

I

LABORATORIJ, FILMSKI, proizvodni pogon sa strojevima i uređajima za procesnu film. tehnologiju. U njemu se kontrolno-mjernim instrumentima i egzaktnim metodama utvrđuju stvarne fotogr. karakteristike foto-film. materijala koji se rabe kod snimanja filmova i proizvodnje film. kopija; također, ocjenjuje se teh. stanje i uporabivost gotovih film. materijala za projekciju i arhiviranje, a obavlja se i obnavljanje oštećenih i kontaminiranih.

U proizvodnom procesu film. laboratorija sudjeluju mnogi visokospecijalizirani kadrovi: inženjeri za procesnu tehnologiju, kem. tehnolozi, fizičari, inženjeri-elektroničari, inženjeri strojarstva, laboranti razvijanja, kopiranja, teh. i tehnol. kontrole, čitači svjetla, montažeri negativa, kino-operateri, arhivari filmova, precizni mehaničari, optičari, električari i instalateri.

L. se sastoji od više posebnih organizacijsko-tehnol. jedinica, osposobljenih za obavljanje pojedinih faza proizvodnog procesa. To su: priprema i eksploatacija kem. otopina, strojna obradba film. materijala, kopiraonica filmova, teh. priprema film. materijala, tehnol. kontrola i kontrola gotovih film. proizvoda, te teh. servis za održavanje strojeva i instalacija. Osnovni odjeli su:

Odjel pripreme i eksploatacije kemijskih otopina po propisanim recepturama iz kem. supstancija-

-sirovina sastavlja otopine kao što su *razvijajući, fiksirajući, izbjeljujući* i dr. *Kemijsko-analitički laboratorij*, koji se nalazi u sklopu ove jedinice, nadzire i održava djelovanje tih otopina. Osim pripreme i kontrole potrebnih otopina, posebna pažnja poklanja se kvaliteti vode kojom se ispiru film. vrpce u procesu obradbe. Priprema i kontrola otopina odvija se u uređajima s programiranim mješalicama, sistemima za prinudnu cirkulaciju i filtraciju kao i regeneraciju otopina. Kondicioniranje i održavanje propisanih temperatura otopina vrši se automatskim uređajima.

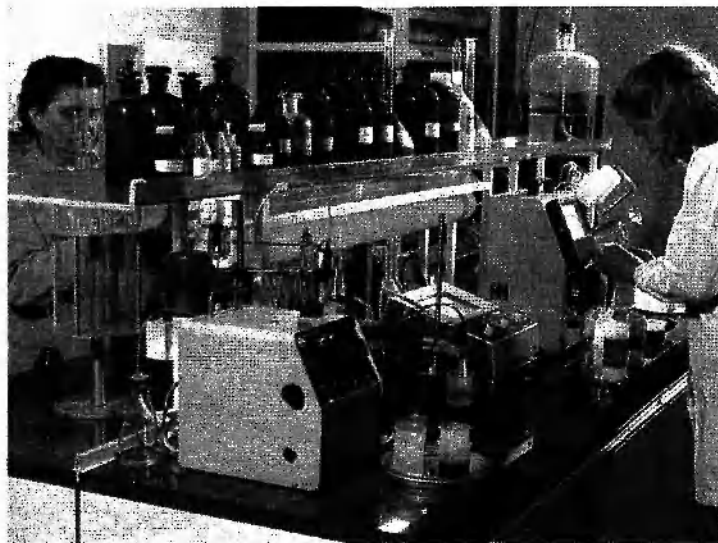
Odjel strojne obradbe filmskih materijala. Proces obradbe (sa svim ovisnim tehnol. fazama) odvija se kontinuirano i u strogim teh. uvjetima. Dopustiva odstupanja od propisanih parametara (od kojih ovisi fotogr. kvaliteta filma) vrlo su mala. Automatizirani sistemi, koji su sastavni dio strojeva za obradbu, osiguravaju određeno trajanje obradbe, te temperaturu i kem. aktivitet otopina u dozvoljenim granicama. Ekspozirana vrpca (koju je poslao film. snimatelj ili odjel za kopiranje filmova) mora se prije propuštanja kroz strojeve za obradbu kondicionirati i tehnički pregledati kako ne bi došlo do njezina trganja u stroju, a time i do uništenja. To se obavlja u klimatiziranim prostorijama pod zaštitnom rasvjetom ili primjenom infracrvenog svjetla i kontrolom tv-

-kamerom i monitorom. Za spajanje pojedinih dijelova film. rola služe specijalne spajalice i ljepljive vrpce, otporne na toplinu i tekućinu.

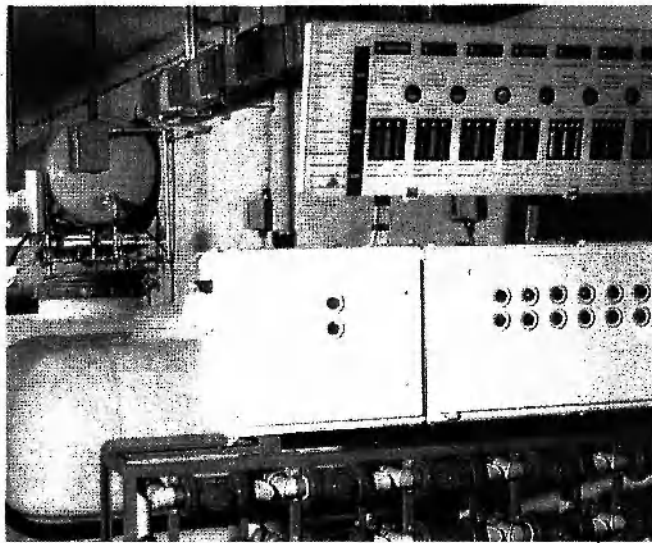
Odjel kopiraonica filmova. U odjelu za kopiranje filmova, iz originalnih negativa snimljenih filmova izrađuju se pozitiv-kopije svih formata i film. materijali koji u procesu kopiranja zamjenjuju originalni negativ. Strojevi za kopiranje vrlo su precizni uređaji, koji se sastoje od meh., optičkih i elektronskih sklopova. Film. vrpce koje prolaze kroz stroj za kopiranje moraju biti maksimalno zaštićene od meh. oštećenja, a prijenos slike s negativa ili pozitiva mora biti besprijekorne fotogr. kvalitete. Prijenos slike s obrađene vrpce na neekspoziranu vrši se na nekoliko načina. Ako se ne mijenja format slike, primjenjuje se uobičajeni postupak *kontaktnog kopiranja*; ako se želi izmijeniti format, primjenjuje se *optički prijenos slike*. Primjenom »mokrog« kopiranja (kod kojeg se vrpca djelomice ili potpuno kvasi) moguće je s negativa (koji ima oštećeni emulzijski sloj ili podlogu) dobiti kopiju s neoštećenom slikom. Posebnim optičkim strojevima za kopiranje (*»truckama«*), koji se sastoje od projekcijskog uređaja i film. kamere međusobno povezanih programiranim pogonskim mehanizmima i optičkim sistemom, vrši se povećanje ili smanjenje formata slike te ostali optički efekti. Iz snimljenih film.

LABORATORIJ, FILMSKI, proizvodni pogon sa strojevima i alatima za procesnu filmsku tehnologiju





ODJEL PRIPREME I EKSPLOATACIJE KEMIJSKIH OTOPINA



materijala mogu se izrađivati tzv. *laboratorijski filmski trikovi* (multiplikacija slike, ukopiravanje više slika jedne u drugu, pretapanja, odtamnjenja-zatamnjenja, mijenjanje smjera kretanja u slici i mnogi dr.). Rad u kopiraonici odvija se pod zaštitnom rasvjetom ili u mraku, ovisno o vrsti korištene vrpce. »Mikroklima« radnog prostora mora imati propisanu vlažnost i temperaturu zraka, kako ne bi došlo do pojave statičkog elektriciteta na film. vrpce. Zrak u radnoj prostoriji mora biti bez prašine, el. struja koja pokreće strojeve za kopiranje stabilizirana, a radne prostorije provjetrovane (kako bi se odvodio zrak koji se zagrijava radom strojeva za kopiranje). Održavanje čistoće radnih prostorija kopiraonice ima veliki utjecaj na kvalitetu film. proizvoda (→ KEMIZAM FOTOGRAFSKIH PROCESA).

Odjel tehničke pripreme i obradbe razvijenih filmskih izvornih materijala. U njemu se vrši teh. priprema i obradba film. izvornih materijala, kako bi se u daljem tehnol. postupku dobili ispravni i kvalitetni novi film. proizvodi, npr. pozitivne kopije, intermedijati, internegativi, dubl-pozitivi i dubl-negativi.

Tehnička priprema obuhvaća rad na teh. pregledu razvijenih količina originalnog negativa, s izdvajanjem i pripremanjem za kopiranje onih snimljenih scena koje su određene za izradbu radne kopije; nadalje, čišćenje vrpce, otklanjanje

meh. oštećenja na perforacijama i mjestima spajanja vrpca, stavljanje zaštitnih uvodnih vrpca na početku i kraju role te stavljanje propisanih markacija.

Tehnička obradba obuhvaća rad na montaži razvijenih vrpca negativa prema montiranoj radnoj kopiji, te rad na očitavanju (određivanju uvjeta kopiranja) za svaku scenu montiranog negativa, kako bi se dobila kopija po boji i gustoći fotografski optimalno izjednačenih scena.

LABORATORIJSKA OBRADBA FILMA, veoma značajan tehničko-tehnol. postupak u procesu stvaranja film. djela. Njegovim dovršenjem film. ostvarenje dobiva svoju materijalnu osnovu (izvorne vrpce i kopije za prikazivanje), kojom se omogućuje prikazivanje.

Osim teh. obradbe film. vrpca, L. obuhvaća i teh. obradbu (finalizaciju) razvijene izvorne vrpce, kao i laboratorijsku izradbu dopunskih vrpca. One se proizvode korištenjem snimljenih scena u toku realizacije film. djela ili se kombiniraju s novosnimljenim vrpcama. To su vrpce na kojima se nalaze i zatamnjenja, odtamnjenja, pretapanja, multiplikacije pojedinih sličica te ostali film. efekti odn. trikovi, kao i vrpce s uvodnim i završnim natpisima filma te vrpce s teh. sadržajima koji služe za pravilno odvijanje projekcije.

U procesu laboratorijske obradbe filma moraju se proizvesti duplikati originalnih vrpca, kako bi

zamjenjivali originalne vrpce kod izradbe serijskih kopija koje se proizvode za prikazivanje. Veoma je važno očuvati originalne vrpce filma — osjetljive i podložne meh. i fotogr. promjenama — od oštećenja.

L. obuhvaća proizvodnju film. kopija raznim tehnol. postupcima. Izbor postupka mora omogućiti postizanje optimalne kvalitete prikazivanja; posebna pažnja poklanja se izradbi »premijernih« kopija i kopija za tv-emitiranje ili prenošenje filma na video-kazete.

L. mora osigurati i usklađenost fotogr. i teh. kvalitete naknadno snimljene i laboratorijski obrađene vrpce s fotogr. karakterom originalno snimljene vrpce.

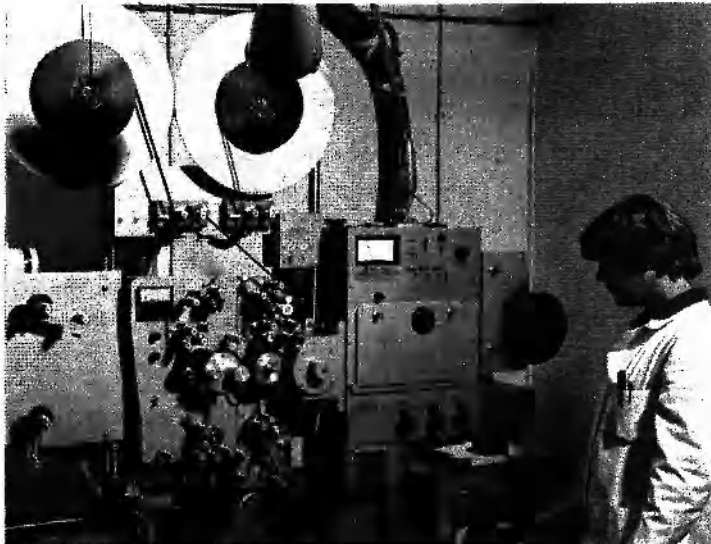
Budući da se tokom snimanja ne mogu uvijek osigurati idealni teh. uvjeti ekspozicije film. vrpce, u procesu laboratorijske obradbe filma treba postići (koliko je to tehnički moguće) izjednačenost fotogr. kvalitete snimljenih scena, radi održavanja → kontinuiteta. Ta vrlo značajna i odgovorna faza laboratorijske obradbe (tzv. *čitavanje svjetla*) vrši se uz suradnju snimatelja filma, koji daje osnovne podatke o željenoj fotogr. kvaliteti dovršenog djela.

Osim tehnol. postupaka s vrpcama, L. obuhvaća i izvršenje mnogih propisanih teh. postupaka na laboratorijski obrađenim vrpcama. Najvažniji i najdelikatniji od njih je rad na montaži original-

ODJEL STROJNE OBRADBE FILMSKIH MATERIJALA



ODJEL KOPIRAONICA FILMOVA





ODJEL
TEHNIČKE
PRIPREME
I OBRADBE
RAZVIJENIH
FILMSKIH
IZVORNIH
MATERIJALA

nih vrpca snimljenog filma. Prema definitivno montiranoj radnoj kopiji film. djela, od snimljenih vrpca odvajaju se one odabrane za film. U toku montaže originalnih vrpca obavlja se definitivni izbor kadrova, usklađuju se dužine vrpce i njihovo međusobno spajanje u role propisanih dužina. Ponovljene snimke, kao i ostaci neupotrebljenih vrpca nakon montaže originalne vrpce filma arhiviraju se u specijalnim skladištima.

U teh. radnje ubraja se i postavljanje propisanih zaštitnih vrpca na početku i kraju montirane role originalne vrpce filma, te njihovo ultrazvučno čišćenje (kako bi se uklonile sve eventualne nečistoće).

Posljednja faza laboratorijske obradbe filma završena je kada se producentu isporuče sljedeći materijali: kvalitetna kopija film. djela proizvedena iz originalne vrpce filma, montirane i »očitanje« originalne vrpce filma i vrpce ton. zapisa filma, popis (lista) teh. vrijednosti očitavanja originalne vrpce filma, te proizvedeni duplikati originalne vrpce filma (dubl-pozitiv i dubl-negativ vrpce, kolor-internegativ i internedijet vrpce te pozitivna kopija filma dobivena iz duplikatnih vrpca).

V. Sm.

LABRO, Philippe, franc. filmski i tv-redatelj i scenarist te književnik (Montauban, 27. VIII 1936). Studirao novinarstvo na am. sveučilištu Washington and Lee. Isprva novinski i radio-reporter (kasnije i direktor radio-programa RTL-a). God. 1960. objavljuje romansiranu biografiju Ala Caponea *Nemirni Amerikanac* (Un Américain peu

tranquille), a potom još 5 romana (za *Inozemnog studenta* /L'étudiant étranger/ 1986. prima uglednu knjiž. nagradu Interallié). Od poč. 60-ih godina djeluje na televiziji, a piše i scenarije za kratkometr. filmove. Kao redatelj debitira 1967. dokum. filmom *4 puta* (4 fois). Na igr. filmu od 1969; u središtu je njegova zanimanja pojedinac zahvaćen raznovrsnim događanjima koja su uvijek povezana s društv. statusom i(li) karakterom protagonista. Njegov prvijenac *Ne budite tužni* (Tout peut arriver/Don't Be Blue) priča je o čovjeku (J.-C. Bouillon) koji burno proživljuje slijed neočekivanih zbivanja, dok u detektivskom filmu *Snajper s Azurne obale* (Sans mobile apparent, 1971) varira čestu temu usamljenog policajca (J.-L. Trintignant). Najuspjelije mu je ostvarenje *Nasljednik* (L'héritier, 1972) sa J.-P. Belmondom u gl. ulozi; radnja se zbiva u krugovima krupnog kapitala, a kroz napetu krim. priču — zasnovanu na pokušajima da se smakne nasljednik velike indus. grupacije — razotkrivaju se pokušaji da se Francuska učini ekonomski ovisnom o jednoj drugoj sili. Tematski je sličan *Zločin/Kriminalistička policija* (La crime, 1983). U filmovima *Slučaj i nasilje* (Le hasard et la violence, 1974) i *Belmondo u misiji pravde* (L'alpagueur, 1976), sa Y. Montandom odn. J.-P. Belmondom, teži samo za komerc. uspjehom. Istaknut je i kao film. kritičar.

Njegov otac **Maurice Labro** jedan je od uspješnijih franc. komercijalnih redatelja starije generacije.

Ostali filmovi: *Desna obala, lijeva obala* (Rive droite, rive gauche, 1985). Pe. K.

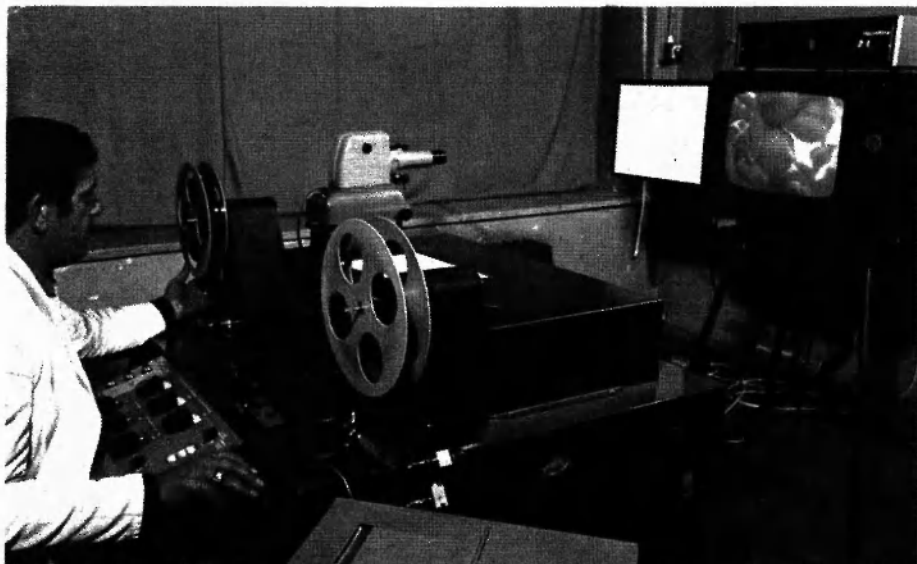
LABUDOVIĆ, Stevan, snimatelj (Berane, danas Ivankograd, 9. I 1927). Upisao pravo; na natječaju za film. snimatelje 1947. primljen u Zvezda film u Beogradu. Prvu samostalnu reportažu snima 1948, a od osnivanja Filmskih novosti do danas njihov je reporter (posljednjih godina u zvanju snimatelja-urednika). Od 1951. dopisnik FN u Sloveniji. God. 1959-62, za revolucije i proglašenja nezavisnosti u Alžiru, snima i istodobno radi na praktičnoj obuci alž. kadrova. Kao jedan od veterana Filmskih novosti snimao je u mnogim zemljama svijeta, objavljujući i u pojedinim listovima i časopisima dopise i fotografije sa svojih putovanja. Na više službenih putovanja pratio je kao snimatelj i predsjednika Tita. Mo. I.

LA CAVA, Gregory, am. redatelj, scenarist i producent (Towanda, Pennsylvania, 10. III 1892 — Malibu, California, 1. III 1952). Školuje se na Chicago Institute of Art i New York Art Students League. Isprva karikaturist dnevnih listova i zab. magazina. Na film dolazi za I svj. rata kao animator u Bray Studios, potom je gl. urednik u Hearst International Comic Films i scenarist kratkih igr. komedija. Na cjelovečernjem filmu debitira 1922, radeći uglavnom za kompaniju Paramount (među ostalim i 2 uspješna filma sa W. C. Fieldsom: *Takav je tvoj stari* — So's Your Old Man, 1926, i *Divljanje* — Running Wild, 1927). Ugled stječe 30-ih godina sofisticiranim komedijama. Osobito su zapažene: optimistička polit. fantazija *Gabriel nad Bijelom kućom* (Gabriel over the White House, 1933), pov. ljubavna komedija *Cellinijeve afere* (The Affairs of Cellini, 1934), melodramatska komedija iz kaz. života *Ulaz na pozornicu* (Stage Door, 1937, nominacija za Oscara za režiju), romant. komedije *Staza jaglaca* (The Primrose Path, 1940) i *Nezavršeni posao* (The Unfinished Business, 1941) te — posebno — screwball-komedije *Udala se za svog šefa* (She Married Her Boss, 1935) i *Moj čovjek Godfrey* (My Man Godfrey, 1936). Potonja, duhovita slika nezgodā prilikom posjećivanja sirotinjskih četvrti iz »dobrotvornih« pobuda, njegovo je najbolje ostvarenje, ujedno jedna od najboljih am. komedija uopće (nominacija za Oscara u 6 kategorija /i za režiju/); u njoj L. spaja blaga socijalno-kritička zapažanja s ekscentrično moderniziranim motivom Pepeljuge, izraženim kroz susret zapuštenog skitnice (zapravo razočaranog bogataša /W. Powell/) i prijetvorne naivke (zapravo bogate nasljednice /G. Lombard/). Nazivan redateljem glumaca (jer je red. rješenjima omogućavao vrhunske glum. kreacije poznatih zvijezda — npr. C. Colbert, I. Dunne, K. Hepburn odn. M. Douglasa, F. Marcha, J. McCrea i dr.), režirao je 35 igr. filmova kojima je povremeno bio i producent. Povukao se 1947.

Ostali važniji filmovi: *Napola nevjesta* (Half a Bride, 1928); *Subotnja djeca* (Saturday's Children, 1929); *Simfonija šest milijuna* (Symphony of Six Millions, 1932); *Polugola istina* (The Half-Naked Truth, 1932); *Krevet od ruža* (Bed of Roses, 1933); *Galanatna dama* (Gallant Lady, 1933); *Sto svaka žena zna* (What Every Woman Knows, 1934); *Privatni svijetovi* (Private Worlds, 1935); *Djevojka s Pete avenije* (Fifth Avenue Girl, 1939); *Ziveći na visokoj nozi* (Living in a Big Way, 1947). Al. Pa.

LACOMBE, Georges, franc. filmski i tv-redatelj (Pariz, 19. VIII 1902). Na filmu od 1928, kada režira srednjometražni dokum. film *Zona* (La zone), koji svojom avangardnošću privlači veliku

MONTAŽA I PROJEKCIJA





A. LADD u filmu *Najmljeni ubojica*

pažnju. Nakon toga asistira J. Grémillonu i R. Clairu. U njegovim prvim filmovima snažno se osjeća Clairov utjecaj, osobito u *Telefonskom pozivu* (Un coup de téléphone, 1931). Djela mu se odlikuju sklonošću humoru i težnjom prema realističnosti, što je osobito uočljivo u njegovu najuspjelijem ostvarenju *Mladost* (Jeunesse, 1934), u kojem život pariškoga »malog čovjeka« oslikava s neskrivenim simpatijama, te u *Nebeskim melodijama* (Les musiciens du ciel, 1940). S uspjehom se okušao i u komediji (npr. *Iza fasade* — Derrière la façade, 1939; *Florence je luda* — Florence est folle, 1944) i policijskom filmu (npr. *Posljednji od šestorice* — Le dernier des six, 1941). Nakon II svj. rata zapažen je filmom *Noć je moje carstvo* (La nuit est mon royaume, 1951), u kome dolazi do izražaja sva emotivnost J. Gabina u ulozi slijepca. Režirao je više od 30 igr. filmova. Od 1958. radi isključivo na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Blef* (Bluff, 1929); *Nevidljiva žena* (La femme invisible, 1934, sa A. Kamenskaom); *Sretna cesta* (La route heureuse, 1935); *Café de Paris* (1938); *Dvanaest žena* (Elles étaient douze femmes, 1940, sa Y. Mirandeom); *Montmartre-sur-Seine* (1941); *Dnevnik počinje u pet* (Le journal tombe à cinq heures, 1942); *Stubište bez kraja* (L'escalier sans fin, 1943); *Zemlja bez zvijezda* (Le pays sans étoiles, 1945); *Martin Roumagnac* (1946); *Osuđeni* (Les condamnés, 1947); *Sedam smrtnih grijeha* (omnibus, vezivna epizoda, 1951); *Zov sudbine* (L'appel du destin, 1952); *Svjetlo preko puta* (La lumière d'en face, 1955); *Moj nevaljali otac* (Mon coquin de père/Le temps

de l'amour, 1956); *Bijelo roblje* (Cargaison blanche, 1957).

Pe. K.

LADD, Alan, am. glumac (Hot Springs, Arkansas, 3. IX 1913 — Palm Springs, California, 28. I 1964). Odličan sportaš, isprva radi kao tjelohranitelj a potom kao prodavač. U Hollywoodu od 1932. nastupa u malim ulogama na filmu, radiju i u kazalištu te obavlja svakovrsne prigodne poslove u kompaniji Warner Bros. Epizodist niška rasta i bezizražajna lica (pojavio se, npr., kao reporter u *Građaninu Kaneu*, 1941, O. Wellesa), uspjeh je ipak postigao zahvaljujući upornosti svoje agentice (kasnije i druge supruge) Sue Carol. Veliku popularnost stječe kao plaćeni ubojica dječakog lica u Paramountovu filmu *Najmljeni ubojica* (F. Tuttle, 1942). Flegmatični svjetlokosi glumac ledena pogleda izvrsno se dopunjavao s provokativnom hladnoćom svoje partnerice V. Lake, uz koju je nastupio u još 4 filma (ističu se *Stakleni kluč*, 1942, S. Heislera i *Plava dalija*, 1946, G. Marshalla), predstavivši se kao varijanta tipa → dobroga lošeg momka u stilu *film noir*; zajedno, najpopularniji su glum. par prve polovice 40-ih godina. Nakon II svj. rata (služio u avijaciji) vraća se u Paramount čija je vrhunska zvijezda 40-ih i 50-ih godina (1947, te 1953. i 1954. na listi je 10 najkomercijalnijih am. glumaca). Osobito je zapažen kao junak mnogobrojnih akcionih filmova, posebno vesterna (nastupio je u 16), a uspjeh u publike postiže i naslovnom ulogom u inače ne odveć uspijeloj ekranizaciji romana F. S. Fitzgeralda *Veliki Gatsby* (E. Nugent, 1949). Svoju životnu ulogu ostvaruje u vesternu *Shane*

(G. Stevens, 1953) kao tajanstveni revolveraš-stranac maglovite prošlosti i budućnosti. Potkraj 50-ih i poč. 60-ih godina karijera mu opada. Posljednju, nostalgično intoniranu ulogu — bivše zvijezde vesterna — igra u filmu *Čovjek koji nije umio voljeti* (E. Dmytryk, 1964). Nastupio je u oko 80 filmova i 1 serijalu. Umro je od prejake doze sedativa pomiješanih s alkoholom.

Njegov sin **Alan Ladd jr.** filmski je producent.

Njegov sin **David Ladd** filmski je i tv-glumac.

Njegova kći **Alana Ladd** je glumica.

Ostale važnije uloge: *Brodolomnici* (H. Hathaway, 1937); *The Goldwyn Follies* (G. Marshall, 1938); *Naprijed, marinci!* (J. Cruze, 1938); *Vladari mora* (F. Lloyd, 1939); *Howardovi iz Virginije* (F. Lloyd, 1940); *Ivana Pariška* (R. Stevenson, 1942); *Sretni Jordan* (F. Tuttle, 1942); *Kina* (J. Farrow, 1943); *Onda sutra* (I. Pichel, 1944); *Salty O'Rourke* (R. Walsh, 1945); *O. S. S.* (I. Pichel, 1946); *Divlja žetva* (T. Garnett, 1947); *Calcutta* (J. Farrow, 1948); *S onu stranu slave* (J. Farrow, 1948); *Crvena planina* (W. Dieterle, 1951); *Kapetan Carey* (M. Leisen, 1951); *Crvena beretka* (T. Young, 1952); *Zaljev Botany* (J. Farrow, 1952); *Oluja na Istoku* (Ch. Vidor, 1953); *Pustinjska legija* (J. Pevney, 1953); *Crni vitez* (T. Garnett, 1954); *Saskatchewan* (R. Walsh, 1954); *Bubnjanje* (D. Daves, 1954); *Pakao u zaljevu Frisca* (F. Tuttle, 1956); *Santiago* (G. Douglas, 1956); *Dječak na delfinu* (J. Negulesco, 1957); *Ponosni buntovnik* (M. Curtiz, 1958); *Ljudi s Badlandsa* (D. Daves, 1958); *Ulica West br. 13* (Ph. Leacock, 1962).

Ni. Š.

LADI, István-Stjepan, novinar i film. kritičar (Bijl kod Osijeka, 15. II 1932). Od 1960. bavi se film. kritikom, esejistikom i publicistikom. U stalnoj film. rubrici novosadskog dnevnika »Magyar Szó« komentira zbivanja u jugosl. i svjetskom filmu; posebno su značajni njegovi napisi kojima prati film. stvaralaštvo u Vojvodini. Suraduje i u ostalim izdanjima izdavačke kuće Forum na madž. jeziku (»Képes Ifjúság«, »Dolgozok« i »Híd«), kao i u listu »Mozgo Kíépek« iz Budimpešte. Njegove kritike i komentari odlikuju se bogatstvom informacija i osobnim stavom.

Br. Mil.

LADINJINA, Marina Aleksejevna, sovj. filmska i kazališna glumica (Ačinsk, Sibir, 24. VI 1908). Po svršetku srednje škole nekoliko godina seoska učiteljica, potom upisuje studij glume na Kazališnom institutu u Moskvi i diplomira 1933. Karijeru otpočinje u Moskovskom hudožestvenom teatru, no već nakon prve film. uloge (1935) sve više se opredjeljuje za film, pa 1936. i napušta kazalište. Popularnost postiže mnogobrojnim ulogama u muz. komedijama i dramama, najčešće u režiji I. A. Pirjeva: npr. *Bogata djevojčica* (1937), *Traktoristi* (1939), *Voljena djevojka* (1940), *Svinjarica i pastir* (1941), *Sekretar Rajonskog komiteta* (1942), *Poslije rata, u 6 navečer!* (1944), *Legenda o zemlji sibirskoj* (1948), *Kubanski kozaci* (1949) i *Kušnja vjernosti* (1954). Naočita, temperamentna i vrlo glazbena, L. se nametnula — iako donekle shematskim karakteristikama — kao najveća ženska glum. zvijezda tzv. socrealist. razdoblja sovj. kinematografije. Za svoj film. rad višestruko je nagrađivana, a od 1950. nosi i titulu *Narodna umjetnica SSSR-a*.

N. P.

LAEMMLE, Carl, am. producent njemačko-žid. podrijetla (Laupheim, 17. I 1867 — Hollywood, 24. IX 1939). Otac → Carla L. jr. Deseto od trinaestoro djece žid. obitelji srednjeg staleža; rano se zapošljava i već sa 13 godina obavlja knjigovodstvene poslove. Kao sedamnaestogodišnjak odlazi u SAD. God. 1906. u Chicagu ulaže uštedevinu u *nickelodeon*; kad mu prva investicija

ubrzo vraća ulog, za 2 mjeseca otvara još jedan. Nezadovoljan postojećom distribucijom, već iduće godine osniva i vlastito distributersko poduzeće *Laemmle Film Service*, koje uskoro djeluje u svim većim am. i kan. gradovima. Kao jedan od najjačih samostalnih distributera, 1909. uporno odbija monopolističke pritiske *Motion Picture Patents Company*, a osniva i vlastitu produkciju filmova — *Independent Motion Picture Company of America* (poznatiji po akronimu *IMP*). Prvi film kuće *Hiawatha* (1909) W. Rainousa praćen je golemom reklamom, a publicitet postiže i angažiranjem prve am. filmske zvijezde → Florence Lawrence i, kasnije, Mary Pickford, u koje su uložena velika sredstva, osobito za sjaj njihove prezentacije, zbog čega se L. smatra tvorcem → *sustava zvijezda*.

I dalje uspješno odbijajući asimilaciju u *MPPC*, s još nekoliko nezavisnih distributera i producenata 1912. osniva kasnije jedan od vodećih hollywoodskih studija *Universal*. Vrhunac njegove karijere je 1915, kada otvara divovski studijski kompleks *Universal City* uz prisustvo čak 20 000 ljudi.

Dinamičan i ekscentričan, L. je uposlio neke od kasnije najznačajnijih am. producenata (H. Cohn, I. Thalberg i dr.), ali i sedamdesetak rođaka koji su u *Universalu* zauzimali različite položaje. Kada je njegov sin postao direktor *Universala*, vodio je u razdoblju depresije ekscitativnu budžetsku politiku pa je L. morao prodati *Universal* za tek nešto više od 5 milijuna dolara. Umire 1939, u vrijeme kad njegovo bivše poduzeće ponovno financijski prosperira.

LIT.: J. Drinkwater, *The Life and Adventures of Carl Laemmle*, New York 1931; N. Zierold, *The Moguls*, New York 1969.

VI. T.

LAEMMLE, Carl jr., am. producent (Chicago, 28. IV 1908—24. IX 1979). Sin → Carla L. Na svoj 21. rođendan preuzima upravu kompanije *Universal*. Jedan od njegovih ranijih projekata *Na Zapadu ništa novo* (L. Milestone, 1930) nagrađen je Oscarima za najbolji film godine i režiju, što osigurava prestiž poduzeća. Za vrijeme njegovog rukovođenja započinje i uspješno usmjerenje u film strave, od kojih su najpoznatiji *Frankenstein* (J. Whale, 1931), *Dracula* (T. Browning, 1931), *Nevidljivi čovjek* (J. Whale, 1933) i *Frankensteinova zaručnica* (J. Whale, 1935). Ipak, zbog forsiranja visokobudžetnih projekata nastaju znatni gubici pa nakon prodaje *Universala* 1935. L. mora podnijeti ostavku. Kasnije, kao nezavisni producent, nije imao osobitog uspjeha.

Ostali važniji filmovi: *Usamljeni* (P. Fejos, 1928); *Broadway* (P. Fejos, 1929); *Posljednja opomena* (P. Leni, 1929); *Imitacija života* (J. M. Stahl, 1934); *Dobra vila* (W. Wyler, 1935); *Plovec kazalište* (J. Whale, 1936).

VI. T.

LAFFAY, Albert, franc. kritičar i teoretičar filma. Suradnik casopisa »Revue du Cinéma« i »Temps Modernes«. Objavio zbirku oglada *Logika filma* (Logique du cinéma, 1964); film je za njega spoj umjetnosti reprodukcije (jer bilježi fragmente osjetilnog svijeta) i umjetnosti magije (jer imitira prisustvo predmeta, otkrivajući njihovo unutrašnje kretanje), spoj koji izražava »ljudsku sudbinu razapetu između ja i ne-ja«. Predmeti u filmu nisu ni stvarnost ni iluzija, već *aluzija* (neefikasna, bezopasna, imaginarna, preobražena zbilja). Izdvajajući velike teme ekrana, L. posebno naglašuje problem odnosa stvarnoga i pripovjedačkoga (percepcija ne poznaje vrijeme, u njoj je sve sadašnjost); prošlost i budućnost su tvorevine pripovjedačkog duha, a naraciju čine »početak i kraj utvrđeni za vječnost«; stoga se naracija ne miri s načelom stvarnosti, ona je sredena prošlost

iz memorije, upućena na budućnost u imaginaciji (očekivanje koje se potvrđuje ili poriče, igra očekivanja i neočekivanja), sinteza postojećega i imaginarnoga (»pomirenje nečega što jest i nečega što sam ja bio«). Siže zamjenjuje subjekt, pa se pripovijedanje u filmu ne može zaobići. Du. S.

LAFONT, Bernadette, franc. glumica (Nîmes, 26. X 1938). Isprva balerina u rodnom gradu. God. 1957. dolazi u Pariz, da ondje nastavi baletnu karijeru. Kao glumica debitira u kratkome igr. filmu *Deran* (1957) F. Truffauta, tumačeći provokativnu maloljetnicu koju emocionalno nedozreli vršnjaci mrze; u tom liku već su sadržane najbitnije značajke njenih kasnijih uloga. Glumeći »laku djevojku« u *Lijepom Sergeu* (1958) C. Chabrola postaje jedna od najpoznatijih glumica franc. novog vala. Živahna crnka prirodna nastupa, uspjele uloge pomalo frivolnih žena ostvaruje u daljim Chabrolovim djelima *Dvostruki obrtaj*, *Naivne djevojke* i *Udvarači* (svi 1960). U suradnji s dr. redateljima njen se glum. raspon širi, pa s uspjehom igra i komične uloge, npr. senzualne sobarice u filmu *Voda do grla* (1959) J. Doniol-Valcrozea. Međutim, već 60-ih godina sve češće nastupa u izrazito komerc. filmovima, a tek ponekom ulogom potvrđuje neprijepornu glum. nadarenost (npr. kao djevojka koja se drsko i dosjetljivo buni protiv licemjerja »uvažanih građana« provincijskog mjesta u *Prokletoj Mariji*, 1969, N. Kaplan). Među vodeće franc. glumice ponovno se svrstava nizom uspjelih uloga sredinom 80-ih godina (npr. *Bezobraznica*, 1985, C. Millera /César za epizodu/; *Inspektor Lavardin*, 1986, i *Maske*, 1987, C. Chabrola). Do 1987. glumila je u više od 40 filmova.

Njezina kći **Pauline Lafont** također je glumica. Ostale važnije uloge: *Lov na muškarca* (E. Molinaro, 1964); *Kupe za ubojice* (Costa-Gavras, 1965); *Kradljivac iz Pariza* (L. Malle, 1967); *Lamiel* (J. Aurel i J. Laurent, 1967); *Ljubavi je vesela, ljubav je tužna* (J.-D. Pollet, 1968); *Zidovi* (A. Kovács, 1968); *Elise ili pravi život* (M. Drach, 1970); *Strofe za Sofiju* (M. Mizrahi, 1971); *Out One: spektakl* (J. Rivette, 1972); *Lijepa djevojka kao ja* (F. Truffaut, 1972); *Mama i prostitutka* (J. Eustache, 1973); *Čovjek koji je mnogo znao* (N. Trintignant, 1973); *Računar za sprovode* (G. Pirès, 1976); *Noroit* (J. Rivette, 1977); *Violette Nozière* (C. Chabrol, 1978); *Lice onog drugog* (P. Tchernia, 1979); *Cap Canaille* (J. Berto, 1983); *Pasji dan/Pasja žega* (A. Boisset, 1983); *Gwendoline/Avanture Gwendoline* (J. Jaecin, 1984); *Le pactole* (J.-P. Mocky, 1985).

Da. Mć.

LAFORET, Marie (pr. ime **Maïtèna Doumenach**), franc. filmska, kazališna i tv-glumica te šansonjerka (Soulac, 5. X 1941). S uspjehom konkurira na natječaju za nove glasove radio-stanice Evropa 1, kada je zapaza redatelj R. Rouleau. Iako ponude dobiva već od 1958 (L. Malle), ne napuštajući šansonu na filmu debitira 1959 (*U zenitu sunca* R. Clémenta). Crnokosa, privlačna »španjolskog« izgleda, njezine film. likove označuju postojanost i pritajena mirnoća, što se posebno ogleda u filmu *Djevojka zlatnih očiju* (1961) J.-G. Albicoccoa, njezina prvog supruga. Ipak, uglavnom je i dalje okrenuta pjevačkoj karijeri, a glum. nastupe u kazalištu i na televiziji najčešće pretpostavlja filmskima. Do 1987. glumila je u oko 20 filmova.

Ostale važnije uloge: *Slavne ljubavi* (M. Boissard, 1961); *Zbog jedne žene* (M. Deville, 1962); *Lov na muškarca* (E. Molinaro, 1964); *Soldatše* (V. Zurlini, 1965); *Marie-Chantal* (C. Chabrol, 1966); *Dijamantri Jack* (D. Taylor, 1967); *Polica-jac ili bandit* (G. Lautner, 1978); *Pohlepni* (H. Ver-

neuil, 1983); *Sretan praznik* (G. Lautner, 1984); *Tango — Gardelovo prognošstvo* (F. Solanas, 1985); *Tata je genijalac* (M. Drach, 1987).

Da. Mć.

LAGUIONIE, Jean-François, franc. crtač, animator, redatelj i scenarist (Besançon, 1939). Po- hađao školu primijenjenih umjetnosti, potom radio kao kaz. dramaturg i scenograf. U svojim crt. filmovima otkriva se kao rafinirani majstor stilizacije, nostalgичnih i meditativnih ugodaja: *Gospođica i violončelist* (La demoiselle et le violoncelliste, 1965), *Noina korablj* (L'arche de Noé, 1967), *Šlučajna bomba* (Une bombe par hasard, 1968), *Potr' i sirena* (Potr' et la fille des eaux, 1974), *Glumac* (L'acteur, 1975), *Đavolova maska* (Le masque du diable, 1976), *Veslajući preko Atlantika* (La traversée de l'Atlantique à la rame, 1978), *Gwen* (Gwen ou le livre de sable, 1984) i dr. Ostvario je osebuje kombinacije crtežne animacije i kolaža, koje podsjećaju na naivno slikarstvo H. Rousseaua. Sedamdesetih godina režira i kratke igr. filmove *Privatna plaža* (Plage privée) i *Helena ili nesporazum* (Hélène ou le malentendu). Jedan od prvaka suvremene franc. animacije, na- građivan je na festivalima u Annecyju, Mamaji, Krakovu, Cannesu, Ottawi i dr.

R. Mun.

LAI, Francis, franc. skladatelj (Nica, 23. IV 1932). Usporedo s općim školovanjem privatno uči glazbu te se razvija u virtuozu na harmonici. Karijeru otpočinje kao jazz-muzičar u Parizu. Široj ga javnosti otkriva E. Piaf za koju je komponirao mnoge uspjele šansone (npr. *Emporte-moi* i *Le bruit d'aimer*). Ubrzo se proslavlja skladajući i za J. Gréco, N. Mouskouri, M. Mathieu, Y. Montanda, T. Jonesa i dr. Film. muziku piše od 1962, isprva za kratkometr. filmove. Svjetski ugled stječe već svojom prvom partituro- rom za igr. film *Jedan muškarac i jedna žena* C. Leloucha). Romantično-sentimentalnu priču djela vješto upotpunjuje glazbom lirskog karakte- ra koja već pokazuje sve značajke njegova film- skomuz. stila: melodije su izvorne, uvijek dopad- ljive, često sjetne, melodike poput franc. šansona, a prati ih prilično stereotipna, kadikad i sladunja- va orkestracija zasnovana na kombinacijama tradic. i modernih postupaka; sklon je uporabi raz- lomljenih akorda na specifičnim instrumentima — gitari, čembalu i sl. Srodnog je tipa muzika za melodramu *Ljubavna priča* (A. Hiller, 1970) ko- jom osvaja Oscara, temeljena na jednoj temi izra- zito sentimentalnog karaktera koja se opetuje su- gestivno ističući osnovni ugođaj filma.

L. spada među najplodnije franc. i evr. sklada- telje film. muzike novijeg doba. Ponajviše surađuje sa C. Lelouchom, a često sklada i za brit. i am. filmove. U Lelouchovu filmu *Smic, smac, smoc* (1971) pojavio se i kao glumac. Radi i za televiziju (npr. tv-serija *Brod snoga*).

Ostali važniji filmovi: *Muški rod — ženski rod* (J.-L. Godard, 1966, u suradnji); *Životi radi živo- ta* (C. Lelouch, 1967); *Ljubavi moja, ljubavi moja* (N. Trintignant, 1967); *Nikad ga neću zaboraviti* (M. Winner, 1967); *Zoekean* (R. Parrish, 1967); *Kuća od karata* (J. Guillermin, 1968); *Mayerling* (T. Young, 1968); *13 dana u Francuskoj* (F. Rei- chenbach i C. Lelouch, 1968, dokumentarni); *Ži- vot, ljubav, smrt* (C. Lelouch, 1969); *Čovjek koji mi se sviđa/Dogodilo se u Americi* (C. Lelouch, 1970); *Hulja* (C. Lelouch, 1970); *Nepoznati je došao s ki- šom* (R. Clément, 1970); *Igre* (M. Winner, 1970); *Revolveršice* (Christian-Jaque, 1971); *Trk zeca poljima* (R. Clément, 1972); *Avantura je avantura* (C. Lelouch, 1972); *Pljačka na Azurnoj obali* (C. Lelouch, 1973); *Emmanuelle* (J. Jaecin, 1973); *Ljubav na kiši* (J.-C. Brialy, 1974); *Čuvar život* (C. Lelouch, 1974); *Detektiv Mačak* (C. Le-



VERONICA LAKE

louch, 1975); *Otmica Michèle Jeanson* (R. Clément, 1975); *Zivot počinje dvaput* (C. Lelouch, 1976); *Teški dani podzemlja* (C. Lelouch, 1976); *U labirintu moći* (H. Verneuil, 1976); *Izgubljena duša* (D. Risi, 1977); *Simon i Sara* (C. Lelouch, 1977); *Agencija za sklapanje brakova* (C. Lelouch, 1978); *Međunarodna nagrada* (B. Forbes, 1978); *Ljubavna priča II* (J. Korty, 1978, sa L. Holdridgeom); *Jedni i drugi* (C. Lelouch, 1981, sa M. LeGrandom); *Edith i Marcel* (C. Lelouch, 1982); *Pasji dan/Pasja žega* (Y. Boisset, 1983); *Pokvareni policajci* (C. Zidi, 1984); *Jedan muškarac i jedna žena: nakon 20 godina* (C. Lelouch, 1986); *Četiri zlokovca* (C. Zidi, 1987); *Crne oči* (N. S. Mihalikov, 1987); *Pažnja, banditi!* (C. Lelouch, 1987). I. Ać.

LAINE, Edvin Armas, fin. filmski i kazališni redatelj i glumac (Iisalmi, 13. VII 1905). Karije-

ru otpočinje kao kaz. glumac i redatelj u Turkuu, Tampereu i Helsinkiju; najveće uspjehe ostvaruje inscenacijama komada T. Williamsa i A. Millera. Na filmu glumi od 1931 (oko 25 uloga) a režira od 1943. Njegov *Neznani vojnik* (Tuntematon sotilas, 1955), prema istoimenom romanu V. Linne koji nacionalnu epopeju iz II svj. rata prikazuje s anti-ratnih pozicija, najgledaniji je i međunarodno najuspješniji fin. film svih vremena. Do 1986. režirao je oko 40 filmova (kao najplodniji fin. filmaš uopće).

Ostali važniji filmovi: *Griješ Yrjänine žene* (Yrjänä emännän synti, 1943); *U sjeni zatvorskih rešetaka* (Ristikon varjossa, 1945); *Pjesma predgrada* (Laitakaupungin laulu, 1948); *Heta iz Niskavuorija* (Niskavuoren Heta, 1952); *Arne iz Niskavuorija* (Niskavuoren Arne, 1954); *S postovanjem* (Kunnioittaen, 1954); *Pobjeda veterana* (Ve-

teraanin voitto, 1955); *Mračna ljubav* (Musta rakus, 1957); *Tvornica u Niskavuoriju se bori* (Niskavuori taistelee, 1958); *Skandal u ženskoj gimnaziji* (Skandaali tyttökoulussa, 1960); *Pod polarnom zvezdom* (Täällä pohjantähden alla, 1968); *Axel i Elina* (Akseli ja Elina, 1970); *Lenjin u Finskoj* (Luottamus, eli Lenin ja Suomi, 1975, suredatelj sa V. I. Tregubovičem /finsko-sovj. koprodukcija/); *Posljednji logor drvosječa* (Viimeinen savotta, 1977); *Kako farmeru naći ženu* (Akaton Imies, 1983). D. Mov.

LAKE, Veronica (pr. ime **Constance Frances Marie Ockelman**), am. glumica (New York, 14. XI 1919 — Burlington, New Jersey, 7. VII 1973). Kći pomorca. Pobjedivši na natječaju ljepote, počinje učiti glumu u losangeleskom kazalištu Bliss-Hayden; debitira 1939. kao *Constance Keane* u kompaniji RKO. Prešavši 1941. u Paramount, uzima umj. ime *Veronica Lake* i u iduće 2 godine snima svoje najuspjelije filmove: *Zelim krila* (M. Leisen, 1941), *Sullivanova putovanja* (P. Sturges, 1941), *Najmljeniji ubojica* (F. Tuttle, 1942), *Stakleni ključ* (S. Heisler, 1942) i *Oženih se vješticom* (R. Clair, 1942). Postaje zvijezda, a sa A. Laddom (s kojim je — osim u Tuttleovu i Heislerovu — nastupila u još 3 filma /najzapaženiji je *Plava dalija*, 1946, G. Marshalla/) tvori najpopularniji glum. par prve polovice 40-ih godina. Iza zovna izgleda, ponekad ljupka a ponekad hladna, osebujna promukla glasa, duge, ravne plave kose koju češlja preko oka, najpopularnija je u am. vojnika (1943. na zahtjev Pentagona mijenja frizuru jer je »protupropisno« oponašaju mnoge pripadnice am. oružanih snaga). Popularnost održava do poč. 50-ih godina, a povlači se 1952, nakon što je s prvim suprugom A. De Tothom bankrotirala; otada pažnju privlači samo teškim alkoholizmom. Do poč. 60-ih godina radi kao konobarica u New Yorku, a zatim se vraća glumi, uglavnom u off-Broadway kaz. produkcijama (na filmu je nastupila samo još dvaput, u manjim epizodama). Ukupno je odigrala 28 film. uloga. Objavila je autobiografiju *Veronica* (New York 1971).

Ostale važnije uloge: *Zaustavi zoru/Da zora ne svane* (M. Leisen, 1941); *Ponosno lice* (M. Sandrich, 1943); *Sat prije zore* (F. Tuttle, 1944); *Zadržite plavušu* (G. Marshall, 1945); *Ramrod* (A. De Toth, 1947); *Nije li romantično?* (N. Z. McLeod, 1948); *Crvenu bijes* (S. Sekely, 1952). D. Mov.

LAKHDAR-HAMINA, Mohamed, alž. redatelj i producent (Msila, 26. II 1934). Borac Fronte narodnog oslobođenja Alžira, koja mu omogućuje studij na film. akademiji FAMU u Pragu. Debitira kratkim igr. filmom *Yasmina* (1961, sa J. Chandlerijem) o alž. izbjeglicama u Tunisu. Zajedno realiziraju i dokum. film *Puške slobode* (Les fusils de la liberté, 1962). Po oslobođenju zemlje postaje direktor *Office des Actualités Algériennes*, a snima i mnogobrojne reportaže i dokum. filmove među kojima se izdvaja srednjometražni *Vrijeme slike* (Le temps d'une image, 1964). Prvim cjelovečernjim igr. filmom *Vjetar s Aurèsa* (Le vent des Aurès, 1965), danas već klas. ostvarenjem mlade alž. kinematografije, postiže velik uspjeh (nagrada za debitantsko ostvarenje u Cannesu); u toj priči o mladiću koji odlazi u borbu i napušta majku, a ona se ubija nakon što je prokazan Francuzima, povezuje jednostavnost i snagu dokum. izraza s lirskim ugođajem, ukazujući na utjecaje A. P. Dovženka i V. I. Pudovkina te tal. neorealizma. Za film *Kronika vreljih godina* (Chronique des années de braise, 1975, u 2 dijela), visokobudžetnu epopeju o događajima koji pretihode oslobodilačkom ratu, nagrađen je na festiva-

M. LAKHDAR-HAMINA, Kronika vreljih godina



lu u Cannesu Grand Prixom; djelo ostvaruje i za-
pažen financ. uspjeh na međunar. tržištu. U osta-
lim filmovima — ističu se još *Hassan Terro*
(1967), *Zelenaši* (Les usuriers, 1971), *Vruća zima*
(Décembre, 1973) i *Posljednja slika* (La dernière
image, 1986) — prevladava rev. retorika i populi-
zam. Povremeno nastupa i kao film. glumac,
a u novije se vrijeme s uspjehom bavi produkcijom
(npr. kao koproducent filma *Ples*, 1983,
E. Scole).

Mi. Šr.

LALOUX, René, franc. autor anim. filmova (Pa-
riz, 1929). Obrazovanjem slikar. Krajem 50-ih
godina organizira eksperimentalni slikarski atelier
u psihijatrijskoj klinici u Cour-Chevernyju i s cr-
težima duševnih bolesnika ostvaruje svoj prvi crt.
film *Zubi majmuna* (Les dents du singe, 1960), za
koji dobiva godišnju nagradu Prix »Emile Cohl«,
Slijedi plodna suradnja sa slikarom i piscem Ro-

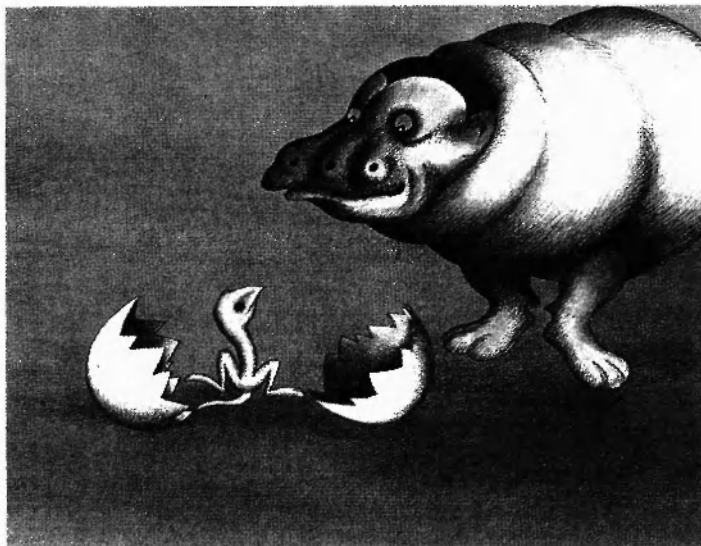
1987. snimio je više od 70 kratkometražnih, naj-
češće dokum. filmova. Iako po prirodi posla sni-
ma filmove različitih rodova (pa i cjelovečernje
igrane — npr. *Mlad i zdrav kao ruža*, 1971,
J. Jovanovića i *Priko snijeg mora*, 1979, Lj. Jojić
/oba u suradnji/), u njegovu je radu od samog
početka posebno prisutna zaokupljenost priro-
dom. Poč. 60-ih godina snima i režira nekoliko
putopisnih filmova s Kube i Kariba, a u toku
narednih 10 godina (do 1975) snima gotovo sve
filmove o prirodi A. Ilića, za koje je (kao i kasnije
za snim. rad u vlastitim filmovima) više puta
nagrađivan na festivalu u Beogradu. Kao scena-
rist, redatelj i snimatelj istovremeno, L. je zapa-
žen već svojim prvim od brojnih dokum. filmova
o prirodi koji često imaju i metaforička značenja
i poučnost basne (*Hrčak*, 1975, Srebrna medalja
»Beograd« na festivalu u Beogradu). Slijede Pu-

mu), a po broju gledalaca djelo je nadmašilo
i mnoge igr. filmove. God. 1985. ponovno je
dobitnik Grand Prixu u Beogradu — za kratkome-
tražni dokum. film *Krpeļj*. Svoj drugi dugometr.
film *Svijet koji nestaje* realizira 1987. Mo. I.

LAMAČ, Karel, čehosl. redatelj, producent
i glumac (Prag, 1897 — Hamburg, 1952). Sin
opernog pjevača, film. karijeru otpočinje 1918.
kao glumac (nastupa do 1934). Režira od 1919
(*Bijesni mladoženja* — Vztekly ženich /scenarist
G. Machaty/). Filmom *Gilly u Pragu* (Gilly v Pra-
ze, 1920) lansira glumicu A. Ondrákovu, kasnije
svoju suprugu i (kao *Anny Ondra*) veliku zvijezdu
čehosl. i njem. filma. Komercijalno izuzetno us-
pješan, režira uglavnom 3 vrste filmova: biografske
(npr. *Karel Havlíček Borovský*, 1925), ekranizacije
nacionalne knjiž. baštine (npr. *Lanterna* — Lu-
cerna, 1925, po A. Jiráseku; *Dobri vojnici Švejk*
— Dobry voják Švejk, 1925, po J. Hašek; *Lakše*
će deva kroz ušicu igle — Velbloud uchem jehly,
1926, po F. Langeru) i zab. filmove pod utjecajem
američkih (npr. *Evine kćeri* — Dcery Evy, 1928).
Sa suprugom, scenaristom V. Wassermannom
i snimateljem O. Hellerom (»velika četvorka« čeh-
osl. filma) nastoji zab. ostvarenjima kozmopoliti-
zirati odveć nacionalno orijentiranu domaću ki-
nematografiju, nepodobnu za međunar. tržište.
Od 1928. L. i Ondra djeluju u Njemačkoj, a 1930.
osnivaju i kompaniju *Ondra-Lamač Film*. Za II
svj. rata L. režira u Francuskoj, Nizozemskoj
i Vel. Britaniji, a nakon rata (kontinuirano do
smrti, kao jedan od najplodnijih evr. redatelja)
u Francuskoj i SR Njemačkoj, ne ponovivši us-
pjeha iz 20-ih i 30-ih godina.

Ostali važniji filmovi: *Akord smrti* (1919, sa
J. S. Kolárom); *Otrovano svjetlo* (Otrávené světlo,
1921); *Švejk na fronti* (Švejk na frontě, 1926);
Djedica Bezoušek (Pan táta Bezoušek, 1926); *Prvi*
poljubac (Der erste Kuss, 1928); *Saxophon-Susi*
(1928); *Princeza kavičara* (Die Kaviarprinzessin,
1929); *Djevojka iz SAD* (Das Mädel aus USA,
1930); *Feldmaršal* (C. a K. polní maršalek, 1930);
Šišmiš (Die Fledermaus, 1931); *Leliček u službi*
Sherlocka Holmesa (Leliček ve službach Sherlocka
Holmesa, 1932); *Kiki* (1932); *Kći regimente* (Die
Tochter des Regiments, 1933); *Zamijenjena nevjesta*
(Die vertauschte Braut, 1934); *Nokaut* (Knock-
out, 1935); *Volim sve žene* (Ich liebe alle Frauen,
1935); *Place de la Concorde* (1938); *Sreli su se*
u tami (They Met in the Dark, 1943); *Srdžba*
bogova (La colère des dieux, 1946); *Bagdadska*
krađljivica (Die Diebin von Bagdad, 1952).

Mi. Šr.



R. LALOUX, *Divlji planet*

landom Toporom: zajednički realiziraju anim. fil-
move *Mrtva vremena* (Les temps morts, 1964)
i *Puževi* (Les escargots, 1965), zatim dugometraž-
ni crt. film *Divlji planet* (La planète sauvage,
1973). *Mrtva vremena* je crno-bijeli kolaž dokum.
snimki, ilustracija, Toporovih crteža i fotografija
— poetska meditacija na temu smrti. *Puževi* po-
stižu veliki uspjeh neobičnom sintezom fantastič-
nih, grotesknih i alegorijskih elemenata: to je
priča o seljaku koji u očajanju natapa suhu zemlju
suzama, salata raste do divovskih razmjera, no
rastu i puževi koji ubrzo uništavaju čitav svijet;
zemlja se postupno vraća životu, seljak je opet na
njivi i suzama zalijeva mrkvu; mrkva raste, a na
horizontu se pojavljuju divovski zečevi... *Divlji*
planet ostvaren je posebnom tehnikom kolaža
— svaka faza figure u pokretu izrezana je od
papira; scenarij je napisan prema romanu S. Wula
o društvu budućnosti i o sukobu divova-gospoda-
ra i malih ljudi-slugu. Znanstvenofantastičnog ka-
raktera je i nedovršeni cjelovečernji projekt *Ljudi-*
strojevi (Hommes-Machines) iz 70-ih godina, ta-
kođer i novi dugometr. pothvat (s crtačem Moebi-
usom) *Gospodari vremena* (Les maîtres du temps,
1982), opet prema romanu S. Wula. Jedan od
prvaka franc. animacije, L. je među prvim autori-
ma koji povezuju animaciju i science fiction.

R. Mun.

LALOVIĆ, Petar, snimatelj i redatelj (Subotica,
8. VII 1932). Diplomirao filmsku i tv-kameru na
Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Zavr-
šivši Filmski tehnikum u Beogradu, od 1954.
snimatelj je nastavnih filmova u Zastava filmu,
a od 1960. u statusu slobodnog film. radnika. Do

stinska lađa, *Ukus meda* i *Zulumčar* (1976), *Napo-*
lje trutovi i *Paukova mreža* (1977), *Mravi* (1979,
Velika zlatna medalja »Beograd«), *Myrmeleon*
i *Priča o šumi* (1981) te *Balegari* (1982). Ti su
filmovi, međutim, i putokaz ka dugometražnomu
dokum. filmu *Posljednja oaza* (1984, Grand Prix
lex aequo na festivalu u Beogradu i Sedmojulska
nagrada SR Srbije), o jednom od posljednjih zbje-
govina životinja u Evropi; snimao ga je dugo, s veli-
kim strpljenjem i relativno skromnim teh. moguć-
nostima (pravi podvig u domaćem dokum. fil-

P. LALOVIĆ, *Posljednja oaza*





H. LAMARR u filmu *Samson i Dalila* (sa G. Sandersom)

LAMARQUE, Libertad, arg. glumica i pjevačica (Rosario, 24. XI 1906). Od 17. godine kaz. glumica, od 1927. popularna pjevačica tanga. Iste godine počinje igrati na filmu, ali karijeru stvarno otpočinje u zv. razdoblju (*Tango*, 1933, A. Moglia Bartha). Kao »glumici instinkta«, često suviše emfatičnoj i patetičnoj, ponajviše su joj odgovarale muz. melodrame pune žestokih strasti i sukoba, u kojima se mogao istaknuti njezin pjevački i plesnički dar. Tridesetih i 40-ih godina jedna je od najvećih film. zvijezda Latinske Amerike. Po dolasku na vlast generala J. Perona emigrirala je u Meksiko. Snimila je oko 30 filmova u Argentini i isto toliko u Meksiku. Povukla se 1959.

Ostale važnije uloge: *Duša muzičara* (M. Soffici, 1935); *Pomozi mi da živim* (J. A. Ferreyra, 1936); *Madreselva* (L. C. Amadori, 1938); *Zatvorena vrata* (L. Saslawsky, 1939); *Kuća uspomena* (L. Saslawsky, 1940); *Susret na granici* (M. Soffici, 1940); *Pepeo u vjetru* (L. Saslawsky, 1942); *Pomrčina sunca* (L. Saslawsky, 1943); *Kavalkada u cir-kusu* (M. Soffici, 1945); *Zaboravljena lica* (J. Bracho, 1952).

LA MARR, Barbara (pr. ime Rheatha Watson), am. glumica (Richmond, Virginia, 28. VI 1896 — Pasadena, California, 30. I 1926). Kao poznata plesačica na film dolazi 1920. Ubrzo je smatraju najzamamnijom hollywoodskom ljepoticom, a i poslije smrti dugo ostaje uzor film. ljepote. U tipu → mondenke glumi egzotične ljepotice ili kobne pustolovke u akcionim filmovima i melodramama uz popularne partnere (npr. D. Fairbanks i R. Novarra). Za petogodišnje karijere nastupila je u oko 30 filmova, mahom u gl. ulogama. Burnoga privatnog života, umrla je u 30. godini zbog pretjeranog uživanja droga.

Važnije uloge: *Tri mušketira* (F. Niblo, 1921); *Frivolne žene* (R. Ingram, 1921); *Zatočenik Zende*

(R. Ingram, 1922); *Arapska ljubav* (J. Storm, 1922); *Stranci u noći* (F. Niblo, 1923); *Tvoje je ime Zena* (F. Niblo, 1924); *Bijeli leptir* (M. Tourneur, 1924); *Djevojka s Montmartrea* (A. E. Green, 1926).

LIT.: A. Bronnen, Film und Leben — Barbara La Marr, Berlin 1928; N. Zierold, Sex Goddesses of the Silent Screen (Theda Bara, Barbara La Marr, Pola Negri, Mae Murray, Clara Bow), Chicago 1973.

LAMARR, Hedy (pr. ime Hedwig Eva Maria Kiesler), am. glumica austr. podrijetla (Beč, 9. XI 1913). Kći bankara. Nakon što je zapaža M. Reinhardt, angažirana je u nekoliko filmova kao sekretarica režije, a ubrzo (od 1931) dobiva i manje uloge (ukupno 3). Prvu gl. ulogu — mlade nezadovoljene supruge — igra u filmu *Ekstaza* (G. Machaty, 1933), u kojem se pojavljuje gola izazivši senzaciju i postavši svjetski poznata. Ubrzo nakon toga udaje se za austr. tvorničara oružja F. Mandla, koji nastoji pokupovati i uništiti sve kopije filma (bez uspjeha). Brak se uskoro raspada, a L. odlazi u Hollywood, gdje je (nakon što joj producent L. B. Mayer mijenja prezime u *Lamarr*) reklamiraju kao »najljepšu ženu na svijetu«. Njena ljepota i senzualnost bile su ipak slabi nadomjestak za relativno skromne glum. mogućnosti. Dodjeljivane su joj uglavnom uloge misterioznih, fatalnih žena u ambicioznijim projektima uz slavne partnere, ali bez većega financ. efekta. Štoviše, poznatija je po burnomu privatnom životu (6 brakova) i povremenim skandalima (hapšenje zbog sitne krađe), koji su punili stranice »žute štampe«. Najpoznatiju ulogu ostvaruje kao Dalila u pseudohist. spektaklu *Samson i Dalila* (1949) C. B. De Millea. Pedesetih godina glumi sve rjeđe, a 1958. definitivno se povlači. Nastupila je u 24 am. i 2 tal. filma. Objavila je autobiografiju *Ekstaza i ja* (Extasy and Me, 1966), zbog koje se kasnije sudila s koautorima.

Ostale važnije uloge: *Alžir* (J. Cromwell, 1938); *Uzimam ovu ženu* (W. S. Van Dyke, 1939); *Dama iz tropa* (J. Conway, 1939); *Petrolej* (J. Conway, 1940); *Drug X* (K. Vidor, 1940); *H. M. Pulham Esq.* (K. Vidor, 1940); *Ziegfeldova djevojka* (R. Z. Leonard, 1941); *Dodi živjeti sa mnom* (C. Brown, 1941); *Tortilla Flat* (V. Fleming, 1942); *Bijeli teret* (R. Thorpe, 1942); *Božanstveno tijelo* (A. Hall, 1943); *Opasni eksperiment* (J. Tourneur, 1944); *Zavjerenici* (J. Negulesco, 1944); *Neobična žena* (E. G. Ulmer, 1946); *Obeščašćena dama* (R. Stevenson, 1947); *Dama bez pasoša* (J. H. Lewis, 1950); *Moja najdraža špijunka* (N. Z. McLeod, 1951); *Priča o ljudskom rodu* (I. Allen, 1957).

LAMBETTI, Ellie, grč. filmska, kazališna i tv-glumica (Atena, 1930). U kazalištu prvi put nastupa već 1942. Kasnije se školuje na glum. školi pri kazalištu Cotopouli, u kojem i otpočinje kaz. karijeru; od 1955. vodi vlastitu kaz. družinu. Vrlo brzo stječe ugled velike dramske umjetnice koja suraduje s najpoznatijim predstavnicima grčkoga kult. života. Film (debitira već 1946) joj donosi još veću popularnost. Od desetak gl. uloga najzanimljivije su u filmovima M. Cacoyannisa *Buđenje nedjeljom* (1953, nagrađena na festivalu u Edinburghu), *Djevojka u crnom* (1956) i *Posljednja laž* (1958); za potonju — suvremene djevojke u sukobu s tradic. shvaćanjima — stječe velika priznanja međunar. kritike koja je uspoređuje s najvećim glumicama svjetskog filma. Ne uspijevši, za razliku od zemljakinja I. Papas i M. Mercouri, ostvariti međunar. karijeru (prvenstveno zbog nepoznavanja engl. jezika), povlači se s filma i posvećuje kazalištu i povremeno televiziji. Uživa ugled najveće suvremene umjetnice grč. kazališta.

Ostale važnije uloge: *Krvavi Božić* (G. Tzavellas, 1951); *Propala para* (G. Tzavellas, 1954).

LAMORISSE, Albert, franc. redatelj (Pariz, 13. I 1922 — 2. VI 1970). Isprva fotograf, što je bitno utjecalo na zamjetljivu vizualnu kvalitetu njegovih filmova. Svoj prvi kratkometr. film *Djerba* (1947) snimio je u Tunisu. U suradnji s pjesnikom J. Prévertom nastao je srednjometr. film *Bim* (1949), koji je označio autorovo trajno opredjeljenje za svijet djetinjstva, životinja i prirode. Film *Bijela griva* (Crin blanc, 1952) također je raden izvan studija i bez profesionalnih glumaca, a s poetičnošću i toplinom govori o prijateljstvu između dječaka i poludivljeg konja. Publika i kritika oduševljeno su primile to djelo a dodijeljene su mu i mnogobrojne nagrade (između ostalih Grand Prix u Cannesu i Nagrada Jean Vigo). U *Crvenom balonu* (Le ballon rouge, 1956), priči o dječaku i balonu, maštovito iskazuje veliku opreku između čiste dječakovke mašte, utjelovljene u balonu koji ga slijedi poput živog bića, i pragmatičnosti svijeta. Premda je i u idućim filmovima iskazao sklonost prema poetičnim sižejima, vidljivo je da mu ponestaje maštovitosti, npr. u priči o dječaku koji montira krila u želji da poleti (*Fifi-pero* — Fifi-la-Plume, 1965). Režirao je još filmove *Putovanje u balonu* (Voyage en ballon, 1960) i *Vjetar zaljubljenih* (Le vent des amoureux, 1970) za čijeg snimanja (u Iranu) je nesretnim slučajem izgubio život. Radio je u okviru vlastite produkcijske kuće *Les Films de Montsouris*.

LAMOUR, Dorothy (pr. ime Mary Leta D. Slaton Kaumeyer), am. glumica (New Orleans, 10. XII 1914). Sa 17 godina pobjeđuje na natječaju ljepote u rodnom gradu, a potom otpočinje razmijerno uspješnu karijeru pjevačice. Na filmu debitira 1935 (*Žena na lutriji* W. Thielea), a prvu veću ulogu igra iduće godine (*Princeza džungle* W. Thielea). Proslavlja se 1937. kao egzotična

ljepotica »s južnih mora« u velikom komerc. uspjehu — *Uraganu* J. Forda; od tada joj često dodjeljuju sl. uloge u mnogobrojnim melodramama, musicalima i komedijama. Najviše glum. domete i popularnost postiže 40-ih godina u filmovima Paramountove serije → *Road to...*, kao stalna partnerica B. Crosbyja i B. Hopea, dokazujući zamjeran komičarski dar. Povlači se 1953, da bi se potom u sporednim ulogama pojavila još 5 puta (ukupno 54 filma). Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Sveučilišni praznik* (F. Tuttle, 1936); *Swing High Swing Low* (M. Leisen, 1937); *Visok, pametan i lijep* (R. Mamoulian, 1937); *Sjeverni mrijet* (H. Hathaway, 1938); *St. Louis Blues* (R. Walsh, 1939); *Sporno putovanje* (F. Borzage, 1939); *Čovjek u gradu* (M. Sandrich, 1939); *Chad Hanna* (H. King, 1940); *Johnny Apollo* (H. Hathaway, 1940); *Put u Singapore* (V. Schertzinger, 1940); *Put na Zanzibar* (V. Schertzinger, 1941); *Put u Maroko* (D. Butler, 1942); *Ritam posut zvijezdama* (G. Marshall, 1942); *Dixie* (A. E. Sutherland, 1943); *Medalja za Bennyja* (I. Pichel, 1945); *Maskerada u Meksiku* (M. Leisen, 1945); *Put u Utopiju* (H. Walker, 1945); *Put u Rio* (N. Z. McLeod, 1947); *Moja najdraža brineta* (E. Nugent, 1947); *Divlja žetva* (T. Garnett, 1947); *Čuda se događaju* (K. Vidor, 1948); *Dolazi mladoženja* (F. Capra, 1951); *Najveća predstava na svijetu* (C. B. De Mille, 1952); *Put na Bali* (H. Walker, 1953); *Put u Hong Kong* (N. Panama, 1962); *Taj prokleti Donovan* (J. Ford, 1963).

D. Pc.

LAMPIN, Georges, franc. redatelj, producent i glumac rus. podrijetla (Jekaterinburg, danas Sverdlovsk, 1895 — Pariz, 8. V 1979). Isprva kaz. glumac i redatelj u Rusiji. U Francuskoj od 1921. kao film. glumac (do 1923) i asistent redatelja (npr. A. Gancea, R. Clair, J. Feydera i M. L'Herbiera). God. 1933—44. bavi se producentur. Kao redatelj debitira 1946. ekranizacijom *Idiota* (L'idiot) F. M. Dostojevskog, u kojoj tumači gl. uloge G. Philippe zasjenjuje rutinsku režiju, zapaženu tek po minucioznoj rekonstrukciji života Petrograda XIX st. Dostojevskom se vraća 1956; ekranizacijom romana *Zločin i kazna* (Crime et châtiment) ostvaruje tek korektnu ilustraciju. Lampinovo stvaralaštvo uvijek je na visokoj zanatskoj razini, ali uglavnom bez veće red. invencije i individualnosti.

Ostali filmovi: *Vječni sukob* (Éternel conflit, 1947); *Raj izgubljenih pilota* (Le paradis des pilotes perdus, 1948); *Povratak u život* (epizoda u omnibusu, 1949); *Stari iz Saint-Loupa* (Les anciens de Saint-Loup, 1950); *Strast* (Passion, 1951); *Kuća na dinama* (La maison dans la dune, 1951); *Slijedite tog čovjeka!* (Suivez cet homme!, 1952); *Susret u Parizu* (Rencontre à Paris, 1955); *La Tour, čuvaj se!* (La Tour, prends garde!, 1957); *Zavjerenik Mathias Sandorff* (Mathias Sandorff, 1962).

Pe. K.

LAMPRECHT, Gerhard, njem. redatelj, scenarist i povjesničar filma (Berlin, 6. X 1897 — Zap. Berlin, 17. V 1974). Studirao povijest umjetnosti. Po povratku iz I svj. rata otpočinje film. karijeru kao scenarist. Režira od 1921, često prema knjiž. predlošcima. Uz A. Fancka jedan je od rijetkih njem. redatelja 20-ih godina koji nije sudjelovao u ekspresionističkom pokretu. Prvi uspjeh postiže solidnom ekranizacijom romana Th. Manna *Buddenbrookovi* (Die Buddenbrooks, 1923). Među vodeće njem. redatelje svrstava se soc. dramom *Zloglasni* (Die Verrufenen/Der fünfte Stand, 1925) i oštrom socijalnokritičnom studijom o djeci iz sirotinjskih četvrti *Nezakoniti* (Die Unehelichen, 1926). Poznat i izvan Njemač-



B. LANCASTER u filmu *Trapez*

ke postaje filmom za djecu *Emil i detektivi* (Emil und die Detektive, 1931) s mnoštvom vrhunski vođenih malih glumaca; scenarij je po istoimenom slavnom romanu E. Kästnera napisao B. Wilder. Sljedeći veliki uspjeh polučuje muz. filmom na rubu fantastike *Princeza Turandot* (Prinzessin Turandot, 1934). Aktivan i nakon II svj. rata, osobito se istaknuo potresnom antiratnom dramom *Negdje u Berlinu* (Irgendwo in Berlin, 1946), o neizvjesnoj sudbini vojnika i mlade generacije uopće u Njemačkoj neposredno nakon rata. Režirao je više od 40 igr. filmova. — Kao povjesničar njem. filma neumorno je skupljao domaće filmove koji su postali osnova *Deutsche Kinemathek*, osnovane 1962. u Zap. Berlinu (kojoj je bio prvi direktor). Objavio je katalog *Njemački nijemi film 1903—1931* (Deutsche Stummfilme 1903—1931, 1967, u 9 svezaka).

Ostali važniji filmovi: *Groblje živih* (Der Friedhof der Lebenden, 1921); *Bježeće sjene* (Fliehende Schatten, 1922); *Druga* (Die Andere, 1924); *Hanseati* (Die Hanseaten, 1925); *Dvostruki moral* (Zweierlei Moral, 1930); *Između noći i jutra* (Zwischen Nacht und Morgen, 1931); *Crni husar* (Der schwarze Husar, 1932); *Špijuni na djelu* (Spione am Werk, 1933); *Izvijesnik gospodin Gran* (Ein gewisser Herr Gran, 1933); *Jednom velika dama* (Einmal grosse Dame, 1934); *Barkarola* (Barcarole, 1935); *Čudan gost* (Ein seltsamer Gast, 1936); *Zuta zastava* (Die gelbe Flagge, 1937); *Madame Bovary* (1937); *Kockar* (Der Spieler,

1938); *Ljubljena* (Die Geliebte, 1939); *Žena na rijeci* (Frau am Strom, 1939); *Djevojka u predsoblju* (Mädchen im Vorzimmer, 1940); *Clarissa* (1941); *Diesel* (1942); *Konji moga oca* (Meines Vaters Pferde, 1953); *Andeo s plamenim mačem* (Der Engel mit dem Flammenschwert, 1954); *Nadstražar Borck* (Oberwachtmeister Borck, 1955). Vr. V. **LANCASTER, Burt** (puno ime **Burton Stephen Lancaster**), am. filmski, kazališni i tv-glumac, filmski redatelj i producent (New York, 2. XI 1913). Sin poštanskog činovnika. Kao istaknut sportaš dobiva stipendiju za sveučilište New York; napustivši studij, s kasnijim partnerom u akcionim filmovima Nickom Cravatom osniva cirkusku akrobatsku trupu. Za II svj. rata služi u specijalnim jedinicama u Sjv. Africi i Italiji, potom glumi na Broadwayu gdje ga zapažaju hollywoodski »lovci na talente«; debitira 1946. u *Ubojicama* R. Siodmaka. Visok, gibak i atletski razvijen, svjetlokos, »čelična« pogleda ali blaga osmijeha, energičan prema muškarcima a pažljiv prema ženama, za duge karijere tumači uloge najšireg raspona: od simpatičnih pustolova, preko slojevitih likova čija tjelesna snaga tek prikriva tankočutnost, sve do ostarjelih ali ipak djelotvornih branitelja tradicije (tek povremeno — također vrlo uspješno — i negativce); sve te likove odlikuje suprotnost blagosti i snage, pravdoljublja i želje za moći. Svoju vještinu akrobata iskazuje u mnogim akcionim filmovima u kojima ne koristi dublere: pustolovcima *Plamen i strijela* (J. Tour-

B. LANCASTER u filmu *Odavde do vječnosti* (sa D. Kerr)



neur, 1950) i *Crveni gusar* (R. Siodmak, 1952), vesternima *Čovjek iz Kentuckija* (The Kentuckian, 1955), koji je sâm i režirao, i *Profesionalci* (R. Brooks, 1966) te u psihol. dramama s akcionim elementima *Trapez* (C. Reed, 1956), *Vlak* (J. Frankenheimer, 1964) i *Preplivati put* (F. Perry, 1968). Psihološki složeneje uloge, u kojima atletska vanjsšina tek «suraduje» pri izgradnji lika, sve češće tumači od filma *Vrati se, mala Shebo* (Da. Mann, 1952), kao čovjek duboko nezadovoljan vlastitim životom; slijede uloge podoficira u filmu *Oduzeto do vječnosti* (F. Zinnemann, 1953, nominacija za Oscara), Indijanca u *Posljednjem Apašu* (R. Aldrich, 1954), revolveraša-najamnika u *Vera Cruzu* (R. Aldrich, 1954), šerifa Wyatta Earpa u *Obratunju kod O. K. Corrala* (J. Sturges, 1957), vjerskog fanatika u *Elmeru Gantryju, šarlatanu* (R. Brooks, 1960), za koju je nagrađen Oscarom, doživotnog zatvorenika koji postaje priznati ornitolog u *Ptičaru iz Alcatraza* (J. Frankenheimer, 1961), za koju je nagrađen na festivalu u Veneciji, pravnik koji je pristao služiti nacistima u *Sudenju u Nürnbergu* (S. Kramer, 1961) i dr. Neprekidno snima i u poznijim godinama, sve češće i s vodećim evr. redateljima (npr. L. Visconti, B. Bertolucci te L. Malle za čiji *Atlant City*, 1980, dobiva nagradu Britanske filmske akademije i nominaciju za Oscara) koji u nje-mu vide smirenog čuvara tradic. vrijednosti; ipak, poput mnogih dr. poznatih am. glumaca u starijoj dobi, sudjeluje i u spektakularnim komerc. produkcijama (npr. *Aerodrom*, 1970, G. Seaton). Na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca nalazio se 1956. i 1962. Velik uspjeh ostvaruje ulogom Mojsija u istoimenom tal. tv-seriji G. De Bosija iz 1976, a potom sudjeluje u više sl. koprodukcijama (npr. *Marco Polo* G. Montalda u Italiji i *Očevi i sinovi* B. Sinkela u SR Njemačkoj). Sa R. Kibbejem korežirao je film *Ponoćni čovjek* (The Midnight Man, 1974), u kojem je i glumio. Kao producent osobito je uspje-ha imao 50-ih godina u vlastitoj kompaniji (koju je osnovao sa svojim agentom H. Hechtom), proizvevši — osim mnogih vlastitih filmova — i Oscarom nagrađeno djelo *Marty* (1955) De. Manna. Do 1988. odigrao je oko 70 film. uloga. Politički, jedan je od vodećih liberala Hollywooda.

Ostale važnije uloge: *Gruba sila* (J. Dassin, 1947); *Hodam sam* (B. Haskin, 1948); *Svi moji sinovi* (I. Reis, 1948); *Poljupcima speru krv s mojih ruku* (N. Foster, 1948); *Uzduž i poprijeko* (R. Siodmak, 1948); *Žalim, pogrešan broj* (A. Litvak, 1949); *Pješčano uže* (W. Dieterle, 1949); *Gospodin 880* (E. Goulding, 1950); *Dolina osvete* (R. Thorpe, 1951); *Jim Thorpe — pravi Amerikanac* (M. Curtiz, 1951); *Njegovo veličanstvo O'Keefe* (B. Haskin, 1954); *Tetovirana ruža* (Da. Mann, 1955); *Čovjek koji je pravio kišu* (J. Anthony, 1956); *Slatki miris uspjeha* (A. Mackendrick, 1957); *Plovi tiho, plovi duboko* (R. Wise, 1958); *Odvajeni stolovi* (De. Mann, 1958); *Đavolov učenik* (G. Hamilton, 1959); *Nepomirljivi* (J. Huston, 1960); *Mladi i svirepi* (J. Frankenheimer, 1961); *Dijete čeka* (J. Cassavetes, 1963); *Lista Adriana Messengera* (J. Huston, 1963); *Gepard* (L. Visconti, 1963); *Sedam dana u maju* (J. Frankenheimer, 1964); *Tragom velike karavane* (J. Sturges, 1965); *Lojci na skalpove* (S. Pollack, 1968); *Čuvari zamka* (S. Pollack, 1969); *Padobranci dolaze* (J. Frankenheimer, 1969); *Čovjek zakona* (M. Winner, 1970); *Valdez osvetnik* (E. Sherin, 1970); *Ulzanin prepad* (R. Aldrich, 1972); *Škorpion* (M. Winner, 1972); *Akcija za atentat* (D. Miller, 1973); *Zatvoreni obiteljski krug* (L. Visconti, 1975); *Dvadeseto stoljeće* (B. Bertolucci, 1976); *Buffalo Bill i Indijanci* (R. Altman, 1976); *Otok doktora Moreaua*

(D. Taylor, 1977); *Ultimatum — posljednja zraka sumraka* (R. Aldrich, 1977); *Zora u zemlji Zulu* (D. Hickox, 1979); *Koza* (L. Cavani, 1980); *Bijeg na Divlji zapad* (L. Johnson, 1981); *Lokalni junak* (B. Forsyth, 1982); *Ostermanov vikend* (S. Peckinpah, 1983); *Dan ranije* (G. Montaldo, 1987).

LIT.: J. Vermije, Burt Lancaster: A Pictorial Treasury of His Films, New York 1970; T. Thomas, Burt Lancaster, New York 1975; E. Karceva, Bert Lancaster, Moskva 1983; R. Lacourbe, Burt Lancaster, Paris 1987.

LANCHESTER, Elsa (pr. ime **Elizabeth Sullivan**), britansko-am. glumica (London, 28. X 1902 — Woodland Hills, California, 28. XII 1986). Od 1918. nastupa u kazalištu (isprva londonskom dječjem), a od 1927 — na nagovor budućeg supruga — Ch. Laughtona — i na filmu; s njim poč. 30-ih godina odlazi u Hollywood (kompanija Paramount) i otada redovito glumi i u am. i u brit. filmovima (često uz supruga: npr. *Privatni život Henrika VIII.*, 1933, i *Rembrandt*, 1937, A. Korde; *Veliki sat*, 1947, J. Farrowa; *Svjedok optužbe*, 1957, B. Wildera /nominacija za Oscara za epizodu/). Iako neprivlačna, ali talentirana i temperamentna, nastupala je u epizodnim i drugim gl. ulogama, tumačeći najčešće osobe s nekom izraženom manom (nametljivost, zloba, priglupost) — najuspješnije u komedijama te u filmovima strave (npr. dvostruka uloga — naslovna i Mary Shelley — u *Frankensteinovoj zaručnici*, 1935, J. Whalea) i njihovim parodijama. Glumila je u 56 filmova (od toga, 1 kratki igrani). Objavila je autobiografsku knjigu *Charles i ja* (Charles and I, London 1939).

Ostale važnije uloge: *Duh putuje na Zapad* (R. Clair, 1935); *Princeza Marietta* (W. S. Van Dyke, 1935); *David Copperfield* (G. Cukor, 1935); *Brod grijeva* (E. Pommer, 1938); *Dame u mirovini* (Ch. Vidor, 1941); *Priče s Manhattanom* (J. Duvivier, 1942); *Sim bijesa* (J. Cromwell, 1942); *Lassie se vraća kući* (F. M. Wilcox, 1943); *Spiralne stepenice* (R. Siodmak, 1945); *Oštri rub* (E. Goulding, 1946); *Biskupova supruga* (H. Koster, 1947); *Pridružite se stadiu* (H. Koster, 1949, nominacija za Oscara za epizodu); *Generalni inspektor* (H. Koster, 1949); *Tajna napuštenog vrta* (F. M. Wilcox, 1949); *Jadnici* (L. Milestone, 1952); *Staklena papučica* (Ch. Walters, 1954); *Zvono, knjiga i svijeta* (R. Quine, 1958); *Mary Poppins* (L. Stevenson, 1964); *Mačak detektiv* (R. Stevenson, 1965); *Wilder* (Da. Mann, 1971); *Poziv na večeru s ubojstvom* (R. Moore, 1976).

An. Pet.

LANDIS, John, am. filmski i tv-redatelj (Chicago, 1950). Sa 20 godina započinja se u kompaniji 20th Century-Fox. Debitira već 1972. niskobudžetnim filmom strave *Schlock* (sâm glumi istoimeni čudovište) koji je isprva neprimijećen, da bi 1975. dobio Grand Prix na festivalu u Trstu i postao kult-film. L. tada ostaje u Evropi te tal. i španj. glumce «špageti-vesterna» podučava engleskom i ponekad ih dublira. Po povratku, filmovima *Film na žaru, ili kako vam drago* (Kentucky Fried Movie, 1977) i *Zivotinjska kuća* (National Lampoon's Animal House, 1978) počinje gajiti hipijevski skeč-humor, tipičan za satiričke časopise «Mad» i «National Lampoon». Drugi film, u kojem se ističe specifičan komičarski dar J. Belushija, postiže golem komerc. uspjeh, što Landisu omogućuje visokobudžetni projekt *Braća Blues* (The Blues Brothers, 1980), nostalgичnu muz. komediju s vrsnim parom J. Belushi/D. Aykroyd. Konzekventno provodeći strukturu dvojice gl. junaka, nakon smrti omiljenog glumca Belushija, u komediji *Kolo sreće*... (Trading Places, 1983) udružuje Aykroyda s novom, crnom komičarskom zvijezdom E. Murphyjem. *Horroru* se vratio filmom *Američki vukodlak u Londonu* (An

American Werewolf in London, 1981) te kao pokretač omnibusa *Zona sumraka* (Twilight Zone, 1983), u kojem — zajedno sa S. Spielbergom, J. Danteom i G. Millerom — odaje počast R. Serlingu, tvorcu čuvene istoimene tv-serije koja je svojim viđenjem fantastike i *horroru* značajno utjecala na mnoge redatelje «novog Hollywooda». Radeći za televiziju, svojim je 20-minutnim video-spotom *Thriller* (s pjevačem M. Jacksonom), jednim od najskupljih i najgledanijih video-projekata, već uao u povijest novog medija.

Ostali filmovi: *U noć* (Into the Night, 1984); *Kako smo počeli III svjetski rat* (Spies Like Us, 1985); *Tri amiga* (Three Amigos, 1986); *Doći u Ameriku* (Coming to America, 1987); *Potraga* (Quest, 1988).

LANG, Charles B., am. snimatelj (Bluff, Utah, 27. III 1902). Član A. S. C. Studirao pravo na sveučilištu Southern California. Na nagovor obitelji radi u laboratoriju kojim rukovodi njegov otac. Ubrzo postaje asistent snimatelja, a 1926. samostalno snima prvi film; budući da oponaša stilove poznatih snimatelja, taj je prvi pokušaj izrazito neuspješan pa L. ponovno radi kao asistent. God. 1929. dobiva novu priliku; otada pa do 1952. jedan je od vodećih snimatelja kompanije Paramount. Najčešće snima vesterne i thrillere, no ističe se i u dr. žanrovima. Posebno je cijenjen zbog suptilne crno-bijele fotografije. Slovi kao »ženski« snimatelj, jer se trudi oko glumica i nastoji da na ekranu izgledaju što ljepše; osobito je uspješno surađivao sa M. Dietrich, M. West, J. Crawford, C. Colbert, M. Monroe i A. Hepburn. Od 1952. slobodan je umjetnik. Za Oscara je nominiran čak 17 puta, a osvojio ga je za film *Zbogom, oružje* (F. Borzage, 1932). U nekim novijim ostvarenjima (npr. *Jednooki Jack*, 1961, M. Branda, *Sve o Daisy Clover*, 1965, R. Mulligana i *Sama u tami*, 1967, T. Younga) nastoji da osjetljivije dobije izgled postojeće rasvjetle, uključujući u kadar realne izvore svjetla. Ističe se stalnim traženjem novih snim. rješenja. Jedan od najplodnijih am. snimatelja, nakon gotovo 50-godišnje karijere povukao se 1973.

Ostali važniji filmovi: *Tom Sawyer* (J. Cromwell, 1930); *Ulica šanse* (J. Cromwell, 1930); *Noćna priča* (N. Taurag, 1933); *Sve mu je to ona zamijesila* (L. Sherman, 1933); *Život bengalskog kophajnika* (H. Hathaway, 1935); *Peter Ibbetson* (H. Hathaway, 1935); *Mississippi* (A. E. Sutherland, 1935); *Čežnja* (F. Borzage, 1936, sa V. Milnerom); *Andeo* (E. Lubitsch, 1937); *Brodolomnici* (H. Hathaway, 1937); *Tovariš* (A. Litvak, 1937); *Ti i ja* (F. Lang, 1938); *Zaza* (G. Cukor, 1938); *Sjeverni mrijest* (H. Hathaway, 1938); *Zalazak sunca* (H. Hathaway, 1941); *Ponosno liječimo* (M. Sandrich, 1943); *Plavo nebo* (S. Heisler, 1946); *Duh i gospođa Muir* (J. L. Mankiewicz, 1947); *Varijska politika* (B. Wilder, 1948); *Pješčano uže* (W. Dieterle, 1949); *Šarene hlače* (G. Marshall, 1950); *Senzacija* (B. Wilder, 1951); *Crvena planina* (W. Dieterle, 1951); *Iznenadni strah* (D. Miller, 1952); *Velika hajka* (F. Lang, 1953); *Sabrina* (B. Wilder, 1954); *Razvod, pa šta!* (M. Robson, 1954); *To ti se trebalo dogoditi* (G. Cukor, 1954); *Čovjek iz Laramieja* (A. Mann, 1955); *Jesensko lišće* (R. Aldrich, 1956); *Zbogom, oružje* (Ch. Vidor, 1956, sa O. Morrisom); *Obratun kod O. K. Corrala* (J. Sturges, 1957); *Divlji vjetar* (G. Cukor, 1957); *Odvajeni stolovi* (De. Mann, 1958); *Neki to vole vruće* (B. Wilder, 1959); *Posljednji vlak iz Gun Hilla* (J. Sturges, 1959); *Sedmorica veličanstvenih* (J. Sturges, 1960); *Zabranjene strasti* (R. Quine, 1960); *Pjesma bez kraja* (Ch. Vidor, 1960, sa J. W. Howeom); *Ljeto i dim* (P. Glenville, 1961); *Kako je osvojen Divlji*

zapot (J. Ford i H. Hathaway, 1962, sa W. H. Danielsom, M. Krasnerom i J. LaShelle-om); *Sarada* (S. Donen, 1964); *Otac Guska* (R. Nelson, 1964); *Seks i samostalna djevojka* (R. Quine, 1964); *Ne diraj mi ženu* (N. Panama, 1966, sa P. Beesonom); *Kako ukrasti milijun dolara* (W. Wyler, 1966); *Hotel* (R. Quine, 1967); *Varalica* (I. Kershner, 1967); *Divlji čovjek* (R. Mulligan, 1968); *Bob i Carol, Ted i Alice* (P. Mazursky, 1969); *Kaktusov cvijet* (G. Saks, 1969); *Šetnja na proljetnoj kiši* (G. Green, 1969). K. Mik.

LANG, Fritz, njemačko-am. redatelj i scenarist austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 5. XII 1890 — Hollywood, 2. VIII 1976). Jedinac bečkog arhitekta; studirao arhitekturu na bečkoj Visokoj tehničkoj školi a potom slikarstvo na umj. akademijama u Münchenu i Parizu. Sa 20 godina putuje u Sjv. Afriku, Rusiju, Kinu, Japan i na pacifičke otoke. God. 1913. dolazi u Pariz gdje se uzdržava kao modni crtač, slikar akvarela i karikaturist. Uoči I svj. rata bježi pred franc. policijom u Beč, odlazi na frontu gdje je 4 puta ranjen i 1916. demobiliziran u činu poručnika sa 7 odlikovanja. Od 1917. piše kratke priče a potom scenarije (isprva za Decla-Bioscop iz Berlina), većinom melodramsko-krim. sadržaja: *Svadba u Eksentrik Klubu* (1917), *Joe Debbs* (1917, serijal), *Hilde Warren i smrt* (1919) u kojem sâm nastupa u ulozi Smrti, i *Indijski nadgrobni spomenik* (1921) J. Maya, te *Kuga u Firenci*, *Danse macabre* i *Zena sa orhidejama* (svi 1919) O. Rip-perta.

Prvi film *Polutanka* (Halbblut, 1919), priču o berlinskoj prostitutki »miješane krvi«, režirao je po vlastitom scenariju. Iste godine realizira melodramu *Gospodar ljubavi* (Der Herr der Liebe), s prenatrpanim isticanjem ljubomore, mržnje i osvete, kojom ipak nedvosmisleno dokazuje svoje zanatsko umijeće. Spektakularnu pustolovnu melodramu *Pauci* (Die Spinnen) sam je napisao i 1919. realizirao u 2 dijela (*Zlatno jezero* /Der goldene See/ i *Dijamantni brod* /Das Brilliantenschiff/). Ta priča o am. sportašu i fatalnoj ženi Lio Sha (Ressel Orla), vodi međunar. organizacije »Pauci«, prvi put je u njem. kinematografiji istaknula žanr pustolovnog filma; ujedno, to je prvi Langov film s motivom suprotstavljanja zakona i kriminala. Između dvaju dijelova *Paukova*, L. je — po adaptaciji drame *Madame Butterfly* D. Belasca i J. L. Longa — režirao film *Harakiri* (1919), za koji su onovremeni kritičari ustvrdili da predstavlja »grandioznu kulturnu fresku Japana prožete individualizmom i akcijom«. God. 1920. prvi put surađuje sa scenaristicom Theom von Harbou (svojom budućom suprugom i autoricom scenarija za sve njegove filmove do 1933), koja u njegove projekte unosi stanoviti misticizam i romantiku »njemačkog zavičaja«, što pustolovnim pričama daje nove sadržajne i stilске fineze. Prvi njihov film je *Lutajuća slika* (Das Wandernde Bild, 1920), religiozno-mistična priča o stanovnicima alpskog sela koji su povjerovali u prikazanje Djevice Marije. Iduće godine realizira film *Četvorica i žena* (Die Vier um die Frau), vještu ljubavno-krim. spletku o burzovnom mešetaru, njegovoj ženi i muškarcima iz njezine prošlosti. Prva priznanja međunar. filmske kritike postigao je svojim 8. filmom *Umorna smrt* (Der müde Tod, 1921), fantastičnom pričom o zaljubljenjici koja sklapa pogodbu sa smrću koja će joj — ako izvrši 3 zadatka u 3 različite zemlje i 3 pov. epohe (stari Bagdad, renesansna Venecija i stara Kina) — vratiti u život voljenog čovjeka; iako pod stanovitim utjecajem *Netrpeljivosti* (1916) D. W. Griffitha, to je prvi Langov film u stilu ekspresionizma (i prvi



FRITZ LANG

F. LANG, M (P. Lorre)



s motivom neumitnosti sudbine), a u njemu se osobito ističe slikovna struktura cjeline (scenografija W. Röhrig i H. Warm) i dijelova nadahnutih njem. popularnim slikarima iz XIX st. Djelo je smatrano suparnikom *Kabineta doktora Caligarija* (R. Wiene, 1919), koji je sâm L. trebao režirati, ali je odbio zbog prethodno dogovorenog angažmana. God. 1922. snima pravo remek-djelo u žanru kriminalističko-pustolovnog filma *Doktor Mabuse kockar* (Dr. Mabuse der Spieler) u 2 dijela

(*Slika vremena* /Ein Bild der Zeit/ i *Pakao, igra o ljudima našeg vremena* /Inferno, ein Spiel von Menschen unserer Zeit/), prema romanu luxemburškog pisca N. Jacquesa. Doktor Mabuse je personifikacija Zla, zločinački Um koji želi zavladati svijetom poigravajući se ljudskim sudbinama; snimljen u ateljeu, s izrazitim ekspresionističkim i kubističkim utjecajem na scenografiju i dekor, film većim dijelom ostavlja začudan dojam uvjerljivosti socijalno-psihol. kritike ondašnjega njem. društva koje se nemoćno opiralo soc. bijedi i amoralnosti. Vještu preobrazbu doktora Mabusea u 9 različitih lica ostvario je R. Klein-Rogge. Više od 2 godine (1922—24) trajalo je snimanje spektakularne legende *Nibelunzi* (Die Nibelungen) u 2 dijela (*Siegfriedova smrt* /Siegfrieds Tod/ i *Kriemhildina osveta* /Kriemhilds Rache/), prema istoimenj germanskoj mitskoj poemi i nordijskim sagama. Cesto svrstavan u izrazita ekspresionistička ostvarenja, film je prvenstveno romant. saga o junaštvu, ljubavi, osveti i smrti; pronastički krugovi (tada u osponu) film većinom prihvaćaju (osobito 1. dio, koji se za nacističke vladavine prikazuje u ozvučenoj verziji), dok ga neki kritiziraju zbog »prikazivanja njemačkih predaka kao barbarâ«. Zanimljivost je da mitskog Zmaja kojeg ubija Siegfried, pokreće mehanizam kojim, unutar njega, upravlja 17 ljudi, a glasovita nibelunška šuma izgrađena je u ateljeu; cijeli projekt stajao je golemu svotu koja nikad nije točno utvrđena. U listopadu 1924, po završetku snimanja *Nibelunga*, L. odlazi u SAD, gdje se upoznaje s teh. dostignućima tamošnjih studija. Po povratku, navodno nadahnut newyorškim neboderima, snima 1926/27. film *Metropolis*, najskuplji pothvat UFA-e (ohrabrene golemim naknadom. uspjehom *Nibelunga*), s budžetom većim od 5 000 000 maraka, te sa 37 633 glumca i statista, stotinjak stručnjaka za trikove i makete, kao i mnoštvom pomoćnih radnika. Ta sumorna vizija života u megalopolisu u XXI st. (ekipa scenografa pod vodstvom O. Huntea), s tipičnim ekspresionističkim pokretima masa koje podsjećaju na korove iz Piscatorovih kaz. inscenacija, varira temu o svemoćnom Umu koji gospodari radničkom klasom, pojedincima i duhom čovjeka, izgubljenima u atmosferi prisile, pokornosti i opsjednutosti tehnikom. Smatelji K. Freund, G. Rittau i E. Schüfftan svojim su rješenjima u načinu snimanja znatno pripomogli impresivnosti te »predorwellijanske« vizije budućeg svijeta. Završetak filma (pomirenje klasa) doživio je kritiku naprednih krugova, jer je poslužio kao propaganda koalicijske desničarskih stranaka. Sljedeći film *Špijuni* (Spione, 1928), kojim L. još jednom personificira transnacionalni zločinački Um u liku majstora-špijuna (Klein-Rogge), senzacionalno je odjeknuo u svijetu zbog sl. špijunske afere u Londonu tih godina. *Zena na Mjesecu* (Frau im Mond, 1929), prototip znanstvenofantastičnih filmova o letovima na dr. planete u kojem su surađivali raketni stručnjaci Oberth i Ley, posljednji je Langov nij. film i zadnji projekt za poduzeće UFA. God. 1931. počinje raditi za kompaniju Nero-Film i snima remek-djelo *M* (svoj zv. pravičen, kojim dominira melodija iz *Peer Gynta* E. Griega), u kojem svoju prvu gl. ulogu — dječubojicu — igra P. Lorre. Priča se temelji na 3 istinita događaja, a koncipirana je kao akciona detekcijsko-polijska drama s vrlo plastično prikazanim portretom ubojice (koji simbolizira nemoć čovjeka da se odupre silama u sebi i izvan sebe); za njim ne tragaju samo vlasti, već i velegradsko podzemlje (koje u svojim redovima ne trpi takvu vrst zločinca), ingeniozno ironijski poistovječeni paralelnom montažom. Unatoč mjestimičnim

F. LANG, *Zakon linča*F. LANG, *Samo jednom se živi* (H. Fonda)F. LANG, *Žena u izlogu* (J. Bennett i E. G. Robinson)

ustupcima zakašnjelom ekspresionizmu, film je u biti realističan. Scena prosjačkog suda u podzemlju sa svojim ekstatičnim trenucima najbliža je fotografski (F. A. Wagner), ritmički i glumački ekspresionističkoj stilizaciji koja psihol. i soc. uvjerljivosti cjeline daje još veću umj. sugestivnost (brojni gotovo dokumentaristički prizori), osobito

u prikazu polit. i društ. problemâ suvremene Njemačke. Posljednji Langov njem. film iz tog razdoblja je *Testament doktora Mabusea* (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933), kojeg je zabranila nacistička cenzura, pa je premijeru doživio u Beču. To je još jedna verzija »vladavine zločina« doktora Mabusea u kojoj su, prema mnogim tvrd-

njama, nacističke vođe prepoznale sebe i neke rečenice iz svoje polit. retorike.

Nakon rastave od supruge i suradnice Th. von Harbou (članice NSDAP) te odbijanja ponude ministra propagande J. Goebbelsa da bude »stup nove njemačke kinematografije«, L. u posljednji trenutak napušta Njemačku i odlazi u Pariz, gdje 1934. snima film *Lilom* prema kaz. komadu F. Molnára, poetsku fantaziju o ljubavnom paru kojom na komičan način ismijava pitanja o moralu i ljudskom ponašanju uopće.

Nakon relativnog uspjeha filma, L. odlazi najprije u London a potom u SAD, gdje 1935. prima i am. državljanstvo.

U Americi za razne kompanije snima 3 krim. filma, *Zakon linča* (Fury, 1936), *Samo jednom se živi* (You Only Live Once, 1937) i *Ti i ja* (You and Me, 1938), koje mnogi nazivaju »socijalnom trilogijom«. Ta djela su stilski prilagođena onovremenom am. realističkom filmu, no imaju i zamjetne tragove njem. ekspresionizma, osobito u ugođaju. U sva 3 prevladava problematika društ. nepravde i masovne hysterije, kao i motiv pojedinačnog osvetništva. U *Zakonu linča*, po mnogima (i samom Langu) njegovu najboljem am. filmu, raspaljena masa sumnjiči i optužuje nevinog čovjeka (S. Tracy), u filmu *Samo jednom se živi* također biva zatvoren nevin čovjek (H. Fonda), koji bježi iz zatvora i ubija svećenika u trenutku kad »spora pravda« otkriva njegovu nevinost, a u filmu *Ti i ja* bivši kažnjenik (G. Raft) ne odolijeva svome zločinačkom nagonu i strada u smislu krilatice »zločin se ne isplati«. God. 1940. L. realizira svoj prvi film u boji *Povratak Franka Jamesa* (The Return of Frank James), neku vrst nastavka vesterna *Jesse James* H. Kinga iz 1939. poznatu priču o zlosretnoj sudbini braće James variranu u mnogim am. filmovima. Nakon toga snima svoj drugi western *Zapadna Unija* (Western Union, 1941), o izgradnji transkontinentalnog brzojava 1861; u oba unosi pesimizam dotad nepoznat u tom žanru, kao i svoj česti motiv sudbinskoga. Filmom *Lov na čovjeka* (Man Hunt, 1941) — o Englezu (W. Pidgeon) koji, osumnjičen za pokušaj atentata na Hitlera, biva mučen od Gestapoa, bježi u domovinu gdje također u zadnji čas izmiče stupici koju postavlja nacistička mreža u inozemstvu — L. započinje niz izrazito antifaš. filmova. Drugi takav *I krovci umiru* (Hangmen Also Die!, 1943), po scenariju B. Brechta (koji je, nezadovoljan postupcima producenata, kasnije podigao tužbu i dobio spor), vrsna je psihološko-polit. drama o atentatu na nacističkog protektora Češke i Moravske R. Heydricha u Pragu 1942 (iako u potpunosti ne odgovara pov. činjenicama). Zaplet pun obrata, u kojem članovi pokreta otpora i građani štite izvršitelja atentata (B. Donlevy) i Gestapou podmeću kolaboracionista kojeg nacisti strijeljaju da »spase ugled«, Langu više služi da nacizam ismije, no da prikaže njegovu okrutnost. Inače, poč. 40-ih godina L. napušta 2 projekta u kojima ga zamjenjuje A. Mayo: *Potvrdi ili opovrgni* (1941) i *Mjesečeva mijena* (1942). Dalji veliki uspjeh postiže *Ministarstvom straha* (Ministry of Fear, 1944), špijunskim filmom (jednim od najuspjelijih u žanru) prema istoimenom romanu G. Greena, o nacističkoj organizaciji u Londonu. Snimljen pretežito u »dekoru noći«, s halucinantnim stanjima i opasnom neizvjesnosti, izravno (kao i naredni) podsjeća na Langovu ekspresionističku fazu. Između ostalog, impresivno je ostvarena spiritistička seansa kao svojevrsni znak nastupajuće spletke, kakav L. dosljedno provodi u većini svojih filmova. Slijedi *Žena u izlogu* (The Woman in the Window, 1944), stilski rafinirana priča o usamljenom muškarcu (E. G. Robinson)



F. LANG, lijevo: Nibelunzi (Siegfriedova smrt), desno: Metropolis

i lijepoj ženi (J. Bennett) koja ga vodi kroz san i noćnu mđru putovima tajanstva i zločina. Istančano ostvareni odnosi, noćne snimke tjeskobnog ugođaja i bravurozna igra protagonista (u kojoj prevladava neodoljivost *femme fatale*) priskrbili su tom djelu oznaku vodećega u okviru film *noira*. *Grimizna ulica* (Scarlet Street, 1946) remake je poznatog filma *Kuja* (1931) J. Renoira, a *Ogrtač i bodež* (Cloak and Dagger, 1946) uspjeli špijunski film o spašavanju atomskog stručnjaka iz nacističkog zarobljeništva u Italiji uz pomoć tal. partizana. Idući film *Tajna iza vrata* (Secret beyond the Door, 1948), thriller o čovjeku (M. Redgrave) opsjednutom umorstvom koji svoju kuću pretvara u muzej glasovitih ubojstava, L. je realizirao u stilu niskobudžetnih filmova, karakterističnih za atelijski način snimanja. God. 1950. realizira uzbudljiv krim. film *Kuća pored rijeke* (House by the River) i nezapaženu ratnu dramu *Američka gerila na Filipinima* (American Guerilla in the Philippines), o borbi domorodaca i Amerikanaca protiv Japanaca za II svj. rata. Iste godine, zbog preuzimanja drugog projekta, ne ekranizira ponuđeni scenarij *Đavolji general*, što ga je potom (1955) u SR Njemačkoj realizirao H. Käutner.

U svome trećem (po nekima i najuspjelijem) vesternu *Ranč prokletih* (Rancho Notorious, 1952), sa središnjim motivom osвете i ponovno lišenim hepienda, u kojem surađuje sa M. Dietrich, L. prvi u tom žanru koristi naslovnu pjesmu kao integralni dio strukture filma. *Sukob u noći* (Clash by Night, 1952), melodramu o ljubavnom trokutu, i *Plavu gardeniju* (The Blue Gardenia, 1953), tipični film *noir* iz života newyorških nižih i viših slojeva, L. je ostvario brzo i efektno u okvirima hollywoodske proizvodne rutine. *Velika hajka* (The Big Heat, 1953) snažan je i silovit krim. film o idealistički nastrojenom detektivu (G. Ford), koji se — zbog umorstva supruge — iz borca protiv zločina i korupcije pretvara u ogorčenoga i divljeg izvršitelja osobne osвете. Film *Ljudska žudnja* (Human Desire, 1954) još je jedan remake Renoirova djela (*Čovjek zvijer*, 1938, prema romanu É. Zole). *Mjesečeva flota/Gusari iz Moonfleet* (Moonfleet, 1955), »dickensovska« priča o sirotom dječaku i krijumčarima iz 1757. u Engleskoj, prvi mu je film u cinemascopeu. *Dok grad spava* (While the City Sleeps, 1956), krim. film o newyorškim reporterima koji istražuju niz seksualnih umorstava u gradu, iako od mnogih kritiziran, Langu je (uz *Zakon linča*)

najdraže am. ostvarenje. *Izvan svake sumnje* (Beyond a Reasonable Doubt, 1956) thriller je o sudbinskim slučajnostima koje pomažu pravdi protiv ingeniozno smišljenog zločina, ujedno Langov posljednji am. film. Nakon nekoliko nerealiziranih projekata, nezadovoljan svojom am. karijerom (osobito uplitanjem producenata u njegov rad), L. na poziv producenta A. Braunera odlazi u SR Njemačku, gdje realizira treću verziju (nakon J. Maya 1921. i R. Eichberga 1937/38) *Tigra od Ešnapura* (1958) i *Indijskoga nadgrobnog spomenika* (1959), koja svojom stilskom elegancijom i slikovnom svježinom pripada najuspjelijim romantično-pustolovnim filmovima novijeg doba. *Tisuću očiju doktora Mabusea* (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse, 1960) briljantna je rekapitulacija mabuseovske teme u suvremenim okolnostima,

koja proročki navješta ulogu televizije u ideologiziranom svijetu sutrašnjice, ujedno i Langov posljednji film.

Vrativši se u Njemačku s nadom da će pomoći obnavljanju njene sterilne kinematografije, L. doživljuje razočaranje; mlada kritika, ispunjena ogorčenjem prema svemu što podsjeća na nedavnu njem. prošlost i težnjom prema posve novim društv. perspektivama i film. vizijama, nije spremna prihvatiti njegove poglede (usprkos njihovoj temeljnoj progresivnosti). Zbog toga se L. povlači, a dalji rad — uz vremenost — onemogućuju mu i poteškoće sa zdravljem, osobito sve slabiji vid.

Langovo mjesto i značenje u svjetskom filmu iznimno su veliki. Neprestano varirajući 3 u biti



F. LANG, Tisuću očiju doktora Mabusea (P. van Eyck i D. Addams)

romantičarske teme (sudbina, krivnja, želja za osvjetom ili društv. pravdom), ostvario je opus prožet pesimizmom, iracionalnošću i oštrom ljepom na rubu filozofičnosti, ali i fantazmagoričnošću i mistikom, s ugođajem tjeskobe i more koji se funkcionalno uklapa u bizarne priče i egzotične ambijente, te s ugroženim usamljenim junacima koji često nose klicu vlastite kobi — žrtvama okolnosti (soc. i političkih) kojih ponekad i nisu svjesni. Tako, osobito kroz tu gotovo »kafkijansku« dimenziju, L. impresivno izražava krizu građanskog društva i složeni splet njegovih proturječja. Takav svijet uobličio je osebnim, prepoznatljivim stilom bogate vizualne izražajnosti, vizurama koje — kompozicijom, mizanscenom, svjetlosnim kontrastima i neočekivanim kutovima snimanja — daju naslutiti da na prvi pogled »obične« pojave imaju svoje drugačije, »neobične« naličje. Langov opus u cjelini i neka djela napose utjecali su na mnoge film. redatelje (npr. A. Hitchcocka, L. Bunuela, O. Wellesa, K. Vidora, C. Reeda, H.-G. Clouzota, C. Chabrola, S. M. Eizenštejna /npr. *Nibelunzi* na *Ivana Groznog*/ i I. Bergmana /*Umorna smrt* na *Sedmi pečat*/ te autore am. film *noira*). Nadahnuća stilom i idejama iz njegova ekspresionističkog i postekspresionističkog razdoblja mogu se uočiti i u djelima najmlađih redatelja evropskih i američke kinematografije.

U filmu *Prezir* (1963) J.-L. Godarda L. igra sâmoga sebe, raspravlja o Homeru te citira Dantea, Corneillea, Hölderlina i Brechta. Bavio se i skulpturom; 1915. pohađajući oficirski tečaj u Ljutomeru, kao prijatelj pionira slov. filma K. Grossmana ostavio mu je 4 rada u tehnici pečene gline. Objavio je roman *Zlatno jezero* (Der goldene See, Berlin 1920) prema scenariju vlastitog filma *Pauci*, kao i brojne napise o filmu.

LIT.: A. Lenning, *Nibelungen Saga*, s. I. 1960; Ž. Bogdanović, *Fric Lang*: Ubica, Beograd 1963; F. Courtade, *Fritz Lang*, Paris 1963; A. Eibel/M. Mourlet, *Fritz Lang*: Choix de textes, Paris 1964; *Verband der Deutschen Filmclubs* (izdavač), *Retrospektive Fritz Lang*, Dokumentation, Bad Ems 1964; P. Jensen, »M« (Classics of the Film), s. I. 1965; 7 reditelja — 7 razgovora, Beograd 1967; P. Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, New York/London 1967; P. Jensen, *The Cinema of Fritz Lang*, New York/London 1969; P. W. Jansen/W. Schütte (urednici), *Fritz Lang*, München 1976; L. H. Eisner, *Fritz Lang*, London 1976; F. Grafe/E. Patales/H. H. Prinzler, *Fritz Lang*, München/Wien 1976. Vr. V.

LANG, Walter, am. redatelj (Memphis, Tennessee, 10. VIII 1898 — Palm Springs, California, 7. II 1972). Studirao na sveučilištu Tennessee. Za I svj. rata s vojnim kaz. trupama u Evropi, kasnije je modni ilustrator, a pokušava i karijeru kaz. glumca. Od 1921. epizodist na filmu a radi i kao asistent redatelja, scenograf i kostimograf u newyorškim filmovima P. White te činovnik u više film. kuća. U Hollywoodu od 1924. režira od 1925. Do kraja 20-ih godina realizira nisko-budžetne filmove za male, neovisne kompanije i za Columbiju, a od sredine 30-ih vezuje se za 20th Century-Fox, gdje ostvaruje većinu svojih najznačajnijih filmova. Prve velike uspjehe postiže potkraj 30-ih godina sa 2 filma Sh. Temple, *Mala princeza* (The Little Princess, 1939) i *Plava ptica* (The Bluebird, 1940), a 40-ih i 50-ih nameće se kao jedan od komercijalno najuspješnijih hollywoodskih »zanatlija«, specijaliziravši se za komedije, melodrame i musicale (njegov najveći uspjeh *Kralj i ja* — King and I, 1956, nominacija za Oscara za najbolji film), s duhovitim scenarijima, raskošnim technicolorom i glum. zvijezdama poput B. Grable i M. Monroe. Do povlačenja 1962. režirao je 65 filmova, a povremeno je radio i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Nema više orhideja* (No More Orchids, 1932); *Moćni Barnum* (Mighty Barnum, 1934); *Ljubav prije doručka* (Love before

Breakfast, 1936); *Žena, liječnik i njegovateljica* (Wife Doctor and Nurse, 1937); *Drugi medeni mjesec* (Second Honeymoon, 1938); *Zvezdana prašina* (Star Dust, 1940); *Sirotinjske uličice* (Tin Pan Alley, 1940); *Mjesec nad Miamiom* (Moon over Miami, 1941); *Vikend u Havani* (Weekend in Havana, 1941); *Pjesma otoka* (Song of the Islands, 1942); *Coney Island* (1943); *Greenwich Village* (1944); *Državni sajam* (State Fair, 1945); *Sentimentalno putovanje* (Sentimental Journey, 1946); *Majka nosi steznik* (Mother Wore Tights, 1947); *Čuvajući bebe* (Sitting Pretty, 1948); *Dok mi se moja mala smiješi* (When My Baby Smiles at Me, 1948); *Za mene si sve* (You're My Everything, 1949); *Jeftinije na tučete* (Cheaper by the Dozen, 1950); *Ulog* (The Jackpot, 1950); *Na rivijeri* (On the Riviera, 1951); *S pjesmom u srcu* (With a Song in My Heart, 1951); *Zovi me gospodom* (Call Me Madam, 1953); *Nema posla kao što je šoubiznis* (There's No Business like Show Business, 1954); *Zene na desku/Gospodice, vi griješite!* (The Desk Set, 1957); *Ali ne za mene* (But Not for Me, 1959); *Can-Can* (1960); *Bračni vruljak* (The Marriage-Go-Round, 1961).

N. Pc.



HARRY LANGDON

LANGDON, Harry, am. filmski glumac, redatelj, scenarist i producent (Council Bluffs, Iowa, 15. VI 1884 — Hollywood, 2. XII 1944). Sin pripadnika Vojske spasa. Isprva (kraće vrijeme) rekviziter, karikaturist, brijač i glumac u nadržanim reklamnim priredbama, potom (20 godina) putujući komičar na sajmovima i u cirkusu te glumac u burleskama i vodviljima. God. 1923. u svoju trupu prima ga M. Sennett; za njega je L., svojim okruglim, izražajnim dječjim licem širom otvorenih očiju, komična inkarnacija ljudske naivnosti i infantilnosti. Sennett, a ni redatelji senettovskih komedija od 2 role E. C. Kenton i R. Del Ruth, nisu umijeli iskoristiti Langdonov neobičan lik ni glum. sposobnosti. Tek kad je 1926. sklopio ugovor s kompanijom Warner Bros, snimio je 3 vrhunska dugometra. filma kojima se uključio u sâm vrh američke film. komedije: *Skitnica*, *skitnica*, *skitnica* (1926), *Jaki čovjek* (1926) i *Duge hlače* (1927) F. Capre. Zatečen slavom, obasut visokim honorarima i naglo postavši jedan od najuglednijih komičara am. nijemog filma, L.

nije shvatio koliko za svoj uspjeh duguje Capri i njegovom suradniku H. Edwardsu. U sukobu oko autorstva nepromišljeno je raskinuo sve veze s njima i nastavio sam, pišući scenarije i režirajući svoje filmove koji su postajali sve beznačajniji, što je dovelo do raskida ugovora s Warner Brosom. Budući da se nitko više nije zanimao za njegovu komiku, vratio se vodviljskom kazalištu. Poslije kraće odsutnosti s filma pokušao je još jednom — kod producenta H. Roacha, i ponovno bez uspjeha. U međuvremenu, s pojavom zvuka na filmu, njegova je pantomimska, vizualna komika zastarjela. Ipak, L. je do smrti radio na filmu kao scenarist i gegmen te pojavljujući se u sporednim ulogama. Govoreći o njemu na osnovi 3 najuspješnija filma (u kojima je bio samo glumac), neki su kritičari u Langdonu vidjeli »probudjenog sanjara«, a o njegovu humoru pisali da je »više crn no ružičast«, da se »miješa sa sadizmom« i »gorkom, destruktivnom poezijom«, te da je najekspresivniji u prizorima oklijevanja, tajanstveniji, mirniji i diskretniji izraza od većine dr. komičara am. nijeme komedije. L. je bio talenteran, natprosječan glumac i interpretator tuđih ideja.

Ostale važnije uloge: *Skupljajući breskve* (E. C. Kenton, 1924); *Sreća luckastih* (H. Edwards, 1924); *Evo dolazi!* (H. Edwards, 1925); *Sretne zvijezde* (H. Edwards, 1925); *Ella izgara* (A. E. Green, 1926); *Njegova prva ljubav* (F. Capra, 1927); *Troje je gomila* (H. Langdon, 1927); *Zenobia* (G. Douglas, 1939).

LIT.: D. W. McCaffrey, *Four Great Comedians*, New York 1968; W. Tichy, *Lone Reiniger*, David Wark Griffith, Harry Langdon, Frankfurt am Main 1972; F. Manchel, *Yesterday's Clowns*, New York 1973. V. Pog.

LANGE, Jessica, am. glumica (Cloquet, Minnesota, 20. IV 1949). Nakon dvogodišnjeg studija glume u St. Paulu, odlazi u Pariz gdje uči pantomimu i ples. Nekoliko mjeseci pleše u tamošnjoj Opéra-Comique, a zatim se vraća u SAD i radi u New Yorku kao foto-model. Film. karijeru otpočinje 1975, kada je D. De Laurentis angažira za ulogu u novoj verziji *King Konga* (J. Guillermin, 1976) i potpisuje s njom sedmogodišnji ugovor. Lijepa i senzualna plavuša, ubrzo je iskazala i izrazitu glum. nadarenost; prvu zapaženu ulogu — žene koja s ljubavnikom ubija starijeg muža — tumači u filmu *Poštari uvijek zvoni dvaput* (B. Rafelson, 1981). Među najbolje mlade am. glumice svrstava se ulogama u filmovima *Frances* (G. Clifford, 1982, nominacija za Oscara za gl. ulogu), u kojem portretira am. glumicu — F. Farmer, te *Tootsie* (S. Pollack, 1982), u kojem tumači glumicu u tv-seriji koja se zaljubljuje u svoga u ženu prerusenog kolegu (D. Hoffman); za nju je nagrađena Oscarom za epizodu. Ponovnu nominaciju za Oscara za gl. ulogu stječe filmom *Slatki snovi* (K. Reisz, 1985), kao country-pjevačica Patsy Cline.

Ostale važnije uloge: *Sav taj jazz* (B. Fosse, 1979); *Zemlja* (R. Pearce, 1984); *Zločini srca* (B. Beresford, 1986). B. Vid.

LANGE, Konrad, njem. estetičar i teoretičar filma. Prvi promičatelj filma u Njemačkoj, čiji su zaključci o filmu. mediju (već neposredno po njegovoj pojavi) suprotni uobičajenim početničkim razmišljanjima u dr. zemljama. U svojim djelima izražava skepsu prema umj. i kult. značenju filma; osobito se ističe knjiga *Biće umjetnosti, glavni pravci jedne realističke umjetnosti* (Das Wesen der Kunst, Grundzüge einer realistischer Kunst, 1901). On smatra da je fotografija u pokretu u načelu manje umjetnička nego statična jer omogućuje veću mjeru reprodukcije života: »Filmska slika je toliko mehanička kopija stvarnosti, da se iza nje nikako ne može naslutiti njen tvorac«; ona

je sličnija sajamskoj atrakciji nego pravim »umjetnostima predstavljanja«, kakve su slikarstvo i kiparstvo (*Film u sadašnjosti i budućnosti* — Das Kino in Gegenwart und Zukunft, 1920). Du. S.

LANGLOIS, Henri, direktor Francuske kinoteke (Izmir, Turska, 13. XI 1914 — Pariz, 13. I 1977). Opsjednut filmom, sa G. Franjuom 1935. u Parizu osniva *Cercle du Cinéma* — neku vrst kino-kluba u kojem prikazuju nekoliko filmova kupljenih na Buvljoj pijaci i kod bivših sajamskih prikazivača. Iz te djelatnosti, uz novčanu pomoć P.-A. Harléa i pošto im se pridružio J. Mitry, osnovana je 1936. *Francuska kinoteka* (→ CINÉ-MATHÉQUE FRANÇAISE).

Od samog početka L. joj daje svoje obilježje: Kinoteka s malim brojem filmova priređuje velike svečanosti kao »Gala-predstava Fantoma« (1937) ili »Gala Loufoquea« (1938). Ideja Langloisa bila je prikazivanje filmova bez upuštanja u ocjene i komentiranja. Kao pasionirani kolekcionar pronalazio je filmove i zatim ih prikazivao, a na kraju ostavljao gdje je stigao (čak i u svojoj kupanici). Kad su 4 kinoteke (*Reichsfilmarchiv* iz Berlina, *Museum of Modern Art* iz New Yorka, *Film Library* iz Londona i *Cinémathèque Française*) u Parizu 1938. osnovale *Međunarodnu federaciju filmskih arhiva* (→ FIAF), L. postaje njezin generalni sekretar. Za II svj. rata, zahvaljujući vezama s prvim predsjednikom FIAF-a i direktorom Reichsfilmarchiva F. Henselom, Francuska je kinoteka smještena u zgradu u kojoj je taj Arhiv imao svoje prostorije u Parizu. L. za to vrijeme javno ne djeluje; ipak, za okupacije se zbirka Kinoteke od 150 filmova povećala na 3000. Skromna nakon oslobođenja, od 1948. Langloisova je aktivnost sve zapaženija. U maloj dvorani Filmskog muzeja na Avenue de Messine on upriličuje film. cikluse koji dobivaju velik publicitet. U obnovljenom FIAF-u L. ne samo da zadržava položaj generalnog sekretara, već postaje i dominantna osobnost te organizacije. Iako je Francuska kinoteka privatna institucija, L. joj pribavlja drž. subvenciju i prostor za smještaj filmova u tvrđavi Bois d'Arcy (oko 30 km od Pariza). Putuje i po svijetu priređujući izložbe franc. filma; istodobno propagira osnivanje novih kinoteka i svojim primjerom potiče razvoj postojećih, prikupljajući pritom — instinktom kolekcionara — filmove i dr. materijale za svoju zbirku. Po preseljenju kinoteke u Nacionalni pedagoški muzej (Rue d'Ulm), njegova prikazivačka djelatnost postaje impozantna: prikazuje po 3 filma dnevno — iz vlastite, kao i iz kolekcije dr. kinoteke. Stvara se legenda o »zmaju koji čuva naše filmove«, a sâm L. govori o 30 000 filmova spašenih od Nijemaca, te o zbirci od 80 000 kopija u Francuskoj kinoteci — »prvoj Kinoteci u svijetu«. Kada je 1960. došao u sukob sa svim članovima FIAF-a i napustio mjesto generalnog sekretara, a zatim i članstvo u Federaciji, L. dobiva satisfakciju u vlastitoj zemlji: ministar kulture A. Malraux predaje mu u Kinoteci orden Legije časti. Međutim, upravo je Malraux 1965. prinuđen osnovati komisiju nadležnu za ispitivanje utroška drž. subvencije u Kinoteci. Kako komisija do poč. 1968. nije uspjela doći do podataka zbog Langloisova protivljenja, Malraux ga smjenjuje. Tako nastaje tzv. *Afera Langlois* koja u Francuskoj poprima izrazito polit. karakter a protesti stižu i iz inozemstva. Poslije dva i pol mjeseca ogorčenih polemika, demonstracija i sukoba, Malraux diže ruke od Kinoteke u koju se L. slavedobitno vraća. Ipak, to je njegov poraz — manje zbog gubitka drž. subvencije, a više zbog činjenice što su komisija i sredstva informiranja obavijestili javnost da u zbirci filmova nije

nađeno 80 000, već samo 18 000 kratkometr. i dugometr. filmova (većina u stanju propadanja); usprkos ogromnim financ. sredstvima, veliki skupljač svojih kolekciju nije čuvao. Posljednji Langloisov javni potez bilo je otvaranje *Filmskog muzeja* (*Musée du Cinéma*) u palači Chaillot 1975, koji danas nosi njegovo ime. Umro je od srčanog udara 1977; često se tvrdi da otac mnogih kinoteka u svijetu (i jedini koji je u tom svojstvu postao poznat i međunar. javnosti) nije mogao preživjeti demistifikaciju legende o »zmaju koji čuva naše filmove«, koju je gradio čitavog života. V. Pog.

LANOUX, Victor, franc. glumac (Pariz, 1936). Kao padobranac ranjen u Alžirskom ratu, potom radi u studiju Billancourt i uči glumu. Od 1961. kabaretist uz P. Richarda. Na filmu od 1965 (*Nedostojna stara dama* R. Allioa), potom zapažen član Théâtre National Populaire. Njegov film. uspon počinje 1973. Podjednako uspješno tumači negativce (npr. kao rasist u *Događaju u auto-kampu*, 1975, Y. Boisseta i korumpirani političar u filmu *Zbogom, žacoi*, 1975, P. Granier-Deferrea), ljubavnike (npr. *Rođak, rođakinja*, 1975, J.-Ch. Tacchellaa) i ljude od akcije (npr. kao grč. revolucionar u *Ženi na prozoru*, 1976, P. Granier-Deferrea), a ističe se i u komedijama (npr. *Kad slonovi pošasave*, 1976, i *Svi ćemo ići u raj*, 1977, Y. Roberta te *U strahu su... hitre noge*, 1979, G. Ouryja). God. 1978. osnovao je vlastitu proizvodnu tvrtku *Les Films de la Drouette*.

Ostale važnije uloge: *Rođeni zločinac* (J. Giovannini, 1973); *Luda koju treba ubiti* (Y. Boisset, 1974); *Sjenke sjećanja* (M. Drach, 1977); *Tako lijepo selo* (É. Périer, 1978); *Psi* (A. Jessua, 1978); *Ima li koji Francuz u dvorani?* (J.-P. Mocky, 1982); *Pasji dan/Pasja žega* (Y. Boisset, 1983); *Prijevara* (Y. Bellon, 1984); *Louisiana* (Ph. de Broca, 1984); *Kradljivci noći* (R. Fuller, 1984); *Mjesto zločina* (A. Téchiné, 1986). Mi. Šr.

LANOVOJ, Vasilij Semjonovič, sovj. filmski, kazališni i tv-glumac (16. I 1934). Diplomirao na glum. školi pri Teatru Ščukina 1957, a karijeru otpočeo u Teatru Vahtangova. Na filmu nastupa već kao student od 1954. Pedesetih godina profiliraš slojevit likove romant. protagonistâ, postigavši veliku popularnost. Osobit uspjeh ima naslovnim ulogom u filmu *Pavle Korčagin* (1957) A. A. Alova i V. Naumova, prema romanu *Kako se kalio čelik* N. A. Ostrovskog. Nakon toga na filmu glumi sve rjeđe, prvenstveno u ekranizacijama klasičnih knjiž. djela; ističu se uloge u *Ratu i miru* (1965) S. F. Bondarčuka i *Ani Karenjinov* (1968) A. G. Zarhog. Često nastupa i na televiziji (npr. tv-serija *Dani Turbinovih* prema M. A. Bulgakovu).

Ostale važnije uloge: *Šesti srpanj* (J. J. Karasik, 1968); *Ljubov Jarovaja* (V. Fetin, 1970). N. Pc.

LANSBURY, Angela, brit. filmska, kazališna i tv-glumica (London, 16. X 1925). Unuka vođe laburista G. Lansburyja i kći glumice, za glum. poziv priprema se od djetinjstva. Od 1940. uči glumu u New Yorku, udružujući se kao prodavačica. God. 1943. sklapa ugovor s kompanijom MGM. Već za prvu ulogu — sobarice u *Plinskom svjetlu* (1944) G. Cukora — nominirana je za Oscara za epizodu. Stisnutih usnica i prodorna pogleda, često razdražljiva i zla, iako na svoj način privlačna, tumači uglavnom epizodne uloge u djelima poznatih redatelja (F. Capre, C. B. De Millea, V. Minnellija i dr.), uz popularne partnere (D. Kaye, T. Curtis, O. Welles, R. Scott i dr.). Već od poč. 60-ih godina sve češće igra uloge starijih žena, pa je u *Kandidatu iz Mandžurije* (1962) J. Frankenheimera majka tek 3 godine

mlađem L. Harveyju. Gl. uloge počinje dobivati tek u zrelijoj dobi (kada sve češće tumači i komične likove), npr. kao detektiv-amater gospođica Marple u *Napuklom ogledalu* (1979) G. Hamiltona, po A. Christie. Od 1957. na Broadwayu, kaz. nagradu Tony dobiva za musical *Mame* i *Sweeney Todd*. Od 70-ih godina sve češće igra u kazalištu u Vel. Britaniji i na televiziji (npr. am. tv-serija *Napisala je: umorstvo*, za koju je i nagrađivana). Do 1987. nastupila je u više od 40 igr. filmova; često »posuđuje glas« likovima iz crt. filmova.

Ostale važnije uloge: *Velika nagrada* (C. Brown, 1945); *Slika Doriana Graya* (A. Lewin, 1945); *Harveyjeve djevojke* (G. Sidney, 1946); *Povjerljivi poslovi Bel Amija* (A. Lewin, 1947); *Stanje Unije* (F. Capra, 1948); *Tri mušketira* (G. Sidney, 1948); *Samson i Dalila* (C. B. De Mille, 1949); *Crveni Dunav* (G. Sidney, 1950); *Ljubezna gospođa* (J. Sturges, 1951); *Ulica bezakonnja* (J. H. Lewis, 1955); *Dvorska luda* (M. Frank i N. Panama, 1955); *Dugo toplo ljeto* (M. Ritt, 1958); *Odbojna debitantica* (V. Minnelli, 1958); *Mrak navrh stubišta* (De. Mann, 1960); *Sve se ruši* (J. Frankenheimer, 1962); *Svijet Henryja Orienta* (G. R. Hill, 1964); *Ljubavne avanture Moll Flanders* (T. Young, 1965); *Priča o Jean Harlow* (G. Douglas, 1965); *Gospodin Buddwing* (De. Mann, 1966); *Smrt na Nilu* (J. Guillermin, 1978); *Gospođa koja nestaje* (A. Page, 1979); *Vučja družina* (N. Jordan, 1984). D. Mov.

LANTZ, Walter, am. redatelj, animator i producent crt. filmova (New Rochelle, New York, 27. IV 1900). Sa 15 godina crtač u listu »New York American« W. R. Hearsta; 1916—18. radi sa G. La Cavom u Hearst International Comic Films i surađuje na svim važnijim crt. serijama koje studio proizvodi prema popularnim stripovima (*Happy Hooligan*; *Bim i Bum* — Katzenjammer Kids; *Porodica Tarana* — Bringing up Father; *Krazy Kat*, i dr.). God. 1920. prelazi u John Colman Terry Studio, 1926. odlazi u Hollywood, a 1927. ulazi u grupu gegmenâ M. Sennetta. Iste godine, u produkciji Universal osniva vlastiti studio, a 1928. preuzima od W. Disneyja lik zeca Oswalda i istoimenu crt. seriju: mijenja i dotjeruje gl. lik, pa se serija s uspjehom nastavlja još desetak godina. Kroz Lantzov studio prolaze mnogi poznati am. animatori (T. Avery, Ch. Jones, S. Bosustow i dr.). Proizvodi crt. seriju *Klasični crtica* (Cartune Classics, 1934/35), 1937. naziva svoju produkciju *Walter Lantz Corp.* i lansira crt. serije *Meany Miny* (1937), *Walter Lantz Cartune* (1938—40), prilično popularnog *Andy Panda* (od 1939) i svoj svakako najpopularniji lik — djetlića *Woodyja Woodpeckera* (1940—72).

Tipičan predstavnik Disneyjeve manire u klas. figuralnoj animaciji, 1979. prima počasnog Oscara za doprinos umjetnosti animacije i za kreaciju Woodyja Woodpeckera. R. Mun.

LANZA, Mario (pr. ime **Alfred Arnold Coccozza**), američki glumac i pjevač (Philadelphia, 31. I 1921 — Rim, 7. X 1959). Kao dječak uzima poduku iz pjevanja, a 1942. uspijeva na audiciji kod dirigenta S. Koussevitzkog i dobiva stipendiju, no studij mu prekida ulazak SAD u II svj. rat. Nakon demobilizacije sklapa ugovor s kompanijom MGM (kao zamjena za N. Eddyja) i nastupa u muz. filmovima. Korpulentan, ljepušast, snažna mada ne posve disciplinirana glasa, vrhunac popularnosti došije poč. 50-ih godina, kada (uz ostalo) glumi i legendarnog tenora E. Carusa (*Veliki Caruso*, 1951, R. Thorpea). U osobnom je životu nepostojan, tašt, sklon alkoholu, drogi i sukobima sa suradnicima što mu otežava karijeru,

pa u popularnom *Princu studentu* (1954) R. Thorpea samo »posuđuje glas« E. Purdomu, jer zbog pretjerane gojaznosti više ne može tumačiti romantičnog junaka. Posebno je značajan zbog popularizacije belkantiističkoga opernog pjevanja u najširej. am. publike. Umire od srčanog udara u 39. godini.

Ostale uloge: *Taj ponoćni poljubac* (N. Taurog, 1949); *Ljubimac New Orleansa* (N. Taurog, 1950); *Zato što si moja* (A. Hall, 1952); *Serenada* (A. Mann, 1956); *Arrivederci, Roma!* (R. Rowland, 1957); *Po prvi put* (R. Maté, 1959).

LIT.: M. Bernard, Mario Lanza, New York 1971; M. Burroto, Mario Lanza, Max Steiner, Cornwall 1971. D. Mov.

LA PATELLIÈRE, Denys de, franc. filmski i tv-redatelj (Nantes, 8. III 1921). Školovao se na voj. akademiji Saint-Cyr. Za II svj. rata isprva se uzdržava raznim poslovima, a potom angažira u snagama Slobodne Francuske. Od 1945. radi u film. laboratoriju, od 1947. montažer je u film. novostima *Actualités Françaises*, a od 1949. asistent redatelja (npr. G. Lacombea, G. Lampina i L. Joannona). Režira od 1955 — dvadesetak žanrovski raznovrsnih filmova neujednačene kvalitete, koji (uglavnom zbog izbora i rada s glumcima) redovito postižu komerc. uspjehe. Osobito mu je odgovaralo slikanje običaja i »pravila igre« najviših društ. slojeva Francuske. Propast aristokracije tema je njegova prvog (po većini kritičara i najuspješnijeg) filma *Aristokrati* (Les aristocrates, 1955), s dojmljivim likom markiza (P. Fresnay) punim elegancije, ponosa i autoriteta. Zaplet u *Velikim obiteljima* (Les grandes familles, 1958) potječe iz morala potrošačkog društva i slika je vremena kome obilježje daje nezajažljivi egoizam; osobito je efektno režirana scena samoubojstva sina neprikladnog takvom vremenu. Najveći uspjeh u publike ostvaruje filmom *Taksi za Tobruk* (Un taxi pour Tobrouk, 1961), u kome 5 vojnika različitih uniformi i svjetonazora usred II svj. rata, u pustinjskom ambijentu, doživljuju zajedničku pustolovinu. Sedamdesetih i 80-ih godina režira uglavnom na televiziji (npr. tv-serija *Odbačen* — Exclu /sa Ch. Aznavourom u naslovnoj ulozi/).

Ostali važniji filmovi: *Nagrada za grijeh* (Le salaire du péché, 1956); *Povlačenje poluge* (Retour de manivelle, 1957); *Thérèse Étienne* (1958); *Ulica des Prairies* (Rue des Prairies, 1959); *Vrijeme Rima* (Tempo di Roma, 1962, u Italiji); *Grom i pakao* (Tonnerre de Dieu, 1965); *Rififi u Panami* (Rififi au Paname, 1965); *Očevo putovanje/Praznik bez radosti* (Le voyage du père, 1966); *Caroline Chérie* (1967); *Tetoviran* (Le tatoué, 1968); *Ubojica* (Le tueur, 1972). Pe. K.

LAPICKI, Andrzej, polj. filmski, kazališni i tv-glumac (Rydz, 11. XI. 1924). Za II svj. rata ilegalno studira na varšavskom Institutu kazališne umjetnosti; diplomiravši 1945, otpočinje kaz. karijeru u Krakovu. Ubrzo se vraća u Varšavu, gdje postaje vrlo popularan ulogama mladih junaka i ljubavnika. Film. karijeru otpočinje u prva dva polj. poratna igr. filma: *Zabrane pjesme* (1947) L. Buczkowskog i *Žitna polja* (1947) E. Cekalskog. Ipak, osnovna preokupacija mu ostaje kazalište, gdje se ne ističe samo vrsnim glum. kreacijama, već i sudjelovanjem u traženju novih putova polj. kazališnog izraza. Tek od *Povratka* (1960) J. Passendorfera na filmu nastupa kontinuirano, isprva u ulogama sličnim onima s početka kaz. karijere. Složenije zadatke, najčešće uloge intelektualaca, dobiva od filma *Sve je na prodaju* (1968) A. Wajde. Režirao je epizodu *Krug postojanja* (Krug istnienia) u omnibusu *Zakašnjeji prolaznici* (1962). Glumi i na televiziji, a zbog prepoznatljiva

ugodnog glasa često je spiker u film. pregledima i dokum. filmovima.

Ostale važnije uloge: *Noćas će umrijeti grad* (J. Rybickowski, 1961); *Sažto* (T. Konwicki, 1965); *Zivot još jednom* (J. Morgenstern, 1965); *Lutka* (W. J. Has, 1968); *Pilat i ostali* (A. Wajda, 1971); *Kako daleko, a kako blizu* (T. Konwicki, 1972); *Svadba* (A. Wajda, 1973); *Obećana zemlja* (A. Wajda, 1975); *Gospođice iz Wilka* (A. Wajda, 1979). To. K.

LAPOUJADE, Robert, franc. autor anim. filмова i redatelj (Montauban, 1921). Obrazovanjem slikar. Izrazito sažetoga i prodornog izraza, anim. filмова *Gomile* (Foules, 1960), *Zatvor* (Prison, 1962), *Crno i bijelo* (Noir et blanc, 1962), *Cataphote* (1964) i dr. postiže i međunar. uspjehe. Ostvarivši potom 2 cjelovečernja igr. filma, *Sokrat* (Socrate, 1968, s anim. sekvencama) i *Vertikalni osmijeh* (Sourire vertical, 1972), crt. filmu se s uspjehom vraća *Glumcem bez paradoksa* (Un comédien sans paradoxe, 1974). Jedan od prvaka suvremene franc. animacije, nagrađivan je na više međunar. festivala. R. Mun.

LARDNER, Ring jr. (pr. ime **Ringgold Wilmer**), am. scenarist (Chicago, 19. VIII 1915). Sin uglednoga humorista i satiričara Ringa Lardnera sr. Nakon školovanja na sveučilištu Princeton i bavljenja novinarstvom, 1935. odlazi u Hollywood, gdje se zapošljava u odjelu za reklamu tvrtke D. O. Selznicka. Scenarije piše od 1939, isprva za niskobudžetne liječničke melodrame. Afirmaciju mu osigurava suradnja sa M. Kanim, s kojim piše priču i scenarij za *Ženu godine* (G. Stevens, 1942), rafiniranu komediju o braku sport. novinara i pretenciozne polit. reporterke. Za scenarij su nagrađeni Oscarom, a L. se etablira i radom u Udruženju scenarista, zbog kojeg 1947. odgovara pred kongresnom Komisijom za ispitivanje antiameričke djelatnosti. Jedan od »hollywoodske deseterice, odbija svjedočiti o svojoj »komunističkoj prošlosti« pa je (poput kolega) osuđen na godinu dana zatvora i novčanu kaznu. Pod pseudonimom *Philip Rush* 50-ih godina piše za tv-serije i surađuje u novinama, a u Vel. Britaniji objavljuje i jedan roman. Ponovno pod svojim imenom surađuje tek u filmu *Cincinnati Kid* (N. Jewison, 1965, sa T. Southernom), zahvaljujući angažmanu S. Peckinpaha, prvotnog redatelja tog projekta. Pravi povratak osigurava mu tek film *M. A. S. H.* (R. Altman, 1970), antiratna komedija u kojoj je otpor prema vijetnamskom ratu transponiran u crnohumorna zbivanja na korejskom bojištu. U natoč velikom uspjehu djela i svoje drugom Oscaru, L. do kraja 70-ih godina piše samo još scenarij za biografiju Muhameda Alija *Najveći* (T. Gries, 1977). God. 1976. objavio je memoare o svojoj obitelji *Lardnerovi* (The Lardners).

U natoč malom broju samostalnih scenarija, L. se nametnuo prepoznatljivim stilom, vještinom građenja dramskih situacija s elementitima napetosti i osobito dijalozima za dinamične komedije u kojima dominira rezonantni cinizam.

Ostali važniji filmovi (kao koscenarist): *Loranski križ* (T. Garnett, 1944); *Laura* (O. Preminger, 1944, bez potpisa); *Ogrtač i bodež* (F. Lang, 1946); *Zauvijek Amber* (O. Preminger, 1947); *Swiss Tour B XVI* (L. Lindtberg, 1949); *Na granici ludila* (R. Clément, 1971, bez potpisa).

N. Paj.
LARKIN, Ryan, kan. crtač, animator i redatelj (Montreal, 1943). Studirao slikarstvo i grafiku. Pažnju privlači već prvim, dvominutnim crt. filmom *Cityscape* (1964), a potom realizira brojne namjenske anim. filmove. Sljedeći uspjeh je tro-

minutna *Siringa* (Syrinx, 1966), prema istoimenom skladbi C. Debussyja. Najviši mu je domet *Hodanje* (Walking, 1968), studija raznih vrsta ljudskog hoda ostvarena nizom kratkih sekvenci u različitim tehnikama crtežne animacije (tuš, akvarel, pastel, uljena boja, crteži perom, kistom itd.); film je nastao od studijskog materijala za nerealiziranu crt. bajku. — L. je stvaralac s posebnim talentom za oblikovanje, preplitanje i orkestraciju pokreta, filmovi su mu istovremeno prave parade animacijske vještine i sinteze poetskih mogućnosti pokrenutog crteža. R. Mun.

LAROCHE, Pierre, franc. scenarist i pisac (Pariz, 7. V 1902 — Pariz, 9. IV 1962). Isprva novinar (npr. film. kritičar humorističkog lista »Carnard Enchaîné«). Kao (ko)scenarist i dijalozist poznat po duhovitim i iskričavim dijalozima (često je radio sa J. Prévertom) surađivao je u oko 60 filmova (i izvan Francuske). Uspješan je kao komediograf (npr. *Kleopatrin nos* — Le nez de Cléopâtre).

Važniji filmovi: *Pakao anđela* (Christian-Jaque, 1939); *Jedna žena nestaje* (J. Feyder, 1942); *Noćni posjetioci* (M. Carné, 1942); *Svjetolet ljeta* (J. Grémillon, 1943); *Sofijine nevolje* (J. Audry, 1945); *Djevojka sivih očiju* (J. Faurez, 1945); *Clochemerle* (P. Chénal, 1947); *Gigi* (J. Audry, 1948); *Madame X* (J. Grémillon, 1950); *Olivia* (J. Audry, 1951); *Messalina* (C. Gallone, 1951); *Iza zatvorenih vrata* (J. Audry, 1955); *To se zove zora* (L. Bunuel, 1955); *Stupaj ili crkni* (G. Lautner, 1960); *Crni monokl* (G. Lautner, 1961); *Sedmi potrotnik* (G. Lautner, 1962). Mi. Šr.

LA ROCQUE, Rod (pr. ime **Roderick la Rocque de la Rour**), američki glumac (Chicago, 29. XI 1896 — Los Angeles, 15. X 1969). Karijeru otpočinje sredinom 10-ih godina; visok i naočit, ubrzo postaje tzv. *matinée-idol* nij. filma, posebno u društ. komedijama C. B. De Millea. Kasnije se ističe ulogama u tipu → latinskog ljubavnika. Sredinom 20-ih godina, na vrhuncu slave, uspoređuju ga čak sa R. Valentinom. Njegovoj popularnosti pridonio je i 1927. sklopljeni brak sa → V. Banky, bivšom Valentinovom partnericom. Nastupao je i u zv. filmovima, isprva u glavnim, potom i u epizodnim ulogama, usmjerujući se postupno na karakterne epizode (najčešće negativaca). Nakon više od 100 film. uloga, povlači se 1941. i posvećuje trgovini nekretnostima.

Važnije uloge: *Francuska lutka* (R. Z. Leonard, 1922); *Džezomanija* (R. Z. Leonard, 1923); *Deset zapovijedi* (C. B. De Mille, 1923); *Zabrani raj* (E. Lubitsch, 1924); *Zlatni krevet* (C. B. De Mille, 1925); *Uskršnuće* (E. Carewe, 1926); *Žigolo* (W. K. Howard, 1927); *Zatvorena vrata* (G. Fitzmaurice, 1929); *Budimo veseli* (R. Z. Leonard, 1930); *S. O. S. Eisberg* (A. Fanck, 1933); *Zvonar crkve Notre-Dame* (W. Dieterle, 1939); *Upoznajte Johna Doea* (F. Capra, 1941). Ni. Š.

LARQUEY, Pierre, franc. filmski i kazališni glumac (Citon-Cenac, 10. VII 1884 — Pariz, 24. IV 1962). Isprva profesionalni vojnik (5 godina u kolonijalnim trupama na Madagaskaru), potom uči glumu na konzervatoriju u Bordeauxu. Karijeru otpočinje u putujućim trupama i provincijskim kazalištima. Od 1913. član je pariškog kazališta Les Variétés, u kojem igra karakterne uloge najšireg raspona, najčešće u klas. repertoaru. Na filmu se prvi put pojavljuje 1915, no nastavlja tek u zv. razdoblju, odigravši kroz 30 godina više od 150 film. uloga. Dobročudna izgleda, izborana lica i karakteristična nazalnog glasa, specijalizirao se za epizodne uloge simpatičnih »malih ljudi« (nazivali su ga *idealnim djedom*

francuskog filma). Mada je nastupio u filmovima najcjenjenijih franc. redatelja (najčešće H.-G. Clouzota /npr. kao pisac anonimnih pisama u *Gavranu*, 1943/), najveći je uspjeh postigao u jednom niskobudžetnom projektu — naslovnom ulogom u *Čiči Goriotu* (1944) P. Vernaya, prema istoime-nu Balzacovom romanu.

Ostale važnije uloge: *Topaze* (L. Gasnier, 1933); *Ulica bez imena* (P. Chénal, 1933); *Velika igra* (J. Feyder, 1934); *Justin iz Marseillea* (M. Tourneur, 1935); *Adrienne Lecouvreur* (M. L'Herbier, 1938); *Isejnenica* (L. Joannon, 1938); *Taoci* (R. Bernard, 1939); *Božanski trag* (L. Moguy, 1940); *Vjenčanje u prnjama* (C. Autant-Lara, 1942); *Ubojica stanuje na br. 21* (H.-G. Clouzot, 1942); *Silvija i fantom* (C. Autant-Lara, 1945); *Quai des Orfèvres*, (H.-G. Clouzot, 1947); *Stari iz Saint-Loupa* (G. Lampin, 1950); *Topaze* (M. Pagnol, 1950); *Kad bi Versailles pričao* (S. Guityr, 1954); *Chéri-Bibi* (M. Pagliero, 1954); *Demoni* (H.-G. Clouzot, 1955); *Špijuni* (H.-G. Clouzot, 1957); *Vještice iz Salema* (R. Rouleau, 1957); *Zakon je zakon* (Christian-Jaque, 1958); *Preko zida* (J.-P. Le Chanois, 1960); *Predsjednik* (H. Ver-neuil, 1961).

Mi. Šr.

LARSEN, Viggo, dan. redatelj, glumac i produc-ent (Kopenhagen, 14. VIII 1880 — Kopenha-gen, 6. I 1957). Isprva podoficir dan. vojske. Od 1905. radi za vlasnika kinematografa O. Olsena koji 1906. osniva prvu dan. proizvodnu kuću Nordisk Films Kompagni, gdje L. djeluje kao redatelj i glumac. Zbog privlačne vanjštine, od-mah se afirmira ulogama ljubavnika pa često glu-mi i u svojim red. projektima. Iako bez ikakva predznaka, razvija se u solidnog redatelja-zanatli-ju; pionir je (za Dansku) serijala (npr. *Sherlock Holmes*, 1908, i *Doktor Nikola* — Dr Nikola, 1908/09) i ekranizacije knjiž. djela (npr. *Madame Sans-Gêne*, 1909, i *Robinson Crusoe*, 1910). Nje-gov film *Lov na lavove* (Løve jagten, 1907), s tada senzacionalnim »nastupom« pravog lava, prvi je međunar. uspjeh Nordiska i dan. kinematografi-je. Larsenovim odlaskom iz tvrtke 1910. završava pionirsko razdoblje filma u Danskoj. On potom djeluje u Njemačkoj, uglavnom kao glumac (1912—16. u vlastitoj kompaniji, osnovanoj s polj. glumicom W. Treumann); nakon velikog glum. uspjeha u *Orientu* (1923) G. S. Righellija, uz tal. divu M. Jacobini, povlači se s filma.

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Anarhisto-va punica* (Anarkistens svigermor, 1906); *Bilo jednom* (Der var engang, 1907); *Krestvo* (Fyrfojet, 1907); *Vikinska krto* (Vikingeblood, 1907); *Poruka Napoleonu na Elbi* (Et budskab til Napoleon på Elba, 1909); *Vjenčanje revolucije* (Revolutions-bryllup, 1909).

Mi. Šr.

LaSHELLE, Joseph, am. snimatelj (Los Ange-les, 9. I 1905). Član A. S. C. Po zanimanju elek-troinženjer. God. 1924. prihvaća sezonski posao u laboratorijima produkcije Famous Players-La-sky, gdje i ostaje. Kao stalan službenik tvrtke isprva je šef kopiraonice filmova, a potom asistent snimatelja; najuspješnije surađuje sa A. C. Mille-rom (npr. *Kako je bila zelena moja dolina*, 1941, J. Forda i *Bernardettina pjesma*, 1943, H. Kinga), zatim sa Ch. G. Clarkeom i dr. Samostalno snima od 1943 (*Sretna zemlja* I. Pichela). Angažiran od kompanije 20th Century-Fox, već iduće godine nagrađen je Oscarom za crno-bijelu fotografiju u filmu *Laura* O. Premingera (kasnije je nomi-niran još 7 puta). U filmu *Prognanici iz Poker Flata* (J. M. Newman, 1952) ostvaruje fotografiju izvan-redno uvjerljive atmosfere, koja dugo ostaje uzor funkcionalnoga snim. rada u vesternu. Šezdesetih godina osobito se ističe u komedijama B. Wildera

(*Apartman*, 1960; *Slatka Irma*, 1963; *Poljubi me, budalo*, 1964; *Kolačić sudbine*, 1966). Povlači se 1969.

Ostali važniji filmovi: *Trg mamurluka* (J. Brahm, 1945); *Zvono za Adano* (H. King, 1945); *Cluny Brown* (E. Lubitsch, 1946); *Pokojni George Apley* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Lisice Harrowa* (J. M. Stahl, 1947); *Lepeza lady Winder-mere* (O. Preminger, 1949); *Pridružite se stadu* (H. Koster, 1949); *Pod mojom kožom* (J. Negules-co, 1949); *Gospodin 880* (E. Goulding, 1950); *Ulog* (W. Lang, 1950); *Na ivici trotoara* (O. Pre-minger, 1950); *Trinaesto pismo* (O. Preminger, 1951); *Gospodin Belvedere* (H. Koster, 1951); *Ne-što za ptice* (R. Wise, 1952); *Jadnici* (L. Milestone, 1952); *Rodakinja Rahela* (H. Koster, 1953); *Rije-ka bez povratka* (O. Preminger, 1954); *Marty* (De. Mann, 1955); *Osvajač Džingis-kan* (D. Powell, 1956, sa L. Toverom i H. J. Wildom); *Momačka večer* (De. Mann, 1957); *Krik u noći* (M. Ritt, 1957); *Dugo toplo ljeto* (M. Ritt, 1958); *Goli i mrtvi* (R. Walsh, 1958); *Operacija Medeni mjesec* (R. Thorpe, 1961); *Kako je osvojen Divlji zapad* (J. Ford i H. Hathaway, 1962, sa W. H. Daniel-son, M. Krasnerom i Ch. B. Langom); *Potjera bez milosti* (A. Penn, 1966); *Sedam žena* (J. Ford, 1966); *Bosonoga u parku* (G. Saks, 1967). K. Mik.

LASKY, Jesse L., am. producent (San Francis-co, 13. IX 1880 — Beverly Hills, California, 13. I 1958). Nakon kraće novinarske karijere i neuspjele potrage za zlatom na Alaski, afirmira se kao svirač korneta i vođa orkestra na Havajima. Na njega presudno utječe S. Goldfish (kasnije Goldwyn), suprug njegove sestre, koji ga nagova-ra da novac uloži u film. industriju. S redateljem C. B. De Milleom 1913. osnivaju poduzeće *Jesse Lasky Feature Play Company* kojem je L. pred-sjednik. Prvi film tvrtke, *Indijankin muž* (1914) C. B. De Millea, vrlo je uspješan »predvodnik« niza vesterna, a uz to upozorava na mogućnosti realiziranja filmova u nepoznatome californijskom mjestu Hollywoodu. God. 1916. poduzeće se spaja s kompanijom Famous Players A. Zukora u *Famous Players-Lasky Corporation* kojoj je Zu-kor predsjednik, a Lasky potpredsjednik. Nakon mnogobrojnih prestrukturiranja (postupno se pri-družuje još 12 manjih tvrtki), 1927. ustaljuje se naziv *Paramount Famous-Lasky Corporation* (poz-natiji, pod kraćim imenom *Paramount*, kao jedan od vodećih hollywoodskih studija). U krizi film. industrije poč. 30-ih godina L. 1932. napušta Paramount i otpočinje samostalnu i neovisnu pro-ducentsku karijeru. Realizira filmove za Fox, Warner Bros i RKO, a 1935. osniva (sa M. Pick-ford) kratkotrajnu producersku kuću *Pickford-Lasky*. Potkraj 30-ih godina producent je na radi-ju, potom ponovno neovisni film. producent. Pre-zadužen, potkraj 50-ih godina uzaludno se poku-šava vratiti u Paramount. Objavio je autobiografi-ju *Pušem u svoj rog* (I Blow My Horn, London 1957).

Njegov sin **Jesse Lasky jr.** cijenjen je film. scenarist.

Važniji filmovi (kao neovisan producent): *Zoo-loški vrt u Budimpešti* (R. V. Lee, 1932); *Berkeley Square* (F. Lloyd, 1933); *Moć i slava* (W. K. How-ard, 1933); *Vesela obmana* (W. Wyler, 1935); *Narednik York* (H. Hawks, 1941); *Pustolovina Marka Twaina* (I. Rapper, 1944); *Rapsodija u pla-vom* (I. Rapper, 1945); *Bez rezervacija* (M. Le-Roy, 1946); *Čudo zrona* (I. Rapper, 1948).

LIT.: N. Zierold, The Moguls, New York 1969.

VI. T.

LASSALLY, Walter, britansko-am. snimatelj njem. podrijetla (Berlin, 18. XII 1926). U Vel. Britaniji od 1941. Isprva je asistent snimatelja

u filmovima za industriju. Na igr. filmu od 1945. kao klaper i drugi asistent snimatelja. Samostalno snima od 1954. Najuspješnije je surađivao s auto-rima pokreta → *Free Cinema* (L. Anderson, T. Richardson, K. Reisz) te sa M. Cacoyannisom. Ističe se osjećajem za prirodni dekor. U *Okusu meda* (1961) T. Richardsona koristi razne vrste Ilford-materijala kombinirajući ih tako da prvo dobije lirski fotogr. ugođaj, koji postupno prelazi u oporu dokumentarističku fakturu. U *Tomu Jo-nesu* (1963, sa M. Wynnom) istog redatelja pri-mjenjuje snimanje iz ruke, postižući ponekad ugođaj reportažnih snimki (npr. u sceni lova); s obzirom na boje, uglavnom se opredjeljuje za prigušeni kolorit. Ipak, osobit je majstor crno-bijele fotografije (koju za Free Cinema najčešće i snima). U *Elektri* (1962) i *Grku Zorbi* (1964) M. Cacoyannisa specifičnim fotogr. pristupom gradi pridonosi lirskom realizmu tih djela. Pone-kad znatno stilizira kadar, što se osobito odnosi na kontrast-osvjetljenje i strogu kompoziciju kadro-va (npr. u *Elektri*); u *Grku Zorbi* (za koji je nagrađen Oscarom) snima pri difuznom svjetlu, organizirajući pred objektivom kontrastnu sceno-grafiju i kostime. Za svjetsku izložbu u Montrealu 1967. realizira eksp. film *Labirint* (Labyrinth) koji se prikazuje na podijeljenom ekranu. U toku 70-tih godina djeluje uglavnom u SAD, dok pot-kraj 70-ih i 80-ih snima i u SR Njemačkoj.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Djeca četvrtka* (L. Anderson, 1954); *Svakog dana osim na Božić* (L. Anderson, 1957); *Mi smo momci iz Lambetha* (K. Reisz, 1959); igrani: *Djevojka u cr-nom* (M. Cacoyannis, 1956); *Posljednja laž* (M. Cacoyannis, 1958); *Beat djevojka* (E. Gré-ville, 1959); *Usamljenost trkača na duge staze* (T. Richardson, 1962); *Dan kad su ribe ...* (M. Caco-yannis, 1967); *Twinky* (R. Donner, 1969); *Divlja-ci* (J. Ivory, 1972); *Luda zabava* (J. Ivory, 1974); *Pogledi jednog klauna* (V. Jasny, 1975); *Metež oko zbirke crteža* (J. Ivory, 1978); *Pilot* (C. Robertson, 1979); *Žega i prašina* (J. Ivory, 1982); *Djevojački internat* (N. Black, 1983); *Bostonke* (J. Ivory, 1984). K. Mik.

LASSIE, am. serija sentimentalnih dječjih filmo-va obiteljskoga ili pustolovnog karaktera, u proiz-vodnji kompanije MGM; istoimeni gl. junak je pas rase *collie*, odn. škotski ovčar. Prvi film serije *Lassie se vraća kući* F. M. Wilcoxa realiziran je 1943. prema istoimenom romanu Erica Knighta. Nakon njegova golemog komerc. uspjeha, do 1951. snimljeno je još 6 filmova, a sâm pas u stvari 5 njih) postao je jedna od najpopularnijih zvijezda dječjeg filma, uz Rin-Tin-Tina najpoznatiji »pas-glumac«. Od glumaca, u seriji su nastu-pali uglavnom poznati epizodisti (npr. D. Crisp, E. Gwen, E. Lanchester i dr.), a ulogama u prvom i trećem filmu popularnost je počela stjecati i E. Taylor. Nakon uspjeha film. serije, s istim junakom realizirana je mamutska tv-serija (u SAD na programu 1954-72), igr. film kompiliran iz 4 tv-epizode *Lassiejeva najveća pustolovina* (1963), anim. film iz 1973, te visokobudžetni igr. film. *Čarolije Lassieja* (1978) D. Chaffeyja, sa M. Roo-neyjem i J. Stewartom.

Ostali filmovi: *Sin Lassieja* (S. Sylvan Simon, 1945); *Hrabar kao Lassie* (F. M. Wilcox, 1946); *Brežuljci zavijaju* (F. M. Wilcox, 1948); *Sunce iz-lazi* (R. Thorpe, 1949); *Izazov Lassieju* (R. Thor-pe, 1950); *Šareni brežuljci* (H. F. Kress, 1951).

An. Pet.

LASZLO, Andrew-Andy, am. snimatelj (Los Angeles, 1934). Član A. S. C.; sin → Ernesta L. Karijeru otpočinje kao asistent snimatelja (asi-stira i svom ocu). Samostalno snima od poč. 60-ih

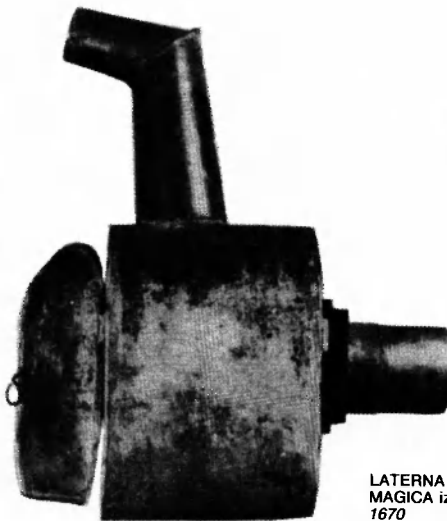
godina, razvivši se — iako bez neke veće snim. osobnosti — u jednog od najtraženijih am. snimatelja srednje generacije. Specijalizirao se za filmove urbane (osobito newyorske) tematike. Posebno uspješnu suradnju ostvario je sa W. Hillom. Radi i na televiziji (npr. film i tv-serija *Šogun*, 1980/1, J. Londona).

Ostali važniji filmovi: *Sada si velik momak* (F. F. Coppola, 1967); *Noć kada je nastao strip-tease* (W. Friedkin, 1968); *Sova i mačkica* (H. Ross, 1970, sa H. Stradlingom); *Provincijalci* (A. Hiller, 1970); *Pronači čovjeka* (B. Kulik, 1972); *Utjecaj gama-zraka*... (P. Newman, 1972); *Čovjek bez domovine* (De. Mann, 1975); *Netko je ubio njezinog muža* (L. Johnson, 1978, sa R. D. Bodeom); *Ratnici podzemlja* (W. Hill, 1979); *Južnjačka utjeha* (W. Hill, 1981); *Rambo* (T. Kotcheff, 1982); *Ja sam porota* (R. T. Heffron, 1982); *Vatrene ulice* (W. Hill, 1984); *Remo — nenaoružan i opasan* (G. Hamilton, 1985). K. Mik.

LASZLO, Ernest (pr. ime Ernő László), am. snimatelj mađarskog podrijetla (Budimpešta, 23. IV 1898 — Los Angeles, 6. I 1984). Član A. S. C.; otac → Andrewa L. U SAD od 1926, na filmu od 1927. Isprva asistent E. Cronjagera, L. Shamroya i R. Junea, samostalno snima od 1943 (najčešće za kompaniju Paramount). Osobito se istakao u filmovima *Sretan dan* (F. Capra, 1950, sa G. S. Barnesom), *Stalag 17* (B. Wilder, 1953) i *Posljednji Apaš* (R. Aldrich, 1954), u kojem dugom vožnjom kamere ulicama St. Louisa impresivno sugerira izgubljenost Indijanaca. Već je tada uočljiva ne odveć stroga kompozicija kadra i rad s minimalnim izvorima svjetla što do punog izražaja dolazi u daljim Aldrichovim filmovima *Veliki nož* (1955) i *Posljednji sumrak* (1961). Šezdesetih godina najčešće surađuje sa S. Kramerom; za njegov *Brod ludaka* (1965) nagrađen je Oscarom (nominiran je još 6 puta). Od novijih ostvarenja ističu se ona u *Fantastičnom putovanju* (R. Fleischer, 1966) zbog vrlo zapaženog snimanja trikova, *Aerodromu* (G. Seaton, 1970), gdje se iskazuje kao natprosječno nadaren snimatelj u žanru filma katastrofe, i *Loganovom bijegu* (M. Anderson, 1976) zbog iznimno uspjelih vizualnih efekata. Povukao se 1977.

Ostali važniji filmovi: *Pakleni anđeli* (H. Hughes, 1930, snimatelj druge ekipe); *Hitlerova banda* (J. Farrow, 1944); *Smrt dolazi* (R. Maté, 1949); *Bunar* (R. Rouse i L. Popkin, 1951); *M* (J. Losey, 1951); *Zvijezda* (S. Heisler, 1952); *Gola džungla* (B. Haskin, 1953); *Mjesec je tužan* (O. Preminger, 1953); *Veliki Houdini* (G. Marshall, 1953); *Mrtvi od straha* (G. Marshall, 1953); *Vera Cruz* (R. Aldrich, 1954); *Poljubac smrti* (R. Aldrich, 1955); *Čovjek iz Kentuckija* (B. Lancaster, 1955); *Dok grad spava* (F. Lang, 1956); *Bandido* (R. Fleischer, 1956); *Omar Hajam* (W. Dieterle, 1956); *Deset sekundi do pakla* (R. Aldrich, 1959); *Naslijedi vjetar* (S. Kramer, 1960); *Sudjenje u Nürnbergu* (S. Kramer, 1961); *Taj ljudi, ljudi, ljudi svijet* (S. Kramer, 1963); *Četvero za Texas* (R. Aldrich, 1963); *Mala, kiša mora padati* (R. Mulligan, 1964); *Dvojnik u škripcu* (J. Lewis, 1967); *Ljubaf* (C. Donner, 1967); *Zvijezda* (R. Wise, 1968); *Kocka je pala* (G. Seaton, 1972); *Na nišanu snajpera* (S. Kramer, 1977, sa F. J. Koenekampom). K. Mik.

LATENSIFIKACIJA, postupak pojačavanja latentne slike na film. vrpici prije razvijanja. Nakon eksponiranja u kameri, emulzija se još jednom osvjetljava s točno određenom količinom difuznog svjetla. Na taj se način povećava osjetljivost vrpce, mogu se umanjiti intenziteti boja ili istaknuti neki detalji koji su se izgubili (posebice



LATERNA
MAGICA iz
1670

u tamnim dijelovima slike). Prednost te metode jest u tome što je mrena (→ MRENA, FOTOGRAFSKA) svedena na minimum (javlja se samo kod visokoosjetljivih filmova). Povećanje osjetljivosti je oko 2 otvora blende. Iako se najčešće koristi metoda ponovnog osvjetljavanja snimljenog filma, postoje i obradbe mokrim postupkom, tj. izlaganje filma kem. otopinama (kalijev metabisulfid, natrijev sulfid i sl.), odn. utjecaju živinih para, što je dosta dugotrajan i nepouzdan postupak.

Danas je ova metoda povećanja osjetljivosti filma, kao i *flashing*, odn. *chemtone* (načini da se na emulziju djeluje još prije snimanja), znatno manje u uporabi zbog proizvodnje visokoosjetljivih vrpca. Ipak, u situacijama kada treba istaknuti detalje koji su se izgubili u sjenama ili mraku, sigurno će biti od koristi. U svakom od tih slučajeva potrebno je izvršiti niz proba te je nužna suradnja s laboratorijem. Mnogi snimatelji, posebice američki, sami su konstruirali razne uređaje koji olakšavaju latensifikaciju vrpce. K. Mik.

LATERNA MAGICA, prvi uređaj za optičku projekciju. Prema nekim izvorima, prvi takav uređaj konstruirao je 1659. Nizozemac Christiaan Huygens; istovremeno, njime se bavio i Danac

Thomas Walgenstein (teško je ustanoviti da li je riječ o kopiji Huygensova ili o originalnom izumu). Još uvijek je nepoznato da li je Huygens zaista prvi konstruktor, odn. da li je on sam izradio uređaj. Vrlo se često spominje i Nijemac Athanasius Kircher, iako o Huygensovom radu postoje dokazi u pismima. Smatra se, naime, da Huygens nije žalio javnosti objelodaniti izum jedne atraktivne »igračke«, misleći da bi time umanjio svoj ugled znanstvenika.

Kircher u djelu *Visoka umjetnost svjetla i sjene* iz 1646. opširno opisuje laternu magicu kao aparat koji se sastoji od kutije u kojoj je smješten izvor svjetla (uljna svjetiljka ili svijeća), zatim zrcalo za bolju koncentraciju svjetla, sabirne leće i objektiv za projekciju. U svojim istraživanjima na području fizike, optike, matematike i astronomije koristi laternu magicu i staklene ploče s jednom ili više slika, a kasnije uvodi i okrugle ploče podijeljene u osam slika. Tako je Kircher na pločama gradio i fabule izmjenjujući slike pri projekciji; kao i Walgenstein, slike je i kolorirao. U drugom izdanju svoje knjige (iz 1671) navodi: »Slika projicirana na zid vrši na gledatelje jači dojam nego živa riječ ili tiskano slovo«. Projekcije izvođene laternom magicom bile su u XVIII st. velika atrakcija. Shemu uređaja objavio je 1690. Claude F. M. Dèchales.

Od Kircherova vremena L. se neprekidno usavršavala, da bi kasnije optički sustav uređaja poslužio kao osnova pri konstrukciji prvih aparata za prikazivanje i projekciju »živih slika«. Tu se posebice izdvaja belg. fizičar Etienne Gaspard Robert, koji je 1798. prikazao usavršenu laternu magicu, nazivajući je *phantascope*.

Naziv *laterna magica* danas se upotrebljava i za specifičan scenski doživljaj (spoj film. i živih prizora na pozornici), za čije je usavršavanje najzaslužniji čehosl. filmski i kazališni redatelj Alfred Radok. Prvi je put takva predstava održana 1958. u čehosl. paviljonu na Svjetskoj izložbi u Bruxellesu. Korištenjem dija- i film. projekcija postiže se bogata iluzija, u kojoj je teško razaznati što je zbiljski prizor, a što projicirani. Tome znatno pridonosi i zvuk, koji je dijelom snimljen na vrpci, a dijelom glazba izvođena na pozornici. Precizna izvedba i maksimalni sinkronitet radnje pred ekranom s prizorima na njemu oduševljavaju sve one koji danas prisustvuju tom spektaklu

LATERNA MAGICA, Alessandro Magnasco



u Pragu (kazalište *Laterna Magica*). Zanimljivo je, da su u njemu karijere otpočeli i neki poznati film. redatelji (npr. M. Forman i I. Passer). K. Mik.

LATHAM, Major Woodville, am. izumitelj (1838–1911). Značajan je po tome što je 10. svibnja 1895. organizirao prvu javnu projekciju filma u Americi na Eastman-Kodak vrpce. Za projekciju je koristio projektor što ga je sam konstruirao i nazvao *eidoloscope* (odn. kasnije *panoptikon*), a nalikovao je na → *kinetoscope*. U svojim istraživanjima surađivao je sa E. A. Lausteom, a sukobljavao se sa Th. A. Edisonom. K. Mik.

LATHROP, Philip H., am. snimatelj (Hollywood, 20. X 1912). Član A. S. C. Na filmu od 1934. isprva kao punjač kazeta na kameri. Od 1938. asistira J. A. Valentineu a nakon II svj. rata R. Mettyju; samostalno snima od 1957. Izrazito je vješt »zanatlija« koji — međutim — izbjegava tradic. stil film. fotografije; osnovni mu je kriterij u radu neformalni realizam. Direktor je fotografije mnogih poznatih am. filmova, među kojima se izdvaja *Konje ubijaju, zar ne?* (S. Pollack, 1969), gdje — povećavši osjetljivost vrpce — dobiva veći kontrast i zrno nečiste boje, tj. dokumentarističku fakturu. U *Zemljotresu* (M. Robson, 1974, nominiran za Oscara) uspješno koristi prednju projekciju, minijature te kombinaciju crteža i žive slike pred kamerom; za čitavog filma trese kameru kako bi što uvjerljivije dočarao potres. Snima gotovo sve žanrove ali je najuspješniji upravo u filmovima katastrofe. Radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Savršeni dopust* (B. Edwards, 1958); *Usamljeni su hrabri* (D. Miller, 1962); *Operacija Teror* (B. Edwards, 1962); *Dani vina i ruža* (B. Edwards, 1962); *Vojnik na kiši* (R. Nelson, 1963); *36 sati* (G. Seaton, 1964); *Ružičasta pantera* (B. Edwards, 1964); *Emilijina amerikanizacija* (A. Hiller, 1964, sa Ch. Challisom); *Cincinatti Kid* (N. Jewison, 1965); *Sto si radio u ratu, tata?* (B. Edwards, 1966); *Detektiv Gumm* (B. Edwards, 1967); *Hepening* (E. Silverstein, 1967); *Point Blank* (J. Boorman, 1967); *Ne pravi valove* (A. Mackendrick, 1967); *Dolina radosti* (F. F. Coppola, 1968); *Padobranici dolaze* (J. Frankenheimer, 1969); *Tetoviran* (J. Smight, 1969); *Bježi, zeče* (J. Smight, 1970); *Gospodar otoka* (T. Gries, 1970); *Vagabundi Zapada* (B. Edwards, 1971); *Portnojeva boljka* (E. Lehman, 1972); *Rat zbog Lolly Madonne* (R. C. Sarafian, 1973); *S. O. S. iz Boeinga 747* (J. Smight, 1974); *Zatočnik Druge avenije* (M. Frank, 1975); *Elita ubojica* (S. Peckinpah, 1975); *Željezna šaka* (W. Hill, 1975); *Gusar s Jamajke* (J. Goldstone, 1976); *Driver* (W. Hill, 1978); *Ludovanje* (R. T. Heffron, 1979); *Ljubavni parovi* (J. Smight, 1980); *Hammett* (W. Wenders, 1982, sa J. Birocom). K. Mik.

LATINOVIĆ, Petar, film. i tv-redatelj, snimatelj i scenarist (Međuvode, BiH, 28. VI 1939). Isprva vrlo uspješan film. amater (redatelj, snimatelj, glumac). Uz B. Miloševića i S. Hadžića, pokretač je profesionalne film. proizvodnje u Vojvodini. Snimio je skoro sve značajnije filmove iz prvih godina djelovanja novosaškog Neoplanta filma (oko 40 dokumentarnih i 3 igrana *Sveti pesak*, 1968, i *Doručak sa đavolom*, 1971, M. Antića te *Breme*, 1972, V. Babica/); njegov snim. rad odlikuje se osebnim stilom, osjećajem za temu i ambijent. Od 1976. djeluje na Televiziji Novi Sad kao snimatelj i redatelj mnogih zapaženih dokum. emisija i igr. programa. U svojim red. projektima (kojima je gotovo uvijek i scenarist ili koscenarist) bavi se u prvom redu aktualnim temama svoje sredine; ističu se dokum. film *I srcu se zapoveda* (1979, Zlatna medalja »Beograd« na



P. LATINOVIĆ, Široko je lišće

festivalu u Beogradu), prikaz uzroka, stanja i posljedica pretjerane gojaznosti stanovništva te pokrajine, i cjelovečernji igr. film *Široko je lišće* (1981, nagrađivan na festivalu u Puli), reminiscencija na partizansku školu u Sremlu (kojem nije i snimatelj).

Br. Mil.

LATINOVIĆ, Zoltan, mađ. filmski, kazališni i tv-glumac (Budimpešta, 9. IX 1932 — Balatonszázszó, 5. VI 1976). Kao priučeni radnik na mostogradnji bio je član amaterske kaz. družine. Stekavši diplomu inženjera građevine (istovremeno je učio i glumu), 1956. odlazi u Debrecen kao glumac tamošnjeg kazališta. Potom godinama igra u provincijskim teatrima Miskolca, Kecskemeta i Veszprema, a od 1962. s manjim prekidima nastupa u budimpeštanskima, tumačeći karakterne uloge u repertoaru vrlo širokog raspona — od Shakespearea preko O'Neilla do Orkenya; isticao se i kao recitator osebnijih stila. Na filmu debitira 1959. (*Pješice u raj* I. Fehera) i potom nastupa u oko 50 filmova uglavnom vodećih mađ. redatelja, potvrdivši se kao jedna od najizrazitijih glum. osobnosti svoje generacije. Osobito zapažene uloge ostvario je u *Golačima* (1965) M. Jancsoa, *Hladnim danima* (1966) A. Kovácsa, *Tri noći jedne ljubavi* (1967) i *Putovanju oko moje ljubavi* (1970) Gy. Revesza te u *Sindbadu* (1971) Z. Huszarika. Glumio je i na televiziji. Dobitnik je drž. Nagrade

Bela Balazs. U toku priprema za film *Csontváry* Z. Huszarika (dovršen stoga tek 1979) počinio je samoubojstvo, skočivši pod vlak na istoj željezničkoj stanici, na kojoj si je 4 desetljeća ranije život oduzeo proleterski pjesnik Attila Jozsef.

Ostale važnije uloge: *Odvazivanje i vezanje* (M. Jancso, 1963); *Ševa* (L. Ranody, 1963); *Foto Haber* (Z. Varkonyi, 1963); *Pretposljednji* (K. Makk, 1963); *Karambol* (F. Mariassy, 1964); *Svaki je početak težak* (Gy. Revesz, 1966); *Mađarski bogatun — Zoltan Karpathy* (Z. Varkonyi, 1966); *Sve o ženama* (M. Keleti, 1967); *Krstiuke* (I. Gaal, 1967); *Zidovi* (A. Kovacs, 1968); *Muk i krik* (M. Jancso, 1968); *Zvijezde Egera* (Z. Varkonyi, 1968); *Obitelj Toth* (Z. Fabri, 1969); *Licem u lice* (Z. Varkonyi, 1970); *Ljubavni snovi* (M. Keleti, 1970); *Imao sam trideset i dva imena* (M. Keleti, 1973); *Na mađarskom ugaru* (A. Kovacs, 1973); *Bila jednom jedna obitelj* (Gy. Revesz, 1974); *141 minuta »Nedovršene rečenice«* (Z. Fabri, 1974); *Stari* (Gy. Revesz, 1975); *Peti pečat* (Z. Fabri, 1977). I. Šo.

LATINSKA AMERIKA. U zemljama Latinske Amerike kinematografija se različito razvijala; već su poč. XX st. postojale ispostave velikih sjevernoam. i evr. filmskih kuća u Argentini, Meksiku i Brazilu, zemljama čije će kinematografije i kasnije biti najvažnije u Latinskoj Americi. Proiz-

LATINSKA AMERIKA L. TORRE NILSSON. Ruka u zamci





LATINSKA AMERIKA
G. ROCHA, *Bog
i davao u zemlji sunca*

vodnja 20-ih i 30-ih godina pa sve do II. svj. rata postojala je samo kao vjerni odraz produkata zabavljačke kinematografije iz SAD koji su stizali na repertoar kinematografa ovog potkontinenta. U tih 40 godina L. je bila gotovo isključivo prostor za distribuciju stranih filmova, ponajviše iz SAD (a tek dijelom iz Evrope – većinom Španjolske i Portugala). Na Kubi je nacionalna kinematografija nastala tek nakon revolucije 1959. U Meksiku je tek predsjednik Lázaro Cárdenas, 30-ih godina, odgovarajućim mjerama ohrabrio nacionalnu proizvodnju, koja još uvijek film *Da živi Meksiko!* (1930) S. M. Ejzenštejna smatra svojim početkom. Arg. kinematografija pokazivala je u početnim desetljećima najviše aktivnosti šireći se područjem španj. jezika, a 20-ih godina već je stvorila i jednu međunar. zvijezdu – Imperio Argentinu. S godinama pojavljuju se veće proizvodne kuće i studiji, npr. San Miguel u Argentini, te Churubusco i América u Meksiku, osnivaju se film. škole (Argentina, Meksiko, Brazil, Čile /za Allendea/), razni film. instituti (npr. Santa Fe u Argentini i ICAIC na Kubi, te kratkotrajno

i u Boliviji). Ukupni film. kapaciteti tih zemalja (njihovih film. studija) iznose oko 500 igr. filmova godišnje, no brojka od oko 400 godišnje odgovara današnjim prosjecima (zbog ekon. teškoća južnoam. država ona se i smanjuje).

Gl. problem kinematografija Latinske Amerike je nužnost otpora »agresiji« sjevernoam. filma te potreba socijalnokritičkog filma (a time i naglašavanje vlastitoga kult. identiteta). Takve mogućnosti javljale su se ovisno o trenutnoj polit. situaciji, te o području i vremenu stvaranja naprednih pokreta. Komercijalna, o Hollywood oslonjena kinematografija, stvarala je tek surogate sjevernoam. standardne film. »robe« (prvenstveno melodrame i muz. filmove). U takvim uvjetima javlja se – i danas postoji – dvojnost kinematografija tih zemalja. S jedne strane to je potpuno komerc. zabavljačka kinematografija, nezainteresirana za probleme vlastitog društva, s druge strane socijalnokritički film, već u početku smatran »sumnjivim« i podrivačkim; takvi su filmovi bili zabranjivani, a autori zatvarani ili protjerivani (npr. braz. pokret Cinema Novo, s autorima G. Rochom,

R. Guerrom, N. Pereirom dos Santosom, C. Dieguesom, čl. autori H. Soto i M. Littín, bolivijski redatelj J. Sanjines te kolumbijski C. Álvarez). Svojim filmovima široko su obuhvaćali probleme svojih zemalja, osobito odnos prema Indijancima, pobunu protiv eksploatacije i inozemnog utjecaja na vlastitu ekonomiju, te endemijsku glad i siromaštvo. U Argentini bilo je nadarenih redatelja i u komerc. kinematografiji (npr. L. Torre Nilsson), ali je međunar. priznanja arg. kinematografija stekla tek filmovima *Sat visokih peći* (1968) F. Solanasa i O. Getina, koji je postao uzor rev. filma potkontinenta, zatim *Put prema smrti starog Realesa* (1971) G. Valleja te opusom F. Birrija čiji su filmovi inspirirali svjetsku dokumentaristiku. Meks. film procvat doživljava 40-ih godina djelima E. Fernandez i L. Bunuela, kasnije djelima autora 70-ih godina L. Alcorize, P. Leduca i A. Ripsteina s temama odnosa crkve i države, maloljetničkog kriminala, adaptacija pojedinih indijanskih etničkih cjelina i sl. Kubanci su (s osloncem o ICAIC) stigli do proizvodnje od dvadesetak igr. filmova godišnje i oko stotinjak kratkometražnih, sve s *mottom* da je film umjetnost koja može oblikovati svijest i ponašanje. Poznatiji su autori T. G. Alea, J. G. Espinosa, M. O. Gomez, H. Solas, a osobito plodan dokumentarist S. Álvarez; na Kubi često djeluju i redatelji – izbjeglice iz južnoam. diktatura.

Osamdesetih godina filmska se djelatnost Latinske Amerike i dalje odvija na 2 plana – komercijalnoga te socijalnokritičkog filma, čiji autori rade polulegalno, ilegalno ili u inozemstvu. U svijetu filma zanemaruju se iscrpni podaci o zab. filmu tih zemalja, a na festivalima prve kategorije prikazuju se tek ambiciozniji filmovi; stoga je, npr., kinematografija Venezuele, s relativno jakim zab. produkcijom, gotovo posve nepoznata izvan potkontinenta. U zemljama Srednje Amerike (s izuzetkom Nikaragve nakon pobjede sandinističke revolucije) te u Ekvadoru, Paragvaju, Peruu i Urugvaju produkcija je ili u pionirskom razdoblju ili se, zbog nezainteresiranosti lokalnih vlada, zasniva na pojedinačnim (često i ilegalnim) pokušajima.

LIT.: P. B. Schumann, *Film und Revolution in Lateinamerika*, Oberhausen 1971; E. Bradford Burns (urednik), *Latin American Cinema: Film and History*, Los Angeles 1975; J. Burton (urednik), *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, Austin 1986. R. Sr.

LATINSKI LJUBAVNIK (engl. *Latin Lover*), tip → *sustava zvijezda*. Javlja se u SAD poč. 20-ih godina, a gubi popularnost u toku II svj. rata; prvi je muški glum. tip u povijesti kinematografije čije ponašanje i sudbinu određuje odnos prema ženi, odn. ljubav (zato je prihvatljiv i naziv *ljubavnik*, a djelomice – ovisno o ulogama – i *zavodnik*). S tim u skladu je i njegova vanjšina (naočito je ili za svoje vrijeme netipična izgleda), ponašanje »osvajanje« usredotočenim, »prodornim« pogledom, izljevima strasti, plesom, »manirama« itd.), vrsta uloga (romant., egzotični junak, stranac, pov. ličnost ili iz knjiž. baštine, žrtva spletke ili za ostvarenje ljubavi nepovoljnih okolnosti itd.) i žanr u kojem nastupa (melodrama ili film nekoga dr. žanra s melodramskim akcentima). L. je u trenutku svoje pojave opozicija tada apsolutno dominantnom tipu → *čovjeka od akcije* (borca za pravdu, slobodu ili neku profaniju dobrobit), ujedno i prvi izraziti »neamerički« tip; zbog toga se njegova pojava i popularnost tumače kao posljedica krize uvjerenja u muškarčevu nadmoć (nakon tragedije I svj. rata), kao odraz rastuće ženske emancipacije, ali i kao nastojanje Hollywooda da ovlada i evr. tržištem (rafiniranijeg ukusa). Ta neam. svojstva tipa, činjenica da mnogi njegovi predstavnici nisu Amerikanci (L. je tip

LATINSKA AMERIKA M. LITTÍN. *Obećana zemlja*





LATINSKI LJUBAVNIK G. Fitzmaurice, *Šeikov sin* (R. Valentino i V. Banky)



LATINSKI LJUBAVNIK S. Wood, *Barbarin* (R. Novarro i M. Loy)

LATINSKI LJUBAVNIK E. Goulding, *Grand Hotel* (J. Barrymore i G. Garbo)



LATINSKI LJUBAVNIK R. Boleslawski, *Alahov vrt* (Ch. Boyer i M. Dietrich)



koji vidljivo pospješuje angažman evr. glumaca u SAD), te sama svojstva lika koji najčešće tumači, uvjetovali su da ga povjesničar filma E. Patalas naziva i *strancem*.

Prvi predstavnik tipa bili su upravo latinoam. i mediteranskog podrijetla i — prema am. predodžbama — izgleda (crnokosi, neki i tamnije puti); → *Rudolf Valentino*, koji je postao simbol ljubavnika 20-ih godina, čemu je građu davao i njegov nesvakidašnji život — sudbina prve zvižde čiji se život uspoređivao s tumačenim likovima, i *Ramon Novarro*. Njima se sa sl. karakterističama pridružuju *Ricardo Cortez*, *Antonio Moreno*, *Gilbert Roland*, *Rod La Rocque* i *Adolphe Menjou* (prvi u tip unosi i cinizam). Budući da je tip naglo dobivao na popularnosti, širio se i na »nelatinske« osobnosti (zbog toga naziv *stranac* postaje još prihvatljiviji), pa se javljaju i njegove varijacije. *Ronald Colman* mu pridaje engleske (džentlmen-ske) osobine, *Erich von Stroheim* srednjoevropske, u Njemačkoj lokalne odlike *Conrad Veidt*, a u Francuskoj *Ivan Možuhin* (*Mosjoukine*). Od Amerikanaca, gotovo bez konkurenata su *John Gilbert* i *John Barrymore*. U zv. razdoblju najveću popularnost imaju, od glumaca am. podrijetla, *William Powell*, *Fredric March*, *Robert Taylor* i *Melvyn Douglas*, od Francuza tvorac klišeja

»francuskog ljubavnika« *Charles Boyer*, od Britanaca (uoči II svj. rata) *Laurence Olivier*, *Leslie Howard*, *Robert Donat*, *David Niven* i *James Mason* (kao njegov pomalo sadistički »derivat«), koji tipu pridaju znatno realističnije odlike. Izbijanje II svj. rata čini tip potpuno demodiranim; nakon njega javljaju se tek rijetki i kratkotrajni nastavljači: *Louis Jourdan* potkraj 40-ih godina, *Tony Curtis* i *Rossano Brazzi* 50-ih te *Omar Sharif* potkraj 60-ih. *Marcello Mastroianni* u nekoliko uloga evocira ili parodira tip. Ipak, predstavnici tipa prisutni su i danas u južnoam. kinematografijama.

LIT.: E. Patalas, *Sozialgeschichte des Stars*, Hamburg 1963.

An. Pet.

LATTUADA, **Alberto**, tal. filmski i tv-redatelj i scenarist (Milano, 13. XI 1914). Suprug glumice → C. Del Poggio. Diplomirao arhitekturu. Za studija istaknut film. kritičar, u oporbi prema vladajućoj faš. ideologiji i estetiци futurizma. God. 1938. sa M. Ferrarijem i L. Comencinijem osniva jezgro buduće Talijanske kinoteke (*Cineteca Italiana*) u Milanu; 1940. objavljuje zapaženu zbirku fotografija *Kvadrato oko* (*Occhio quadrato*). Film. karijeru otpočinje kao asistent redatelja i koscenarist (npr. *Mali staromodni svijet*, 1940, M. Soldatija i *Da, gospodo*, 1941, F. M. Poggiolija). Zapaženi red. debi (svojim je ostvarenjima

gotovo uvijek i /ko/scenarist) ima filmom *Giacomo idealist* (*Giacomo l'idealista*, 1942); djelo pokazuje sve odlike → kaligrafizma: inzistira na rafiniranim fotogr., scenogr. i kostimogr. rješenjima, a snimljeno je prema knjiž. predlošku čime se distancira od društv. i polit. stvarnosti faš. Italije. Po svršetku II svj. rata, L. pristaje uz → neorealizam (kao i većina »kaligrafa«) i programatski izjavljuje da se samo filmom narodu mogu iznijeti temeljne istine o životu društva. Sam režira 2 tipična neorealist. djela, *Bandit* (*Il bandito*, 1946) i *Bez milosti* (*Senza pietà*, 1947), koja se bave teškim posljedicama rata i problemima tzv. malih ljudi, a snimana su u autentičnim životnim ambijentima uz uporabu govornog jezika; zanimljivost drugoga jest u uvođenju rasne problematike u interesni krug neorealizma kroz priču o tragičnoj ljubavi am. vojnika-crnca i mlade Talijanke koja se pokušava oteti sudbini prostitutke. Za režiju filma *Zločin Giovannija Episcopa* (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947, prema G. D'Annunziju) nagrađen je (*ex aequo*) godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento. Adaptacijama knjiž. djela (karakterističnim za njegovu kaligrafsku fazu) vraća se filmom *Mlin na rijeci Po* (*Il mulino del Po*, 1949) prema romanu R. Bacchellija; njime ujedno anticipira trend film. epopeja o životu

A. LATTUADA, *Bez milosti* (J. Kitzmiller i C. Del Poggio)

naroda i radanju socijalizma u Italiji, popularan u tal. kinematografiji 70-ih godina (E. Olmi, B. Bertolucci). Visoku razinu ostvaruje i ekranizacijom Gogoljeve *Kabanice* (Il cappotto, 1952); mada snimljen u neorealist. maniri, film sadrži i elemente fantastike (postignute i krajnje ekspre-

sivnom fotografijom /M. Montuori/), a simboličke tendencije zamjenjuju izravnu društ. kritiku. Zamiranjem neorealizma kod Lattuade je sve zamjetniji eklekticizam stilskih postupaka i raznolikost žanrovskih interesa, što njegovim idućim filmovima osigurava tek visoku zanatsku razinu (npr. krim. film *Nepredviđeno* — L'imprevisto, 1961). Jedna od konstanti njegova postneorealist. stvaralaštva je naglašen interes za erotizam, osobito u razdoblju sazrijevanja ženske ličnosti, što je izraženo (a često i prenaglašeno) u više njegovih filmova: *Guendalina* (1956), *Slatke prevare* (I dolci inganni, 1959), *Bit ću joj poput oca* (Le farò da padre, 1974), *Takva kakva si* (Così come sei, 1978) i *Čikala* (La cicala, 1980). Njihova tematika omogućila mu je lansiranje više mladih film. glumica u tipu → nimfete, od kojih su najpoznatije J. Sassard, Th. A. Savoy, N. Kinski i C. Goldsmith. Film *Zenski akt* (Nudo di donna, 1981), koji je L. započeo, dovršio je nosilac gl. uloge N. Manfredi. L. je režirao i visokobudžetnu tv-seriju *Kristof Kolumbo* (Cristoforo Colombo). Glumio je u filmu *Junak našeg doba* (1955) M. Monicellija.

Njegov otac **Felice Lattuada** poznat je film. skladatelj — autor više partitura sinovljevih filmova.

Ostali filmovi: *Naš rat* (La nostra guerra, 1944, dokumentarni); *Srijela u boku* (La freccia nel fianco, 1945); *Svjetlosti varijetea* (Luci del varietà, 1950, sa F. Fellinijem); *Anna* (1951); *Vučica* (La lupa, 1953); *Ljubav u gradu* (omnibus, epizoda *Talijani se okreću* — Gli Italiani si voltano, 1953); *Plaža* (La spiaggia, 1953); *Osnovna škola* (Scuola elementare, 1954); *Oluja* (La tempesta, 1958); *Novakinja* (Lettere di una novizia, 1960); *Mafyaš* (Il mafioso, 1962); *Stepa* (La steppa, 1963); *Mandragola* (La mandragola, 1965); *Nenadmašni*

(Matchless, 1966, koprodukcija sa SAD); *Don Juan na Siciliji* (Don Giovanni in Sicilia, 1967); *Gospodica doktor* — *špijunka bez imena* (Fräulein Doktor, 1969, koprodukcija sa SFRJ); *Prijateljica* (L'amica, 1969); *Dodite k nama na kavu* (Venga a prendere il caffè da noi, 1970); *Bijelo, crveno i...* (Bianco, rosso e..., 1972); *Ubojica stoljeća* (Sono stato io!, 1973); *Pseće srce* (Courage da cane, 1975); *Oh, Serafina!* (1976); *Trn u srcu* (Spina nel cuore, 1986, koprodukcija s Francuskom).

LIT.: G. Turroni, Alberto Lattuada, Milano 1977; C. Camerini, Alberto Lattuada, Firenze 1982.

D. Sva.

LAUGHLIN, Tom, am. redatelj, glumac, scenarist i producent (Minneapolis, Minnesota, 1938). Školuje se na sveučilištima Indiana i Minnesota. Pedesetih godina igra manje film. uloge. Kao samostalni producent, redatelj, scenarist i tumač gl. uloge debitira filmom *Mladi grešnik* (The Young Sinner, 1965), no stanovitu zapaženost pribavlja mu tek naredno ostvarenje *Rodeni da gube* (The Born Losers, 1967), thriller o sukobu karizmatičnog individualca, poluindijanca Billyja Jacka, s bandom motociklista. Isti lik nastavlja u filmu *Billy Jack* (1971), u kojem se njegov junak suprotstavlja rasistima i konzervativcima u malome am. gradiću, braneci polaznike hippy-škole. Film postiže velik komerc. uspjeh, atipičan za nezavisnu niskobudžetnu produkciju, jednako kao i nastavak *Suđenje Billyju Jacku* (The Trial of Billy Jack, 1973). Međutim, financ. krah *Majstora-revolveraša* (The Master Gunfighter, 1975) i slab prijem povratka liku Billyja Jacka — *Billy Jack ide u Washington* (Billy Jack Goes to Washington, 1977) prekida Laughlinov uspon. U realizaciji filmova koristio je pseudonime T. C. Frank, Donald Henderson i Lloyd E. James, a supruga Delores Taylor često je bila gl. glumica i koproducentica.

N. Paj.

LAUGHTON, Charles, am. filmski i kazališni glumac i redatelj engl. podrijetla (Scarborough, 1. VII 1899 — Hollywood, 15. XII 1962). Sin hotelijera, isprva činovnik u hotelu. Po povratku iz I svj. rata osniva amatersku kaz. družinu. Stekavši ranije diplomu Stonyhurst Collegea, odlučuje studirati glumu na Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA) u Londonu, gdje se ističe kao jedan od najdobarovitijih studenata (nagrađen zlatnom medaljom). Profesionalni kaz. debi ostvaruje 1926, a filmski 1928 (kratkometražni) odn. 1929 (cjelovečernji); iste godine ženi se mladom kolegicom → Elsom Lanchester. Nakon uspjele kaz. turneje po SAD 1931, odlučuje ostati ondje pa 1932. otpočinje film. karijeru vrhunskog karakternog glumca. Iako je neke od svojih najpoznatijih uloga igrao u brit. filmovima (npr. naslovne u *Privatnom životu Henrika VIII*, 1933 /nagrađen Oscarom/, i *Rembrandtu*, 1937, A. Korde), L. je svojim opusom mnogo važnijih tragova ostavio u am. filmu (1950. uzeo je i državljanstvo SAD). Prvu zapaženu, gotovo paradigmatiku ulogu (zbog fiz. izgleda, odnosa glasa i tijela, verbalnoga i gestualnoga, pristupa liku i glum. tehnici), L. je ostvario u filmu *U znaku križa* (C. B. De Mille, 1932) portretom infantilno surove naravi rimskog cara Nerona, »psihotičke bebe« koja razara okolinu i samoga sebe. Korpulentan, okrugla lica, ovećega tubastog nosa, punih obraza i usana, očiju koje otkrivaju podozrive, podsmješljivo-ispitivačko-sadističke sklonosti, javne, umjereno rijetke kose, L. je vanjštinom predstavljao fascinantnu nedopadljivost koja iza hedonističkog obličja otkriva destruktivne porive. U njegovu glum. umijeću uočavalo se zadovoljstvo prenošenja na scenu ili pred kameru neobuzdane, hirovite energije, u rasponu od diskretnosti do teško podnošljive nametljivosti, manje ili više izražene, če-

Ch. LAUGHTON u filmu *Privatni život Henrika VIII*



CHARLES LAUGHTON

sto i u pomalo grotesknom i samoparodirajućem tonu. Golemi glum. mogućnosti, s istom je predanošću uživljavanja igrao sadiste i džentlmene, egoiste i ekscentrike, slugu i državnike, ubojice i odvjetnike, umjetnike i bezlične mediokritete. Ostale najistaknutije uloge ostvario je u filmovima *Barrettovi iz ulice Wimpole* (S. Franklin, 1934) kao strogi otac obitelji iz viktorijanskog razdoblja, *Ruggles iz Red Gapa* (L. McCarey, 1935) kao butler, *Jadnici* (R. Boleslawski, 1935) kao inspektor Javert, *Pobuna na brodu Bounty* (F. Lloyd, 1935, nominacija za Oscara) kao okrutni kapetan Bligh, *Zvonar crkve Notre-Dame* (W. Dieterle, 1939) kao Quasimodo, *Ova zemlja je moja* (J. Renoir, 1943) kao rodoljubivi franc. učitelj, *Veliki sat* (J. Farrow, 1947) kao ubojica, *Slučaj Paradine* (A. Hitchcock, 1947) kao cinični sudac, i *Hobson u neprilici* (D. Lean, 1954) kao postolar — tiranin i kao poslodavac i kao otac. God. 1955. režira svoj jedini film *Noć lovca* (Night of the Hunter), u kojem sâm ne glumi, priču o psihopatskom propovjedniku (R. Mitchum) koji traga za skrivenim novcem čiju tajnu zna samo dvoje djece. Vizualnom i dramaturškom intrigantnošću to djelo navješta uspješnu red. karijeru koju L., međutim, ne nastavlja. Već od druge polovice 50-ih godina snima sve manje, posvećujući se s uspjehom kazalištu (kao glumac i redatelj). Od malobrojnih film. uloga ističu se one pronicljive odvjetnika u *Svjedoku optužbe* (B. Wilder, 1957, nominacija za Oscara), rimskog senatora u *Spartaku* (S. Kubrick, 1960) i am. kongresmena-spletkara u *Prijedlogu i usvajanju* (O. Preminger, 1962). Nastupio je u 52 cjelovečernja filma (1 nedovršen) te nekoliko kratkometražnih.

Ostale važnije uloge: *Piccadilly* (E. A. Dupont, 1929); *Stara crna kuća* (J. Whale, 1932); *Kad bih imao milijun* (N. Turog i dr., 1932); *Brod gnjeva* (E. Pommer, 1938); *Krčma Jamajka* (A. Hitchcock, 1939); *Oni su znali što žele* (G. Kanin, 1940); *Počelo je s Evom* (H. Koster, 1941); *Tuttleovi s Tahitija* (Ch. Vidor, 1942); *Priče s Manhattana* (J. Duvivier, 1942); *Cantervilleski duh* (J. Dassin, 1944); *Sumnjivac* (R. Siodmak, 1944); *Kapetan Kidd* (R. V. Lee, 1945); *Slavoluk pobjede* (L. Milestone, 1948); *Mito* (R. Z. Leonard, 1949); *Čovjek na Eiffelovom tornju* (B. Meredith, 1949); *Plavi veo* (C. Bernhardt, 1951); *Čudna vrata* (J. Pevney, 1951); *Priče iz predgrađa* (omnibus, epizoda H. Koster, 1952); *Abbott i Costello susreću kapetana Kidda* (Ch. Lamont, 1952); *Mlada Bess* (G. Sidney, 1953).

LIT.: E. Lancaster, Charles and I, London 1939; K. Singer, The Laughton Story, Philadelphia 1954; W. Brown, Charles Laughton: A Pictorial Treasury of His Films, New York 1970; M. Burrows, Charles Laughton and Fredric March, Cornwall 1970; Ch. Higgins, Charles Laughton: Life of an Actor, New York 1976.

Al. Pa.

LAUNDER, Frank, brit. redatelj, scenarist i producent (Hitchin, 1907). Isprva činovnik u drž. službi u Brightonu, potom glumac u tamnom repertoarnom kazalištu (autor je i 1 drame). Na filmu od potkraj nij. razdoblja kao pisac natpisa, a scenaristikom se bavi od početka zvučnoga — isprva za kompaniju British International Pictures, kasnije za Gainsborough. U to vrijeme otpočinje plodnu suradnju sa → Sidneyjem Gilliatom: najistaknutiji su njihovi scenariji za A. Hitchcocka (*Gospođa koja nestaje*, 1938, sa A. Reville) i C. Reeda (*Noćni vlak za München*, 1940; *Kipps*, 1941; *Mladi gospodin Pitt*, 1942). Kao redatelj s Gilliatom debitira kratkim igr. filmom *Partneri u zločinu* (Partners in Crime, 1942), a zajedno režiraju i prvi cjelovečernji film *Milijuni poput nas* (Millions like Us, 1943), studiju života radnika u tvornici aviona, pod utjecajem ratnih dokum. filmova. Uspjeh učvršćuje suradnju tandema, pa 1944. osnivaju i vlastitu kompaniju *Individual Pictures* (kasnije *Lauder and Gilliat Productions*). U većini daljih projekata izmjenjuju uloge redatelja i producenta, a surađuju i na mnogim scenarijima. Kao redatelj L. se ponajviše ističe komedijama, posebno *Najljepšim danima vašeg života* (The Happiest Days of Your Life, 1950), kojom započinje vrlo popularnu kraću seriju o djevojačkoj školi St. Trinian's (4 filma 1954—66). Režirao je 16 filmova (3 s Gilliatom). Osnivač je i počasni tajnik Britanskog društva scenarista.

Ostali važniji filmovi (samostalno): *Vidim mračnog neznanca* (I See a Dark Stranger, 1945); *Kapetan Boycott* (Captain Boycott, 1947); *Plava laguna* (The Blue Lagoon, 1949); *Lady Godiva ponovno jaše* (Lady Godiva Rides Again, 1950). An. Pet.

LAURE, Carole, kan. glumica franc. izraza (Montreal, 1950). Po zanimanju učiteljica. Glum. karijeru otpočinje 1970. u kratkim igr. filmovima J. Chabota, a međunar. ugled stječe u djelima G. Carlea (*Smrt drosješe*, 1973; *Nebeska tijela*, 1974; *Glava Normande St. Onge*, 1975; *Anđeo i žena*, 1977; *Maria Chapdelaine*, 1983), u čijoj *Fantastici* (1980) iskazuje i pjevački dar. Crnokosa i bljedoputa, vrlo privlačna, najefektnija je u ulogama žrtava. Najbolja ostvarenja postiže u franc. filmovima: kao neopravdano optužena za umorstvo u *Prijetnji* (1977) A. Corneaua; kao djevojka rezignirana jer ne može zatrudnjeti u filmu *Pripremite maramice* (1977) B. Bliera; kao uspješna odvjetnica oboljela od raka u filmu *Spasi se, Lola!* (1986) M. Dracha. Do 1987. nastupila je u više od 30 filmova. Povremeno glumi u filmovima (npr. *Sweet Country*, 1987, M. Cacoyannisa) i tv-programima na engl. jeziku.

Ostale važnije uloge: *Sweet Movie* (D. Makavejev, 1974); *Doviđenja... u ponedjeljak* (M. Dugowson, 1979); *Pričekaj život* (J.-Ch. Tacchella, 1981); *Pobjeda* (J. Huston, 1981); *Smrt sucu!* (J.-P. Mocky, 1984). Mi. Šr.

LAUREL, Stan (pr. ime **Arthur Stanley Jefferson**), am. filmski i kazališni glumac engl. podrijetla (Ulverston, 16. VI 1890 — Santa Monica, California, 23. II 1965). Odrastao u obitelji kaz. djelatnika, debitira 1906. na pozornici jednoga glasgowskog kazališta. Nastupa u dramama i komedijama, ali izvodi i klaunovske vještine u music-hallovima. Od 1910. pripadnik je glasovite glum. družine F. Karnoa, postavši alternacija Ch. Chaplina na prvom gostovanju u SAD iste godine; na sljedećem am. gostovanju 1912. u istom je svojstvu, glumeći različite uloge u gl. atrakciji programa *Noć u engleskom music-hallu*. Tada ostaje u Americi i duže vrijeme nezapaženo radi u vodviljima, promijenivši ime u **Stan Laurel**.

Na film dolazi 1917, ostvarivši 76 uloga do 1927 — do početka stalne suradnje sa O. Hardyjem. U počecima svoje film. djelatnosti L. igra klauna s uobičajeno prevelikom odočom i nespretnih pokreta. Mnogi filmovi u kojima je glumio bili su šaljivi komentari kaz. komada tog vremena; za većinu sâm je pisao scenar. upute, a neke je i režirao (uz H. Roacha, redatelj je i posljednjeg filma Th. Bare — *Madame Mystery*, 1926). Mada samostalno nije imao većeg uspjeha, 1924. montirana je film. antologija *Komedije Stana Laurela* (The Stan Laurel Comedies). Za pionirski i kreativan doprinos film. komediji nagrađen je 1960. specijalnim Oscarom (→ STANLIO I OLIO).

Ostale važnije uloge (bez Hardyja): *Budi otrešit!* (H. Roach, 1921); *Zvižduk u podne* (H. Roach, 1923); *Narandže i limuni* (H. Roach, 1923); *Zeb protiv Paprike* (S. Laurel, 1924); *Doktor Pyckle i gospodin Pride* (S. Laurel, 1925). Al. Pa.

LAUREL AND HARDY → STANLIO I OLIO

LAURENČIĆ, Jozo, film. i kaz. glumac (Split, 15. II 1905 — Beograd, 20. X 1961). U Zagrebu završio glum. školu i studirao filozofiju; od 1925. član HNK. God. 1944. prelazi na oslobođeni teritorij u Kazalište narodnog oslobođenja pri ZAVNOH-u; od 1947. do smrti član je Jugoslavenskoga dramskog pozorišta u Beogradu, u kome — istakavši se osobito u karakternom komici — ostvaruje u komediji M. Držića *Dundo Maroje* jednog od najboljih Pometa. Pedagoškim radom na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu bavio se od 1949. do 1960. kao nastavnik glume. Istaknuto glum. ime svoga vremena, privukao je i pojedine film. redatelje. Nastupio je, najčešće u manjim ulogama, u sljedećim filmovima: *Slavica* (1947) i *Hoja! Lero!* (1952) V. Africa, *Jezero* (1950) R.-L. Đukića, *Svi na more* (1952) S. Popovića, *Kameni horizonti* (1953) Š. Šimatovića i *Veliki i mali* (1956) V. Pogačica; na festivalu u Puli nagrađen je za epizode u filmovima *Potraži Vandu Kos* (1957) Z. Mitrovića i *Kroz granje nebo* (1958) S. Jankovića. Mo. I.

LAURENTS, Arthur, am. scenarist i pisac (New York, 14. VII 1918). Školuje se na sveučilištu Cornell. Potkraj 40-ih godina afirmira se scenarijima za filmove *Konopac* (A. Hitchcock, 1948, adaptacija istoimene drame P. Hamiltona) i *Uhvaćen* (M. Ophuls, 1948, adaptacija romana *Dvulji kalendar* L. Block), u kojima se poigrava temama film noir. Naredna 2 scenarija, *Anastasia* (A. Litvak, 1956, adaptacija istoimene drame M. Maurette) i *Dobar dan, tugo* (O. Preminger, 1957, adaptacija istoimenog romana F. Sagan), ekskluzivne su melodrame koje koriste privlačnost franc. podneblja (potonja i egzistencijalistički manirizam). *Djevojka koju sam volio* (S. Pollack, 1973) prva je njegova adaptacija vlastitog romana (*Takvi smo bili* — The Way We Were), nostalgичna melodrama o razdoblju hollywoodskih crnih lista. Do kraja 70-ih godina njegov jedini originalni scenarij je *Životna prekretnica* (H. Ross, 1977). Uprkos razmjerno malobrojnim scenarijima, uočljivo je da je njegov odnos prema scenar. radu (»Film je medij redatelja«) odnos majstora »krojenih komada« koji dramaturško umijeće stavlja u funkciju manipuliranja srednjoklasnim intelektualističkim kompleksima. Njegovi kaz. komadi zapaženo su adaptirani u filmove *Kuća hrabrog* (M. Robson, 1949), *Ljetno doba* (D. Lean, 1955), *Priča sa zapadne strane* (R. Wise i J. Robbins, 1961) i *Gypsy* (M. LeRoy, 1962). N. Paj.

LAURITZEN, Lau, dan. redatelj, scenarist, producent i glumac (Silkeborg, 18. III 1878 — Kopenhagen, 2. VII 1938). Školovao se na voj.

akademiji. Od 1907. kaz. glumac, od 1911. film. glumac i scenarist, od 1913. redatelj u kompaniji Nordisk Films. Već od poč. karijere pokazuje sklonost prema komediji i postiže znatne komerc. uspjehe (i izvan Danske). Umj. direktor kompanije Palladium postaje 1920. a 1921. stvara komičarski tandem → Pat i Patašon, vrlo popularan i u inozemstvu, s kojima surađuje do 1932. Njihovo najambicioznije ostvarenje *Don Quijote* (1926) jedini im je neuspjeh, jer ni redatelj ni glumci nisu uspjeli izraziti (i) tragičnost Cervantesova djela. L. je režirao i najuspjeliju dan. komediju ranoga zv. razdoblja *Margareta Danska* (Barken Margrethe af Danmark, 1934).

Njegov sin **Lau Lauritzen jr.** poznati je dan. redatelj. Mi. Šr.

LAUSTE, Eugène Augustin, am. izumitelj franc. podrijetla (1857 — 1935). Do 23. godine prijavio je oko 50 izuma Francuskom patentnom uredu. God. 1887. pristupa Edisonovoj West Orange Laboratory, gdje je gl. asistent za mehaniku W. K. L. Dicksona. Radi istraživanja benzinskog motora, koji nije naišao na široku primjenu, 1892. napušta Edisona. Od 1894. surađuje sa M. W. Lathamom na njegovim eksperimentima. Glavni je konstruktor *eidoloscopea*, koji je javno demonstriran 1895. Sljedeće godine pridružio se, kao i Dickson, American Mutoscope and Biograph Company. Već od 1900. posebice se zanima za snimanje zvuka, a uskoro i za zv. film. Četiri godine kasnije konstruira prvu napravu za snimanje zvuka na film. vrpce; 11. kolovoza 1907. taj izum, koji se smatra jednim od temelja zv. filma, prihvaća Britanski patentni ured. Krajem I svj. rata završava i faza njegova eksperimentiranja, posebno onoga vezanog uz film. tehniku (→ FOTOGRAFIJA, FILMSKA). K. Mik.

LAUTNER, Georges, franc. redatelj (Nica, 24. I 1926). Sin glumice → R. Saint-Cyr, kojoj će dati uloge u nekoliko svojih filmova. Nakon studija polit. znanosti i prava počinje raditi kao scenograf u kazalištu odakle prelazi na film (gdje je isprva asistent snimatelja, potom asistent redatelja); od 1953. režira dokum. filmove a od 1958. i igrane. S vremenom postaje jedan od najplodnijih suvremenih franc. redatelja (u počecima snima prosječno 2 filma godišnje, a zatim uglavnom 1 /blizu 40 do 1987/), a ujedno je i jedan od najkomercijalnijih. U prvom razdoblju red. rade trajna mu je preokupacija komedija (često i s elementima burleske); tu se osobito ističe *Crni monokl* (Le Monocle noir, 1961), prvi film kraće serije, u kojem je posebno zapažen gl. glumac P. Meurisse. Komerc. uspjehe zahvaljuje i zapaženom okušavanju u žanrovskom filmu — akcijom, kriminalističkom i thrilleru; u kritike je najviše uspjeha postigao thrillerom *Grudi od leda* (Seins de glace, 1974), sa M. Darc u za nju neobičnoj ulozi psihopatskog ubojice.

Ostali važniji filmovi: *Stupaj ili crkni* (Marche ou crève, 1960); *Sedmi porotnik* (Le septième juré, 1962); *Djedice pucaju* (Les tontons flingueurs, 1963); *Bradati agent* (Les barbouzes, 1964); *Galja* (1965); *Ne uzbuđujmo se* (Ne nous fâchons pas, 1966); *Djevojke kao more* (La grande sauterelle, 1967); *Gospodar podzemlja* (Le pacha, 1967); *Put za Salinu* (Sur la route de Salina, 1969); *Veseli lov na dijamante* (Laisse aller... c'est une valse, 1970); *Bio jednom jedan pajkan* (Il était une fois un flic, 1971); *Kovčeg* (La valise, 1973); *Kuda s lešom* (Pas de problèmes, 1975); *Kako snimiti porno-film* (On aura tout vu, 1976); *Smrt korumpiranog štakora* (Mort d'un pourri, 1977); *Policijac ili bandit* (Flic ou voyou, 1978); *Guignolo/Lupež* (Le guignolo, 1979); *Da li je to razumno?* (Est-ce bien

raisonnable?, 1981); *Profesionalac* (Le professionnel, 1981); *Moj drugi »muž«* (Attention, une femme peut en cacher une autre, 1983); *Sretan praznik* (Joyeux Pâques, 1984); *Kavez ludosti III* (La cage aux folles III, 1985).

Pe. K.

LAVAGNINO, Angelo Francesco, tal. skladatelj (Genova, 22. II 1909). Završio (1932) studij kompozicije na konzervatoriju u Milanu. God. 1948—62. profesor film. muzike na muz. akademiji Chigiana u Sieni. Afirmira se kao autor operne, simfonijske, komorne i vokalne muzike. Prvu značajniju film. partituru sklada za *Otela* (1952) O. Wellesa, uporabivši stereofoniju koju tal. skladatelji dotad nisu koristili, da bi muzičko-akustičkim sredstvima bio u skladu s Wellesovim eksperimentima u mizansceni i kompoziciji kadra. Skladao je za više od 250 dokum. i igr. filmova, svrstavši se među najplodnije tal. filmske kompozitore. Godišnju nagradu tal. kritike Nastri d'Argento dobio je za muziku cjelovečernjih dokum. filmova *Izgubljeni kontinent* (G. Moser, 1954) i *Bičela vrtoglavica* (G. Ferroni, 1955). Ipak, njegovim najuspjelijim ostvarenjem smatra se partitura sl. filma *Zelena magija* (G. G. Napolitano, 1952), u kojem je — sudjelujući i izravno u snimanju — na licu mjesta iznalazio glazb. sredstva koja najvjerodostojnije izražavaju karakteristične zvučne ambijenta. U muz. komentarima takvih putopisnih filmova o egzotičnim krajevima koristio je sve mogućnosti suvremene elektroakustičke tehnike, a redovito izbjegavao šablonske obradbe domorodačkog folklor. Napisao je više studija o film. muzici te monografiju *Fiksna shema za modulacije* (Schema fisso per le modulazioni, Torino 1947).

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Carstvo sunca* (G. Moser, 1956); *Posljednji raj* (F. Quilici, 1957); *Kineski zid* (C. Lizzani, 1958); igrani: *Čovjek, zvijer i krepst* (Steno, 1953); *Amerikanac u Rimu* (Steno, 1954); *Žena s rijeke* (M. Soldati, 1954); *Mambo* (R. Rossen, 1955, sa N. Rotom); *Lijepa mlinarica* (M. Camerini, 1955); *Gospođice s broja 04* (G. Franciolini, 1955); *Neženja* (A. Pietrangeli, 1955); *Calabuch* (L. G. Berlanga, 1956); *Sestra Letizia* (M. Camerini, 1956); *Legenda o izgubljenima* (H. Hathaway, 1957); *Lopov on, lopov ona* (L. Zampa, 1958); *Pisar Policarpo* (M. Soldati, 1959); *Pet ošišanih žena* (M. Ritt, 1959); *Gola Maja* (H. Koster, 1959); *Bijele sjenke* (N. Ray i B. Bandini, 1960); *Kolos s Rodosa* (S. Leone, 1960); *Svi kućama* (L. Comencini, 1960); *Zavjera srca* (R. Thomas, 1960); *Kakva radost živjeti* (R. Clément, 1960); *Madame Sans-Gêne* (Christian-Jaque, 1961); *Talijanski banditi* (M. Camerini, 1961); *Carška Venera* (J. Delannoy, 1962); *Aladinova čarobna svjetiljka* (M. Bava, 1962); *Poncije Pilat* (I. Rapper i G. Callegari, 1962); *Ponoćna zvona* (O. Welles, 1966).

I. Ac.

LAVAND, jedan tip → dubl-pozitiva koji služi za izradbu crno-bijelog dubl-negativa. Dobiva se kopiranjem originalnog negativna slike (eventualno i zv. vrpce) na posebnoj film. vrpici → *lavandu*. Ima plavo ili ljubičasto obojenu podlogu (naziv potječe od biljke lavande). Bojenjem podloge postiže se pokrivanje svih eventualnih grešaka i ogrebotina na transparentnoj podlozi. Gradacija lavanda je mekša od pozitiv-kopije, a gustoće zacrnenja su mu općenito veće.

Z. T. S.

LAVANIĆ, Zlatko, film. i tv-redatelj (Pale, 22. I 1943). Za studija na Građevinskom fakultetu u Sarajevu počinje se baviti amat. filmom i sudjeluje u osnivanju časopisa »Sineast«. Profesionalnu film. karijeru otpočinje kao asistent i pomoćnik redatelja na igr. filmu, a 1976. debitira kao redatelj dokum. filmom *Jedan dan Raiku*

Maksima, koji otkriva njegov istančani poetski senzibilitet u portretiranju usamljenog čuvara gusaka u panonskoj ravnici i donosi mu niz priznanja (među ostalim, Srebrnu medalju »Beograd« na festivalu u Beogradu i Grand Prix festivala u Krakovu). Pomno odabirući teme, realizira još nekoliko uspješnih dokum. filmova: *Show-business* (1977), *Velika porodica* (1977), *Ja alkohol* (1980) te *Priče iz Pariza* (1982), posvećen djeci naših radnika u inozemstvu, kojim osvaja Grand Prix festivala u Beogradu. Uvodeći u dokum. sižeje diskretnu igranofilmsku stilizaciju, izuzetno uspješno nadograđuje tradic. forme sarajevske dokumentarističke škole. Na cjelovečernjem igr. filmu debitira tragikomedijom suvremene tematike *Strategija švrake* (1987), prema scenariju E. Kusturice i M. Materica. Zapažene dokum. programe ostvaruje i na Televiziji Sarajevo. N. Sić.

LAVEN, Arnold, am. filmski i tv-redatelj i producent (Chicago, 23. II 1922). Od poč. 40-ih godina obavlja različite poslove u film. ekipama, a 50-ih stječe stanovit ugled kao redatelj niskobudžetnih filmova, najčešće policijskih thrillera u kojima se ističu prizori gradskih eksterijera i sposobnost opserviranja urbanog kriminala. Najbolja ostvarenja u tom razdoblju su mu prvijenac *Bez upozorenja* (Without Warning, 1952), policijska portraga za daviteljem, i *Tajna sobe br. 17* (Vice Squad/Girl in Room 17, 1953), dokumentaristička melodrama o pesimističnosti policijskog miljea. Nakon produkcije i režije suosjećajnog portreta apaškog odmetnika (*Geronimo*, 1962, i kbscenarist), L. se 60-ih godina usmjeruje vesternima višeg budžeta ali krajnje tipiziranih fabula, čija se atraktivnost uglavnom osniva na angažiranju poznatih glum. imena. Od 70-ih godina režira isključivo na televiziji, a bavi se i film. i tv-producenturom.

Ostali važniji filmovi: *Mučenje* (The Rack, 1956); *Pokolj na Desetog aveniji* (Slaughter on Tenth Avenue, 1957); *Nasilje u Jerichu* (Rough Night in Jericho, 1967); *Sam Whiskey* (1969).

N. Paj.

LAVROV, Kiril Jurjevič, sovj. filmski i kazališni glumac (Kijev, 15. IX 1925). Od 1950. glumac kijevskih a od 1955. lenjingradskih kazališta. Na filmu debitira 1956, no prvu značajnu ulogu dobiva tek u *Zivima i mrtvima* (1964, u 2 dijela) A. B. Stolpera. Kao glumac izrazito teatarskog nastupa, unatoč relativno brojnim film. ulogama (oko 40 do 1985) teško se prilagođavao zahtjevima ekrana, pa najbolja ostvarenja daje u djelima koja se doimaju poput snimljenog kazališta. Takva je i njegova najznačajnija uloga — Ivana Karamazova u *Braći Karamazovima* (1969), filmu koji je (nakon smrti redatelja I. A. Pirjeva) i dovršio zajedno s glum. kolegom M. A. Uljanovim. Višestruko nagrađivan, od 1972. nosi naziv *Narodni umjetnik SSSR-a*.

Ostale važnije uloge: *U danima Oktobra* (S. D. Vasiljev, 1958); *Kazna* (A. B. Stolper, 1969); *Čajkovski* (I. V. Talankin, 1971); *Ukroćene vatre* (D. J. Hrabovicki, 1971).

LIT.: E. Jasneč, Kiril Lavrov, Moskva 1977.

N. Pc.

LAWFORD, Peter, am. filmski i tv-glumac engl. podrijetla (London, 7. IX 1923 — Los Angeles, 24. XII 1984). Sin generala, pohađao privatne škole. Na filmu debitira kao dječak 1931. Odigravši za turističkog boravka u Dječijoj epizodnu ulogu londonskog derana u *Lordu Jeffu* (1938) S. Wooda, ostaje u SAD. Afirmira se u *Gospodi Miniver* (1942) W. Wylera i postaje (40-ih i ranih 50-ih godina) jedna od zvijezda kompanije MGM. Visok, atletske građe i urođenog šarma, specijalizira se za uloge romant. ljubavnika, ali i korumpiranih ljudi na položaju (npr. *Prijedlog*

i usvajanje, 1962, O. Premingera), kasnije i za komične likove (npr. *Sol i papar*, 1968, R. Donnera). Član je »klana« F. Sinaire a društvo ugled osigurava i prvim brakom sa sestrom J. F. Kennedyja. Od 1965. nastupa uglavnom na televiziji. Glumio je u više od 50 filmova, a bavio se i producentom.

Ostale važnije uloge: *Robovi prošlosti* (M. LeRoy, 1942); *Sahara* (Z. Korda, 1943); *Bijele doverske stijene* (C. Brown, 1944); *Cantervilleski duh* (J. Dassin, 1944); *Gospoda Parkington* (T. Garrett, 1944); *Slika Doriana Graya* (A. Lewin, 1945); *Cluny Brown* (E. Lubitsch, 1946); *Dvije sestre iz Bostona* (H. Koster, 1946); *Dobre vijesti* (Ch. Walters, 1947); *Uskršnja svečanost/Velika parada* (Ch. Walters, 1948); *Na otoku s tobom* (R. Thorpe, 1948); *Male žene* (M. LeRoy, 1949); *Crveni Dunav* (G. Sidney, 1950); *Kraljevsko vjenčanje* (S. Donen, 1951); *Kangaroo* (L. Milestone, 1952); *Trinaesti sat* (H. French, 1952); *To ti se trebalo dogoditi* (G. Cukor, 1954); *Nikad tako malo* (J. Sturges, 1959); *Jedanaesti veterana* (L. Milestone, 1960); *Egzodus* (O. Preminger, 1960); *Tri narednika* (J. Sturges, 1962); *Mrtva dvojica* (P. Henried, 1964); *Silvija* (G. Douglas, 1965); *Priča o Jean Harlow* (G. Douglas, 1965); *Oscar* (R. Ro-use, 1966); *Dobro večer, gospođo Campbell* (M. Frank, 1968); *Aprilske lude* (S. Rosenberg, 1969); *Pupoljak* (O. Preminger, 1975). Da. Mć.



FLORENCE LAWRENCE

LAWRENCE, Florence, am. glumica kan. podrijetla (Hamilton, Ontario, 1. I 1890 — Hollywood, 28. XII 1938). Kći glumice, već od 4. godine nastupa u vodviljima. Na filmu debitira 1907. i ubrzo postaje najpopularnija glumica kompanije Biograph; u publike je poznata kao *The Biograph Girl* (budući da se u to doba imena glumaca nisu pojavljivala u natpisima filmova). God. 1910. uspješni je producent C. Laemmle zbog njene popularnosti pridobiva u svoju tvrtku i — da bi povećao zanimanje za svoju glumicu — objavljuje vijest da je poginula u prometnoj nesreći. Dovevši je na premijeru filma u St. Louis, objavljuje da su vijest o nesreći izmislili njezini neprijatelji, što prenosi gotovo sav tadašnji am. tisak. Tako L. postaje prva po imenu poznata am. filmska glumica, ime joj se uvrštava u »spice«, pa se 1910. godina uzima kao vrijeme nastanka — *sustava zvijezda*. Poznata gotovo isključivo po svom statusu prve zvijezde filma, L. je — među ostalim — nastupala i u ranijim ostvarenjima D. W. Griffitha u čijem *Uskršnju* (1909) ostvaruje svoju najbolju glum. kreaciju. Glumeći u brojnim fil-

movima raznih žanrova, do 1912. je najpopularnija ženska zvijezda. Spašavajući ugrožene u požaru studija 1915, zadobiva teške opekotine, zbog kojih karijeru pokušava nastaviti tek 1920, ali bez većeg uspjeha. Napokon, u zv. razdoblju dopijeva na dobrotvorni platni spisak MGM-a, igrajući epizode manjeg opsega. Obeshrabrena, 1938. počinje samoubojstvo.

LAWSON, John Howard, am. scenarist, pisac i teoretičar filma (New York, 25. IX 1894, po nekim izvorima 1896 — New York, po nekim izvorima Ciudad de México, 11. VIII 1977). Studirao na elitnom Williams Collegeu. Isprva novinar u Rimu. Suosnivač je i predsjednik udruge am. scenarista *Screen Writers Guild* u Hollywoodu. Piše kaz. komade uspješne na Broadwayu a od 1928. i scenarije za dokum. i igr. filmove (*Srce Spanjolske*, 1937, L. Hurwita i H. Klinea; *Blokada*, 1938, W. Dieterlea; *Alžir*, 1938, J. Cromwella; *Četiri sina*, 1940, A. Mayoa; *Akcija na Sjevernom Atlantiku*, 1943, L. Bacona; *Sahara*, 1943, i *Protunapad*, 1945, Z. Korde; *Slom*, 1947, S. Heislera /uz suradnju na mnogim drugima/). God. 1947. optužen je a 1948. i osuđen zbog »antiameričke djelatnosti«, o čemu je s → *hollywoodskom desetericom* objavio knjigu *Film u borbi ideja* (Film in the Battle of Ideas, 1953). Po izlasku iz zatvora odlazi u Meksiko i posvećuje se kazališno- i filmskoteorijskom radu. U svome najvažnijem djelu *Film: stvaralački proces* (Film: The Creative Process, 1964), pisanom za višegodišnjeg boravka u Moskvi, zalaže se za racionalističku, humanističku i marksističku teleološku koncepciju filma kao ovladavanja realnosti svijetom, da bi se ostvarilo organsko jedinstvo osjećaja i razuma (ideal u koji umjetnost kapitalističkog svijeta ne vjeruje, ali koji se ostvario u nekim dokum. filmovima te mnogim sov. ostvarenjima svih rodova, nasuprot zapadnjačkom »filmu otuđenja«). Odlučujuću ulogu trebala bi imati montaža, auditivno-vizualni sukob koji svjesno organizira odnose vremena i prostora u stalnom kretanju cjeline i svih njenih dijelova (što suvremeni film izbjegava zbog izražavanja dinamičkog konflikta vrijednosti). Predavao je o filmu i kazalištu na više am. sveučilišta.

Za teoriju filma značajno je i njegovo djelo *Teorija i tehnika pisanja kazališnog komada i scenarija* (Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting, 1949).

Du. S.

LAWSON, Wilfred (pr. ime **W. Worsnop**), brit. filmski, kazališni i tv-glumac (Bradford, 14. I 1900 — London, 10. X 1966). Od 1916. kaz. glumac u Brightonu, već oko 1930. jedan od najcjenjenijih dramskih umjetnika Vel. Britanije. Na filmu od 1931 (*East Lynne na Zapadnoj fronti* G. Pearsona). Isprva igra druge gl. uloge karakternog tipa, 40-ih godina dosta tipizirane glavne a potom karakterne epizode (najuspješnije ekscentriki). Najbolja ostvarenja daje kao priprosti i oštromunni prevarant — otac protagonistice u *Pygmalionu* (1938) A. Asquitha i L. Howarda, te naslovnom ulogom u *Velikom gospodinu Händelu* (1942) N. Walkera. Glumio je i u am. filmovima te na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Zuti pijesak* (H. Brenon, 1938); *Državni praznik* (C. Reed, 1938); *Mršavi stranac* (W. Forde, 1938); *Ukradeni život* (P. Czinner, 1939); *Dugo putovanje kući* (J. Ford, 1940); *Fanny kod plinskog svjetla* (A. Asquith, 1944); *Zatočnik* (P. Glenville, 1955); *Aligator zvan Daisy* (J. L. Thompson, 1955); *Rat i mir* (K. Vidor, 1956); *Pakleni vozači* (C. Endfield, 1957); *Put u visoko društvo* (J. Clayton, 1958); *Expresso Bongo* (V. Guest, 1959); *Gola ostrica* (M. Anderson,

1961); *Tom Jones* (T. Richardson, 1963); *Becket* (P. Glenville, 1964); *Pogrešna kutija* (B. Forbes, 1966).

An. Pet.

LAWTON, Charles jr., am. snimatelj (Los Angeles, 6. IV 1904 — Los Angeles, 11. VII 1965). Karijeru otpočinje 1926. kao asistent G. Folseyja; samostalno snima od 1937. Najuspješnije je surađivao s redateljima D. Davesom i R. Quineom. Uz spektakularnu fotografiju u *Dami iz Shanghaja* (O. Welles, 1948), osobito je cijenjen (posebno 50-ih i 60-ih godina) kao snimatelj eksterijerne fotografije u vesternima. U eksterijernim prizorima filma *U 3'10 za Yumu* (D. Daves, 1957) inzistira na sjenama kao ravnopravnom elementu svjetla, kako bi kontrastom svjetla i sjene što ekspresivnije dočarao sušno razdoblje, a ujedno sugerirao opasnost: maksimalno potpujući zahtjev za realističnošću, L. kadar koncipira tako da glumci iz mračnog interijera ulaze u osunčani, često i naudeksponirani eksterijer. Snimajući *Hod revolovera* (Ph. Karlson, 1958), teži dokumentarističkoj egzaktnosti, dotad rijetko viđenoj u vesternu. Suradivao je u više od 60 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Majstor-detektiv Nick Carter* (J. Tourneur, 1939); *Veliki magazin* (Ch. F. Reisner, 1941); *Brewsterovi milijuni* (A. Dwan, 1945); *Crna strijela* (G. Douglas, 1948); *Hodajući bregovi* (J. Sturges, 1949); *Tokyo Joe* (S. Heisler, 1949); *Maska osvetnika* (Ph. Karlson, 1951); *Sretno doba* (R. Fleischer, 1952); *Boots Malone* (W. Dieterle, 1952); *Sadie Thompson* (C. Bernhard, 1953); *Jahali su na Zapad* (Ph. Karlson, 1954); *Duga siva linija* (J. Ford, 1955); *Moja sestra Eileen* (R. Quine, 1955); *Nepoznati je došao* (D. Daves, 1956); *Kaubo* (D. Daves, 1957); *Čovjek iz Arizone* (B. Boetticher, 1957); *Operacija Luda lopta* (R. Quine, 1957); *Posljednji poklič* (J. Ford, 1958); *Jahač osvetnik* (B. Boetticher, 1959); *Stanica Komanča* (B. Boetticher, 1960); *Dva jahača* (J. Ford, 1961); *Spencerova planina* (D. Daves, 1963).

K. Mik.

LAZAREVIĆ, Dragoljub, scenograf (Novi Sad, 1923). Završio arhitekturu u Beogradu. Na filmu od 1950, scenograf od 1955. Jedan od najtraženijih scenografa 50-ih godina, samostalno ili u suradnji izradio je dvadesetak film. scenografija, osobito uspješno u filmovima s radnjom u prošlosti (npr. *Pesma sa kumbare*, 1955, R. Novakovića, *Hanka*, 1955, S. Vorkapića i *Aleksa Dundić*, 1958, L. D. Lukova). Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Zle pare* (V. Stojanović, 1956); *Male stvari* (B. Kosanović, 1957); *Zenica* (J. Živanović i M. Stefanović, 1957); *Dan četnaesti* (Z. Velimirović, 1960); *Na mjesto građanin Pokorni* (R.-L. Đukić, 1964); *Bog je umro uzalud* (R.-L. Đukić, 1969); *Paja i jare* (M. Đukanović, 1973).

Red.

LAZAREVSKI, Nikola, scenograf (Skoplje, 29. III 1931). Studirao arhitekturu u Skoplju. Filmom se počinje baviti 1955 (*Vučja noć* F. Stiglica) kao asistent scenografa. Nakon što neko vrijeme djeluje kao direktor filma (npr. *Mirno ljeto*, 1961, D. Osmanlija i *Solunski atentatori*, 1961, Z. Mitrovića), od 1965 (*Dani iskušenja* B. Gapa) posvećuje se isključivo scenografiji. Na festivalu u Puli nagrađen je Zlatnom arenom za uspjeh scenogr. »rekonstrukciju« razdoblja tur. vladavine (potkraj XIX st.) u *Makedonskoj krvavoj svadbi* (1967) T. Popova. Do 1987. suradivao je u oko 30 filmova, uglavnom makedonskih, ali i u nekoliko međunar. koprodukcija. Dobitnik je rep. Nagrade 13. noemvri.

Ostali važniji filmovi: *Do pobjede i dalje* (Ž. Mitrović, 1966); *Kuda pošlje kiše* (V. Slijepčević, 1967); *Memento* (D. Osmanli, 1967); *Planina grijeva* (Lj. Georgievski, 1968); *Republika u plamenu*

R. LEACOCK, *Predizbori*

(Lj. Georgievski, 1969); *Cijena grada* (Lj. Georgievski, 1970); *Crno sjeme* (K. Cenevski, 1971); *Makedonski dio pakla* (V. Mimica, 1971); *Jad* (K. Cenevski, 1975); *Najduži put* (B. Gapo, 1976); *Presuda* (T. Popov, 1977); *Ispravi se, Delfina* (A. Đurčinov, 1977); *Olovna brigada* (K. Cenevski, 1980); *Vrijeme, vode* (B. Gapo, 1980); *Čvok* (K. Cenevski, 1985); *Srećna nova 1949* (S. Popov, 1986). G. Va.

LAZIĆ, Dragoslav, film. i tv-redatelj (Jagodina, danas Svetozarevo, 23. XI 1936). Završio pravo u Beogradu. S radom na filmu otpočinje kao amater u Kino klubu »Beograd«. Uskoro, u okviru podrške mladim sineastima, L. snima dokum. film *Zadušnice* (1963) po vlastitom scenariju prihvaćenom na konkursu uz primjedbu da »film inzistira na primitivizmu i vrijeđa dostojanstvo sela«, zbog čega ga je kasnije zabranila sav. cenzura. Za dokum. film *Parničenje* (1964), o ružnoj navici u seoskoj sredini da se svaka zavada rješava na sudu, nagrađen je na festivalu u Mannheimu. Privučen tematikom sela, režirao je još desetak dokum. filmova i 3 dugometr. igrana: *Tople godine* (1966) o mladima sa sela koji se ne snalaze u gradu, te *Sirota Marija* (1968) i *Sekula i njegove žene* (1986, i koscenarist sa J. Janićijevićem /ujedno jednim od gl. glumaca/), komedije iz seoskog života; potonjim se nakon duže stanke vratio igr.

D. LEAN, *Veliko iščekivanje*

filmu. Pored toga snimio je i igr. film gradske tematike *Košava* (1974) o radnicima-povratnicima iz inozemstva te nekoliko reklamnih filmova. Veći je uspjeh ostvario tv-serijama *Parničari*, *Ljubav na seoski način* i, osobito, *Muzikanti*, s vrlo popularnim likom Burduša (J. Janićijević). Mo. I.

LAŽNA PARALAKSA → PARALAKSA

LEACOCK, Philip, britansko-am. filmski i tv-redatelj i producent (London, 8. X 1917). Brat → Richarda L. Počinje kao dokumentarist, pod izravnim utjecajem Griersonove škole, režirajući sredinom 30-ih godina povjerljive filmove za brit. vojsku; u tom razdoblju najznačajnije su mu ostvarenje *Otočani* (Island People, 1940, sa P. Rothom). Na igr. filmu debitira 1946 (*Jahači s novog proplanka* — Riders of the New Forest). Stanovit ugled stječe tek 50-ih godina s nekoliko drama i thrillera, čiji su protagonisti adolescenti upleteni u delikatne situacije i probleme; takvo je i njegovo najbolje ostvarenje *Španjolski vrtlar* (The Spanish Gardener, 1956) o odnosu otac-sin. Krajem 50-ih godina odlazi u Hollywood gdje režira nekoliko filmova (ukupno, u Britaniji i SAD, 19 igranih), no ubrzo se priklanja televiziji, režirajući i ponekad producirajući zapažene serije kao što su *Cesta 66* (Route 66), *Alfred Hitchcock vam predstavlja* (The Alfred Hitchcock

Hour), *U dimu baruta* (Gunsmoke), *Neuštavljena koža* (Rawhide) i dr.

Ostali važniji filmovi: *Hrabri ne plaču* (The Brave Don't Cry, 1952); *Otmičari* (The Kidnappers, 1953); *Nevini grijешnici* (Innocent Sinners, 1958); *Kreni krupnim korakom* (Take a Giant Step, 1959); *Zamka za zečeve* (Rabbit Trap, 1959); *Neka mi nitko ne piše epitaf* (Let No Man Write My Epitaph, 1960); *Ruka u ruci* (Hand in Hand, 1961); *Ulica West br. 13* (13 West Street, 1962); *Čovjek koji je volio rat* (The War Lover, 1962); *Tamahine* (1963). N. Paj.

LEACOCK, Richard-Ricky, britansko-am. redatelj dokumentarnih filmova (Kanarski otoci, 18. VII 1921). Sin plantažera banana, brat → Philipa L. Oduševljen sovj. dokumentarnim filmom *Turksib* (1929) V. A. Turina iz nji. razdoblja, kao dječak na očevoj plantaži snima amat. film *Banane s Kanarskih otoka* (Canary Islands Bananas, 1935). God. 1938. odlazi u SAD i studira fiziku na sveučilištu Harvard. U dodir s filmom dolazi za II svj. rata kao vojni snimatelj. Nakon demobilizacije surađuje s najpoznatijim am. dokumentaristima — R. J. Flahertyjem (kao asistent snimatelja u njegovoj *Priči iz Louisiane*, 1948), L. De Rochemontom, W. Van Dykeom i osobito D. A. Pennebakerom. Još kao mladić impresioniran filmom *Čovjek s filmskom kamerom* (1929) D. Vertova, pod utjecajem Flahertyja i De Rochemonta razvija koncept socijalnokritičkog dokumentarizma. S Pennebakerom, R. Drewom te braćom A. i D. Mayslesom osniva skupinu koja se naziva *Direct Cinema*, a iz koje će se kasnije razviti pravci *cinéma vérité* u Francuskoj i *Living Cinema* u Kanadi. Djelujući kao profesor na Massachusetts Institute of Technology, usavršio je tehniku snimanja na vrpci super 8 s izravnim zv. zapisom (problem koji ga posebno zanima kao protivnika spikerskog teksta u dokum. filmovima).

U svojim ranim filmovima (a svojim je ostvarenjima često i snimatelj i producent) objektivno bilježi prizore iz života i prirodne fenomene (npr. *Bernstein u Izraelu* — Bernstein in Israel, 1958; *Kristali* — Crystals, 1959; *Predizbori* — Primary, 1960, sa D. A. Pennebakerom), a ubrzo počinje izražavati osobni ideol. stav i polit. opredjeljenje (npr. *Stolica* — The Chair, 1963; *Sretan Majčindan* — A Happy Mother's Day, 1963; *Ku Klux Klan: nevidljivo carstvo* — Ku Klux Klan: The Invisible Empire, 1964). Najveći uspjeh ostvaruje *Predizbormima*, prateći predizbornu kampanju senatora J. F. Kennedyja i H. Humphreyja. Međutim, kritika njegovim najboljim ostvarenjem smatra *Sretan Majčindan*, ironičan zapis provincijskih prilika (South Dakota), o gradiću koji je odlučio kao turističku atrakciju iskoristiti obitelj koja je dobila petorke.

Ostali važniji filmovi: *Jane* (1963); *Portret Stravinskog* (A Stravinsky Portrait, 1967); *Pop-festival u Montereyu* (Monterey Pop, 1968, sa D. A. Pennebakerom); *Dragi Toronto* (Sweet Toronto, 1971); *Jedan sat poslije podne* (One PM, 1972, sa D. A. Pennebakerom). V. Pet.

LEAF, Caroline, kan. redateljica, scenaristica, crtačica i animatorica am. podrijetla (Seattle, Washington, 1946). Studirala na sveučilištu Harvard gdje realizira prvi anim. film *Pjesak, ili Petar i vuk* (Sand, or Peter and the Wolf, 1969). Slijede *Orfej* (Orfeo, 1972) i *Kako je dabar ukrao vatru* (How Beaver Stole Fire, 1972). Dugo radi u reklamnoj animaciji. God. 1972. prelazi u vodeću kan. produkciju National Film Board of Canada i realizira 4 remek-djela: *Oženila sova gusku* (The Owl Who Married a Goose, 1974), *Ulica* (The Street, 1976), *Metamorfoza gospodina Samse*

(The Metamorphosis of Mr. Samsa, 1977) i *Interview* (1979, suredateljica sa V. Soul).

Izuzetnog talenta, L. u svojim filmovima dovodi do vrhunca posebnu i složenu tehniku animiranja različitih materijala (pijeska, uljene boje i dr.) na staklu. *Oženila sova gušku* (po eskimskoj basni) je crno-bijela balada, u kojoj se na svijetloj površini (odozdo osvijetljeno staklo) pomiču tamne figure modelirane od pijeska, stoga difuznih i rasplnutih kontura; *Ulica* (po M. Richleru) napravljena je animiranjem uljenih boja na osvijetljenom staklu i tu L. maksimalno koristi montažu unutar kadra, razvijajući priču kroz neprekinuti niz metamorfoza i promjena u kadriranju; u *Metamorfozi gospodina Samse* (po F. Kafki) koristi animiranje obojenih slojeva pijeska, i tu vještina izvedbe i izražajnost ukupnog pikto-fono-kinetičkog modela dolaze do najvišeg stupnja; *Interview* je autobiografska meditacija ostvarena kombiniranjem živo snimljene slike i animacije u pijesku. L. je rijedak primjer gotovo idealnog spoja posebne tehnologije, virtuoznosti i duboko osobnoga poetskog nazora. Jedna od vodećih ličnosti suvremene kan. i svjetske animacije, nagrađivana je na festivalima u Annecyju, Krakovu, Ottawi, Varni, Linzu i dr.

LEAN, David, brit. redatelj, scenarist i montažer (Croydon, 25. III 1908). Iz kvekerske obitelji (kao dječaku nije mu bio dopuštan odlazak u kino). Na filmu od 1922, isprva radi najrazličitije pomoćne poslove (redateljima poslužuje čaj, kurir, klaper); od 1930. montažer — prvo film. novosti, a od 1934. i igr. filmova u studiju Elstree (npr. *Pygmalion*, 1938, A. Asquitha i L. Howarda, te 49. paralela, 1941, i *Jedan od naših aviona nedostaje*, 1941, M. Powella i E. Pressburgera). God. 1942. debitira kao redatelj (zajedno sa N. Cowardom, prema čijim scenarijima ili kaz. komadima samostalno režira sljedeća 3 filma) ratnim igr. filmom *Borimo se na moru* (In Which We Serve, nominacija za Oscara za najbolji film), sugestivnom pričom (s dokumentarističkim komponentama) o posadi brit. razarača koja je portretirana i kroz retrospekcije. Po nekim izvorima, već 1941. je sa H. Frenchom korežirao film *Major Barbara*, prema kaz. komadu B. Shawa (po drugima, djelo je režirao G. Pascal). Iduće godine,

D. LEAN, *Kratak susret*
(C. Johnson
i T. Howard)



s budućim koscenaristima R. Neameom i A. Havelockom-Allanom, osniva kompaniju *Cineguild*, u kojoj režira obiteljski film iz predratnog Londona *Sretna obitelj/Obitelj Gibson* (This Happy Breed, 1944), a potom i komediju *Radostan duh* (Blithe Spirit, 1945), o romanopiscu (R. Harrison) kojeg uznemiruje duh pokojne prve supruge. God. 1945. postiže i svoj prvi veliki međunar. uspjeh filmom *Kratak susret* (Brief Encounter), prema djelu N. Cowarda o slučajnim susretima i neočekivanoj ljubavi dvoje obiteljskih ljudi iz provincije; napravljen bez stereotipova melodrama sl. tematike, sazdan od svakodnevnih događaja s »običnim« ljudima kao junacima, s glumcima (C. Johnson i T. Howard) lišenim hollywoodskog *glamoura*, svojevrmeno je smatran jednim od najuspjelijih filmova svih vremena (bio je nominiran za Oscara za najbolji film, a L. za režiju i scenarij /s Neameom i Havelockom-Allanom/). Iduća 2 filma još više povećavaju njegov ugled, a smatraju se i uzornim ekranizacijama: *Veliko iščekivanje* (The Great Expectations, 1946, nominacija za Oscara za režiju i, s koscenaristima, za scenarij) i *Oliver Twist* (1948); oba prema djelima Ch. Dickensa, sugestivno oživljuju njegove junake i atmosferu vremena radnje, a donose i tipičan »dickensovski« spoj realizma i romantike, humo-

ra i tajanstvenosti (oba su izvršila velik utjecaj na kasnije tv-filmove BBC-ja). Nakon tih uspjeha L. režira 3 filma sa svojom tadašnjom suprugom A. Todd u gl. ulozi: *Strastveni prijatelji/San ljubavnika* (The Passionate Friends, 1948) je melodrama o ljubavnom trokutu, *Madeleine* (1949) sudska drama o istinitom slučaju umorstva iz viktorijanskog razdoblja, a najuspjeliji — *Brži od zvuka* (The Sound Barrier, 1952, nagrada Britanske filmske akademije za najbolji film i režiju godine) — priča o avijatičarima koji »razbijaju« zv. zid. Slijedi vrlo uspješna komedija iz života engl. niže srednje klase s kraja XIX st. *Hobson u neprilici* (Hobson's Choice, 1954, i koscenarist i koproducent), o postolaru (Ch. Laughton) koji tiranizira i obitelj i namještenike, a potom prvi film realiziran izvan Vel. Britanije, melodrama *Ljetno doba* (Summertime/Summer Madness, 1955, nominacija za Oscara za režiju) po kaz. komadu A. Laurentsa, o ljubavi američke usidjelice (K. Hepburn) i venecijanskog zavodnika (R. Brazzi). Film raskošnijim ambijentiranjem označuje prijelaz na Leanovu am. fazu, u kojoj će — radeći za kompanije Columbia i MGM — do 1984. režirati 5 spektakularnih ostvarenja, vrlo uspješnih kod kritike i publike, no kojima nedostaje redateljeva prijašnjeg žara i spontanosti.

D. LEAN, *Most na rijeci Kwai*



Most na rijeci Kwai (The Bridge on the River Kwai, 1957) o brit. zarobljenicima u jap. logoru za II. svj. rata (prema romanu P. Boullea), kritika je militarizma kroz priču o pukovniku (A. Guinness) koji želi dokazati brit. superiornost pomažući Japancima; film je nagrađen sa 7 Oscara (i za najbolji film i režiju). *Lawrence od Arabije* (Lawrence of Arabia, 1962), možda posljednji od tzv. imperijalnih filmova (učestalih 30-ih godina), biografija je zagonetnog pustolova (P. O'Toole) koji je imao velikog utjecaja na polit. zbivanja na Bliskom Istoku, djelo puno atraktivnih prizora u pustinji, također nagrađeno sa 7 Oscara (i za film i režiju), u kojem L. počinje uspješnu suradnju sa scenaristom R. Boltom. *Doktor Zivago* (Doctor Zhivago, 1965) melodramatična je obradba istoimenog romana B. L. Pasternaka (L. je nominiran za Oscara za režiju), a *Ryanova kći* (Ryan's Daughter, 1970) melodrama s polit. pozadinom (odnosi Britanaca i Iraca u Irskoj za I svj. rata). Nakon 14-godišnje stanke, 1984. dovršava dugo pripremani film *Kroz Indiju/Put u Indiju* (A Passage to India, nominacija za Oscara za najbolji film i režiju) prema istoimenom romanu E. M. Forstera (po nekim izvorima L. je scenarij napisao s Boltom, po drugima sam), o teškoćama uzajamnog razumijevanja različitih etničkih skupina i kultura (Britanci i Indijci), kao i — općenito — o međuljudskoj komunikaciji

U osnovi eklektik, kojemu se — međutim — ne mogu zanijekati istančan ukus (u ekranizacijama knjiž. djela, prikazu prošlosti i stranih sredina), osjećaj mjere (osobito u melodrami, kojoj je od svih iskušanih žanrova najviše sklon), iskreni moralizam i sposobnost inventivnog vođenja glumaca (vrlo je značajan za karijere C. Johnson, T. Howarda, J. Millsa, A. Guinnessa, P. O'Toolea i O. Sharifa), L. je primjer brit. redatelja koji se uspio othrvati krizama matične kinematografije, decentno asimilirajući zahtjeve hollywoodskih producenata.

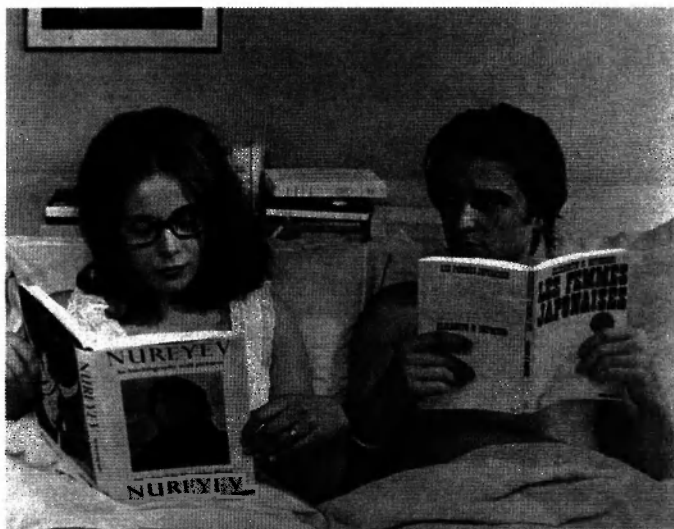
LIT.: G. Praley, The Cinema of David Lean, New York/London 1974. An. Pet.

LEANDER, Zarah (pr. ime **Z. Hedberg**), nje-mačko-šved. filmska i kazališna glumica i pjevačica (Karlstad, 15. III 1900 — Stockholm, 23. VI 1981). Karijeru otpočinje u šved. kazalištu i filmovima. U Njemačkoj od 1937. S licem koje podsjeća na G. Garbo i glasom (za oktavu nižim) sličnim M. Dietrich, trebala je — po naptuku ministra propagande J. Goebbelsa — postati »Marlene Dietrich nacističke kinematografije«. Popularnost stječe filmovima *Prema novim obalama* i *Habanera*, što ih je 1937. realizirao Detlef Sierck (kasnije, u SAD, Douglas Sirk). U prvo-me, melodrami o engl. pjevačici Gloriji Vane protjeranoj u Australiju, proslavila se pjesmama *Yes, Sir* i *Ich hab' eine tiefe Sehnsucht in mir* R. Benatzkog. U *Velikoj ljubavi* (1942) R. Hanse-na glumi pjevačicu koja provodi noć sa zrakoplov-nim oficijom, što je izazvalo spor između Goeb-belsa i H. Göringa; naime, iako glazb. žanra, film je djelomice prožet iznenađujućim pesimizmom, a Goebbels je — za razliku od Göringa — kratko-trajnu vezu smatrao nepodobnom za ratno doba. Pjesme iz filmova Z. Leander distribuirane su širom okupirane Evrope. Nakon II svj. rata poja-vila se tek u nekoliko uglavnom nezapaženih filmova.

Ostale važnije uloge: *Plava lisica* (V. Tourjan-sky, 1938); *Domovina* (C. Froelich, 1938); *Bio je to divan bal* (C. Froelich, 1939); *Kraljičino srce* (C. Froelich, 1940); *Premijera* (G. von Bolvary, 1941).

LÉAUD, Jean-Pierre, franc. filmski i tv-glumac (Pariz, 5. V 1944). Sin scenarista P. Léauda i glu-

J.-P. LEAUD u filmu *Zajednički stol i postelja* (sa C. Jade)



mice J. Pierreux. Debitira 1959. filmom *400 udaraca* F. Truffauta, tumačeći lik neshvaćenog dva-naestogodišnjaka, često i kažnjavanoga, koji zbog razorene obitelji djetinjstvo provodi po domovi-ma. Spontanost glume, kojoj film u znatnoj mjeri duguje svoju vrijednost, dovodi do jedne od naj-zanimljivijih suradnji glumca i redatelja u povije-sti filma. Njezin je produkt ciklus filmova *Antoine Doinel*, svojevrsna film. autobiografija F. Truffau-ta, koja — uz *400 udaraca* — obuhvaća još 4 filma: epizodu omnibusa *Ljubav u dvadesetoj* (1962), *Ukradene poljupce* (1968), *Zajednički stol i postelja* (1970) i *Ljubav na bijegu* (1979). U njima se kronološki prati razvoj gl. junaka od djetinjstva, preko mladalackog doba do (prvih) iskustava zre-log čovjeka. Već u prvom filmu ciklusa pokazalo se da je L. postao redatelj ev emocionalni fokus, pa i »organizacijski princip«, svojevrsan film. dvojnik samog autora, te — općenito — utjelov-ljenje krize identiteta mladih. Njegova i Truffau-tova suradnja nije se ograničila samo na ciklus, čiji se značaj ipak osjeća i u najuspjelijoj Léaud-ovoj ulozi izvan njega — u *Američkoj noći* (1973), gdje glumi labilnoga mladog film. glumca. Jedan od svojih najznačajnijih filmova *Divlji dječak* (1970) Truffaut je posvetio upravo Léaudu.

L. se kao vrstan glumac dokazao i u nekoliko filmova dr. redatelja. To osobito važi za suradnju sa J.-L. Godardom koji Léaudovu neprikladni-vost koristi u filmu *Muški rod — ženski rod* (1966), a njegov polit. angažman u filmu *Vedro znanje* (1968); istovremeno, L. je u nekoliko njegovih filmova i asistent redatelja. Nakon tog razdoblja vrlo je uspješno nastupao i u Francuskoj i u ino-zemstvu, pogotovo u Italiji, gdje je ostvario neko-liko značajnih uloga (posebno se ističe ona u *Svinjcu*, 1969, P. P. Pasolinija), te u ČSSR, gdje je surađivao sa J. Skolimowskim (u njegovoj epi-zodi omnibusa *Dijalog*, 1968). Do 1987. glumio je u više od 30 filmova (često i onih tzv. marginalne kinematografije). Na televiziji osobito je zapažen u tv-filmu *Loše društvo* (1964) J. Eustachea i tv-seriji *Sentimentalni odgoj* po G. Flaubertu.

Ostale važnije uloge: *Bulevar* (J. Duvivier, 1960); *Orfejev testament* (J. Cocteau, 1961); *Pola-zak* (J. Skolimowski, 1967); *Made in U. S. A.* (J.-L. Godard, 1967); *Kineskinja* (J.-L. Godard, 1967); *Najstariji zanat na svijetu* (omnibus, epizo-da J.-L. Godarda, 1967); *Vikend* (J.-L. Godard, 1968); *Nasljednici* (C. Diegues, 1970); *Lav sa se-dam glava* (G. Rocha, 1970); *Dvije Engleskinje i kontinent* (F. Truffaut, 1971); *Out One: spektakl* (J. Rivette, 1972); *Posljednji tango u Parizu* (B. Bertolucci, 1972); *Majka i prostitutka* (J. Eu-

stache, 1973); *Pomozi mi da sanjam* (P. Avati, 1980); *Detektiv* (J.-L. Godard, 1985); *Samo film* (P. Sándor, 1985); *Tijela i imovina* (B. Jacquot, 1986). Da. Mć.

LEAVITT, Samuel-Sam, am. snimatelj (New York, 6. II 1904 — Los Angeles, 21. III 1984). Član A. S. C. Na filmu od sredine 20-ih godina kao »momak za sve« u studijima Paramounta. Četrdesetih godina je asistent snimatelja (npr. *Bal na vodi*, 1944, G. Sidneyja), dok samostalno sni-ma od 1952. Uspješno je surađivao u više vrhun-skih hollywoodskih produkcija, posebno u *Car-men Jones* (1954), *Čovjeku sa zlatnom rukom* (1955) i *Egzodusu* (1960) O. Premingera. Njegov osjećaj za dokum. fakturu slike cijenili su i dr. ugledni redatelji, npr. S. Kramer (*Bijeg u lancima*, 1958, za koji je nagrađen Oscarom), S. Fuller (*Crveni kimono*, 1959) i S. Peckinpah (*Sierra Chariba*, 1965). Povukao se 1975.

Ostali važniji filmovi: *Lopov* (R. Rouse, 1952); *Zvijezda je rođena* (G. Cukor, 1954); *Suđenje Billyju Mitchellu* (O. Preminger, 1955); *Zločin na ulica-ma* (D. Siegel, 1956); *Vremenska granica* (K. Mal-den, 1957); *Španjolska afera* (D. Siegel, 1958); *Brdo svinjskog odreska* (L. Milestone, 1959); *Ana-tomija jednog umorstva* (O. Preminger, 1959); *Se-dam lopova* (H. Hathaway, 1960); *Mamac za ubojicu* (J. L. Thompson, 1962); *Prijedlog i usvajanje* (O. Preminger, 1962); *Gospodar Havaja* (G. Green, 1963); *Pogodi tko dolazi na večeru* (S. Kramer, 1967); *Matt Helm sređuje račune* (Ph. Karlson, 1968); *Banditi* (H. Levin, 1968). K. Mik.

LE BARGY, Charles-Gustave-Antoine, franc. glumac i redatelj (La Chapelle, 28. VIII 1858 — Nica, 5. II 1936). Od 1880. član Comédie-Française u Parizu, gdje tumači mnoge gl. uloge u značajnim dramskim tekstovima toga vremena. Podozriv prema ustupcima koje film čini širokoj publici, nastoji podići umj. razinu novog medija pa s još nekoliko istomišljenika osniva produkcij-sku kuću → *Film d'Art*. Prvi (i najuspješniji) projekt poduzeća — *Ubojstvo vojvode od Guisea* (L'assassinat du duc de Guise, 1908) — proizvela su braća Laffitte, a uz Le Bargyja (u filmu nastupa i kao glumac u ulozi Henrika III) režirao ga je A. Calmettes. Prikazivanje filma u jednoj maloj dvorani u ulici Charras bio je »događaj«, a vodeći franc. producent Ch. Pathe izjavio je: »Ah! Gospo-do, jači ste od nas!«. D. W. Griffith i C. Th. Dreyer proglasit će kasnije to djelo inovatorskim. L. i Calmettes su u njemu (najvjerojatnije prvi) po-kušali razraditi psihologiju likova i izraziti slože-nije osjećaje. Kao darovit i inteligentan glumac,

L. je u nastavku svog rada zapazio i mogućnosti mimike kao nadomjeska riječi u nij. filmu i tragao za polaganim, odmjerenim i izražajnim gestama (kako ne bi upao u »zamke« pantomime i gestikulacije). Sâm pravac Film d'Arta (čiji je L. protagonist) bio je ipak pod tolikim utjecajem kazališta, da se svojim akademizmom i stanovitom neživotnošću nije mogao suprotstaviti prirodnijim i vitalnijim strujama film. medija koje se ubrzo počinju javljati.

Pe. K.

LEBEL, Jean-Patrick, franc. kritičar i teoretičar filma. Istaknut film. kritičar i esejist, surađuje u više listova i časopisa. U zbirci ogleđa *Film i ideologija* (Cinéma et idéologie, 1971) zastupa tezu da je film. medij ideološki neutralno izražajno sredstvo koje samo po sebi ne zastupa nikakvu ideologiju, nego se može upotrijebiti u skladu s opredjeljenjima onoga tko ga koristi. Takvo mišljenje izazvalo je žestoke reakcije novoljevičarskih film. krugova u Francuskoj, osobito onih oko časopisa »Cahiers du Cinéma« (npr. J.-L. Comolli), koji su tvrdili da je film eminentno građanski ideol. medij.

Du. S.

LEBOVIC, Đorđe, scenarist i pisac (Sombor, 27. VI 1928). Diplomirao na filoz. fakultetu u Beogradu. Trinaest njegovih kaz. komada izvedeno je u jugosl. kazalištima. Prema drami *Nebeški odred*, o grupi logoraša kojima je nakratko poklonjen život pod uvjetom da pridonese sistemu uništavanja u koncentracionom logoru, za koju — kao i za još dvije — dobiva Sterijinu nagradu, snimljen je 1961. istoimeni film B. Boškovića, u kome autor surađuje kao koscenarist. Osti toga, prema njegovu scenariju snimljen je film *Valter brani Sarajevo* (1972) H. Kravca, dok je kao koscenarist sudjelovao još u sljedećim filmovima: *Ubica na odsustvu* (1965) B. Boškovića, *Glinski golub* (1966) T. Janića, *Most* (1969) H. Kravca, *Neka daleka svjetlost* (1969) J. Lešića, *Djevojka sa Kosmaja* (1972) D. Jovanovića i *Partizanska eskadrila* (1979) H. Kravca. Suradivao je i na adaptaciji scenarija za film *Sunce tuđeg neba* (1968) M. Kosovca.

Mo. I.

LE CHANOIS, Jean-Paul (pr. ime **J.-P. Dreyfus**), franc. redatelj, scenarist, montažer i glumac (Pariz, 25. X 1909 — Pariz, 8. VII 1985). Sin liječnika, napušta studije filozofije, prava i medicine te radi kao pomorac, slugar, konobar, trg. predstavnik, novinar i dr. U dodir s filmom dolazi kao tajnik časopisa »La Revue du Cinéma« (1930). Film. karijeru otpočinje poč. 30-ih godina kao glumac-epizodist kompanije Pathé (npr. *Stvar je svršena*, 1932, P. Préverta); istodobno, asistent je redatelja J. Duvičera, A. Korde, M. Tourneura, A. Litvaka, M. Ophülsa i J. Renoira. Filmove montira od 1933, postavši ubrzo jedan od najuglednijih franc. montažera (npr. više djela A. Korde, M. Tourneura i A. Litvaka te *Marseleza*, 1938, J. Renoira). Aktivni je sudionik poznate → *Groupe Octobre*. Režira od 1938 (1 dokum. i 2 igr. filma prije II svj. rata). Kao pripadnik Pokreta otpora, u teškim uvjetima okupacije snima dokum. film *U srcu oluje* (Au coeur de l'orage), dogotovljen i prikazan tek 1948, jedini je film snimljen u okupiranoj Francuskoj izvan legalne proizvodnje, pa stoga ima iznimnu dokum. vrijednost. Filmom *Plandovanje* (L'école buissonnière, 1948) privlači pažnju tezom o zastarjelosti tradic. školstva. Njegovi filmovi, uspješni i u kritike i u publike, s vremenom gube svježinu i uvjerljivost jer izrastaju iz trenutno aktualnih tema. Ističu se još *Agencija za sklapanje brakova* (Agence matrimoniale, 1951) o usamljenosti i teškoćama sklapanja ljubavnih veza, komedije *Tata, mama, sluškinja i ja* (Papa maman la



Ch.-G.-A. LE BARGY, Ubojstvo vojvode od Guisea

bonne et moi, 1954) i *Tata, mama, moja žena i ja* (Papa maman ma femme et moi, 1955) o krizi stambenog prostora, *Slučaj doktora Laurenta* (Le cas du docteur Laurent, 1957) o problemu bezbolnog porođaja te *Preko zida* (Par-dessus le mur, 1960) o slobodnijem odgoju djece. Režirao je 18 igr. filmova.

Njegova supruga **Sylvia Monfort** je kaz. i film. glumica.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Gospoda Ludovic* (Messieurs Ludovic, 1946); *Ljepotica koja je tu* (La belle que voilà, 1950); *Bez adrese* (Sans laisser d'adresse, 1950); *Praznik ljubavi* (Vacances d'amour/Le village magique, 1954, sa F. Alliatom); *Pobjegli* (Les évadés, 1954); *Jadnici* (Les misérables, 1958); *Francuskinja i ljubav* (omnibus, epizoda *Usamljena žena* — La femme seule, 1960); *Gospodin* (Monsieur, 1964); *Vrtlar iz Argenteuila* (Le jardinier d'Argenteuil, 1966); kao scenarist: *Ruka davola* (M. Tourneur, 1942).

Pe. K.

LECLERC, Ginette (pr. ime **G. Menu**, po nekim izvorima **Geneviève Manut**), franc. filmska i kazališna glumica (Pariz, 9. II 1912). Kći trgovca s Montmartrea, karijeru otpočinje kao fotomodel za razglednice ljubavnog sadržaja. Od 1931, kada debitira na filmu, do 1936. pojavljuje se, uglavnom »lako odjevena«, u četrdesetak filmova tumačeći mlade iskvarene djevojke iz nižih društ. slojeva. Likom djevojke koja ne pripada »boljem društvu« u kojem se našla, u filmu *Čovjek niotkuda* (P. Chénal, 1937), definitivno je određen njezin glum. profil; privlačna brineta, napućenih usana i prodorna glasa »žene s ulice«, otresita, najbolje uloge ostvaruje tumačeći prostitutke ili pervertirane žene »s onu stranu zakona«, npr. u *Zatvoru bez rešetaka* (1938) L. Moguya. Najbolju ulogu u karijeri — usamljene hrome djevojke neopravdano optužene da šalje anonimna pisma — daje u filmu *Gavran* (1943) H.-G. Clouzota. Međutim, već od sredine 40-ih godina glumi uglavnom u drugorazrednim filmovima, ali s uspjehom nastupa u kazalištu. Iako nadarena glumica, tip uloga za koji je dostatan tek fiz. izgled postupno je uništio njezinu film. karijeru. Mnogi je kritičari smatraju posljednjom glumicom koja inkarnira klas. tip → vampa. Do povlačenja s filma 1976. odigrala je oko 85 film. uloga.

Ostale važnije uloge: *Djevojka iz restorana »Maxim's«* (A. Korda, 1933); *Lukovica* (C. Autant-Lara, (1933); *Ta stara hulja* (A. Litvak, 1933); *Hotel*

slobodne razmjene (M. Allégret, 1934); *Vrtoglavica jedne noći* (V. Tourjansky, 1936); *Pametnjakovići iz Jedanaeste* (Christian-Jaque, 1936); *Pekareva žena* (M. Pagnol, 1938); *Louise* (A. Gance, 1938); *Prijetnja* (E. Gréville, 1939); *Božanski trag* (L. Moguy, 1940); *Posljednja para* (A. Cayatte, 1945); *Jedan čovjek šeta gradom* (M. Pagliero, 1949); *Kuća na dinamitu* (G. Lampin, 1951); *Užitak* (M. Ophüls, 1952); *Lisabonske noći* (H. Verneuil, 1954); *Gas-Oil* (G. Grangier, 1955); *Podrum se buni* (G. Grangier, 1961); *Grofovska zabava* (M. Allégret, 1970).

Da. Mč.

LEDERER, Charles, am. scenarist i redatelj (New York, 31. XII 1910 — Los Angeles, 5. III 1976). Sin kaz. producenta, školuje se na sveučilištu California. Isprva novinar, već poč. 30-ih godina otpočinje film. karijeru kao adaptator dijaloga u prvoj verziji *Naslovne strane* (1931) L. Milestonea. Četrdesetih i 50-ih godina postaje jedan od najuglednijih i najproduktivnijih hollywoodskih scenarista, vješt u najrazličitijim žanrovima, ali najbolji u pisanju dinamičnih, »eksplozivnih« screwball-komedija o »ratu spolova«, često u suradnji sa B. Hechtom. Osobito su mu zapazeni scenariji za komedije H. Hawksa *Njegova djevojka Petko* (1940, s Hechtom), *Bio sam ratna nevjesta* (1949, sa H. Wildeom i L. Spiegelglassom), *Majmunski posla* (1952, sa I. A. L. Diamondom i Hechtom) i *Muškarci više vole plavuše* (1953). Kao redatelj debitira 1942. zapazenim niskobudžetnim thrillerom *Prsti na prozoru* (Fingers on the Window); od preostale 2 režije ističe se muz. film *Ne ukradi ništa malog* (Never Steal Anything Small, 1959), ekranizacija kaz. komada *Đavolje gajde* M. Andersona i R. Mamouljana. S uspjehom se bavio i kaz. producenturom.

Ostali važniji filmovi: *Broadwayska serenada* (R. Z. Leonard, 1939); *Drug X* (K. Vidor, 1940, sa B. Hechtom); *Ponovno te volim* (W. S. Van Dyke, 1940, sa G. Openheimerom i H. Kurnitzom); *Poljubac smrti* (H. Hathaway, 1947, sa B. Hechtom); *Uzjaši ružičastog konja* (R. Montgomery, 1947); *Stvar* (Ch. Nyby, 1952); *Kismet* (V. Minnelli, 1955, sa L. Davisom); *Gaby* (C. Bernhardt, 1956); *Duh St. Louisa* (B. Wilder, 1957, sa W. Mayesom); *Počelo je s poljupcem* (G. Marshall, 1959); *Can Can* (W. Lang, 1960, sa D. Kingsley); *Jedanaest veterana* (L. Milestone, 1960, sa H. Brownom); *Pobuna na brodu Bounty* (L. Milestone, 1962); *Svjetska afera* (J. Arnold, 1963, sa A. Marxom i B. Fisherom).

N. Paj.

LEDIĆ, Franjo, redatelj i producent (Derventa, 1892 — Zagreb, 1981). Za vrijeme i neposredno nakon I svj. rata radi kao asistent u film. ateljeima Berlina. Samostalno je proizveo i režirao nekoliko igr. filmova (imitirajući akcijske filmove s aktualnog repertoara), od kojih je *Angelo – misterij Zmajgrada* (1919) prikazivan 1921. i u Zagrebu. God. 1925. dolazi u Zagreb i osniva poduzeća *Ocean film* i *Jadran film* te najavljuje izgradnju »filmske tvornice« na Horvaćanskoj cesti. Uz veliku reklamu snima 1927. spektakl *Ciganska krv* (*Dobrotvorka Balkana*), koji ostaje nedovršen, dok je od snimljenog materijala sačuvao kratkometr. film *Cigani hajduk Brnja Afvador* (1927). Nakon financ. neuspjeha ovih projekata, 30-ih godina snima i u vlastitoj režiji prikazuje ton. žurnale *Zvono*. Pod pseudonimom *Dervenčanin* objavio je 1925. knjižicu *Film – kako se može postati filmski glumac i glumica*. I. Šo.

LEDOUX, Fernand, franc. glumac podrijetlom iz Belgije (Tirlemont, 24. I 1897). Nakon sudjelovanja u I svj. ratu, od 1919. studira glumu na pariškom konzervatoriju. Član Comédie-Française od 1921, ističe se u franc. klasičnom repertoaru (npr. Molière). Na filmu već od 1918, u nij. razdoblju glumi male uloge u djelima M. L'Herbiera i J. Feydera. Istančanog osjećaja za mjeru, s posebnom lakoćom tumačio je podmukle i pokvarene osobe, ali i tipične franc. »male ljude«. Najznačajniju ulogu ostvaruje likom kriminalca kojeg vara žena u filmu *Čovjek zvijer* (J. Renoir 1938), postavši jedan od popularnijih franc. glumaca 30-ih i 40-ih godina. Do 1986. nastupio je u više od 60 filmova (ponekad i u SAD i Vel. Britaniji). S uspjehom se bavio i pedagoškim radom.

Ostale važnije uloge: *Karneval istinâ* (M. L'Herbier, 1919); *Atlantida* (J. Feyder, 1921); *Vila »Sudbina«* (M. L'Herbier, 1924); *Folies-Bergère* (R. Del Ruth, 1935); *Voljeni skitnica* (C. Bernhardt, 1936); *Mayerling* (A. Litvak, 1936); *Kapetan remorkera* (J. Grémillon, 1939); *Volpone* (M. Tourneur, 1940); *Kakav otac, takav sin* (J. Duvivier, 1940); *Prvi sastanak* (H. Decoin, 1941); *Ubojstvo Djeda Mraza* (Christian-Jaque, 1941); *Noćni posjetioci* (M. Carné, 1942); *Goupi »Crvene ruke«* (J. Becker, 1943); *Čovjek iz Londona* (Christian-Jaque, 1943); *Čini* (Christian-Jaque, 1944); *Đavolova kći* (H. Decoin, 1945); *Djevojka sivih očiju* (J. Faurez, 1945); *Smrtna opasnost* (G. Grangier, 1947); *Vječni sukob* (G. Lampin, 1947); *Bijele šape* (J. Grémillon, 1949); *Neobične priče* (J. Faurez, 1949); *Ljubavni čin* (A. Litvak, 1954); *Otac, majka, sluškinja i ja* (J.-P. Le Chanois, 1954); *Otac, majka, moja žena i ja* (J.-P. Le Chanois, 1955); *Till Eulenspiegel* (G. Philipe i J. Ivens, 1956); *Onaj koji mora umrijeti* (J. Dassin, 1957); *Jadnici* (J.-P. Le Chanois, 1958); *Istina* (L. Malle, 1960); *Velika igra* (R. Fleischer, 1961); *Najduži dan* (K. Annakin, A. Marton, i B. Wicki, 1962); *Proces* (O. Welles, 1962); *Freud* (J. Huston, 1963); *Mač i vaga* (A. Cayatte, 1963); *Maga-reća koža* (J. Demy, 1970); *Svakom njegov pakao* (A. Cayatte, 1976); *Alice ili posljednji bijeg* (C. Chabrol, 1976); *Tisuću milijardi dolara* (H. Verneuil, 1982); *Jadnici* (R. Hossein, 1982).

Da. Mć.

LEDUC, Paul, meks. filmski i tv-redatelj (Ciudad de México, 11. III 1942). Studirao arhitekturu i dramsku umjetnost u rodnom gradu, potom pohađao visoku film. školu IDHEC u Parizu i, usporedo, kurs etnografskog filma J. Roucha. Karijeru otpočinje na franc. televiziji. Po povratku u Meksiko 1967. osniva grupu *Cine 70*, koja djeluje na marginama dominantne kinematografije; u njezinu okviru režira više kratkometr. filmova

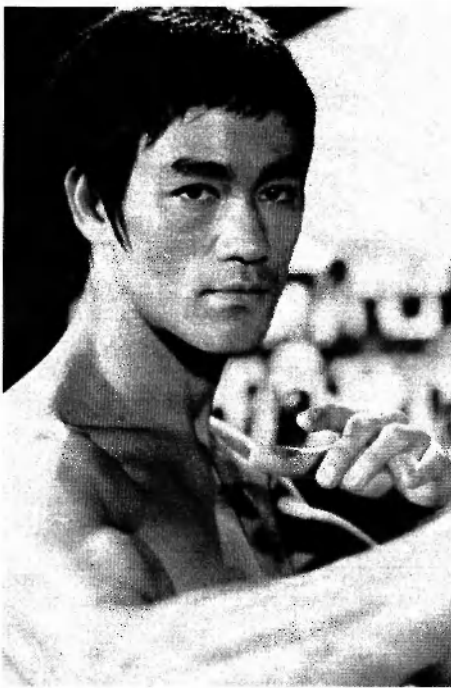
od kojih se osobito ističe etnografski *Chiapas* (1968). Veliki uspjeh postiže igr. filmom *Reed: Pobunjeni Meksiko* (Reed: México insurgente, 1971), osobnim doživljajem meks. revolucije, koji je imao velikog odjeka na programu »15 dana autora« u okviru canneskog festivala. Teško dolazeći do sredstava za dalje projekte, snimio je i dugometražne dokum. filmove *Etnocid, bilješka o Mezquitahu* (Etnocidio, notas sobre el Mezquitah, 1976) i *Polgarcitove zabranjene priče* (Historias prohibidas de Polgarcito, 1980, za Frontu jedinstvene narodne akcije Salvadora), te biografski igr. film *Frida Kahlo* (1984) o uzetoj meks. slikarici, neumornom borcu za prava potlačenih. Povremeno radeći za meks. televiziju, režirao je mini tv-seriju *Naftna zavjera: glava hidre* (Complot petrolero: cabeza de hidra, 1981), po djelu vodećega meks. književnika C. Fuentes. Mi. Šr.

LEE, Bernard, brit. glumac (London, 10. I 1908 — London, 13. I 1981). Već od 6. godine nastupa u kazalištu uz oca Edmunda, potom studira na Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA) u Londonu. S uspjehom glumi isprva u kazalištu, od sredine 30-ih godina na filmu, a kasnije i na televiziji. Na filmu uglavnom autoritativno tumači policijske inspektore i oficire (premda je najviše simpatija zadobio ulogom priprostoga brit. narednika u *Trećem čovjeku*, 1949, C. Reeda). Osobitu popularnost u najširoj publici stječe kao M, ugađeni i autoritativni šef brit. kontrabavještajne službe — neposredni naredbodavac — *Jamesa Bonda* (u svim filmovima serije /11/ do 1979).

Ostale važnije uloge: *Pali idol* (C. Reed, 1948); *Plava svjetiljka* (B. Dearden, 1950); *Jutarnji odlazak* (R. W. Baker, 1950); *Udri đavola* (J. Huston, 1953); *Otac Brown, detektiv* (R. Hamer, 1954); *Grimizna dolina* (R. Parrish, 1954); *Bitka na La Plati* (M. Powell i E. Pressburger, 1956); *Španjolski vrtlar* (Ph. Leacock, 1956); *Preko mosta* (K. Annakin, 1957); *Vatra tamo dolje* (R. Parrish, 1957); *Ključ* (C. Reed, 1958); *Dunkerque* (L. Norman, 1958); *Gnjevna tišina* (G. Green, 1960); *Uzbuna* (Ch. Freund, 1960); *Zazviždi niz vjetar* (B. Forbes, 1961); *Spijun koji je došao iz hladnoće* (M. Ritt, 1966); *Prokletstvo* (B. Forbes, 1970).

An. Pet.

BRUCE LEE



LEE, Bruce, hongkonško-američki glumac i redatelj (San Francisco, 1941 — San Francisco, 20. VII 1973). Sin umjetnika tzv. pekinške opere iz Hong Konga, rođen za očeve turneje po SAD. Već kao dječak pojavljuje se u hongkonškim filmovima, a usporedo uči istočnjačke borilačke vještine u čuvenoj školi Wing Chuna. Diplomirajući filozofiju na sveučilištu Washington, otvara školu karatea u Oaklandu (kraj San Franciska). Film. producenti ubrzo zapažaju atraktivnost njegove vještine, pa ga angažiraju za akcijske epizode u popularnim tv-serijama *Batman*, *Zeleni obad*, *Longstreet* i dr. U am. filmu prvi se put pojavljuje 1969 (*Marlowe* P. Bogarta). Nakon prikazivanja serije *Zeleni obad* u Hong Kongu, vlasnik ambiciozne kompanije Golden Harvest, R. Chow, nudi 1971. Leeju petogodišnji ugovor, budući da upravo u to vrijeme tzv. mačevalački filmovi gube primat u korist → *kung-fu filmova*. Svoju kratku i iznimno uspješnu karijeru (1973. nađen je mrtav pod nerazjašnjenim okolnostima), te legendu borca i glumca L. je izgradio na samo 4 filma: *Veliki gazda* (Lo Wei, 1971), *Saka Velikog zmaja* (Lo Wei, 1972), *U Zmajevom gnijezdu* (R. Clouse, 1973) te vlastitom red. projektu *Na Zmajevu putu* (Way of the Dragon/Meng Long Quoijang, 1973); njegov drugi red. projekt *Zmajeva igra smrti* (Game of Death) dovršio je 1978. R. Clouse (osim toga, L. je ostavio i dr. započelih materijala).

Izvanredno istreniran u svim istočnjačkim borilačkim vještinama (konkurenti su ga optuživali da je kompilator), gotovo neponovljiv u tehnici blokiranja udaraca (*jeet kune do*), L. je u svojim filmovima portretirao siromašnoga kin. mladića koji se — unatoč svim preprekama — u ime Dobra suprotstavlja korumpiranim moćnicima, stranim agresorima ili zločincima. Iznimno popularan već za života, nakon smrti (i pored vrlo skromnih glum. mogućnosti) postaje kult-figura omladine sklone akciji i (uz J. Deana, B. Hollyja i J. Hendrixa) nova legenda omladinske (sub)kulture. Upravo zahvaljujući »fenomenu Bruce Lee«, kung-fu filmovi sredinom 70-ih godina postižu fantastičnu popularnost i komerc. uspjeh na svjetskom tržištu. Hongkonški i am. producenti nastojali su — bez većeg odjeka — lansirati nekoliko Leejevih imitatora (npr. *Bruce Li*, *Bruce Le* ili *Bruce Lei*), čak i falsificirati njegove originalne materijale, a jedan pseudobiografski film iz 1973. njegovom ličnošću pokušava objasniti izrazito sociol. fenomen popularnosti kung-fua i borilačkih filmova.

LIT.: A. B. Block, *The Legend of Bruce Lee*, New York 1974; L. Lee, *Bruce Lee: The Man Only I Knew*, New York 1975; F. Dennis/D. Ayeo, *Bruce Lee: King of Kung Fu*, San Francisco 1975. VI. T.

LEE, Canada (pr. ime **Lionel Canegata**), am. filmski i kazališni glumac (1907—1952). Isprva džokej, boksač i vođa jazz-sastava. Tridesetih godina glumi u značajnoj kaz. družini *Work Progress Administration*, koja je za velike ekon. krize primala pomoć od vlade. Jedan je od prvih crnačkih glumaca koji se i ulogama i izjavama borio protiv stereotipnog prikazivanja likova crnaca u kazalištu i na filmu. Kao film. glumac uspješno debitira u *Čamcu za spašavanje* (1944) A. Hitchcocka, dok najvredniju kreaciju daje kao crnački svećenik koji druguje s bijelim farmerom u Juž. Africi u filmu *Plači, voljena zemljo* (1951) Z. Korde. Zbog odveć liberalnih pogleda u razdoblju makartizma stavljan je na »crnu listu«, pa je glumio u svega 4 filma.

Ostale uloge: *Tijelo i duša* (R. Rossen, 1947); *Izgubljena granica* (A. L. Werker, 1949). Da. Mć.

LEE, Christopher (puno ime **Ch. Frank Cavan-dini Lee**), brit. filmski i tv-glumac (London,

22. V 1922). Iz aristokratske obitelji tal. podrijetla, školovao se u Etonu. Za II svj. rata (1941–45) služi u avijaciji. Glum. karijeru otpočinje 1947. kao epizodist (i u više značajnih filmova: *Kapetan Horatio Hornblower*, 1951, R. Walsh; *Moulin Rouge*, 1952, J. Hustona; *Gorka pobjeda*, 1957, N. Raya). Potkraj 50-ih godina kompanija Hammer lansira ga — uz P. Cushinga — kao novu zvijezdu filmova strave (prvenstveno u ostvarenjima T. Fishera): igra Frankensteinovo čudovište (*Frankensteinovo prokletstvo*, 1957), Drakulu (*Drakula*, 1958), mumiju (*Mumija*, 1959), Sherlocka Holmesa (*Sherlock Holmes i ogrlica smrti*, 1962) i dr. likove *horror*a u oko 50 filmova te vrste brit., tal., franc., njem. i španj. proizvodnje. Slavu ponajviše dužuje liku Drakule, koji je glumio i u filmovima F. Francisa, R. W. Bakera i E. Molinarova; krvožedni grof-vampir u njegovoj interpretaciji postaje dopadljiv zavodnik, a ciklus zadobiva obilježja sadističkoga i erotiskoga. Preselivši u SAD, 70-ih godina pokušava se riješiti etikete glumca filmova strave, pa s uspjehom nastupa i u ostvarenjima akcionoga i znanstvenofantastičnog žanra. Glumi i na televiziji (npr. brit. tv-serija *Neka daleka prostranstva* /i/ nje sažet film P. Duffella, 1983/ te koprodukcij-ska tv-serija *Casanova*). Cesto »posuđuje glas« negativcima iz crt. filmova.

Ostale važnije uloge: *Scott od Antarktike* (Ch. Frend, 1948); *Hamlet* (L. Oliver, 1948); *Crveni gusar* (R. Siodmak, 1952); *Oluja nad Nilom* (Z. Korda i T. Young, 1955); *Bitka na La Plati* (M. Powell i E. Pressburger, 1956); *Priča o dva grada* (R. Thomas, 1958); *Frankensteinova osveta* (T. Fisher, 1958); *Baskervilleski pas* (T. Fisher, 1959); *Čovjek koji je prevorio smrt* (T. Fisher, 1959); *Preopasno za rukovanje* (T. Young, 1960); *Orlacove ruke* (E. Gréville, 1960); *Dva lica doktora Jekylla* (T. Fisher, 1960); *Krik straha* (S. Holt, 1961); *Najduži dan* (K. Annakin, A. Marton i B. Wicki, 1962); *Gorgona* (T. Fisher, 1964); *Ona* (R. Day, 1964); *Doktor Fu Manchu* (D. Sharp, 1965); *Nevjeste Fu Manchua* (D. Sharp, 1966); *Raspućin, ludi monah* (D. Sharp, 1967); *Đavolova nevjesta* (T. Fisher, 1967); *Drakula je ustao iz groba* (F. Francis, 1968); *Posljednji Drakula* (R. W. Baker, 1970); *Privatni život Sherlocka Holmesa* (B. Wilder, 1970); *Osveta Hannie Caulder* (B. Kennedy, 1971); *Frankenstein i čudovište iz pakla* (T. Fisher, 1973); *Čovjek sa zlatnim pištoljem* (G. Hamilton, 1974); *Tri mušketira/Kraljičina ogrlica* (R. Lester, 1974); *Četiri mušketira* (R. Lester, 1975); *Za šaku dijamanta* (V. Guest, 1975); *Drakula, otac i sin* (E. Molinaro, 1976); *Povratak s planine vještica* (J. Hough, 1978); *Jaguar* (E. Pinottoff, 1979); *Opasni prijelaz* (J. L. Thompson, 1979); 1941. *Luda invazija na Kaliforniju* (S. Spielberg, 1979); *Ledeni pakao* (D. Sharp, 1979); *Oko za oko* (S. Carver, 1981); *Djevojka* (A. Mattsson, 1987).

LEE, Rowland V., am. redatelj, glumac i producent (Findlay, Ohio, 6. IX 1891 — Palm Desert, California, 21. XII 1975). Sin kaz. glumaca, školuje se na sveučilištu Columbia. Kao dječak i sâm glumi (i na Broadwayu), potom pokušava ostvariti karijeru burzovnog mešetara na Wall Streetu, ali se nakon 2 godine vraća glumi. Od 1915. nastupa u filmovima kompanije Th. H. Incea, a od 1920. za Incea i režira. Uglavnom redatelj niskobudžetnih filmova, potkraj 20-ih i poč. 30-ih godina režira ipak nekoliko ostvarenja koja ga svrstavaju među zanimljivije redatelje tog razdoblja: melodramu neobičajenog zapleta i sugestivne vizualnosti *Zoološki vrt u Budimpešti* (Zoo in Budapest, 1932) te više intrigantnih filmova strave — *Tajanstveni doktor Fu Manchu* (The Myster-

ious Dr Fu Manchu, 1929), *Frankensteinov sin* (The Son of Frankenstein, 1939, i producent) i *Tower of London* (1939, i producent). Ogroman uspjeh u publike postigao je i gusarskom pustolovinom *Kapetan Kidd* (Captain Kidd, 1945), ujedno svojim posljednjim red. projektom (od ukupno 56). Nakon toga samo je još producent i koscenarist biblijskog spektakla *Veliki ribar* (1959) F. Borzagea. Kasnije je povremeno režirao i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Alice Adams* (1923); *Srebro* (The Silver Treasure, 1925); *Zica* (Barbed Wire, 1927); *Glumčine ljubavi* (Loves of an Actress, 1928); *Vuk Wall Streeta* (The Wolf of Wall Street, 1929); *Povratak doktora Fu Manchua* (The Return of Dr Fu Manchu, 1930); *Dame vole grubijane* (Ladies Love Brutes, 1930); *Ta noć u Londonu* (That Night in London, 1933); *Ja sam Suzana* (I Am Suzanne, 1933); *Grof Monte Cristo* (The Count of Monte Cristo, 1934); *Kardinal Richelieu* (Cardinal Richelieu, 1935); *Ljubav nepoznatog* (Love from a Stranger, 1937); *Zvijezda New Yorka* (The Toast of New York, 1937); *Pilići majke Carey* (Mother Carey's Chickens, 1938); *Sin Monte Crista* (The Son of Monte Cristo, 1940); *Most u San Luis Rey* (The Bridge of San Luis Rey, 1944).

LEENHARDT, Roger, franc. redatelj, scenarist, producent, kritičar i teoretičar filma (Pariz, 23. VII 1903 — Pariz, 14. XII 1985). Isprva film. amater, potom kritičar listova »Esprit« (1936–39) i »Les Lettres Françaises« (1944–46), djelujući istodobno i kao autor kratkometr. filmova izrazite diskretnosti u stilskim i tematskim opredjeljenjima: *Orijent* (L'Orient, 1934, sa R. Zuberom), *Svečanosti u Francuskoj* (Fêtes de France, 1940, sa R. Zuberom), *U potjeri za vjetrom* (A la poursuite du vent, 1943), *Rađanje filma* (Naissance du cinéma, 1946, u 2 dijela), *Mahmudov bijeg* (La fugue de Mahmoud, 1950), *Victor Hugo* (1951), *François Mauriac* i *Louis Capet* (1953), *Osvajanje Engleske* (La conquête de l'Angleterre, 1956), *Jean-Jacques Rousseau* (1958, sa J.-P. Vivetom), *Daumier* (1959), *Paul Valéry* (1960), *Gospodin de Voltaire* (Monsieur de Voltaire, 1963), *Rađanje fotografije* (Naissance de la photo, 1965) te *Srce Francuske* (Le coeur de la France, 1966). Njegovi igr. filmovi *Posljednji praznici* (Les dernières vacances, 1947), u tradiciji realist. romana o raspadu građanskog obitelji, dječakim ljubavima i mladosti, i *Sastanak u ponoć* (Le rendez-vous de minuit, 1962), pokušaj poet-skog filma s primjesama prodorne psihol. analize, izvršili su velik utjecaj na dio franc. — *nozog vala*. Režirao je u okviru vlastite producerske tvrtke *Les Films du Compas*. — U teorijskim spisima istražuje apstraktno preobražavanje stvarnosti s pomoću intelektualne funkcije kamere: film stvara sirov materijal života koji djeluje kao da nije režiran jer ne pruža značenje već svjedočanstvo, opis a ne izraz; zato se »klica« stvaralaštva ne krije u materijalu, već u načinu promatranja i cliptičnom soapčavanju s pomoću ritmizirane sukcesije, čiji je cilj da proizvede maksimalan efekt u minimalnom vremenu, odn. postoji platonska preegzistencija ritma, koja određuje njegov idealan oblik pa svaka scena ima samo jedan pravi montažni obrazac, jer film. stil ne podnosi individualnu ekspresiju (*Pretpostaviti scenu slici* — Préférer la scène à l'image, 1936). Također, L. smatra da je film uveo polimorfni stil koji prenosi suptilnije poruke individualiziranom gledaocu, dovodeći do personalizacije filma (*Više značnost filma* — Ambiguïté du cinéma, 1957).

Ostali kratkometr. filmovi (dokumentarni ili kratki igrani): *Prava igra* (Le vrai jeu, 1934);

Pismo iz Pariza (Lettre de Paris, 1945); *Azurna obala* (La Côte d'Azur, 1948); *Metro* (Métro, 1950); *Francuska je vrt* (La France est un jardin, 1953); *U podne* (En plein midi, 1958); *Između Seine i mora* (Entre Seine et mer, 1960); *Čovjek s lulom* (L'homme à la pipe, 1962); *Zene i cvijeće* (Des femmes et des fleurs, 1963); *Bitnik i mačkica* (Le beatnick et le minet, 1965).

LEE-THOMPSON, J. → THOMPSON, J. Lee

LEFEBVRE, Jean-Pierre, kan. redatelj, scenarist i producent franc. izraza (Montreal, 17. VIII 1941). Studirao u rodnom gradu; kraće vrijeme profesor francuskog na tamošnjem Loyola Collegeu. Film. kritičar od studentskih dana, karijeru otpočinje 1964. kao amater, dok prvi profesionalni film režira 1965 (*Revolucionar* — Le révolutionnaire, o nezadovoljstvu kan. mlade generacije); svojim je projektima uvijek i scenarist (često uz suradnju supruge — montažerke M. Duparc). Njegovi filmovi *Posljednje zaručke* (Les dernières fiançailles, 1973), o posljednjim danima staroga bračnog para, i *Stara domovina gdje je umro Rimbaud* (Le vieux pays où Rimbaud est mort, 1977), o pokušajima franc. Kanadanina da otkrije »korigene« u Francuskoj, već su klas. ostvarenja quebeckoga i kan. filma. Bavi se i producenturom u vlastitoj kompaniji *Cinac*. Uz mnogobrojne kratkometražne, do 1986. režirao je 17 cjelovečernih igr. filmova.

Ostali važniji filmovi: *Ne treba umrijeti za to* (Il ne faut mourir pour ça, 1967); *Moja prijateljica Pierrette* (Mon ami Pierrette, 1968); *Québec, ljubavi moja!* (Q-bec mon amour, 1970); *Ranjena ljubav* (L'amour blessé, 1975); *Divlji cvjetovi* (Les fleurs sauvages, 1982); *Dan »S«* (Le jour »S«, 1984).

Mi. Šr.

LE FEBVRE, Robert, franc. snimatelj (Pariz, 19. III 1907). U film. industriji od 1923 — isprva u razvojnom, potom u kem. odjelu Kodaka. Ubrzo postaje drugi asistent snimatelja, a 1929. asistent; samostalno snima od 1932. Jedan od najplodnijih franc. snimatelja uopće, surađivao je u mnogim značajnim filmovima. Velikog utjecaja na njegov rad imao je A. Gance, za kojeg je snimio *Veliku Beethovenovu ljubav* (1936). Aktivan do 1970, najveće uspjehe ostvario je 50-ih godina, osobito u *Zlatnoj kagici* (1952) J. Beckera i *Ulici snova* (1957) R. Claira, u kojima je svjetlom izrazito rafinirano oživio nostalgичni ugođaj pariških predgrada i dočarao ljudske emocije. Radio je i na televiziji.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Sapfa* (L. Perret, 1933); *Tartarin Taraskonac* (R. Bernard, 1933); *Večer u Comédie-Française* (L. Perret, 1935); *Krivac* (R. Bernard, 1936); *Novi ljudi* (M. L'Herbier, 1936); *Nostalgiya* (V. Tourjansky, 1937); *Marthe Richard u službi Francuske* (R. Bernard, 1937); *Ultimatum* (R. Wiene i R. Siodmak, 1938); *Katja* (M. Tourneur, 1938); *Čekat ću te* (L. Moguy, 1939); *Kucanje srca* (H. Decoin, 1939); *Prvi sastanak* (H. Decoin, 1941); *Posljednji od šestorice* (G. Lacombe, 1941); *Lažna ljubavnica* (A. Cayatte, 1942); *Večeras dolazi prijatelj* (R. Bernard, 1946); *Clochemerle* (P. Chénal, 1947); *Oči-ma uspomena* (J. Delannoy, 1948); *Lady Paname* (H. Jeanson, 1949); *Bogu su potrebni ljudi* (J. Delannoy, 1950); *Stakleni dvorac* (R. Clément, 1950); *Edouard i Caroline* (J. Becker, 1951); *Divlji dječak* (J. Delannoy, 1951); *Trenuci istine* (J. Delannoy, 1952); *Zov sudbine* (G. Lacombe, 1952); *Mladenci* (G. Grangier, 1953); *Nezrelo žito* (C. Autant-Lara, 1953); *Afera Maurizius* (J. Duvivier, 1953); *Veliki manevri* (R. Clair, 1955); *Zlosretni susreti* (A. Astruc, 1955); *To se zove zora* (L. Bu-

nuel, 1955); *Tajna sestre Angele* (L. Joannon, 1955); *Carev glasnik* (C. Gallone, 1956); *Nathalie* (Christian-Jaque, 1957); *Ledima o zid* (E. Molinaro, 1958); *Slabe žene* (M. Boisrond, 1958); *Hoćete li plesati sa mnom?* (M. Boisrond, 1959); *Marie-Octobre* (J. Duvivier, 1959); *Uzda na vratu* (R. Vadim i J. Aurel, 1961); *Živio Henrik IV, živjela ljubav!* (C. Autant-Lara, 1961); *Nezahvalno doba* (G. Grangier, 1964).

K. Mik.

LEFEVRE, René (pr. ime **R. Lefebvre**), franc. glumac, scenarist i pisac (Nica, 6. III 1898). Zbog financ. problema napušta pomorsku školu i radi kao prodavač novina, mehaničar i dr. Film. glumac od 1925, već u nij. razdoblju igra i gl. uloge — uglavnom povučeni provincijalci koji se ne snalaze u »velegradskom« svijetu. Prvu značajnu ostvaruje u prvome franc. zvučnom filmu *Vode Nila* (1929) A. Berthomieu i M. Vandala. Od gl. uloge čovjeka kojem su ukrali kaput sa srećkom što je izvukla glavni zgoditak u filmu *Milijun* (1931) R. Claira, sve češće glumi izrazito komične likove, no uglavnom u drugorazrednim projektima. Značajne kreacije daje i kao idealistički naslovni junak u *Zločinu gospodina Langea* (1936) J. Renoira te kao partner J. Gabina, gotovo »lud« od ljubavi, u *Zdrijelu ljubavi* (1937) J. Grémillona. Scenarist je brojnih komedija i muz. filmova; ističu se *Nebeske melodije* (1940) G. Lacombea. Sa C. Renoirom korežirao je film *Gajdaška opera* (Opéra-Musette, 1942). Objavio je više

F. LÉGER. *Mehanički balet*



vrlo čitanih populističkih romana te memoare *Film mog života* (Le film de ma vie, 1937/1947, u 2 sveska).

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Pet prokletih džentlmena* (J. Duvivier, 1931); *Idealna žena* (A. Berthomieu, 1934); *Place de la Concorde* (K. Lamač, 1938); *U osvit zore* (L. Daquin, 1949); *Pod nekom Pariza* (J. Duvivier, 1950); *Bel-Ami* (L. Daquin, 1954); *Onaj koji mora umrijeti* (J. Dassin, 1957); *Budi lijepa i šuti* (M. Allégret, 1957); *Le Doulos* (J.-P. Melville, 1962); *Mač i vaga* (A. Cayatte, 1963); *Sajam vragoljanâ* (L. Daquin, 1963).

Mi. Sr.

LEGER, Fernand, franc. slikar, redatelj, esejist i teoretičar filma (Argentan, 4. II 1881 — Gif-sur-Yvette, 17. VIII 1955). Isprva neoimpresionist, potom jedan od vodećih kubista (od analitičkoga prelazi na sintetički kubizam). Režirao je kratkometr. avangardne filmove *Charlot kubist* (Charlot cubiste, 1921, nedovršeni crtani) i *Mehanički balet* (Ballet mécanique, 1924), jedno od najrepresantativnijih ostvarenja franc. avangarde, djelo dadaističke inspiracije (suređatelj D. Murphy) sačinjeno od fragmenata objekata koji se gledatelju nastoje predočiti kao potpuno nepoznati i koji dolaze u ritmičke odnose, postajući sasvim apstraktni. Napisao je scenarij jedne storijske omnibusa *Snovi što se mogu kupiti noćem* (1944—47) H. Richtera, apstraktnog filma poetskog karaktera. Radio je dekore za *Neljudsku* (1923) M. L'Herbiera, kosti-

me za *Ono što će doći* (1936) W. C. Menziesa i nacrt plakata za *Kotac* (1923) A. Gancea. U teorijskim spisima naglašava da je film dostignuće doba mehanizacije koja »dozvoljava da se stvari vide«, jer je »plastično sredstvo za sagledavanje predmeta istrgnutih iz svoje okoline i maskimalno izdiferenciranih«; među njima je i čovjek koji je zanimljiv samo ako ga gledamo u uvećanim fragmentima, tako da njegovi dijelovi postanu »predmeti među predmetima«; svjetlost, sjenka i ritam daju im personalnost i oslobađaju njihovu latentnu energiju; taj novi realizam zadovoljava se prikazivanjem stvari onakvima kakve su, bez zahtjeva da nešto predstavljaju, čineći od filma »užasno otkriće koje stvara istinu« (*Novi realizam: objekti* — Le nouveau réalisme: L'objet, 1926).

Važan teorijski rad je i posmrtno objavljena zbirka ogleda *Funkcije slikarstva* (Fonctions de la peinture, 1965), u kojoj ima i tekstova o film. mediju.

Du. S.

LEGG, Stuart, brit. redatelj, producent i scenarist (London, 31. VIII 1910, po nekim izvorima 1907). Studirao na Marlborough Collegue i na St. John's Collegue u Cambridgeu. Posvetio se isključivo dokum. filmu. Od 1931. radi u kompaniji za proizvodnju obrazovnih filmova (*British Instructional Films*), no ubrzo se pridružuje → *Britanskom dokumentarističkom pokretu*, rađajući do 1937. za *Empire Marketing Board* i *GPO Film Unit*. Za njih režira vrlo zapažene filmove o komunikacijama (*Novi telefonist* — The New Operator, 1932; *Službenici telefona* — Telephone Workers, 1933; *Kabelopolagač* — Cable Ship, 1933; *Odašiljanje poziva* — The Coming of Dial, 1933; *Osvajanje svemira* — Conquering Space, 1935; *BBC: Glas Britanije* — BBC: The Voice of Britain, 1935, po općem mišljenju njegov najuspjeliji). God. 1937. piše kontroverznu knjigu *Novac iza ekrana* (Money behind the Screen), u kojoj raspravlja o problematičnoj financ. situaciji brit. filma. Od 1939. u Kanadi, pridružuje se J. Griersonu u radu za *National Film Board of Canada*. Inicijator je mjesečnih film. novosti *Kanada napreduje* (Canada Carries on). zaokupljenih lokalnom problematikom, a zatim (1942—45) — u Griersonovoj produkciji — režira i piše scenarije za gotovo sve brojeve mjesečnih film. novosti *Svijet u akciji* (World in Action) u kojima se obrađuje znatno raznovrsnija problematika — od opasnosti nacizma do mogućnosti poslijeratne krize. God. 1948. vraća se u Vel. Britaniju; isprva je producent u *Crown Film Unitu*, zatim (od 1950) u *Film Centre Internationalu* (njegov je predsjednik od 1957), gdje proizvodi i dva klas. kompilacijska filma J. Armstronga (*Moćan let*, 1953; *Pjesma oblaka*, 1956), realizirana za kompaniju Shell. Napokon se posvećuje pisanju radova o povijesti filma.

An. Pet.

LEGRAND, Michel, franc. skladatelj (Pariz, 24. II 1932). Studirao klavir i kompoziciju na pariškom konzervatoriju. Afirmira se kao aranžer zab. i jazz-glazbe te klavirski pratilac poznatih pjevača i voditelj vlastitoga zab. orkestra, potom komponira balette za R. Petita i G. Kellvja. Na filmu debitira 1953. glazbom za kratkometražne, a iduće godine prelazi na igr. filmove te se ubrzo svrstava među najtraženije franc. skladatelje. Piše i za am., brit. i njem. filmove, a osobito uspješno surađuje s redateljima J. Demyjem, J.-L. Godardom, F. Reichenbachom i dr. Već u početku karijere iskazuje osobit smisao za prilagođavanje glazb. izražaja različitim film. žanrovima, kao i sklonost spajanju najraznorodnijih glazb. elemenata unutar iste partiture; tako, u *Ničijoj zemlji* (1960) M. Carnea koristi udaraljke jap. tipa, baro-

kne kontrapunktske oblike simfonijskog jazz (u stilu Gershwin) i sentimentalizirane violinske pasaže; u *Loli* (1961) J. Demyja prepliće odlomke jazz, kabaretske sansone i klas. glazbe (Mozart, Beethoven itd.); na sl. način povezuje stilski različne glazb. ulomke u filmu *Cléo od 5 do 7* (1962) A. Varda, u kojem se i sâm pojavljuje kao klavirski pratilac protagonistice. Medunar. ugled i veliku popularnost stječe muz. filmom *Cherbourški kišobrani* (1963) J. Demyja, franc. varijantom musicala, u kojem se pjevaju i prozni dijalozi, pa ga se smatra prvom autentičnom filmskom operom. Stvarajući glazbu u tijesnoj suradnji s redateljem, L. je ostvaruje na skupini pjevnih gl. tema (npr. Madeleine, susreta, majke itd.) koje se na različite načine prepliću kroz čitav film. Slično postupila u sljedećem Demyjevu muz. filmu *Djevojke iz Rocheforta* (1966). Široku popularnost doživjela je i njegova tema *Windmills of Your Mind* iz filma *Afera Thomasa Crowna* (1968) N. Jewisona. Oscarom je nagrađen za muziku am. filмова *Ljeto 42* (1971) R. Mulligana i *Yentl* (1983) B. Streisand. Radi i za televiziju (npr. crt. serija *Strumpfövi*).

Njegov otac **Raymond Legrand** cijenjen je skladatelj film. muzike 40-ih i 50-ih godina.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Neobična Amerika* (F. Reichenbach, 1960); *Tako veliko srce* (F. Reichenbach, 1962, sa G. Delerueom); *Krasni maj* (Ch. Marker, 1963); igrani: *Lisabonske noći* (H. Verneuil, 1954); *Žena je žena* (J.-L. Godard, 1961); *Živjeti svoj život* (J.-L. Godard, 1962); *Eva* (J. Losey, 1962); *Zaljev anđela* (J. Demy, 1962); *Očaravajuća glupača* (É. Molinaro, 1963); *Lov na muškarca* (É. Molinaro, 1964); *Neobična banda* (J.-L. Godard, 1964); *Život u dvorcu* (J.-P. Rappeneau, 1965); *Kako se spašava brak, a upropašćuje život* (F. Cook, 1968); *Polarna stanica Zebra* (J. Sturges, 1968); *Ubojstvo u bazenu* (J. Deray, 1968); *Čuvari zamka* (S. Pollack, 1969); *Sretan kraj* (R. Brooks, 1969); *Dama u automobilu s naočarima i puškom* (A. Litvak, 1969); *Magareća koža* (J. Demy, 1970); *Ljubavni glasnik* (J. Losey, 1970); *Mladenci godine II/Nicolas Philibert u ratu i ljubavi* (J.-P. Rappeneau, 1971); *Bičeg kroz pustinju* (Ph. de Broca, 1971); *Otmica u Palači pravde* (É. Molinaro, 1972); *Pogreb u Los Angelesu* (J. Deray, 1972); *Portnojeva boljka* (E. Lehman, 1972); *Dama pjeva blues* (S. J. Furie, 1972); *Nedostižni cilj* (J. Frankenheimer, 1972); *Lutkina kuća* (J. Losey, 1973, sa J. Barryjem); *Bezbrizno* (C. Eastwood, 1973); *Tri mušketaira/Kraljičina ogrlica* (R. Lester, 1974); *Istina i laži* (O. Welles, 1974); *Divljak iz Pariza* (J.-P. Rappeneau, 1975); *Bračno putovanje* (N. Trintignant, 1975); *Ljubavna priča: Gable i Lombard* (S. J. Furie, 1976); *Druga strana ponoći* (Ch. Jarrott, 1977); *Putovi na jug* (J. Losey, 1978); *Atlantic City* (L. Malle, 1980); *Lovac* (B. Kulik, 1980); *Jedni i drugi* (C. Lelouch, 1981, sa F. Laiom); *Najbolji prijatelji/Bračni drugovi* (N. Jewison, 1982); *Nikad ne reci nikad* (I. Kershner, 1983); *Jedna ljubav u Njemačkoj* (A. Wajda, 1983); *Micki i Maude* (B. Edwards, 1984); *Djevojka iz hotela »Palace«* (É. Molinaro, 1985).

I. Ać

LEHMAN, Ernest, am. scenarist, redatelj, producent i pisac (New York, 1920). Studirao na newyorškom City Collegeu. Bavi se novinarstvom, urednik je magazina, objavljuje pripovijetke. S kontinuiranom scenar. djelatnošću otpočeo 1954; usprkos razmjerno malom broju radova, uvrstio se među najuglednije hollywoodske scenariste. Vješt u pisanju melodrama, thriller, pa i adaptacija pretencioznih kaz. komada, L. je ipak najveći ugled stekao scenarijima za visokobudžetne musicale: *Kralj i ja* (W. Lang, 1956),

Priča sa zapadne strane (R. Wise i J. Robbins, 1961), *Moje pjesme, moji snovi* (R. Wise, 1965) i *Hello Dolly* (G. Kelly, 1969, i producent). Najčešće je surađivao sa R. Wiseom (4 filma), no najbolje je radove ostvario za A. Mackendricka u filmu *Slatki miris uspjeha* (1957, koscenarist sa C. Odetom prema vlastitoj priči), jednom od najoporijih hollywoodskih uopće — o svijetu urbane korupcije, s minucioznom karakterizacijom likova i komponentama crnog humora, te za A. Hitchcocka u filmu *Sjever-sjeverozapad* (1959), u kojem vješto oblikuje jedan od najslojevitijih špijunskih zapleta raznovrsnim narativnim tokovima koji se prepliću s humorom. Scenarij se bavi i temom žrtvovanja ili gubljenja identiteta, koja se nerijetko javlja i u dr. Lehmanovim ostvarenjima.

Zaposlen kao kustos u Hollywoodskom muzeju dragocjenosti, L. je scenarist o čijem je radu teško izvoditi konačne procjene, budući da su njegovi scenariji uglavnom rutinske adaptacije kaz. i knjiž. djela, a najbolji radovi su mu određeni autorskim obilježjem redatelja. Okušao se kao scenarist/redatelj/producent ekranizacijom čuvenoga erotskog romana Ph. Rotha *Portnojeva boljka* (Portnoy's Complaint, 1972), no bez većeg uspjeha.

Ostali filmovi: *Iznad 30. kata* (R. Wise, 1954); *Sabrina* (B. Wilder, 1954, koscenarist s redateljem); *Netko tamo gore me voli* (R. Wise, 1956); *Na terasi* (M. Robson, 1960); *Nagrada* (M. Robson, 1963); *Tko se boji Virginije Woolf?* (M. Nichols, 1966, i producent); *Obiteljska zavjera* (A. Hitchcock, 1976); *Crna nedjelja* (J. Frankenheimer, 1977).

N. Paj.

LEHRMAN, Henry-»Pathé, am. redatelj, scenarist, producent i glumac austr. podrijetla (Beč, 30. III 1886 — Hollywood, 7. XI 1946). U SAD od 1905, isprva je vozač trolejbusa. Na filmu od 1909, navodno se lažno predstavljajući D. W. Griffithu kao predstavnik franc. kompanije Pathé Frères, što mu pribavlja trajni nadimak. Glumi u ranim Griffithovim filmovima, zatim u mnogim filmovima M. Sennetta, čiji je bliski suradnik u kompaniji Keystone (za koju počinje i režirati). Za povijest filma najznačajniji je njegov udio u karijeri Ch. Chaplina — režirao je njegova prva 4 filma: *Kruh svagdašnji* (Making a Living), *Trke dječjih automobila u mjestu Venice* (Kid Auto Races at Venice), *Mabeline neobične nevolje* (Mabel's Strange Predicament /sa M. Sennettom/) i *Između dva pljusk* (Between Two Showers), sve iz 1914. Slijedeći stil film. »jurnjava« karakterističan za Keystone, nije odviše brinu o Chaplinovu potencijalu; štoviše, navodno tašt i zavidan, u montaži je odstranjivao gegove koje je za snimanja smišljao Chaplin. Kasnije L. osniva vlastitu kompaniju *L-KO* (Lehrman Knock-Out), u kojoj proizvodi filmove poput onih u Keystoneu. God. 1917. prelazi u Fox, gdje režira mnoge filmove iz poznate serije *Sunshine Comedies*. Poč. 20-ih godina upleten je u poznati skandal u svezi sa → R. Arbuckleom: žrtva u incidentu koji je bio poticaj stvaranju strogih cenzorskih kodeksa u SAD bila je Lehrmanova zaručnica, i on je bio krunski svjedok protiv Arbucklea. Kao gegmen i scenarist (npr. *Ne imaj milosti*, 1935, G. Mars-halla) na filmu je djelovao do 1935.

An. Pet.

LEIGH, Janet (pr. ime **Jeanette Helen Morrison**), am. glumica (Merced, California, 6. VII 1927). Kći službenika osiguravajućeg društva. Za studija na College of the Pacific zapaža je N. Shearer i omogućuje joj ugovor s kompanijom MGM; debitira iste, 1947. godine. Bez glum. iskustva ali lijepa i intuitivna, ispunila je svojom pojavom potrebu Hollywooda s kraja 40-ih godina

za novim licem. Karijera joj ima uzlaznu putanju tek po udaji (1951) za T. Curtisa, uspješno iskorištenoj u reklamne svrhe. Isprva se s uspjehom okušava u romant. pustolovnim filmovima, a onda i u dr. žanrovima. Dio kritike osobito ističe njezine »ozbiljnije« uloge, npr. u vesternu *Gola ostruga* (1952) A. Manna, krim. filmu *Dotir zla/Zrno zla* (1958) O. Wellesa i thrilleru *Psiho* (1960, nominacija za Oscara za epizodu) A. Hitchcocka, u kojima je osobito sugestivna u prizorima ugroženosti i tjeskobe, dok drugi posebno izdvajaju njen komičarski dar, npr. u filmovima *Uživaj život, Jerry* (1954) N. Tauroga i *Troje na jednom kauču* (1966) J. Lewisa. Od sredine 60-ih godina nastupa tek povremeno na filmu i televiziji. Do 1987. igrala je u oko 50 filmova.

Ostale važnije uloge: *Kad dođe zima* (V. Saville, 1948); *Nasilje* (F. Zinnemann, 1948); *Riječi i glazba* (N. Taurog, 1948); *Brežuljci zavičaja* (F. M. Wilcox, 1948); *Male žene* (M. LeRoy, 1949); *Irene Forsythe* (C. Bennett, 1949); *Crveni Dunav* (G. Sidney, 1950); *Dosljedno nečasno* (M. Frank i N. Panama, 1951); *Scaramouche* (G. Sidney, 1952); *Veliki Houdin* (G. Marshall, 1953); *Policijski nitkov* (R. Rowland, 1954); *Princ Valiant* (H. Hathaway, 1954); *Crni štut Falwortha* (R. Maté, 1954); *Moja sestra Eileen* (R. Quine, 1955); *Pilot mlaznjaka* (J. von Sternberg, 1957); *Vikini* (R. Fleischer, 1958); *Savršeni dopust* (B. Edwards, 1958); *Pepe* (G. Sidney, 1960); *Tko je bila ta dama?* (G. Sidney, 1961); *Kandidat iz Mandžurije* (J. Frankenheimer, 1962); *Zbogom, ptice* (G. Sidney, 1963); *Pokretna meta* (J. Smight, 1966); *Stari gangster* (G. Montaldo, 1967); *Magla* (J. Carpenter, 1979).

B. Vid.

LEIGH, Vivien (pr. ime **V. Mary Hartley**), britansko-am. filmska, kazališna i tv-glumica (Darjeeling, Indija, 5. XI 1913 — London, 8. VII 1967). Kći činovnika na službi u Indiji, od 1920. u isusovačkoj školi u Engleskoj kamo se i roditelji vraćaju 1927, potom se — putujući s njima — školuje u Njemačkoj, Francuskoj i Italiji; od 1932. kraće vrijeme studira glumu na londonskoj Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA). Na filmu debitira 1934, a u kazalištu 1935. Popularna postaje nakon uloga u pov. spektaklu *Vatra nad Engleskom* (1937) W. K. Howarda, uz svoga budućeg supruga L. Oliviera, te franc. špijunke u *Mračnom putovanju* (1937) V. Savillea. Nakon još nekoliko filmova koji nisu povećali njezin ugled i uloga u kazalištu (npr. Ofelije u *Hamletu*) odlazi u Hollywood, da bi se pridružila Olivieru (za kojeg se 1940. i udaje). Zahvaljujući poznanstvu s bratom producenta D. O. Selznicka, dobiva gl. ulogu u dugo pripremanom spektaklu *Prohujalo s vjehom* (1939) V. Fleminga, istisnuvši mnoge slavnije protukandidatkinje (npr. J. Arthur, J. Crawford, B. Davis, P. Goddard, K. Hepburn i C. Lombard). Iznimno nadarena, temperamentna i privlačna zelenooka crnka, ponešto lutkasta lica, sposobna izraziti najrazličitija raspoloženja, izazvati u publike istodobno simpatije i antipatije, za ulogu Scarlett O'Hara, čudljive ljepotice s am. Juga, dobiva Oscara i nagradu newyorške film. kritike te postaje jedna od najcjenjenijih zvijezda. Po izbijanju II svj. rata slijede uloge u rodoljubnim filmovima: balerine koja postaje prostitutka da bi preživjela rat u *Mostu Waterloo* (1940) M. LeRoya (kojom postiže veliki ugled i u SSSR-u) te — po povratku u Britaniju — ljubavnice admirala Nelsona (L. Olivier) u *Lady Hamilton* (1942) A. Korde. Ove i prethodne uloge švrstavaju je, po nekim tipologijama, u kategoriju suvremenijeg tipa → mon-

V. LEIGH u filmu *Lady Hamilton* (sa L. Olivierom)

denke. Nakon rata njezinu karijeru označuju dvo-umljenje između kazališta i filma, nastupi i u Vel. Britaniji (gdje su je, međutim, uglavnom prihvaćali kao »suprugu L. Oliviera«, idola nacionalne scene i filma) i u SAD, a od sredine 50-ih godina i sve veća nesređenost u privatnom životu, bolesti, kao i sve rjeđe uloge. U poratnom razdoblju najveće uspjehe u kazalištu postiže nastupajući uz L. Oliviera i u njegovoj režiji (npr. 1949. *Antigona* i *Skola skandala*, 1951. *Cezar i Kleopatra* i *Antoni i Kleopatra*, i dr.). Na filmu pažljivo odabire rijetke uloge kojima uspijeva održati status zvijezde (naslovne u *Cezaru i Kleopatri*, 1945, G. Pascale i *Ani Karenjinoj*, 1948, J. Duviviera). Slijedi najdramatičnija i najekspresivnija uloga njezine karijere u *Tramvaju zvanom čežnja* (1951) E. Kazana. Za ponovljenu kaz. kreaciju lika socijalno i seksualno frustrirane am. južnjakinje koja se ne može prilagoditi novim prilikama, a koja se tumači i kao osuvremenjeni nastavak lika iz filma *Prohujalo s vjehom*, ponovno dobiva Oscara i nagradu newyorške kritike, te nagradu Britanske filmske akademije. Sve nesređenija, u sukobima s okolinom (1960. rastaje se od Oliviera), ima sve manje film. nastupa — glumi svega u još 3 filma, ipak u glumački reprezentativnim ulogama, dijelom i autobiografskog karaktera: ocvale ljepotice u *Dubokom plavom moru* (1955) A. Litvaka, nekadašnje glumice nesretno zaljubljenice u žigola u *Rimskom proljeću gospođe Stone* (1961) J. Quintera i rezignirane, rastavljene i alkoholizirane žene u *Brodu luđaka* (1965) S. Kramera. Nastupila je u ukupno 19 filmova, a glumila je i na am. televiziji. Odlikovana je franc. Ordenom Legije časti.

Ostale važnije uloge: *Džentlmski sporazum* (G. Pearson, 1936); *Bura u šalici čaja* (V. Saville, 1936); *ženki u Oxfordu* (J. Conway, 1938).

LIT.: F. Barker, *The Oliviers*, London/Philadelphia 1953; V. Uilov, Vivien Li, Moskva 1963; A. Dent, Vivien Leigh: A Bouquet, London 1969; G. Robyns, *Light of a Star: The Career of Vivien Leigh*, New York 1970; A. Edwards, Vivien Leigh: A Biography, London 1977.

LEIGHTON, Margaret, brit. filmska i kazališna glumica (Barnt Green, 26. II 1922 — Chichester, 13. I 1976). Kći poslovnog čovjeka, glumu uči od petnaeste, a profesionalno nastupa od šesnaeste godine. Od kraja 40-ih godina članica je london-skog kazališta Old Vic u kojem postiže velike uspjehe u režijama L. Oliviera i R. Richardsona, a proslavlja se i na Broadwayu: za uloge u *Odvoje-*

nim stolovima T. Rattigana 1956, te *Noći iguane* T. Williamsa 1962. dobiva kaz. nagradu Tony. U prvom redu kaz. glumica, na filmu nastupa od 1948 (kasnije i u SAD), tumačeći karakterne (glavne i druge gl.) uloge, često u adaptacijama kaz. komada i s radnjom u »višim« slojevima. Visoka i elegantna plavuša, djelujući krhko, podjednako zapaženo glumi pozitivne i negativne likove. Najznačajnije kreacije ostvaruje kao zločudna gazdarica u filmu *U znaku jednoroga* (1949) A. Hitchcocka, kao vjerski fanatik — osnivačica misije u *Kini u Sedam žena* (1966) J. Forda, te kao plemkinja zabrinuta za sudbinu i ugled obitelji u *Ljubavnom glasniku* (1970) J. Loseyja, za koju je nominirana za Oscara za epizodu i dobila nagradu Britanske filmske akademije. Film. karijeru u usponu prekida joj smrt od multiple skleroze. Nastupila je u 28 filmova (1 televizijski).

Ostale važnije uloge: *Mladi Winslow* (A. Asquith, 1948); *Neuhvatljivi profesor* (M. Powell i E. Pressburger, 1950); *Začudoeno srce* (T. Fisher i A. Darnborough, 1950); *Zove Bulldog Drummond* (V. Saville, 1951); *Dobri umiru mladi* (L. Gilbert, 1954); *Carrington V. C.* (A. Asquith, 1954); *Krik i bijes* (M. Riitt, 1959); *Valcer toreadora* (J. Guillermin, 1962); *Najbolji čovjek* (F. J. Schaffner, 1964); *Premili pokojnik* (T. Richardson, 1965); *Ludakinja iz Chaillota* (B. Forbes, 1969); *Iks, ipsilon i Zee* (B. J. Hutton, 1971); *Skandali jedne lady* (R. Bolt, 1972); *Galileo* (J. Losey, 1975); *Zagrobne priče* (K. Connor, 1975).

An. Pet.

LEIPZIG, međunar. festival dokum. i kratkometr. filmova (kinematografskih i televizijskih); održava se svake godine zimi. Program, uz službeno konkurenciju, sadrži i informativna prikazivanja, retrospektive, projekcije za distributere i tematske rasprave o filmovima. Moto (i središnja tema) festivala je *Filmovi svijeta za mir u svijetu*; odatle i nazivi za red. nagrade: *Zlatni i Srebrni golub*.

Jugosl. kinematografija dobila je u Leipzigu sljedeće značajnije nagrade: 1960. film *Tri spomenika* D. Povha dijeli jednu od 4 gl. nagrade; 1964. film *Rudari — hleb sa devet kora* O. Deneša Srebrnog goluba; 1965. film *Uljez* K. Škanate Srebrnog goluba; 1966. film *Muzikalno prase* Z. Grgića I nagradu, a *Kesonci* B. Tanovića Srebrnog goluba; 1967. film *Znatiželja* B. Dvornikovića Zlatnog goluba, a *Djeca pakla* S. Mrkonjića Srebrnog golu-

ba; 1968. film *Spanija naše mladosti* Z. Velimirovića Nagradu Federacije svjetske omladine; 1975. film *Izrada i otkrivanje spomenika velikom srpskom satiričaru Radoju Domanoviću*, kao i druge manifestacije povodom proslave 100-godišnjice njegovog rođenja V. Babica I nagradu (*ex aequo*); 1983. film *Posljednji tv-dnevnik* N. Majdaka Zlatnog goluba, a *Pastir na točku* D. Janevskog Glavnu nagradu Ministarstva kulture i umjetnosti Njemačke DR; 1986. film *Mariška band* P. Krelje Srebrnog goluba.

Mo. K. **LEISEN, Mitchell**, am. redatelj, producent, scenograf i kostimograf (Menominee, Michigan, 6. X 1898 — Hollywood, listopad 1972). Studirao arhitekturu na sveučilištu Washington u St. Louisu. Isprva radi u reklamnom odjelu lista »Tribune« u Chicagu, potom je crtač u arhitektonskom birou. U Hollywoodu od 1919. kao kostimograf babilonskih sekvenci u filmu *Muški rod — ženski rod* (1919) C. B. De Millea. Kasnije surađuje na scenografiji *Deset zapovijedi* (1923) istog redatelja, a 1925—33. scenograf je svih njegovih (uglavnom spektakularnih) filmova. Kao kostimograf radi u popularnim djelima *Robin Hood* (A. Dwan, 1922), *Rosita* (E. Lubitsch, 1923) i *Bagdadski lopov* (R. Walsh, 1924). Režira od 1933. i do kraja desetljeća afirmira se rafiniranim komedijama i melodramama prema scenarijima N. Krasne, P. Sturgesa, B. Wildera i dr. Ta ostvarenja — a ističu se *Ruke preko stola* (Hands across the Table, 1935), *Jednostavan život* (Easy Living, 1937), *Ponoć* (Midnight, 1939) i *Zaustavi zoru/Da zora ne svane* (Hold Back the Dawn, 1941, i glumac /nominacija za Oscara za najbolji film/) — odlikuje spretno sučeljavanje svijeta rasfoko s nižim slojevima čiji moral je uvijek nadmoćniji — ili su bogataši inferiorni, ili narodski junaci otkrivaju da su snatrenja o višoj klasi isprazna. Poigravajući se frivolnim sadržajima, L. oblikuje intriganat sociol. prikaz ljudskih priželjkivanja, dok se njegov red. stil — najčešće na osnovi scenarija s malo likova i situacija — odlikuje jednostavnim fabuliranjem, vizualnom dojmljivošću i dinamičnim radom s glumcima. Od sredine 40-ih godina, nakon uspjeha kostimirane melodrame *Kitty* (1945), sve je manje zapažen; naime, scenaristi njegovih najboljih filmova i sami su počeli režirati, a promjeni ukusa u poratnom razdoblju nije se umio prilagoditi. Režiravši 39 igr. filmova i 1 dugometr. dokumentarni (nekima je bio i producent), povukao se 1957. i otada bavio unutrašnjim dekoriranjem, vođenjem modne krojačnice i kiparstvom (povremeno i režiranjem na televiziji).

Ostali važniji filmovi: *Umorstvo na premijeri* (Murder at the Vanities, 1934); *Velika emisija 1937.* (The Big Broadcast of 1937, 1936); *Swing High Swing Low* (1937); *Velika emisija 1938.* (The Big Broadcast of 1938, 1938); *Artisti i modeli u inozemstvu* (Artists and Models Abroad, 1938); *Ustani, draga* (Arise My Love, 1940); *Sjeti se noći* (Remember the Night, 1940); *Želim krila* (I Wanted Wings, 1941); *Dama je voljna* (The Lady Is Willing, 1942); *Uzmi pismo, draga* (Take a Letter Darling, 1942); *Dama u tami* (Lady in the Dark, 1944); *Francuzov zaton* (Frenchman's Creek, 1944); *Maskerada u Meksiku* (Masquerade in Mexico, 1945); *Svakom svoje* (To Each His Own, 1946); *Proljeće je stiglo iznenada* (Suddenly It's Spring, 1947); *Zlatne naušnice* (Golden Earrings, 1947); *Nevjesta osvete* (Bride of Vengeance, 1948); *Kapetan Carey* (Captain Carey USA, 1951); *Sezona parenja* (The Mating Season, 1951); *Draga, kako možeš!* (Darling How Could You!, 1951); *Mladić s idejama* (Young Man with Ideas, 1952); *Večeras pjevamo* (Tonight We Sing, 1953); *Djevoj-*

ka koja obećava (The Girl Most Likely, 1956, posljednji film RKO-a). N. Pc.

LEISER, Erwin, šved. redatelj, scenarist i producent njemačko-žid. podrijetla (Berlin, 16. V 1923). Nakon proгона Židova u studenom 1938. bježi u Švedsku gdje 1946. diplomira na sveučilištu u Lundu. Isprva se bavi novinarstvom te knjiž. i kaz. kritikom, pišući — među ostalim — za socijaldemokratski list »Morgon Tidningen«. Također, piše radio-drame, izdaje međunarodni kaz. almanah i prevodi poeziju. Gorljivi antinacizam, borba protiv rata, zanimanje za njem. povijest, te istraživanja izražajnih mogućnosti i funkcije dokumentarizma glavne su značajke njegova značajnog film. opusa, uglavnom kompilacijskih filmova. Prvi, *Mein Kampf* (u Švedskoj *Kravana vremena* — Den blodiga tiden, 1960), realiziran je uz pomoć šved. televizije na osnovi arhivskih materijala i predstavlja uzbudljivo svjedočanstvo o posljedicama nacističke vladavine. Iduća 3 filma režira u Švicarskoj: *Eichmann i Treći Reich* (Eichmann und das Dritte Reich, 1961) metodom i tematski sličan je njegovu prvijencu; *Izaberi život* (Wähle das Leben, 1964), većim dijelom sniman u Hirošimi, govori o posljedicama atomskog bombardiranja i o prijetnjama trke u naoružanju; *Njemačka, probudi se!* (Deutschland erwache!, 1966), s naslovom koji je bio poznati Hitlerov slogan, iznimno je zanimljivo kompilacijsko djelo s tekstovnim komentarom svedenim na minimum, koje o nacističkom režimu govori isključivo insertima iz filmova njegove kinematografije. Slično je strukturiran i njegov najnoviji film *Sljedbenik* (Der Mitläufer, 1985), u kojem prizore iz igr. filmova nacističke kinematografije povezuje s originalno snimljenima i glumljenima. Svojim je ostvarenjima najčešće i scenarist, a ponekad i producent.

Ostali važniji filmovi: *Ne baš svijet za djecu* (Keine Welt für Kinder, 1972); *Jer su žene* (Weil sie Frauen sind, 1975); *Žene u Trećem svijetu* (Frauen in der Dritten Welt, 1976). An. Pet.

LEITÃO DE BARROS, José, port. redatelj, slikar i književnik (Lisabon, 1896 — Lisabon, 1967). Završio studije matematike i slikarstva na lisabonskom sveučilištu. Značajan sudionik kult. života u Portugalu prve polovice XX st.: jedan je od vodećih slikara-akvarelista, poznat novinar (komentator u dnevniku »O Seculo«, osnivač i urednik tjednika »Domingo Ilustrado«, »Noticias Ilustrado« i »O Seculo Ilustrado«) i uspješan dramski pisac s nekoliko kaz. »hitova« (npr. *Čovjek koji prolazi* — O homem que passa, *Stručak ljubica* — O ramem de violetas i *Nobelova nagrada* — O Premio Nobel). Od mladosti zainteresiran filmom, 1918. režira 2 amat. filma, a potom proučava proces film. proizvodnje u vodećim evr. središtima. U profesionalnoj produkciji debitira dobro prihvaćenim dokum. filmom *Nazare, plaža ribara* (Nazaré, praia de pescadores, 1928), za kojim slijedi jednako uspio *Lisabon* (Lisboa, 1929). Njegov prvi igr. film *Marija s mora* (Maria do mar, 1929) označava rađanje port. kinematografije; ta jednostavna priča puna suosjećanja prema teškom životu ribara iz sela Nazaré, gotovo dokumentarističke fature i s uglavnom neprofesionalnim glumcima, svojim je poetskim realizmom oduševila i publiku i kritiku, a autoru donijela i međunar. priznanja. God. 1931—49. režirao je — uz više dokum. filmova — još 9 igranih, ali se u ekranizacijama knjiž. djela, biografskim i pov. filmovima nije tako dobro snalazio (mada su u Portugalu bili vrlo gledani), pa se nakon neuspjeha ambiciozno zamišljene *Velikanstvene oluje* (Vendaval maravilhoso, 1949, u Brazilu)

o ukidanju ropstva u toj južnoam. zemlji, povu- kao s filma.

Ostali igr. filmovi: *Stroga* (A severa, 1931, prvi port. zvučni film); *Učenice gospodina rektora* (As pupilas do senhor reitor, 1935); *Bocage* (1937); *Maria Papoila* (1938); *Veranda slavijska* (Varanda dos rouxinóis, 1939); *Ala-Arriba* (1942); *Inês de Castro* (1945); *Camões* (1946). Mi. Šr.

LEJTES, József, poljsko-am. filmski i tv-redatelj (Varšava, 22. XI 1901 — Santa Monica, California, 27. V 1983). Nakon studija u Beču (politehnika) i Krakovu (kemija i filozofija) počinje se baviti filmom; režira od 1928 (*Uragan* — Huragan). Sa svojih 12 filmova (do 1939) najznačajniji je polj. stvaralac između dva rata, kojom *Dan velike avanture* (Dzien wielkiej przygody, 1935) i *Barbara Radziwiłłówna* (1936) donose i međunar. ugled. Uz poznavanje zanatske i umj. strane filma, veliku pozornost posvećuje narativnoj strukturi i scenografiji kao elementima koji omogućuju uvjerljivo razmatranje psihol. problemâ i stvaranje zaokruženih, u prvom redu intimističkih drama. Ostali filmovi u Poljskoj: *Iz dana u dan* (Z dnia na dzien, 1929), *Divlja polja* (Dzikie pola, 1932), *Pod tvojom zaštitom* (Pod twoją obronę, 1933), *Mlada šuma* (Młody las, 1934), *Ruža* (Róża, 1936), *Djevojke iz Nowolipieka* (Dziewczęta z Nowolipieka, 1937), *Kościusko pod Racławicami* (Kościusko pod Racławicami, 1937), *Granica* (1938) i *Signali* (Sygnaly, 1939). Poč. II. svj. rata napušta Poljsku. Nakon rata živi i djeluje isprva u Izraelu (npr. *Ein Breira*, 1949), a potom u SAD (npr. *Lažni ubojica* — The Counterfeit Killer, 1968), gdje i ostaje režirajući uglavnom na televiziji. To. K.

LEKSIKONI, FILMSKI → ENCIKLOPEDIJE, FILMSKE

LELOUCH, Claude, franc. redatelj i producent (Pariz, 30. X 1937). Autodidakt, filmom se bavi već od 1954; svoje prve kratkometr. projekte sam financira, snima, režira, montira i u njima glumi. Tri dokum. filma snimljena 1956/57. u SAD odn. SSSR-u (za televiziju) isprva su zabranjena. Igr. film (svoja prva ostvarenja sam i distribuirao) shvaća kao spektakl za razonodu i po tome se posve razlikuje od dr. redateljâ svoje generacije (koji su pokrenuli franc. *novi val*). Već prvijencem *Muškarčev pravo* (Le propre de l'homme, 1960) iskazuje sklonost prema sentimentalno-ljubavnim temama; iako zanatski korektan, zbog trivijalnosti teme film nije privukao veću pažnju publike i kritike. Uspjeh postiže tek svojim petim igr. filmom *Jedan muškarac i jedna žena* (Un homme et une femme, 1966, i snimatelj, za koji osvaja Zlatnu palmu (*ex aequo*) na festivalu u Cannesu i Oscara za najbolji film s neengl. jezičnog područja, a ostvaruje i zamjeran komerc. efekt u cijelom svijetu. Odjeku te jednostavne ljubavne priče o automobilistu i sekretarici režije pridonijela je i prepoznatljiva glazb. tema F. Laija, dok joj je blagi humor dao ležernost. Otada se L. neprekidno nalazi u vrhu franc. komercijalne produkcije i tek najrigorozniji intelektualci i nadalje odriču svaki značaj njegovu stvaralaštvu, smatrajući ga konformistom. Jedan od najplodnijih franc. redatelja srednje generacije, režira i po nekoliko filmova godišnje. Kada u efikasnu komerc. formulu svog pristupa mediju pokušava unijeti pretencioznije sižeje, najčešće čini promašaje (npr. moralizatorski *Čitav život* — Toute une vie, 1974). Međutim, režiranje popularnih žanrova (posebno melodrame i krim. filma) protkanih svojstvenim mu blagim humorom, donosi mu uspjeh u publici i kritike: npr. *Živjeti radi života* (Vivre pour vivre, 1967), *Hulja* (Le voyou, 1970), *Avantura je*

avantura (L'aventure c'est l'aventure, 1972), *Pljačka na Azurnoj obali* (Bonne année, 1973), *Detektiv Mačak* (Le chat et la souris, 1975), *Život počinje dvaput* (Si c'était à refaire, 1976), *Za nas dvoje* (À nous deux, 1979), *Jedni i drugi* (Les uns et les autres, 1981), *Jedan muškarac i jedna žena: nakon 20 godina* (Un homme et une femme: 20 ans déjà, 1986) i dr. Do 1988. režirao je 28 cjelovečernih igr. filmova i 1 cjelovečernji dokumentarni te sudjelovao u 2 kolektivna projekta. Bavi se i filmskom (u okviru vlastite proizvodne kuće *Les Films 13* — često i projekata svoga dugogodišnjeg asistenta E. Chourraquija) i tv-produkcijom (npr. serija *Mohere A. Mnouchkine*). Objavio je autobiografiju *Moj život za film* (Ma vie pour un film, Pariz 1986).

Ostali važniji filmovi: *Daleko od Vijetnama* (Lo-in du Vietnam, 1967, sa J.-L. Godardom, A. Resnaisom, A. Varda, Ch. Markerom, J. Ivensom i W. Kleinom); *13 dana u Francuskoj* (13 jours en France, 1968, sa F. Reichenbachom /dokumentarni/); *Život, ljubav, smrt* (La vie, l'amour, la mort, 1969); *Čovjek koji mi se sviđa/Dogodilo se u Americi* (Un homme qui me plaît, 1970); *Smic, smac, smoc* (1971); *Brak* (Mariage, 1974); *Teški dani podzemlja* (Le bon et les méchants, 1976); *Simon i Sara* (Un autre homme, une autre chance, 1977); *Agencija za sklapanje brakova* (Robert et Robert, 1978); *Edith i Marcel* (Edith et Marcel, 1982); *Živio život!* (Viva la vie!, 1984); *Otiči, vratiti se* (Partir, revenir, 1985); *Pažnja, banditi!* (Attention, bandit!, 1987).

LIT.: G. Guidéz, Claude Lelouch, Paris 1972; M. Ghirelli, Claude Lelouch, Firenze 1978.

Pe. K.

LEMMON, Jack (pr. ime **John Uhler Lemmon III**), am. filmski, kazališni i rtv-glumac (Boston, 8. II 1925). Sin industrijalca, školuje se na sveučilištu Harvard (gdje je aktivan u dramskom klubu). Nakon služenja u mornarici uzdržava se kao klavirist u pivnici, a povremeno (uglavnom nezapaženo) nastupa u kazalištu, na televiziji i u radio-dramama. Kao film. glumac debitira 1954 (*To ti se trebalo dogoditi* G. Cukora). Već iduće godine nagrađen je za ulogu mornaričkog zastavnika kome ništa ne polazi za rukom u *Gospodinu Robertu* (1955) M. LeRoyu i J. Forda Oscarom za epizodu. Istaknuvši se 50-ih godina u još nekoliko epizoda, stvara zaokružene portrete uglavnom nemoćnih, komičnih gnjevnih »malih ljudi«. Možda najvažniji film u njegovu glum. opusu je *Neki to vole vruće* (1959) B. Wildera (za koji je nominiran za Oscara za gl. ulogu), usmjerivši njegov izvedbeni repertoar prema travestiji, dvojbenoj seksualnosti i efeminiranosti. Onižeg rasta, tamnokos i pravilnih crta lica, »teško zamjetljiv u gomili«, upravo na tome prosječnom izgledu gradi uvjerljivost i pristupačnost likova frustriranih i neurotičnih, često intimno povrijeđenih racionalizmom i bezličnošću modernog življenja, krizom morala, braka i obitelji, nimalo izuzetnih ali zato osjećajnih ljudi — u rasponu od gestualnosti slapsticka, preko lakoće screwball-komedije do duboke dramske proživljenosti. Osobito plodnu suradnju ostvario je s redateljima B. Wilderom i R. Quineom, potvrdivši da najvećim dijelom svoga glum. kapaciteta pripada komediji; u tom smislu najkarakterističnije su njegove uloge činovnika sklonog moralnim kompromisima u *Apartmanu* (1960) B. Wildera, za koju je nominiran za Oscara, i dobroćudnoga pariškog policajca (prerušenog u »lorda X«) u *Slatkoj Imi* (1963) istog autora. Cesto glumi u komedijama nastalim prema uspjelim kaz. komadima; osobito je zapažen u *Zatočeniku Druge avenije* (1975) M. Franka. Istaknuvši se već ranije dramskom ulogom alkoholičara u *Danima vina i ruža* (1962)

J. LEMMON u filmu *Aptarmen*

B. Edwardsa, za koju je nominiran za Oscara, od poč. 70-ih godina sve češće nastupa u tom »fahu«. Za kreaciju lika poslovnog čovjeka prožetog gorčinom i nezadovoljstvom u filmu *Spasite tigra* (1973) J. G. Avildsena nagrađen je Oscarom; za ulogu namještenika atomske centrale u *Kineskom sindromu* (1979) J. Bridgesa nominiran je za Oscara (i nagrađen u Cannesu te nagradom Britanske filmske akademije), kao i za ulogu oca koji bezuspješno traži sina po zatvorima zemlje pod faš. diktaturom u filmu *Nestali* (1982) Costa-Gavrasa. Do 1987. nastupio je u oko 40 filmova. Na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca nalazio se 1960, 1963—66. i 1968—70. God. 1971. okušao se i kao film. redatelj sentimentalnom komedijom *Kotch*, u kojoj je gl. ulogu povjerio → W. Matthau (uz koga je inače često nastupao). Dobitnik je nagrade za životno djelo AFI-ja 1988.

Njegova druga supruga **Felicia Farr** poznata je glumica.

Ostale važnije uloge: *Razvod, pa šta!* (M. Robson, 1954); *Troje za predstavu* (H. C. Potter, 1955); *Moja sestra Eileen* (R. Quine, 1955); *Od toga ne možeš pobjeći* (D. Powell, 1956); *Operacija Luda lopta* (R. Quine, 1957); *Vatra tamo dolje* (R. Parrish, 1957); *Kauboj* (D. Daves, 1957); *Zvono, knjiga i svijeta* (R. Quine, 1958); *Pepe* (G. Sidney, 1960); *Tajanstvena susjeda* (R. Quine, 1962); *Kako ubiti svoju ženu?* (R. Quine, 1965); *Najveća trka oko svijeta* (B. Edwards, 1965); *Kolačić sudbine* (B. Wilder, 1966); *Ljubaf* (C. Donner, 1967); *Dvojica bez žene* (G. Saks, 1968); *Aprilske lude* (S. Rosenberg, 1969); *Provincijalci* (A. Hiller, 1970); *Rat između muškaraca i žena* (M. Shavelson, 1972); *Avanti!* (B. Wilder, 1972); *Naslovna strana* (B. Wilder, 1974); *Doprinos* (B. Clark, 1980, Srebrni medvjed u Berlinu); *Druškane, druškane!* (B. Wilder, 1981); *Makaroni* (E. Scola, 1985); *To je život!* (B. Edwards, 1986).

LIT.: D. Widener, Jack Lemmon: A Biography, New York/London 1975. Al. Pa.

LENFIL'M, najstarije sovj. filmsko poduzeće za proizvodnju i distribuciju filmova, osnovano 1917. u Petrogradu (danas Lenjingrad). Isprva se nazivalo (redom) *Kinosev*, *Sevzapkin*, *Lenjingradkin*, *Sovkino*, *Rosfil'm* i *Sojuzfil'm*; današnje ime dobilo je 1934. Prvi igr. film studija proizveden je 1918, a u prvo vrijeme njegovi su najznačajniji redatelji A. P. Pantelejev, A. V. Ivanovski,

V. K. Viskovski, V. R. Gardin i Č. G. Sabinski. Dvadesetih godina L. se ističe eksperimentalnim duhom, posebno u »filmskim radionicama« → FEKS G. M. Kozinceva i L. Z. Trauberga te KEM F. M. Ermlera. God. 1924. film. radnici Lenfil'ma rukovode osnivanjem poduzeća *Buhkino* (kasnije *Uzbekkino*) u Buhari, što se smatra početkom kinematografije u sovj. Središnjoj Aziji. Umjetnički najuspješnije razdoblje studija bilo je 30-ih godina; osobito se ističu *Čapajev* (1934) G. N. i S. D. Vasiljeva, *Seljaci* (1935) Ermlera i *Trilogija o Maksimu* (1935—39) Kozinceva i Trauberga, a značajna djela ostvarili su i S. H. Jutkjevič, S. A. Gerasimov, J. J. Hejfic, A. G. Zarhi i V. M. Petrov. Za II svj. rata (1941—44) dio proizvodnih kapaciteta Lenfil'ma preseljen je u → Alma Atu; 359 film. radnika poduzeća poginulo je na fronti, za opsade Lenjingrada i na ratnim snimanjima. U poratnom razdoblju L. najveće uspjehe postiže filmovima svojih veterana Kozinceva i Hejfica, da bi im se kasnije pridružili N. N. Koševerova, V. J. Venge-

rov, M. I. Jeršov i dr. U novije vrijeme za L. snimaju neki od najzanimljivijih mladih sovj. autora (tako G. A. Panfilov i A. G. German). Godišnja proizvodnja poduzeća (25—30 filmova) gotovo je upola manja od vodećega sovj. studija → Mosfil'm; zadnjih godina L. je najaktivnije sovj. poduzeće u međunar. koprodukcijama. Filmovi studija osvojili su više stotina nagrada na domaćim i međunar. festivalima. Poč. 80-ih godina u okolici Lenjingrada započeli su radovi na izgradnji novoga studijskog kompleksa *Boľšoj Lenfil'm*. Red.

LENI, Paul, njemačko-am. redatelj i scenograf (Stuttgart, 8. VII 1885 — Hollywood, 2. IX 1929). Isprva slikar-avangardist, zatim scenograf u kaz. predstavama M. Reinhardta i dr. redatelja u Berlinu. Na filmu od 1914. kao scenograf, a od 1916. kao redatelj. Režirao je 2 vrlo istaknuta ekspresionistička filma: *Pokrajnje stepenice* (*Hinterterre*, 1921), prema nekim izvorima zajedno sa L. Jessnerom, i *Muzej voštanih figura* (*Das Wachsfignrenkabinett*, 1924). Prvi, intimistički film o životu stanara u najamnoj kućerini, s elementima krim. melodrame, ostvaren je djelomice u ekspresionističkoj maniri, a djelomice u stilu → *Kammerspielfilma*; dekor djeluje nerealno, pogotovo »stepenice za poslugu« koje izgledaju prijetuće, u skladu s »opesijom stubišta« u njem. filmovima tog razdoblja, za razliku od gl. ulaza urešenog malograđanskom ornamentikom kao simbolom »zdravih«, dobrostojećih stanara. Drugo djelo, sačinjeno od okvirne i 3 samostalne priče, studija o tiraniji u kojoj E. Jannings glumi Haruna al-Rašida, C. Veidt Ivana Groznog, a W. Krauss Jacka Trbosjeka (najuspješnija epizoda, sa sugestivno dočaranim ugođajem more), izraziti je predstavnik tzv. dekorativnog ekspresionizma s nepreglednim hodnicima i zavojitim stepenicama, ali (zbog ugođaja) i tzv. demonskog ekspresionizma. Sve do 1927, kada odlazi u Hollywood, kao scenograf surađuje u mnogim filmovima tog razdoblja. U Hollywoodu režira 4 zapažena thrillera s elementima horrorra: *Mačka i kanarinac* (*The Cat and the Canary*, 1927), *Kineski papagaj* (*The Chinese Parrot*, 1927), *Čovjek koji se smije* (*The Man Who Laughs*, 1928) i *Posljednja opomena* (*The Last Warning*, 1929). Prvospomenuti, ispunjen ugođajem straha, tjeskobe i crnohumornom tajanstvenošću, postao je prototip am.

P. LENI. Muzej voštanih figura



J. LENICA, *Gospodin Glava*

filmova strave 30-ih godina. Umire iznenada od otrovanja krvi.

Vr. V.

LENICA, Jan, poljsko-franc. slikar, animator, redatelj i scenarist (Poznań, 4. I 1928). Studirao glazbu, arhitekturu i lik. umjetnosti, a zatim i grafiku s kojom postiže prve zapažene uspjehe. Sa W. Borowczykom realizira eksperimentalne anim. filmove *Bilo jednom* (Był sobie raz, 1957), *Nagrađeni osjećaji* (Nagrodzone uczucia, 1957), *Kuća* (Dom, 1958) i dr., koji privlače pažnju

J. LENICA, *Kralj Ubu*

domaće i strane kritike. Usporedno s procvatom polj. igranog filma (A. Wajda, J. Kawalerowicz, A. Ford, A. Munk itd.), L. i Borowczyk utemeljuju tzv. *poljsku školu kratkometražnih inovacija*: služeći se kombiniranjem žive slike, piksilacije te animacije crteža, kolaža, fotografija i predmeta, stvaraju fantazmagorije pune morbidne tenzije, apsurdna, nostalgije i smrti. Njihova djela imala su velik utjecaj na razvoj i formiranje moderne polj. animacije — karakteristične nacionalne produkcije (eksperimentalnost u tehnologiji, hermetičnost u sadržaju, redukcija vanjskog događanja, usporavanje pokreta, tamna koloristička gama, te sklonost apsurdu, crnom humoru, melankoliji i nadrealizmu). God. 1958. emigrira u Francusku.

Sa H. Gruelom L. u Parizu naprije stvara anim. film *Gospodin Glava* (Monsieur Tête, 1959), koji privlači pažnju svjetske kritike svježim pristupom apsurdnim situacijama ljudske egzistencije. Samostalni projekt *Janko muzičar* (Janco le musicien, 1960) groteskna je vizija budućeg Poljske, a 1961. s Borowczykom realizira *Muzičku kutiju* (Boîte de musique) i *Samoću* (Solitude). Slijedi proslavljeni *Labirint* (Labyrinthe, 1963), onirička parabola o pustome noćnom gradu u kojem čudovišta hvataju i ubijaju letećeg čovjeka. *Nosorog* (Rhinocéros, 1964) se nadovezuje na istoimenu dramu E. Ionescoa, dok je *A* (1965) metafora o diktaturi i pritisku.

God. 1966—69, za boravka u SR Njemačkoj, L. skoro sam (sa snimateljem i skladateljem) realizira dugometražni anim. film *Adam II* (1970), sintezu čitava dotadašnjeg rada, sumornu meditaciju o usamljenosti, strahu i ispraznosti života. Po povratku u Francusku režira filmove *Fantoro, zadnji osvjetnik* (Fantoro, le dernier justicier, 1971) i *Pakao* (Enfer, 1973), potom radi na novom dugometr. projektu *Kralj Ubu* (Ubu et la grande gidouille, 1979), po motivima A. Jarryja.

Jedan od najoriginalnijih autora moderne svjetske animacije, L. u svojim djelima sjedinjuje izvornost polj. grafičke tradicije s tematikom zapadnoevr. teatra apsurdna. Njegov je opus bez mnogo promjena i inovacija: izvana spori, sumorni i nedopadljivi, filmovi su mu puni rastuće napetosti i sveprisutne nevidljive prijetnje; osnovna tema je vrijeme, ogromna »vremenska rupa« u kojoj postupno gasnu sve vrijednosti prostora, pokreta i života.

R. Mun.

LENTIKULARNI FILM, naziv za vrstu film. vrpce, a i za proces koji je predstavljao teh. osnovu za odavno napušten ali u pionirskim godinama kinematografije prihvatljiv sistem stvaranja film. slike u boji. Upotrebom što jednostavnijih i rasprostranjenijih uređaja snimanja i reprodukcije, te specifične ali relativno jeftine crno-bijele film. vrpce nastojalo se gledaocu prikazati kinetičku sliku u boji. U lentikularnom procesu, u kojemu je korišćena i odgovarajuća vrpca, svjetlo odraženo od predmeta snimanja prolazilo je kroz objektiv s čije je prednje strane, u obliku horizontalnih pojasova, bio smješten triplet filtera u osnovnim aditivnim bojama. Prošavši taj put, svjetlo je formiralo 3 kromatski različita svjetlosna toka koji su simultano eksponirali lentikularnu vrpcu. Ta, u osnovi pankromatski senzibilizirana crno-bijela vrpca, izuzetna je po tome što je na svojoj osnovici, smještenoj sučelice objektivu, imala bezbroj horizontalnih nizova transparentnih, polucilindričnih ispuščenja ili sićušnih leća. Zahvaljujući takvoj geom. »organizaciji« lentikularne vrpce i optike na kameri, integralno polje slike bilo je razdijeljeno na vrlo velik broj crno-bijelih segmenata koji su reprezentirali mjesta ekspozicije tripleta aditivnih boja. Nakon ekspozicije, vrpca se podvrgavala uobičajenom crno-bijelom postupku preokretnog razvijanja. Ukoliko se tako dobivena crno-bijela slika projicirala jednakim optičkim sistemom kakav je korišćen pri snimanju, dobivala se za to vrijeme atraktivna pokretna slika u boji. Usprkos sistemskih prednosti, niske cijene film. vrpce, uređaja i interesa Kodaka (kao proizvođača) te kompanije Fox (kao velikoga film. producenta) da se takav proces privede profesionalnoj eksploataciji, u uporabi je

tek od 1928, i to samo kao 16 mm postupak namijenjen amaterima, pod komerc. nazivom *kodacolor*. Slično je bilo i u Evropi, gdje se Perutzov lentikularni postupak koristio za snimanje dokum. filmova.

Z. Poš.

LENYA, Lotte (pr. ime **Karoline Blamauer**), njemačko-am. glumica i pjevačica austr. podrijetla (Hitzing, 18. X 1894 — New York, 27. XI 1981). Od 8. godine ekvilibristica (hodanje na žici), potom članica baletnog zbora u Švicarskoj. Karakterističnog glasa, u Berlinu stječe slavu kao pjevačica. Ulogom Jenny u ekranizaciji Brecht-Weillove *Prosjake opere* (G. W. Pabst, 1931), koju je prethodno tumačila i u kazalištu, ističe se i kao film. glumica. God. 1933. preko Pariza dolazi u New York, gdje glumi nekoliko kaz. uloga. Nakon smrti supruga K. Weilla ponovno je nastupila kao Jenny u jednoj *off-Broadway* inscenaciji *Prosjake opere* koja se godinama održala na repertoaru, a uspjehe je ostvarila i Brechtovom *Majkom Hrabrost* i musicalom *Kabare*. Glumila je i u nekoliko hollywoodskih filmova (npr. kao negativka u drugom po redu filmu iz serije o → Jamesu Bondu — *Iz Rusije s ljubavlju*, 1963, T. Younga).

Ostale uloge: *Rimsko proljeće gospođe Stone* (J. Quintero, 1961, nominacija za Oscara za epizodu); *Ljubavni sastanak* (S. Lumet, 1969); *Polunježno-polugruba* (M. Ritchie, 1977).

Vr. V.

LENJIN, Vladimir Ilič (pr. ime **V. I. Uljanov**), sovj. političar, ekonomist, filozof i sociolog (Simbirsk, danas Uljanovsk, 22. IV 1870 — Gorki kraj Moskve, 21. I 1924). Klasik marksizma, jedan od vođa rus. i međunar. radničkog pokreta, vođa i ideolog oktobarske revolucije 1917.

Kao političar, film je smatrao umjetnošću važnijom od ostalih, videći u njemu jedno od »najmoćnijih sredstava prosvjetovanja masa«. God. 1919. potpisuje dekret o nacionalizaciji film. poduzeća, a 1922. traži — u direktivi zamjeniku nar. komesara prosvjete E. A. Litkenu — provjeravanje idejnosti filmova, eliminiranje »kiča koji je počeo obilno pritićati iz inozemstva« iz kino-repertoara, prikazivanje popularnoznanstvenih filmova, film. novosti i reportaža prije igranih te bržu kinofikaciju sela. U razgovoru s nar. komesarom prosvjete A. V. Lunačarskim zalaže se za poticanje proizvodnje filmova prožetih komun. idejama i svjedočenjima o sovj. stvarnosti, a posebnu pažnju poklanja film. kroničarskoj djelatnosti.

Lenjinov lik inspirirao je mnoge sovj. sineaste. Nakon nekoliko unošenja snimki Lenjina iz dokum. materijala u igr. filmove, prvi (kratki) glum. portret (tumači ga »naturščik« Nikandrov, inače radnik) nalazimo u filmu *Oktobar* (1928) S. M. Ejzenštejna i G. V. Aleksandrova. Osim za scenariste i redatelje, Lenjinov je lik postao »izazov« i za glumce. Najuspjelijima se smatraju interpretacije Borisa V. Ščukina u filmovima *Lenjin u Oktobru* (1937) i *Lenjin u 1918.* (1939) M. I. Romma, te Maksima M. Štrauha u filmovima *Čovjek s puškom* (1939), *Priče o Lenjinu* (1957) i *Lenjin u Poljskoj* (1966) S. J. Jutkjeviča, kao i u 3. dijelu *Trilogije o Maksimu* — *Viborskoj strani* (1939) G. M. Kozinceva i L. Z. Trauberga.

Filmovi o Lenjinu iz 30-ih godina obilježeni su stilom film. socrealizma, s naglaskom na njegovoj rev., polit. i državničkoj djelatnosti. Nakon II svj. rata, u skladu s općim tendencijama u sovj. umjetnosti, pažnja se usmjeruje na njegov privatni život. Iz tog su razdoblja najpoznatiji filmovi *Majčino srce* i *Majčina odanost* (oba 1966) M. S. Donskoja. Najindividualiziranije crte lik Lenjina zadobiva u djelima *Plavi notes* (1963)

L. A. Kulidžanova (tumači ga Konstantin A. Kuznjecov) u *Šesti srpanj* (1968) J. J. Karasika (u interpretaciji Jurija V. Kajurova).

Od ostalih igr. filmova o Lenjinu ističu se *Obitelj Uljanovih* (1957) V. I. Nežvorova, *Na početku stoljeća* (1961) A. M. Ribakova, *Lenjin u Poljskoj* (1961) G. V. Aleksandrova i *Lenjin u Parizu* (1981) S. J. Jutkjeviča, kao i finsko-sovj. koprodukcija *Lenjin u Finskoj* (1975) E. Lainea i V. I. Treguboviča.

Snimke Lenjina, djela prvih sovj. kino-kroničara, skupljene su u kompilacijskomu dokum. filmu *Vladimir Iljič Lenjin* (1948) M. I. Romma.

LIT.: A. V. Lunačarski, *Kino na zapadu i u nas*, Moskva 1928.

D. Ug.

LEONARD, Robert Ziegler, am. redatelj, scenarist, producent i glumac (Chicago, 7. X 1889 — Los Angeles, 27. VIII. 1968). Studirao pravo na sveučilištu Colorado. Već od 1903. kazališni a od 1907. i film. glumac. Režira od 1914 (serijal *The Master Key*), isprva niskobudžetne filmove u kojima često glumi njegova prva supruga → M. Murray. Ugled stječe radeći za Universal i Paramount (1922—24. i za vlastitu tvrtku *Tiffany*). Najviše uspjeha ima 30-ih godina nekima od najskupljih i najgledanijih filmova MGM-a: biografskim *Velikom Ziegfeldom* (The Great Ziegfeld, 1936, i koproducent / Oscar za najbolji film, nominacija za režiju), muz. melodramom *Bijeli jorgovan* (Maytime, 1937, i koproducent), s najuspjelijim udruživanjem J. Mac Donald i N. Eddyja, te raskošnom ekranizacijom romana J. Austen *Ponos i predrasuda* (Pride and Prejudice, 1940). Iako je raspolagao prvorazrednim produkcijskim uvjetima i glum. zvijezdama (G. Garbo, J. Crawford, F. Astaire, C. Gable i dr.), L. je — kao izraziti red. »zanatlija« — takav potencijal koristio najčešće tek korektno. Ukupno je režirao 98 igr. filmova. Povukao se 1957.

Ostali važniji filmovi: *Mala Eve Egerton* (Little Eve Egerton, 1916); *Slatki mali đavoljak* (The Delicious Little Devil, 1918); *Velika mala osoba* (The Big Little Person, 1919); *Francuska lutka* (The French Doll, 1922); *Džezomanija* (Jazzmania, 1923); *Kratko putovanje* (A Little Journey, 1927); *Raspuštenica* (The Divorcee, 1930); *Budi-mo veseli* (Let Us Be Gay, 1930); *Susan Lennox* (Susan Lennox: Her Fall and Rise, 1931); *Neobični interludij* (Strange Interlude, 1932); *Peg mojeg srca* (Peg o' My Heart, 1933); *Razigrana dama* (Dancing Lady, 1933); *Nestašluka* (Escapade, 1935); *Piccadilly Jim* (1936); *Krijesnica* (The Firefly, 1937); *Djevojka sa zlatnog Zapada* (The Girl of the Golden West, 1938); *Broadwayska serenada* (Broadway Serenade, 1939); *Mladi mjesec* (New Moon, 1940); *Ziegfeldova djevojka* (Ziegfeld Girl, 1941); *Kad se žene sastaju* (When Ladies Meet, 1941); *Mi plesamo* (We Were Dancing, 1942); *Vikend u Waldorfu* (Weekend at the Waldorf, 1945); *Tajanstveno srce* (Secret Heart, 1946); *Mito* (The Bribe, 1949); *Dobroga starog ljeta* (In the Good Old Summertime, 1949); *Premlada za poljupce* (Too Young to Kiss, 1951); *Sve što imam je tvoje* (Everything I Have Is Yours, 1952); *Klaun* (The Clown, 1953); *Njenih dvanaest momaka* (Her Twelve Men, 1954); *Kraljev lopov* (King's Thief, 1955); *Najljepša žena na svijetu* (La donna più bella del mondo, 1955, u Italiji); *Kelly i ja* (Kelly and Me, 1956).

N. Pc.

LEONE, Sergio, tal. redatelj, scenarist i producent (Rim, 3. I 1929). Sin V. Leonea, kaz. glumca i film. redatelja iz razdoblja. Film. karijeru otpočinje u prvoj polovici 50-ih godina kao asistent am. redatelja koji su snimali u Evropi (M. LeRoy, R. Walsh, W. Wyler, F. Zinnemann

i R. Wise) te kao scenarist tal. redatelja komerc. spektakla (npr. M. Bonnard i G. Brignonea). Kao redatelj (a svojim je filmovima najčešće i ko-scenarist) debitira filmom *Kolos s Rodosa* (Il colosso di Rodi, 1960), pseudohit. spektaklom tipičnim za tal. produkciju 50-ih i 60-ih godina. Idući film *Sodoma i Gomora* (Sodom and Gomorrah, 1961), hollywoodski biblijski spektakl, korežira sa R. Aldrichem. Pod pseudonimom *Bob Robertson* (amerikanizirana verzija umj. imena njegova oca — *Roberto Roberti*) režira film *Za šaku dolara* (Per un pugno di dollari, 1964), prvi tzv. špageti-vestern, snimljen pod utjecajem *Tjelesne straže* (1961) A. Kurosawe. To djelo označuje prekretnicu u pristupu žanru vesterna, njegovu tumačenju i vrednovanju, dovodeći do granica apsurdna njegove bitne odrednice: sukob dobra i zla, ritualne dvoboje, osvetu kao gl. pokretača poremećene svijesti i — pogotovo — mitologiju stranca, došljaka s osobinama i asketa i sadista u nepokolebljivoj odanosti osobnom cilju, nejasnom i njegovim partnerima i njegovim protivnicima. Nakon velikog uspjeha tog filma, L. sljedećim špageti-vesternima *Za dolar više* (Per qualche dollaro in più, 1965), *Dobar, ružan, rdav* (Il buono, il brutto e il cattivo, 1966) i *Bilo jednom na Divljem zapadu* (C'era una volta il West, 1968) zaokružuje svoja do apstrakcije naturalistička istraživanja unutar žanra. Leoneova poetika sjedinjuje razne utjecaje — od ejzenštejnovskih montažnih rješenja do estetike Kurosawinih samurajskih filmova; iznimnu pažnju pridaje kameri i fotografiji (tu je izrazit perfekcionista), stilizaciji odjeće i scenogr. elementima; glazba E. Morriconea i glum. pojava C. Eastwooda najprepoznatljivija su obilježja njegova stvaralaštva. Nakon još jednoga komerc. uspjeha s filmom *Sakrij se!* (Giù la testa/Duck You Sucker!, 1971), posvećuje se producerskomu radu (npr. *Nobody* i *Indijanci*, 1976, D. Damiani i *Mačak*, 1978, L. Comencinija). Režiji se, nakon višegodišnjih priprema, vraća 1984. filmom *Bilo jednom u Americi* (Once Upon a Time in America), gangsterskom epopejom o usponu i povlačenju Zidovâ-gangsterâ, filmofilskim *homageom* klas. gangsterskom filmu i izrazom fascinacije Amerikom, za čiju je režiju nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento.

LIT.: O. De Fornari, Sergio Leone, Milano 1977.

Al. Pa.

LEONOV, Jevgenij Pavlovič, sovj. filmski, kazališni i tv-glumac (Moskva, 2. IX 1926). Diplomirao glumu u Moskovskom dramskom studiju 1947. Kaz. karijeru otpočinje 1948. u moskovskom Teatru Stanislavskog, dok na filmu debitira 1949. (do 1987. odigrao je oko 50 film. uloga). Ugled stječe tek sredinom 50-ih godina kao karakterni glumac, osobito sporednom ulogom negativca u *Podvigu Rumjanceva* (1956) J. J. Hejfica. Onizak, zdepast, sanjivih očiju i pokreta, širokog lica koje izaziva simpatije i smijeh, kasnije se uglavnom specijalizira za komične uloge (i sporedne i glavne). Najuspješniju suradnju ostvaruje sa G. N. Danelijom, posebno kao protagonist filmova *Trideset i tri* (1965) i *Suze su tekle* (1983), sugestivno profilirajući likove nezamjetljivih građana koji se u izuzetnim okolnostima mijenjaju u neugodne prgavce, pokazujući iza dobroćudne vanjšine širok raspon znatno tmurnijih raspoloženja. Nastupa i na televiziji. Višestruko nagrađivan, od 1978. nosi počasnu titulu *Narodni umjetnik SSSR-a*.

Ostale važnije uloge: *Donska priča* (V. Fetin, 1964); *Virineja* (V. Fetin, 1969); *Ne budi tužan* (G. N. Danelija, 1969); *Sjaji, sjaji, moja zvijezdo* (A. N. Mitta, 1969); *Cik-cak uspjeh* (E. A. Rjazanov, 1970); *Čajkovski* (I. V. Talankin, 1971); *Huckleberry Finn* (G. N. Danelija, 1972); *Afonja*

(G. N. Danelija, 1975); *Legenda o Tillu Eulenspiegelu* (A. A. Alov i V. Naumov, 1975); *Cirkus u cirkusu* (O. Lipsky, 1975, u CSSR); *Ješenski maraton* (G. N. Danelija, 1978); *Za šibicama* (L. J. Gajdaj, 1979).

N. Pc.

LÉOTARD, Philippe, franc. glumac (Nica, 1940). Profesor književnosti i glumac-amater u Parizu, među osnivačima je čuvenog Théâtre du Soleil 1964. Profesionalizira se 1968, na filmu od 1969. Ugled stječe 1970. epizodama u filmovima *Zajednički stol i postelja* F. Truffauta i *Max i lopovi* C. Sauteta. Pomalo »sirova narodska« fizionomija koja može djelovati i simpatično i odojono omogući mu uloge (i gl. i sporedne) najšireg raspona: npr. simpatičnoga, gotovo stidljivog detektiva u *Detektivu Mačku* (1975) C. Leloucha; radnika bolesno zaljubljenog u maloljetnicu u *Maloj sireni* (1980) R. Andrieuxa; pariškog svodnika ucijenjenog da postane policijski doušnik u *Doušnici* (1982) B. Swaima, za koju je nagrađen Césarom. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Dvije Engleskinje i kontinent* (F. Truffaut, 1971); *Razjapljeni usta* (M. Pialat, 1974); *Središte svijeta* (A. Tanner, 1974); *Neobične krađe* (C. Goretta, 1975); *Sudac zvan šerif* (Y. Boisset, 1976); *Idi k mami . . . tata radi* (F. Leterrier, 1978); *Otisak divova* (R. Enrico, 1979); *Tjedan praznika* (B. Tavernier, 1980); *Kad se oslobodiš tabua, javi!* (F. Leterrier, 1981); *Ljubav, nesreća i prošlost* (R. Vadim, 1982); *Ciao, pantin* (C. Berri, 1983); *Gusarica* (J. Doillon, 1984); *Tango — Gardelovo prognostrvo* (F. Solanas, 1985); *Zora* (M. Jancsó, 1986); *Neotesanko* (M. Deville, 1986); *Blagoslovljeno stanje* (J. Rouffio, 1987); *Ako se sunce ne vrati* (C. Goretta, 1987); *Djelo u crnom* (A. Delvaux, 1988).

Mi. Sr.

LEPETIĆ, Zvonimir-Zvonko, film., kaz. i tv-glumac (Ivangrad, 17. XI 1928). Završivši gimnaziju u Sarajevu, kraće je vrijeme asistent redatelja u Bosna filmu a potom kaz. glumac, među ostalim i u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu. Prvu veću film. ulogu dobiva razmjerno kasno — u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* (1973) K. Papića, gdje ponavlja uspjeh iz istoimene kaz. predstave zagrebačkog Teatra &td. Debeljuškast, izraza u kojem se izmjenjuju dobroćudnost, lukavost, a po potrebi i nesmiljenost, najčešće tumači ljude »iz naroda« — od poštenjačina koji pučkom prepredenosti zastupaju redateljeva opredjeljenja (npr. *Visoki napon*, 1981, i *Veliki transport*, 1983, V. Bulajića), preko kolebljivaca koji zbog prihvatanja »pravila igre« surovih sredina na kraju gube život (npr. *Ludi dami*, 1977, N. Babica / Srebrna arena za gl. mušku ulogu na festivalu u Puli/ i *O pokojniku sve najljepše*, 1984, P. Antonijevića), pa sve do fašistoidnih nasilnika (npr. *Okupacija u 26 slika*, 1978, L. Zafranovića i *Balkanski špijun*, 1984, B. Nikolića i D. Kovačevića); jedan je od vodećih karakternih glumaca jugosl. filma. Često s uspjehom nastupa i na televiziji (tridesetak tv-drama, filmova i serija).

Ostale važnije uloge: *Deps* (A. Vrdoljak, 1974); *Hitler iz našeg sokaka* (V. Tadej, 1975); *Mečava* (A. Vrdoljak, 1977); *Akcija Stadion* (D. Vukotić, 1977); *Letači velikog neba* (M. Arhantić, 1977); *Bravo maestro* (R. Grlić, 1978); *Povratak* (A. Vrdoljak, 1979); *Daj što daš* (B. Žižić, 1979); *Vrijeme, vode* (B. Gapo, 1980); *Gosti iz galaksije* (D. Vukotić, 1981); *Zločin u školi* (B. Ivanda, 1982); *Miris dunja* (M. Idrizović, 1982); *Medeni mjesec* (N. Babić, 1983); *Ljubavna pisma s predu-mišljajem* (Z. Berković, 1985); *Od petka do petka* (A. Vrdoljak, 1985).

D. Mov.

LERNER, Alan Jay, am. tekstopisac, scenarist i producent (New York, 31. VIII 1918 — New

York, 14. VI 1986). Sin veletrgovca odjećom, studirao je na sveučilištu Harvard, gdje je za boksackog susreta izgubio jedno oko. Od 1943. kao libretist i tekstopisac surađuje sa skladateljem → F. Loeweom, pišući za nekoliko popularnih broadwayskih musicala koje kasnije uspješno adaptira i za film: *Brigadoon — škotski san*, 1947 (ekraniziran 1954. u režiji V. Minnellija), *Svi za Eldorado*, 1951 (ekraniziran 1969. u režiji J. Logana), *Moja draga lady*, 1956 (ekraniziran 1964. u režiji G. Cukora) i *Camelot*, 1960 (ekraniziran 1967. u režiji J. Logana). Uspješno surađuje i s dr. skladateljima, a nakon Loeweova povlačenja (1960) povezuje se sa B. Laneom te stvaraju popularni musical *U jasnom danu možeš vidjeti do beskraj*, 1965 (ekraniziran 1970. u režiji V. Minnellija /u nas *Jedna smiješna ljubav u New Yorku*). Radeći kao scenarist, tekstopisac songova te producent i izravno za film, nagrađen je sa 3 Oscara: za priču i scenarij filma *Amerikanac u Parizu* (1951) V. Minnellija te za scenarij i tekst naslovnog songa u filmu *Gigi* (1958) istog redatelja. Suradnju s Loeweom obnavlja radeći za film *Mali princ* (1974) S. Donena.

Ostali filmovi: *Kraljevsko vjenčanje* (S. Donen, 1951, scenarij i tekstovi songova). Ni. Š.

LERNER, Irving, am. redatelj, snimatelj i producent (New York, 7. III 1909 — New York, 25. XII 1976). Suradnik na *Enciklopediji društvenih znanosti* sveučilišta Columbia, za čiji antropološki odjel 30-ih godina realizira mnogobrojne kratkometre. Antropološke filmove (po narudžbi Rockefellerove fundacije). Pridruživši se pokretu naprednih dokumentarista, kao redatelj druge ekipe surađuje u filmovima *Trećina nacije* (1939) D. Murphyja te *Gradić u dolini* (1940) i *Djeca moraju učiti* (1940) W. Van Dykea. Jedan je od 4 snimatelja filma *Zemlja* (1942) R. J. Flahertyja. Za II svj. rata producent je dvaju filmova za Ministarstvo informacija, a po njegovu svršetku rukovoditelj Instituta za obrazovni film u New Yorku. God. 1948. sa J. Strickom korežira dokum. film *Plaža mišićavih* (Muscle Beach), a od iduće godine režira i igr. filmove — uglavnom niskobudžetne projekte od kojih su neki snimljeni za samo 7 dana, a neki vjerojatno i izgubljeni. Ističu se 2 krim. filma: *Umorstvo prema ugovoru* (Murder by Contract, 1958) o profesionalnom ubojici koji se, ne izvršivši zadatak, nađe na meti podzemlja, te — donekle — *Grad straha* (City of Fear, 1959). Šezdesetih godina radi i na projektima višeg budžeta, od kojih veću pozornost privlači tek *Studs Lonigan* (1960), prema romanu J. T. Farrell a o am. mladeži između dva rata. Kao teh. savjetnik surađivao je na filmu *Divlje oko* (1959) J. Stricka, B. Maddowa i S. Meyersa, kao redatelj druge ekipe u *Spartaku* (1960) S. Kubricka i *Custeru, čovjeku sa Zapada* (1968) R. Siodmaka, a povremeno se bavio i film. montažom.

Ostali važniji igr. filmovi: *U potrazi za zlatom* (The Royal Hunt of the Sun, 1968). An. Pet.

LeROY, Mervyn, am. redatelj i producent (San Francisco, 15. X 1900 — Beverly Hills, California, 15. IX 1987). Bez primjerenog obrazovanja, već kao dječak glumi u vodviljima i na filmu. Od 1919. u Hollywoodu, gdje ga zapošljava rođak, producent J. L. Lasky. Redom radeći kao garderobijer, boji filmove, asistent je snimatelja i gegmen. Glumica C. Moore osigurava mu 1927. red. debi (*Nema se kuda* — No Place to Go). Zbog uspjeha prvijenca u idućih 9 godina režira čak 36 filmova (uglavnom za First National i Warner Bros). Najveći ugled donose mu melodramske kronike o bezakonju i nepravdi: *Mali Cezar* (Little Caesar, 1931) o usponu i padu sitnog gangstera



M. LeROY, Ja sam bjegunac iz chain ganga (P. Muni)

(E. G. Robinson) — model za brojne gangsterske filmove tog doba, *Senzacija* (Five Star Final, 1931), osuda novinarske korupcije i senzacionalizma, te *Ja sam bjegunac iz chain ganga* (I Am a Fugitive from a Chain Gang, 1932), neuobičajeno žestoka drama o nehumanosti sudskoga i zatvorskog sustava (sa P. Munijem). Od njegovih komedija i muz. filmova izdvajaju se *Kopačice zlata iz 1933.* (Gold Diggers of 1933, 1933), dinamična priča o broadwayskim plesačicama, s glazb. brojevima B. Berkeleyja. Od 1937. djeluje i kao producent (od 1938. za MGM: npr. *Čarobnjak iz Oza*, 1939, V. Fleminga i *Brača Marx u cirkusu*, 1939, E. Buzzella). U MGM-u režira isprva raskošne melodrame (npr. *Most Waterloo* — Waterloo Bridge, 1940, i *Robovi prošlosti* — Random Harvest, 1942), a nakon II svj. rata ističe se spektaklima (npr. *Quo vadis?* — Quo Vadis, 1951) i musicalima (npr. *Sirena od milijun dolara* — A Million Dollar Mermaid, 1952). Od sredine 50-ih godina sam i producira svoje red. projekte, ali — osim biografijom poznate striptizete G. Rose Lee Gypsy (1962) — nema većeg uspjeha. Za kratkometr. film o netrpeljivosti *Dom u kojem živim* (The House I Live in, 1945, i ko-producent) nagrađen je Oscarom. Do povlačenja 1966. režirao je 73 igr. filma. Objavio je autobiografiju *Kadar 1* (Take One, 1974), a povremeno se javljao i napisima o filmu.

Ostali važniji filmovi: *Oh Kay!* (1928); *Opasna stvar* (Hot Stuff, 1929); *Večeras ili nikad* (Tonight or Never, 1931); *Blues velegrada* (Big City Blues, 1932); *Tri na provodu* (Three on a Match, 1932); *Težak čovjek* (Hard to Handle, 1933); *Tugboat Annie* (1933); *Slauka Adeline* (Sweet Adeline, 1935); *Nepoznata ljepotica s naslovne strane* (Page Miss Glory, 1935); *Anthony Adverse* (1936); *Kralj i zboristica* (The King and the Chorus Girl, 1937); *Oni neće zaboraviti* (They Won't Forget, 1937); *Lude za skandal* (Fools for Scandal, 1938); *Bijeg* (Escape, 1940); *Cvijecje u prašini* (Blossoms in the Dust, 1941); *Johnny Eager* (1942); *Madame Curie* (1944); *Trideset sekundi iznad Tokija* (Thirty Seconds over Tokyo, 1944); *Bez rezervacija* (Without Reservations, 1946); *Zeli me* (Desire Me, 1947, sa 'nepotpisanim' G. Cukorom); *Male žene* (Little Women, 1949); *Svaki broj igra* (Any Number Can

Play, 1949); *Istočna strana — zapadna strana* (East Side West Side, 1949); *Roberta* (Lovely to Look at, 1952); *Latinski ljubavnici* (Latin Lovers, 1953); *Rose Marie* (1954); *Gospodin Roberts* (Mister Roberts, 1955, sa J. Fordom); *Prema nepoznatom* (Toward the Unknown, 1956); *Kući prije mraka* (Home before Dark, 1958); *Priča o FBI* (The FBI Story, 1959); *Đavao u 4 sata* (The Devil at 4 O' Clock, 1961); *Većina od jednog* (A Majority of One, 1961); *Šok* (Moment to Moment, 1966).

LIT.: K. Canham, The Hollywood Professionals: King Vidor, John Cromwell, Mervyn LeRoy, New York/London 1976.

N. Pc.

LEROY, Philippe (puno ime **Ph. Leroy-Beaulieu**), francusko-tal. glumac (Pariz, 15. X 1930). Iz plemićke obitelji, sin diplomata; završio politologiju u Parizu. Napustivši obitelj, služi u kolonijalnim četama u Alžiru, potom je profesionalni kartaš, reklamni agent i dr. Na filmu od 1959 (*Rupa J. Beckera*). Plavokos i naočit, mršava i markantnog lica, asketskog izgleda, ubrzo postaje jedan od traženijih epizodista franc. i tal. filma, igrajući najčešće negativce, ali uvjerljiv i u drugačijim ulogama (npr. komedija *Mandragola*, 1965, A. Lattuada). Najbolju kreaciju daje kao okrutni nacist u ilegali nakon II svj. rata u *Noćnom portiru* (1974) L. Cavanij. Od 70-ih godina, ukalupljen u stereotip negativca u komerc. filmovima (najčešće pustolovnim), sve više se okreće kazalištu te franc., tal. i njem. televiziji; jugosl. publici najpoznatiji je po naslovnoj ulozi u tv-seriji *Leonardo da Vinci* R. Castellanija, a istaknuo se i u seriji *Gusar* prema J. Conradu.

Ostale važnije uloge: *Svjetolet usmjeren na ubojicu* (G. Franju, 1960); *Talijanski banditi* (M. Camerini, 1961); *Lavovi na suncu* (V. Caprioli, 1961); *Senilnost* (M. Bolognini, 1961); *55 dana u Pekingu* (N. Ray, 1962); *Atik* (G. Puccini, 1963); *Divota ljeta* (L. Zampa, 1963); *Suze za bandita* (C. Saura, 1964); *Udata žena* (J.-L. Godard, 1964); *Intimni časovi* (M. Vicario, 1964); *Sedam zlatnih ljudi* (M. Vicario, 1965); *Princu je potrebna djevojka* (P. Festa Campanile, 1965); *Yankee* (T. Brass, 1966); *Gotovo savršen zločin* (M. Camerini, 1966); *Dobro veče, gospodo Campbell* (M. Frank, 1968); *Zene vladaju* (P. Festa Campanile, 1968); *Mamino srce* (S. Samperi, 1969); *Kako, gdje i s kim?*

R. LESTER, *Šarm ... i kako ga steći*

(A. Pietrangeli, 1969); *Visoko društvo Rima* (C. Lizzani, 1971); *Stanje redovno* (Y. Boisset, 1973); *Libera, ljubavi moja* (M. Bolognini, 1975); *Sandokan — Tigar iz Malezije* (S. Sollima, 1976); *Tigar je još živ — Sandokan* (S. Sollima, 1977); *S onu stranu dobra i zla* (L. Cavani, 1977); *Mačak* (L. Comencini, 1978); *Berlinska afera* (L. Cavani, 1985); *Jedan muškarac i jedna žena: nakon 20 godina* (C. Lelouch, 1986).

Mi. Šr.

LESSER, Sol, am. producent (Spokane, Washington, 17. II 1890 — Hollywood, 19. IX 1980). Studirao na sveučilištu San Francisco. Vlasnik lanaca kinematografa 20-ih godina, film. produkcijom bavi se od 30-ih godina. Većinu aktivnosti posvećuje proizvodnji popularnih film. serija (npr. *Tarzan* te krim. serija *Dick Tracy*) za kompanije MGM i RKO, no povremeno se upušta i u autorske pothvate pa 1933 (neautorizirano) montira — pod naslovom *Oluja nad Meksikom* — nedovršeni film *Da živi Meksiko!* (1930) S. M. Ejzenštejna. God. 1941. preuzima jedan od vodećih položaja u kompaniji RKO, no ubrzo osniva vlastitu proizvodnu tvrtku *Sol Lesser Pro-*

ductions. U starijoj dobi predavao je na film. školi sveučilišta California.

Važniji filmovi: *Naš grad* (S. Wood, 1940); *Taj nesigurni osjećaj* (E. Lubitsch, 1941); *Tuttleovi s Tahitija* (Ch. Vidor, 1942); *Kazališna kantina* (F. Borzage, 1943); *Crvena kuća* (D. Daves, 1947); *Kon-Tiki* (Th. Heyerdahl, 1951, dokumentarni /nagrađen Oscarom/); *Tajna sobe br. 17* (A. Laven, 1953).

VI. T.

LESTER, Richard, britansko-am. filmski i tv-redatelj i producent (Philadelphia, 19. I 1932). Studirao kliničku psihologiju na sveučilištu Pennsylvania. Već sa 20 godina afirmira se kao uspješan redatelj komerc. tv-spotova za kuću CBS. Kao glazbenik — gitarist i pijanist — obilazi Sjevernu Afriku, Španjolsku i Francusku; nastanjuje se u Vel. Britaniji, gdje sa P. Sellersom i S. Milliganom za Radio BBC realizira vrlo uspješni *Goon Show*. Na filmu debitira kratkometr. komedijom u slapstick-tradiciji *Film o trčanju, skakanju i stajanju* (The Running Jumping and Standing Still Film, 1960, i susnimatelj, komontažer i skladatelj). Prvi cjelovečernji film režira 1962, a ugled

stječe projektima s popularnim sastavom → Beatles: u *Noći nakon teškog dana* (A Hard Day's Night, 1964) objedinjuje dokumentarizam i televizijsku muz. komediju, a *U pomoć!* (Help!, 1965) koncipira kao humornu psihodeličnu fantaziju. Oba odlikuju luckasti humor, frenetičan ritam, brojni kadrovi i uporaba najrazličitijih objektivna — odraz autorova tv-iskustva. Za komediju *Sarm ... i kako ga steći* (The Knack ... and How to Get It, 1965), parodiju na tipizirane sižeje o »seksualno razuzdanom Londonu«, nagrađen je na festivalu u Cannesu Zlatnom palmom, a ne manje uspješno je i ironiziranje hollywoodskih kostimiranih spektakla *Smiješne su se stvari dogodile na putu za Forum* (A Funny Thing Happened on the Way to Forum, 1966). Melodrama *Petulia* (1968), realizirana u SAD u maniri franc. *novog vala*, donosi mu — zbog složene strukture — ugled slojevitog autora. Međutim, u filmovima s kraja 60-ih godina, osobito *Kako sam dobio rat* (How I Won the War, 1967, i producent) i *Garsonijera* (The Bed-Sitting Room, 1969, i producent), nekonvencionalnost i poigravanje apsurdnom potiskuju sklonost prema tradic. naraciji. Ona se naglašeno iskazuje tek 70-ih godina, kad se Lesterova red. razigranost potpuno uskladuje s pripovjednim ambicijama. Ponaoprije mu to uspijeva u filmovima *Tri mušketira/Kraljica ogrlica* (The Three Musketeers, 1974), *Četiri mušketira* (The Four Musketeers, 1975), *Kraljevski fleš* (The Royal Flash, 1975) i *Robin Hood i Marian* (Robin and Marian, 1976), uspjelim pov. rekonstrukcijama s mnoštvom sarkastičnih replika na kostimirane filmove. Jednako vješto režira i vrlo uspješni thriller s elementima filma katastrofe *Gospodar života i smrti* (Juggernaut, 1974) te akcionu dramu o kub. revoluciji *Kuba* (Cuba, 1979). Do 1986. režirao je 20 igr. filmova i 1 dokumentarni.

Usprkos raznolikom odjeku njegovih ostvarenja, L. se u suvremenom filmu nametnuo kao jedan od zanimljivijih autora sa sposobnošću da bizarni humor prilagodi zahtjevima najšire publike i spretnošću da nervozan, modernistički red. prosede, sačinjen od neuobičajenih i vrlo složenih montažnih fragmenata, prilagodi zadacima razgovijetnog vođenja priče. Superiornom vještinom integrira realist., često dokumentarističku metodu s naglašenom stilizacijom, karakterističnom za filmaša koji je iskustvo stekao radeći na zabavno-glazb. tv-programima; isto tako, relativno uspješno izmiruje ideol. nonkonformizam s tradicionalnijim svjetonazorom.

Ostali važniji igr. filmovi: *The Ritz* (1976); *Dva super-bandita* (Butch and Sundance: The Early Days, 1979); *Superman II* (1980); *Superman III* (1983); *Igra skrivača* (Finders-Keepers, 1984).

N. Paj.

LESZCZYNSKI, Witold, polj. redatelj i snimatelj (Łódź, 16. VIII 1933). Inženjer elektroakustike, na visokoj film. školi u Łodzi završava najprije studij kamere (1959) a potom i režije (1961). Već njegovi studentski filmovi privlače pažnju, a jedan od njih — *Portret muškarca s medaljonom* (Portret mężczyzny z medalionem, 1959) — dobiva i nagradu na međunar. festivalu u Vancouveru 1961. Njegov igr. prvijenac *Mateuszov život* (Żywot Mateusza, 1968) imao je uspjeha na festivalu u Cannesu a i bio je novost u polj. kinematografiji zbog neobičnosti gl. junaka i važnosti koju ima priroda u sudbini protagonista (kao i u strukturi filma kojim dominira lirski ton). To nije bilo dovoljno za nastavak red. karijere u domovini pa L. radi u inozemstvu kao snimatelj (*Čovjek koji je izmišljao stvari*, 1969, J. Ravna — u Danskoj) i kao (su)redatelj (dokum. film *Zašto juri Jacky?* — Qu'est-ce qui fait courir Jacky, 1969 — u Bel-

R. LESTER, *U pomoć!*

giji). Njegov drugi igr. film *Osobni pretres* (Rewiza o sobista, 1973) zaostaje za prvim, kao i dokumentarac *Život na švedski način* (Livet på svenska, 1974, švedsko-polj. koprodukcija). Tek mu veoma neobični i izrazito samosvojni filmovi — *Duhovne vješte* (Rekolekcije, 1979), utemeljen na sjećanjima 2 protagonista, te vraćanje temi odnosa čovjeka i prirode u kraju do kojeg jedva dopire civilizacija u *Učiteljici* (Konopielka, 1982) i *Siekierezadi* (1985) — vraćaju ugled filmaša čije je djelo izvan dominantnih struja, ali zato posjeduje izrazitu individualnost.

To. K. **LEŠIĆ, Josip**, film. i kaz. redatelj (Zrenjanin, 29. III 1929). God. 1952. završio Pozorišnu akademiju u Beogradu. O kaz. problematiki piše u mnogim časopisima. Autor je nekoliko kaz. djela, a kao redatelj radio je u teatrima širom zemlje. Umjetnički je direktor Bosna filma 1962—67. Autor je scenarija i redatelj igr. filma *Neka daleka svjetlost* (1969), u kojem kroz psihol. dramu napuštenog junaka preispituje suvremene moralne dileme. Koscenarist je filmova *Glasmaz za ljubav* (1965) i *Glineni golub* (1966) T. Janića.

N. Ši. **LETERRIER, François**, franc. redatelj, scenarist i glumac (Margny-les-Compiègne, 26. V 1929). Studirao je književnost na pariškoj Sorbonni, kada ga je R. Bresson angažirao za gl. ulogu u filmu *Osuđenik na smrt je pobjegao* (1956); vrlo izražajnim i krajnje koncentriranim licem uspješno je izrazio složene psih. život čovjeka koji čini sve napore da pobjegne iz zatvora. Fasciniran filmom, odlučuje se za film. karijeru i postaje asistent L. Mallea (npr. *Lift za gubilište*, 1957, i *Ljubavnici*, 1958). Kao redatelj (svojim je filmovima uvijek i koscenarist) debitira 1961. *Lošim potezima* (Les mauvais coups), iskazavši smisao za plastičnost. Veću pozornost pobuđuje idućim filmom *Kralj bez zabave* (Un roi sans divertissement, 1964); scenarij o pokušajima policajca da razjasni zločin u zametenu planinskom selu napisao je J. Giono. Rješenje zapleta (zločin je počinio »običan« otac obitelji »iz dosade«) nije se dopadalo publici, pa je film komercijalno propao, a kritika ga je revalorizirala tek dugo nakon premijere. Najuspješlijim ostvarenjem općenito mu se smatraju *Ljubavnice* (Projection privée, 1973), svojevrstan »film o u filmu« o redatelju na pragu srednjih godina (J.-L. Bideau) koji, snimajući film prema vlastitom životu, procjenjuje svoj udio u smrti jedne žene. U filmu *Zbogom, Emmanuelle* (Goodbye Emmanuelle, 1978) junakinju popularne erotske serije »izvlači« iz hladne mehanike seksa, podarujući joj moć voljenja.

Ostali igr. filmovi: *Kratjevski lov* (Chasse royale, 1969); *Milady* (1975); *Idi k mami . . . tata radi* (Va voir maman . . . papa travaille, 1978); *Ljudi, poludjet ču!* (Je vais craquer, 1980); *Kad se oslobodiš tabua, javi!* (Quand tu seras débouqué, fais-moi signe, 1981); *Tjelohranitelj* (Le garde du corps, 1984); *Kriške života* (Tranches de vie, 1985); *Otok* (L'île, 1986).

Pe. K. **LE VIGAN, Robert** (pr. ime **R. Coquillaud**), franc. glumac (Pariz, 1900 ? — Tandil, Argentina, 13. X 1972). Od 1918. vrlo zapažen kaz. glumac; član je, među ostalim, i Compagnie Louis-Jouvet. Na filmu od 1931 (ubrzo posve napušta kazalište), razvija se u jednoga od najpopularnijih franc. karakternih glumaca 30-ih i poč. 40-ih godina. Oštra i pokretljiva lica, lukava i podsmješljiva pogleda, specijalizira se za likove negativaca, slabica i psih. bolesnika. Ističu se uloge podmuklog trgovca u *Madame Bovary* (1934) J. Renoira, legionara-denuncijanta u *Zastavi* (1935) J. Duviviera, propalog glumca-alkoholičara u filmu *Na dnu* (1936) J. Renoira, suicidalnog slikara

u *Obali u magli* (1938) M. Carnéa i poludjelog ubojice u *Goupiju »Crvene ruke«* (1943) J. Beckera. Iz galerije sl. likova izdvaja se tek uloga Krista u *Golgoti* (1934) J. Duviviera, s kojim je najčešće surađivao. God. 1944. napušta snimanje *Djece raja* M. Carnéa. U Francuskoj je nastupio u 41 filmu.

Uvjereni desničar i antisemit, nakon oslobođenja Francuske osuđen je kao kolaboracionist na 10 godina zatvora. Pobjegavši 1949, emigrirao u Španjolsku i kasnije u Argentinu, gdje do smrti glumi sporedne uloge u komerc. filmovima.

Ostale važnije uloge: *Pet prokletih džentlmena* (J. Duvivier, 1931); *Mali kralj* (J. Duvivier, 1933); *Maria Chapdelaine* (J. Duvivier, 1934); *Jenny* (M. Carné, 1936); *Pépe le Moko* (J. Duvivier, 1936); *Čovjek niotkuda* (P. Chénal, 1937); *Tvrdava šutnje* (M. L'Herbier, 1937); *Bjegunci iz Saint-Agila* (Christian-Jaque, 1938); *Louise* (A. Gance, 1938); *Izgubljeni raj* (A. Gance, 1939); *Fantastična kočija* (J. Duvivier, 1939); *Ubojstvo Djeda Mraza* (Christian-Jaque, 1941). Mi. Šr.

LEVIN, Henry, am. redatelj (Trenton, New Jersey, 5. VI 1909 — 1980). Studirao na sveučilištu Pennsylvania. Isprva kaz. glumac, redatelj i producent (npr. u poznatom Guild Theatreu). God. 1943. kompanija Columbia ga angažira kao redatelja dijaloga, a iduće godine režira i svoj prvi film. Od 1952. do 1959. radi uglavnom za 20th Century-Fox, do 1964. za MGM, a potom se vraća u Columbiju. Tipičan hollywoodski redatelj-zanatlija, režirao je (do povlačenja 1977) oko 50 filmova raznih žanrova, uglavnom komercijalno uspješnih, iskazujući zavidnu vještinu u akcionim i pustolovnim (ponekad vrlo sugestivna ugođaja).

Važniji filmovi: *Razbojnik iz Sherwoodске šume* (The Bandit of Sherwood Forest, 1946, sa G. Shermanom); *Krivica Janet Ames* (The Guilt of Janet Ames, 1948); *Čovjek iz Colorada* (The Man from Colorado, 1948); *Jolson opet pjeva* (Jolson Sings Again, 1949); *Osuđeni* (Convicted, 1950); *Prva dama Amerike* (President's Lady, 1953); *Farmer se ženi* (Farmer Takes a Wife, 1953); *Ratnici* (The Warriors, 1955); *Usamljenik* (The Lonely Man, 1956); *Bernardine* (1957); *Aprilska ljubav* (April Love, 1957); *Izvanredni gospodin Pennypacker* (The Remarkable Mr. Pennypacker, 1959); *Praznik za ljubavnike* (Holiday for Lovers, 1959); *Put u središte Zemlje* (Journey to the Center of the Earth, 1959); *Čudesni svijet braće Grimm* (The Wonderful World of the Brothers Grimm, 1962); *Džingis-kan* (Genghis Khan, 1964); *Gomila ubojica* (Murderers' Row, 1966); *Matt Helm ljubi i ubija* (The Ambushers, 1967); *Banditi* (The Desperadoes, 1968).

An. Pet.

LEVINSON, André, franc. teoretičar filma rusko-žid. podrijetla (Petrograd, danas Lenjinograd, 1. XI 1887 — Pariz, 3. XII 1933). Osobito se bavio kritikom i teorijom plesa. Objavio je ogled *Za poetiku filma* (Pour une poétique du film, 1927) u kojem je film stavio pod zahtjeve opće estetike. Stilizacija koja osigurava transpoziciju životnog materijala ostvaruje se selekcijom, grupiranjem i sređivanjem fotogr. pokretnih snimki koje ostvaruju »tri stilizacije« (projekcija volumena na plohu, ograničenje i simetriziranje vidnog polja te naglašavanje perspektive). Za razliku od sugestivnosti romana, film djeluje vizualnošću: parametrima kadra (kompozicija, dekor, kut snimanja, osvijetljenje, gluma) montaža mijenja prostor u vrijeme i vrijeme u prostor, čime veze slika postižu iracionalnost. Predviđa se i asocijativna kombinatorika koja naviješta *montažu atrakcija* → S. M. Eizenštejna. Du. S.

LEWIN, Albert, am. redatelj, scenarist i producent (Newark, New Jersey, 23. IX 1894 — New York, 9. V 1968). Studirao na sveučilištu New York, magistrirao na Harvardu. Isprva predavač engl. književnosti na sveučilištu Missouri, potom kaz. i film. kritičar lista »Jewish Tribune«. Poč. 20-ih godina zapošljava se kao čitač scenarija kod S. Goldwyna. Nakon uspješnih suradnji na scenarijima K. Vidora i V. Sjöströma, 1924. sklapa ugovor s kompanijom MGM te postaje rukovoditelj scenar. odjela i savjetnik producenta I. Thalberga. Baveći se od 1929. producenturom, proizveo je više značajnih i unosnih projekata, npr. *Pobunu na brodu Bounty* (1935) F. Lloyda i *Zazu* (1938) G. Cukora. God. 1943. debitirao je i kao redatelj filmom *Mjesec i šestoparac* (The Moon and Sixpence), životopisom franc. slikara P. Gauguina. U odabiru tematike L. se pridržavao osobnih umjetničko-knjiž. sklonosti, kao i interesa za spektakularno. U svome najuspješnijem red. projektu *Slika Doriana Graya* (The Picture of Dorian Gray, 1945), prema djelu O. Wildea, istaknuo se pristupom scenografiji, mizansceni i atmosferi, kao i izvjesnim formalnim istraživanjima (npr. pojava kadra u boji pri razotkrivanju portreta, prave slike Doriana Graya). Njegove ostale režije označuju romant. akademizam — mješavina naivnosti i rafiniranosti. Objavio je roman *Nepromijenjena mačka* (The Unaltered Cat, New York 1966).

Ostali filmovi — kao redatelj: *Povjerljivi poslovi Bel Amija* (The Private Affairs of Bel Ami, 1947); *Pandora i leteci Holandez* (Pandora and the Flying Dutchman, 1950); *Saadia* (1953); *Živi idol* (The Living Idol, 1956).

Ostali važniji filmovi — kao producent: *Poljubac* (J. Feyder, 1929); *Kubanska ljubavna pjesma* (W. S. Van Dyke, 1931); *Stražar* (S. Franklin, 1931); *Crvenokosa žena* (J. Conway, 1932); *Sto svaka žena zna* (G. La Cava, 1934); *Kinesko more* (T. Garnett, 1935); *Dobra zemlja* (S. Franklin, 1937); *Istinita ispovijest* (W. Ruggles, 1937); *Sjeverni mrijest* (H. Hathaway, 1938); *Tako završava naša noć* (J. Cromwell, 1941); kao scenarist: *Kratko putovanje* (R. Z. Leonard, 1927); *Quality Street* (S. Franklin, 1927); *Glumica* (S. Franklin, 1928); *Nazovi me gospodinom* (L. Bacon, 1951). Al. Pa.

LEWIS, Jerry (pr. ime **Joseph Levitch**), am. filmski i tv-glumac, redatelj, scenarist i producent (Newark, New Jersey, 16. III 1926). Dijete zabačeno, nastupao je uz roditelje i već sa 5 godina imao samostalne pjevačke točke. Uzdržavajući se kao konobar, kaz. razvodnik i dr., pokušavao se probiti kao komičar, a prve uspjehe postigao je imitiranjem i karikiranjem film. zvijezda. God. 1946. započinje suradnju s tada anonimnim pjevačem → Deanom Martinom; uspješni nastupi u nekoliko noćnih klubova omogućuju im prodor na kabaretsku scenu i televiziju (ubrzo postaju vodeći komičarski tandem kompanije CBS). Osnovna obilježja njihove scenske pojave — Martin glumi uravnoteženoga romant. pjevača kojeg L. neprekidno ometa neobuzdanim lakrdijaškim ispadima — nepromijenjeno su prenesena i na film. Debitiraju 1949. osrednjom komedijom *Moja prijateljica Irma* G. Marshalla. Ugovorno vezani za kompaniju Paramount, do 1956. snimaju 16 filmova — uglavnom adaptacija poznatih kaz. ili film. komedija (L. u njima tumači uloge u kojima su prethodno nastupale ženske zvijezde G. Rogers, C. Lombard i dr.). Iz tog razdoblja osobito se ističu *Artisti i modeli* (1955) i *Hollywood ili propast* (1956) F. Tashlina; u prvome L. je »žrtva« uživljavanja u stripove, a u drugome pretjeranog obožavanja film. zvijezda. Poč. 50-ih godina L.

J. LEWIS u filmu *Artisti i modeli*

i Martin su pri vrhu liste popularnosti i komercijalnosti (1951—56. među 10 najkomercijalnijih). God. 1957. L. se odvaja od Martina, djelujući otada i kao scenarist, redatelj i producent. Njegova glum. pojava i likovi temelje se na konceptu »hollywoodskog idiota«, posve nedozrele i neprikladne osobe, zapravo naivnoga djetinjastog neurotika; naprasita infantilnost usmjerena je protiv tekovina potrošačkog društva, njegovih običaja, institucija i morala. L. daje prednost vizualnoj komici s obiljem gegova i grimasa što iziskuje i velik fiz. napor, budući da stasom i lićem pravilnih crta nije baš fizički predodređen za lakrdiju (u kojoj je nastavljao komike braće → Marx). Kao redatelj već od sredine 60-ih godina sve češće posize za komičkim stereotipovima i ponavljanjem dosjetki. Od njegovih red. projekata ističu se *Carobni napitak doktora Jerryja* (The Nutty Professor, 1963), u kojem tematizira motiv podvojene ličnosti (nespretni znanstvenik/šar-

mantni zavodnik), i *Obiteljski nakit* (The Family Jewels, 1965), u kojem tumači čak 7 uloga.

Ignoriran od am. kritike, a od francuske slavljen kao »kralj ludosti« (*le roi du crazy*), postupno evoluirao u nostalgичnog klauna; štovio, u *Kralju komedije* (1983) M. Scorsesea on tumači relativno ozbiljnu ulogu, a R. De Niro komičnu. Do 1986. režirao je 12 filmova, a (osim u njima i bez Martina) glumio u još 18; na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca bio je 1957—59. i 1961—63. Objavio je autobiografsku knjigu *Potpuni filmski stvaralac* (The Total Film-Maker, New York 1971).

Ostali važniji filmovi — kao glumac (uz Martina): *To je moj sin* (H. Walker, 1951); *Padobranci protiv volje* (N. Taurog, 1952); *Poslužitelj na golf-igralištu* (N. Taurog, 1953); *Mrtvi od straha* (G. Marshall, 1953); *Uživaj život, Jerry* (N. Taurog, 1954); *Jerry u cirkusu* (J. Pevney, 1954); *Serif na Divljem zapadu* (N. Taurog, 1956); samostal-

no: *Rock-a-Bye Baby* (F. Tashlin, 1958); *Muška gejša* (F. Tashlin, 1958); *Posjet malom planetu* (N. Taurog, 1959); *Cinderella* (F. Tashlin, 1960); *Pa to je samo novac* (F. Tashlin, 1962); *Tko pazi na dućan?* (*Ludorije Jerryja Lewisa*) (F. Tashlin, 1963); *Zaljubljeni bolničar* (F. Tashlin, 1964); *Boeing* (J. Rich, 1965); *Izlaz* (G. Douglas, 1966); *Slapstick* (S. Paul, 1981).

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Idiot u Hollywoodu* (The Errand Boy, 1961); *Naivčina* (The Patsy, 1964); *Troje na jednom kauču* (Three on a Couch, 1966); *Deojnik u škripcu* (The Big Mouth, 1967); *Gdje je put za frontu?* (Ja, ja, mein General! But Which Way to the Front?, 1970); *Jerry traži posao* (Hardly Working, 1980); *Uvijek stradaju mali* (Smorgasbord, 1983).

LIT.: R. Gehman, That Kid: The Story of Jerry Lewis, New York 1964; G. Recasens, Jerry Lewis, Paris 1970; L. Maltin, Movie Comedy Teams, New York 1970; A. Marx, Everybody Loves Somebody Sometime (Especially Himself): The Story of Dean Martin and Jerry Lewis, New York 1974. AL. Pa.

LEWIS, Joseph H., am. filmski i tv-redatelj (New York, 6. IV 1900). Isprva asistent snimatelja u kompaniji MGM, od 1935. montažer. Kao redatelj debitira 1937. niskobudžetnim akcionim filmovima za kompaniju Universal, a kasnije radi i za Monogram, Columbiju i MGM. Vješt redatelj-zanatlija iznimnog smisla za ritam, slikovni ugođaj i rad s glumcima, L. se vidljivo izdigao nad standarde tipične B-produkcije, osobito ostvarenjima poslije II svj. rata. Ugled mu raste tek nakon povlačenja s filma (1958), kada ga i evr. i am. kritika »promoviraju« u redatelja-autora, iako od producenata nikad nije dobio odgovarajuću stvaralačku priliku. Porastu ugleda osobito je pridonio, po općem mišljenju, njegov najuspjeliji film *Ludilo za pištoljem* (Gun Crazy/Deadly Is the Female, 1950), gangsterski film s junacima i pričom nalik onima iz filma *Bonnie i Clyde* (1967) A. Penna, jedan od najsugestivnijih prikaza poriva za nasiljem i am. kulta oružja. Od ostalih filmova ističu se thriller *Zovem se Julia Ross* (My Name Is Julia Ross, 1945), krim. filmovi *Agent* (The Undercover Man, 1949) i *Veliki kombo* (The Big Combo, 1955) te vesterni *Ulica bezakonja* (A Lawless Street, 1955) i *Hallidayev žig* (The Halliday Brand, 1956). Režirao je 40 filmova (3 u korežiji), a radio je i na televiziji (uglavnom epizode vestern-serija — npr. *U dimu baruta* /Gunsmoke/).

Ostali važniji filmovi: *Priča o Jolsonu* (A. E. Green, 1946, samo muz. točke); *Dama bez pasoša* (A Lady without Passport, 1954); *Krik prgonjenih* (Cry of the Hunted, 1953); *7. konjička* (Seventh Cavalry, 1956); *Teror u texaskom gradiću* (Terror in a Texas Town, 1958). An. Pet.

LEWTON, Val (pr. ime **Vladimir Ivan Leventon**), am. producent, scenarist i pisac ukrajinsko-žid. podrijetla (Jalta, 7. V 1904 — Los Angeles, 14. III 1951). Kao sedmogodišnjak s majkom (sestrom glumice A. Nazimove) imigrira u SAD. Na filmu od poč. 30-ih godina kao pomoćnik D. O. Selznicka; usporedo objavljuje romane, poeziju, pornografske tekstove i dr., koristeći ponekad i pseudonime *Carlos Keith* i *Cosmo Forbes*. God. 1942. postaje rukovoditelj posebnog odjela za proizvodnju jeftinih filmova strave kompanije RKO. Pažljivo nadgledajući i dotjerujući svaki projekt, proizvodi mnoge uspjele horror-filmove koji nose njegovo jasno autorsko obilježje i vrše znatan utjecaj u kasnijem razvitku žanra, djelomično se uklapajući i u struju *film noir*a; najpoznatiji je već klasični *Mačji narod* (J. Tourneur, 1942). Umro je od srčanog udara na vrhuncu karijere.

Ostali važniji filmovi: *Šetala sam uz zombija* (J. Tourneur, 1943); *Čovjek-leopard* (J. Tourneur,

J. LEWIS u filmu *Carobni napitak doktora Jerryja* (sa S. Stevens)

1943); *Sedma žrtva* (M. Robson, 1943); *Prokletstvo mačjega naroda* (R. Wise i G. Fritsch, 1944); *Oskornitelji leševa* (R. Wise, 1945); *Otok mrtvacâ* (M. Robson, 1945); *Ludnica* (M. Robson, 1946); *Molim te, vjeruj mi* (N. Taurog, 1950).

LIT.: J. E. Siegel, Val Lewton: The Reality of Terror, New York 1973.

R. Mun.

L'HERBIER, Marcel, franc. filmski i tv-redatelj i scenarist (Pariz, 23. IV 1890 — Pariz, 28. XI 1979). Sin arhitekta, studirao pravo, književnost i soc. znanosti u Parizu. Od 1912. novinar, a od 1914 (knjiga simbolističkih poema i eseja *U vrtu skrovitih igara* — *Au jardin des jeux secrets*) bavi se i književnošću. Prve dodire s filmom ima u voj. filmskom odsjeku za I svj. rata. God. 1917. realizira kratki eksp. film *Utvare* (*Phantasmes*); koristeći zamagljenu kameru, naviješta sklonost prema eksperimentiranju. U profesionalnu kinematografiju uključuje se kao scenarist (npr. *Bujica*, 1918, L. Mercanton i R. Hervila). Iste godine režira svoj prvi cjelovečernji film *Rose-France* (u gl. ulozi Jaque-Catelain, koji se kasnije redovito pojavljuje u njegovim filmovima), ali se naglašeni esteticizam nije svidio publici i kritici, iako ga je žestoko branio L. Del-luc. Drugim filmom *Karneval istinâ* (*La carnaval des vérités*, 1919) nastojao je pridonijeti stvaranju izrazito franc. filma, sposobnog da se odupre sve jačoj konkurenciji am. i tal. produkcijâ. Prisutniji u kinematografiji postaje tek 3. filmom *Čovjek s pučine* (*L'homme du large*, 1920); u toj slobodnoj adaptaciji jedne Balzacove novele, o nesređenom mladiću opčinjenom morem, uočljiv je utjecaj onovremenoga šved. filma (osobito u pristupu pejzažu). Tim se ostvarenjem svrstava među značajnije autore posljednjeg desetljeća nij. razdoblja. Pripadao je pokretu *impresionista* (tzv. *prvoj avangardi*) pokušavajući revolucionirati franc. film; smatrao je da se treba boriti protiv komercijalizma i rutinstva, odbaciti koncept snimljenog kazališta i usmjeravati film prema vizualnosti kao osnovi medija. Jednak uspjeh postiže u *Eldoradam* (1921), unatoč trivijalnoj ljubavno-melodramatskoj fabuli o tragičnoj sudbini kabaretske plesačice u Andaluziji; to djelo ima dokum. vrijednost, ali se odlikuje i rafiniranim prizorima španj. pejzaža, a formalna ambicioznost očituje se u primjeni više novotarija: neoštrina, dvostruke ekspozicije, izobličavanja slike, montaže i težnje da se zbivanja prate iz perspektive junaka. Pod utjecajem njem. ekspresionizma nastaje *Don Juan i Faust* (*Don Juan et Faust*, 1922), ali se oponašanje »caligarizma« nije pokazalo uspješnim. Za ambiciozno djelo *Neljudska* (*L'inhumaine*, 1923) ispunjeno stiliziranim dekorom, angažirao je mnoge glasovite stvaraoce tog vremena: A. Cavalcantija, D. Milhauda, F. Légera i dr. Sljedeći uspjeh postiže *Pokojnim Matijom Pascalom* (*Feu Mathias Pascal*, 1925) po istoimenu Pirandellovom romanu. Slijedi »luksuzna« francusko-njem. koprodukcija *Novac* (*L'argent*, 1928), ekranizacija romana E. Zole u kojoj se striktno pridržava načela impresionizma, podređujući aktualnu kritičku dimenziju formalnim eksperimentima (s jedne strane negacija sižeja, a s druge »oslobođena« kamera u funkciji svojevrсна »snimateljskog plesa«); burza je u filmu prikazana kao demonsko biće koje živi svojim posebnim životom. Sklonost k simboličnome ostat će u L'Herbierovu opusu prisutna i mnogo kasnije — kad više ne bude prijašnje slobode ekskluzivnog eksperimentiranja (npr. *Fantastična noć* — *La nuit fantastique*, 1942). S pojavom zv. filma L. gubi prestiž, premda ne prestaje snimati (uglavnom komerc. projekte »po narudžbi«). Uz više kratkometražnih, režirao je 44 cjelovečernja filma. Od 1954. djeluje na televi-



M. L'HERBIER, *Fantastična noć*

ziji, realizirajući najčešće programe posvećene filmu. Utemeljitelj je vodeće franc. visoke film. škole → IDHEC.

Ostali važniji filmovi: *Prometej bankar* (*Promethée banquier*, 1921); *Vila »Sudbina«* (*Villa Destin*, 1924); *Misterij žute sobe* (*Le mystère de la chambre jaune*, 1930); *Zena za jednu noć* (*La femme d'une nuit*, 1930); *Miris žene u crnom* (*Le parfum de la dame en noir*, 1931); *Skandal* (*Le scandale*, 1933); *Pustolov* (*L'aventurier*, 1934); *Sreća* (*Le bonheur*, 1934); *Budnost oružja* (*Veille d'armes*, 1935); *Novi ljudi* (*Les hommes nouvea-*

ux, 1936); *Vatrene noći* (*Nuits de feu*, 1936); *Odoka* (*Forfaiture*, 1937); *Tvrđava šutnje* (*La citadelle du silence*, 1937); *Adrienne Lecouvreur* (1938); *Carska tragedija* (*La tragédie impériale*, 1939); *Divlja brigada* (*Brigade sauvage*, 1939); *Komedija sreće* (*La comédie du bonheur*, 1940); *Priča smijeha* (*Histoire de rire*, 1941); *Časna Katarina* (*L'honorable Catherine*, 1942); *Boemski život* (*Vie de bohème*, 1942); *Slučaj kraljičine ogrlice* (*L'affaire du collier de la Reine*, 1946); *Buntovnica* (*La révoltée*, 1947); *Posljednji dani Pompeja* (*Les derniers jours de Pompéi*, 1949); *Otac gospođice* (*Le père de Mademoiselle*, 1953, sa R. P. Dagonom).

M. L'HERBIER, *Neljudska* (Jaque-Catelain)



LIT.: N. Burch, Marcel L'Herbier, Paris 1973.

Pe. K.

L'HOMME, Pierre, franc. snimatelj (Boulogne-Billancourt, 1930). Na filmu od kraja 50-ih godina, isprva kao asistent snimatelja (npr. Gh. Cloqueta) a potom snimatelj dokum. filmova (npr. *Krasni maj*, 1963, Ch. Markera). Sredinom 60-ih godina svrstava se i među vodeće franc. snimatelje igr. filmova, podjednako uspješno surađujući sa izrazitim stilistima (npr. R. Bressonom) i s komerc. redateljima (npr. Ph. de Brocaom); često potpomaže mlade redatelje u njihovim počecima (npr. A. Cavallera, J. Eustachea i C. Millera). Radi i na televiziji.

Važniji igr. filmovi: *Butka na otoku* (A. Cavaller, 1962); *Život u dvorcu* (J.-P. Rappeneau, 1965); *Kralj srca* (Ph. de Broca, 1966); *Noć provalnika* (A. Cavalier, 1967); *Trubljenje* (A. Cavalier, 1969); *Vojska u sjenci* (J.-P. Melville, 1969); *Četiri noći jednog sanjara* (R. Bresson, 1971); *Sex-shop* (C. Berri, 1972); *Majka i prostitutka* (J. Eustache, 1973); *Sweet Movie* (D. Makavejev, 1974); *Divljak iz Pariza* (J.-P. Rappeneau, 1975); *Recite joj da je volim* (C. Miller, 1977); *Prljava pripovijest* (J. Eustache, 1977); *Divlja država* (F. Girod, 1977); *Kvartet* (J. Ivory, 1980); *Razmetna kćer* (J. Doillon, 1981); *Sve vatra, sve plamen* (*Viva vatra*) (J.-P. Rappeneau, 1981); *Navire Night* (M. Duras, 1983); *Smrtonosni put* (C. Miller, 1983); *Maurice* (J. Ivory, 1987).

K. Mik.

LHOTKA, Fran, skladatelj i dirigent češ. podrijetla (Mlada Vožice, 25. XII 1883 — Zagreb, 26. I 1962). Studirao rog i kompoziciju kod A. Dvoráka na konzervatoriju u Pragu; diplomirao 1905. Od 1909. djeluje u Zagrebu kao profesor (1920—61) i rektor Muzičke akademije te dirigent i kompozitor. Pristaša hrv. neonacionalnog smjera, skladao je koloristički efektno instrumentirana

i ritmički bogata orkestralna i komorna djela i dr. Najvrednija su mu ostvarenja baleti (npr. *Đavo u selu*, 1934), kojima je dao temeljne priloge izgrađivanju suvremenog baleta u Hrvatskoj. Napisao je i glazbu za 3 igr. filma (*Živjelo ovaj narod*, 1947, i *Major Bauk*, 1951, N. Popovića te *Svoga tela gospodar*, 1957, F. Hanžekovića), iskazujući smisao za dramatično zv. kontrastiranje i glazb. produbljenje prizora.

Njegov sin **Ivo Lhotka-Kalinski** također se s uspjehom okušao kao film. skladatelj. A. Dič.

LIBANON. Prvi film na području današnjeg Libanona režira 1930/31. Talijan *Jordano Pidotti*. Nakon stjecanja nezavisnosti 1943, prve autentično libanonske filmove snima *Ali al-Arissou* 40-ih godina. Najuspješnije razdoblje libanonske kinematografije bilo je 60-ih godina, kada se osobito ističe redatelj *Georges Nasir* (»Prema nepoznatom«, 1958), kao i *Georges Qa'af*, *Ahmed al-Tukhi*, *Gary Garabedian*, *Michel Harun* i *Wahid Schmayyit*. U zemlji postoji 6 proizvodnih kuća, a prosječna godišnja produkcija iznosi oko 20 filmova (uglavnom po uzoru na egip. komercijalne filmove /uspješne muz. filmove snima *Muhamad Salmani*). Solidna teh. opremljenost omogućuje tim tvrtkama da pružaju usluge film. radnicima iz Iraka, Jordana, Sirije i dr. arapskih zemalja (u Libanonu snimaju i poznati Egipćani *Youssef Shahine* i *Atif Salim*). Do građanskog rata 1975/76. u zemlji postoji oko 160 kino-dvorana, u kojima se prikazuju uglavnom egip., am. i zapadno-evr. filmovi. Za rata većina tih kina bila je uništena, a produkcija igr. filmova gotovo je potpuno prestala. Ipak, snimali su se dokumentarci; ističu se ostvarenja *Michela Khalefija*, *Burhana Alawija* i *Maruna Baghdadija* te redateljica *Jocehyne Saab* i *Henry Srouf*. — Libanonska kinematografija potpuno je u privatnom vlasništvu; država je intervenirala samo tripot: osnivanjem *Nacionalnog kino-centra* (1964) i *Međunaropskog centra za film i televiziju* (1965) te izgradnjom modernijih studija (1967). R. Sr.

LIBELA → KAMERA, FILMSKA

LICENCA, pravo prikazivanja filma koje distributer kupuje od proizvođača, odn. od tvrtke koja je nosilac vlasničkih prava filma. Pravo prikazivanja prodaje se i kupuje za određeno područje (zemlja distributera), ali ponekad i za više zemalja (npr. Francuska i frankofonske zemlje). Trajanje licence ugovara se najčešće na određeno vrijeme (uobičajeno je na 5 godina), ali ponekad i trajno (tzv. *neograničena licenca*). Cijena licence ugovorom se utvrđuje na osnovi više faktora kao što su: kapacitet kino-mreže (broj dvorana i sjedala), prosječna cijena ulaznice, broj kopija stavljenih u promet, duljina trajanja licence, cijena filma i godina proizvodnje i sl. Prodavalac daje kupcu licence ovlaštenje da kod laboratorija (gdje je pohranjen izvorni materijal filma) može o svom trošku naručiti kopije filma za prikazivanje. Ponekad se ugovara posudba izvornog materijala tako da prodavalac stavlja na raspolaganje kupcu negativ filma radi kopiranja u laboratoriju po izboru kupca. Distributer koji je kupio licencu može dalje prodati tzv. *podlicencu*, tj. pravo prikazivanja filma na 16 mm ili u posebnoj mreži kino-dvorana (kino-klubovi i sl.), s tim da trajanje podlicence ne može biti duže od trajanja licence. Kad L. istekne, film se više ne smije komercijalno prikazivati, pa se kopije komisijski uništavaju, dok se — po zakonima mnogih zemalja — jedna kopija daje na čuvanje kinoteci ili srodnoj ustanovi. Ako distributer želi ponovno koristiti isti film, onda se licenca mora obnoviti (tzv. *druga licenca*, eventu-

alno *treća* itd.), obično za umanjeni iznos prvobitne cijene. Velike am. kompanije nastoje licencu ugovarati procentualno, tj. u postotku od prihoda ostvarenog od ulaznice, čime se, zapravo, umjesto kupoprodajnog ostvaruje odnos iznajmljivanja što omogućuje penetraciju inozemnih tvrtki na domaće tržište. U SFRJ samoupravnim je sporazumom uvoznika filmova isključen takav oblik ugovaranja licence.

L. obično obuhvaća prikazivanje filma stand. tehnikama projekcije u kino-dvoranama, dok se pravo prikazivanja filma na televiziji posebno ugovara (često samo za jednokratno emitiranje), a isto tako posebni se ugovori sklapaju za prikazivanje i distribuiranje filma putem novih teh. postupaka umnožavanja u obliku video-kazeta.

I. Šo.



SANDOR (ALEKSANDAR) LIFKA

LIFKA, Sandor (Aleksandar), snimatelj, redatelj i producent (Brašov, Rumunjska, 1880 — Subotica, 1952). Sin putujućeg zabavljača i vlasnika panorame, završio elektroteh. školu u Beču. God. 1901—04. sa starijim bratom Karelom (Dragutinom), prikazuje filmove u putujućem kinematografu *Edisonov Ideal Elektro-bioskop Pozorište*. Osnovavši 1904. vlastiti putujući *Lifka Bioskop* s velikim šatorom, udobnim naslonjačima, elektrogeneratorom i meh. orguljama, prikazuje filmove po našim krajevima, Mađarskoj i Slovačkoj. God. 1911. nastanjuje se u Subotici i otvara jedan od prvih stalnih kinematografa u Vojvodini. Snimanjem filmova bavio se već kao vlasnik putujućeg kina; od 1901. realizirao je — prema vlastitim tvrdnjama — oko 150 filmova. Sigurniji podaci postoje tek o filmovima koje je snimio 1912. u Subotici: *Svečana sednica gradskog poglavarstva u Subotici*, *Praznik vode na Palicu*, *Korzo*, *Bunjevačko prelo* i dr. prikazivani su u tzv. *Lifka-žurnalu* u njegovu kinematografu. O ranije snimljenim igr. filmovima *Veličanstvo novac* i *Raspoloženi kovači* nema pouzdanih podataka, niti su sačuvane kopije jednogov njegovog starijeg filma. Nakon I svj. rata snima rjeđe: sačuvan je tek film *Dvadesetpetogodišnji jubilej Bačke u Subotici* (1926). Nakon toga napušta kinemat. djelatnost i otvara prodavaonicu elektromaterijala u Subotici. D. Kos.

LIKAR, Eli, film. i kaz. scenografkinja (Idrija, 24. X 1926). Diplomirala arhitekturu u Ljubljani. Karijeru otpočinje u kazalištu. Na filmu je isprva suradnica M. Lipužića, a kao asistentica scenografa radila je i u mnogobrojnim koprodukcijama. Samostalno je izradila scenografije za cjelovečernje filmove *Toga lijepog dana* (F. Štiglic,

1962), *Lucija* (F. Kosmač, 1965), *Priča koje nema* (M. Klopčič, 1967), *Nevidljivi bataljon* (J. Kavčič, 1967) i *Peta zasjeda* (F. Kosmač, 1968), a surađivala je i u više kratkih igr. filmova. V. Mus.

LIKON, Rado, snimatelj (13. I 1949). Diplomirao (1975) film. i tv-fotografiju na film. akademiji FAMU u Pragu. Snimio je veći broj dokum. i propagandnih filmova za Studio za marketing i propagandu. Na igr. filmu debitira u *Grču* (1979) B. Sprajca. Za fotografiju u filmu *Raseljena osoba* (1982) M. Cigliča nagrađen je na festivalu u Puli Zlatnom arenom, a dodijeljena mu je (*ex aequo*) i Zlatna plaketa »Metod Badjura«. Vrlo uspješna ostvarenja dao je i u filmovima *Godine odluke* (1984) B. Vrhovca, *Christophoros* (1985) A. Mlakara i *Živjela sloboda!* (R. Ranfi, 1987). Rađeci za televiziju, istaknuo se u tv-serijama *Kugi* i *Primož Trubar* — koprodukcijama Televizije Ljubljana i austr. ORF-a. Lj. N.

LILIENTHAL, Peter, njem. filmski i tv-redatelj (Berlin, 27. XI 1929). S ocem slikarom i scenografom (inače rođakom zrakoplovnog pionira O. Lilienthala) emigrira 1939. u Urugvaj. Isprva bankovni činovnik, prve spoznaje o filmu stječe u jednom kino-klubu. God. 1956. dobiva stipendiju berlinske Likovne akademije. Od 1959. radi u SR Njemačkoj na televiziji (do 1961. asistent je redatelja i pomoćnik producenta u Baden-Badenu); 1961—64. režira mnoge tv-drame i tv-filmove. Predavač je na Filmskoj i televizijskoj akademiji u Zap. Berlinu 1966/67, a sa N. Kückelmanom i suvlasnik proizvodne kuće *Film-Fernsehen-Autoren-Team* (akr. FFAT). Prvi kinemat. film amaterski je snimio već 1955. Kao profesionalac najprije se ogledao na polju dokum. filma soc. i etnološke problematike (npr. *Podne u Tunis* — Noon in Tunisia, 1971). Na igr. filmu debitira 1970 (*Malatesta*). Za filmove *U zemlji vlada mir* (Es herrscht Ruhe im Land, 1975), o teroru nakon drž. udara u neidentificiranoj latinskoam. zemlji, i *Dear Mr. Wonderful* (1982), o upropaštenim nadama »malih ljudi« u velegradu (New Yorku), nagrađen je godišnjom državnom film. nagradom SR Njemačke, a za film *David* (1979), istinitu priču o peripetijama žid. mladića za nacističkog režima, Zlatnim medvjedom na festivalu u Berlinu. Nastupao je i kao film. glumac (npr. *Prijatelj iz Amerike*, 1977, W. Wendersa). Neki ga film. publicisti smatraju rođonačelnikom tzv. novoga njemačkog filma i jednim od najznačajnijih autora → političkog filma (osobito stoga, što se bavi polit. tematikom iz najrazličitijih razdoblja i sredina).

Ostali važniji filmovi: *Pobjeda* (La victoria, 1972, u Čileu); *Shirley Chisholm za predsjednika* (Shirley Chisholm for President, 1973); *Glavni učitelj Hofer* (Hauptlehrer Hofer, 1974); *Autogram* (Das Autogramm, 1984); *Sunja pjesnika* (Das Schweigen des Dichters, 1986). Vr. V.

LINDBLOM, Gunnel, šved. filmska, kazališna i tv-glumica te film. i kaz. redateljica (Göteborg, 18. XII 1931). Školovala se na glum. školi u rodnom gradu, gdje je — u mjesnom kazalištu — i otpočela karijeru. Od 1954. članica je renomiranoga Gradskog kazališta u Malmöu, gdje se ističe u vrlo širokom repertoaru (od Moliera do Strindberga). Na filmu se prvi put pojavljuje 1952. Nakon dviju uspješnih uloga 1955/56, angažira je I. Bergman. Ubrzo postaje jedna od njegovih omiljenih glumica, osobito uspješno igrajući uloge senzualnih žena što odišu animalnošću; nezaboravna je njezina interpretacija strastvene, ali seksualno frustrirane žene u njegovoj *Tišini* (1963). Postavši poznata, nastupa i u inozemstvu;



G. LINDBLOM u filmu
Tišina

ponajviše se istakla interpretacijom naslovne uloge u tv-ekranizaciji Strindbergove *Gospođice Julije* (na BBC-ju).

Od 1972. bavi se i kaz. režijom u stockholmskim kazalištima. God. 1976. režira svoj prvi film *Ljetni raj* (Paradistorg), u kojem sama ne glumi, intimističko djelo o odnosu spolova prikazanom kroz odgoj djece. U njezinu drugom filmu *Sally i sloboda* (Sally och friheten, 1981), u kome nastupa i u sporednoj ulozi, uočljiv je Bergmanov utjecaj, mada priča ima izrazito feminističke akcente; djelo je lansiralo jednu od najnadarenijih mladih šved. glumica E. Frölling. Sl. tematiku tretira u *Ljetna noć na planetu Zemlja* (Sommarkvällar på jorden, 1987).

Ostale važnije uloge: *Ljubav* (G. Molander, 1952); *Djevojka na kiši* (A. Kjellin, 1955); *Pjesma o grimiznom cvijetu* (G. Molander, 1956); *Sedmi pečat* (I. Bergman, 1956); *Divlje jagode* (I. Bergman, 1957); *Djevičanski izvor* (I. Bergman, 1959); *Zimsko svjetlo/Pričesnici* (I. Bergman, 1962); *Moja ljubav je ruža* (H. Ekman, 1963); *Ljubavni par* (M. Zetterling, 1964); *Ushit* (J. Guillermin, 1965); *Glad* (H. Carlsen, 1966); *Ples čaplje* (F. Rademakers, 1966); *Ubojstvo u Yngsjöu* (A. Mattsson, 1966); *Zatvoreni krug* (A. Mattsson, 1967); *Djevojke* (M. Zetterling, 1968); *Otac* (A. Sjöberg, 1969); *Prizori iz bračnog života* (I. Bergman, 1974).

Mi. Šr.

LINDEN, Charles Huguenot van der, niz. redatelj i producent (Amsterdam, 1909–1987). U mladosti za kompaniju Paramount izrađuje niz. verzije am. filmova. Već prvi samostalni red. projekt *Mlada srca* (Jonge harten, 1936), u koji je uložio svoje nasljedstvo, donosi mu velik umj. i financ. uspjeh; bogato teh. finesama rijetkim za to doba, djelo — prožeto naivnom vjerom u ljudsku dobrotu — prikazuje pokušaj mlade žene da živi izvan društva. stega. Poslije II svj. rata osniva vlastitu firmu. tvrtku u kojoj proizvodi i svoje filmove. Uspjehe postiže dokum. filmovima *Gruha obala* (Het zwarte zand, 1954) o posljedicama poplave, i *jutarnja zvijezda* (De morgenster, 1957) o amsterdamskoj sirotinji, zatim eksp. filmovima *Međuigra uz svijetle* (Tussenspel bij kaarlicht, 1959) i *Velegradski blues* (Big City Blues, 1962) te cjelovečernijim igr. filmom *Zar se ne usuđuješ?* (Of darf je niet?, 1965) o prvim mladalačkim seksualnim iskustvima. God. 1972. nagrađen je Oscarom

za lirski dokum. film *Mali svijet* (De kleine wereld, 1971) o igračkama iz muzeja.

D. Mov.

LINDEN, George W., am. estetičar i teoretičar filma te pjesnik (18. VIII 1928). Doktorirao filozofiju, koju i predaje na sveučilištu Southern Illinois (gdje 1968. vodi i film. seminar). Uz objavljenu poeziju napisao je i mnogobrojne ogleda o književnosti, estetici i filmu polazeći sa stajališta fenomenološke filozofije i estetike, čiji je jedan od gl. predstavnika u SAD. Film ima dvostruku prirodu i sinteza je objektivnog i subjektivnog, vanjskog i unutrašnjeg, općeg i pojedinačnog, što se ogleda u brojnim posljedičnim dihotomijama (podloga i nadgradnja, viđenje izvana i iznutra, opažaj i otkriće, tema i zaplet, vizualno i auditivno itd.), sve do najšire shvaćenog dvojstva između medija i ambivalentnosti ljudske egzistencije; »koherencija tematskog ritma« osigurava filmu jednu »stečenu neposrednost« u kojoj se ja ogleda u univerzumu, upotpunjujući i dovršavajući sebe samoga i čineći jedinstvo ljudskog iskustva (*Razmišljanja o ekranu* — Reflections on the Screen, 1970).

Osim spomenutog, značajan mu je i rad *Deset pitanja o filmskoj formi* (Ten Questions about Film Form, 1971).

Du. S.

LINDER, Max (pr. ime **Gabriel Leuvielle**), franc. glumac, redatelj i scenarist (Saint-Loubes,

16. XII 1883 — Pariz, 30. X 1925). Sa 17 godina napušta gimnaziju i upisuje se na konzervatorij u Bordeauxu. Dvije godine kasnije u Parizu pokušava glumiti u vodviljima. Patheov redatelj L. Nonguet zapaža 1905. njegovu izražajnost i živahnost te ga angažira za gl. ulogu u filmu *Život Pulcinelle*. Filmom *Počeci jednog klizača* (L. Gasnier, 1907) posve učvršćuje svoje pozicije na filmu. Kad je popularni komičar A. Deed napustio jednu Patheovu seriju, na njegovo mjesto uskočio je daroviti L. Već 1910. snimao je po jedan film (190–300 m) tjedno, oblikujući definitivno svoj komični lik — *Maxa*. Za ono doba ogromna popularnost — i izvan Francuske — omogućila mu je prihode koji su obarali sve dotadašnje rekorde. Za svoje filmove je najčešće sam pisao scenarije a najčešće ih je i režirao. U usporedbi s dotadašnjim tipom komedije, njegova je komika bila značajna inovacija. Na osnovi vodviljskih tekstova izgradio je specifičnu vrst film. komičkog izraza bogatijeg psihol. nijansama, s vrlo raz-



MAX LINDER



M. LINDER
u filmu *Moj život*

rađenim likom Maxa. Za razliku od odrpana Chaplinovog skitnice koji pripada najnižim društ. slojevima, Max je elegantno odjeveni aristokrat daleko od svakog rada, koji se — poput pravog bonvivana — kreće po otmjenim ambijentima, a jedina su mu preokupacija flertovi i ljubakanja s dopadljivim damama iz tipično građanske sredine; pojedine uspjelije epizode vezane uz Maxov lik neodoljivo podsjećaju na prozu G. de Maupassanta. Osim lepršavosti i psihol. iznjenjiranosti, njegovi filmovi vješto koriste i poznate rekvizite iz već postojeće tradicije film. komedije — situacijsku komiku, komiku trika, jurnjavu i padanje, a uza sve to Max je sklon i ironiji; u tako izgrađenom svijetu on je lišen (osobito socijalnih) problema, a sve se odvija u ambijentu »dobro stojećih« slojeva. God. 1912/13. postaje najpoznatiji svjetski komičar — »kralj« film. komedije. U karijeri je snimio između 200 i 300 filmova (nemoćuće je utvrditi točan broj, jer su mnogi izgubljeni).

U Linderovu opusu moguće je odrediti nekoliko faza. Iz doba kada se još oblikuju konture njegova film. lika (do 1910) najuspjeliji su filmovi *Nepredviđeni susret* i *Max se skija* L. Gasniera te *Max aeronaut* (Max aéronaute), *Američko vjenčanje* (Un mariage américain), *U bombi* (En bombe après l'obtention de son bachelot), *Max brka katorve* (Max est distrait) i *Tko je ubojica?* (Ingénieux attentat) samog Lindera. Naslovi iduće faze (1911—14) još više govore o tematskoj koherenciji serije, npr. njegove režije *Max traži zaručnicu* (Max cherche une fiancée), *Max nalazi zaručnicu* (Max trouve une fiancée), *Max se neće ženiti* (Max ne se mariera pas), *Max se ženi* (Max se marie), *Max u krugu obitelji* (Max dans sa famille), *Max je ljubomoran* (Max est jaloux) i dr. Nakon turneje po gl. gradovima Evrope (već kao velika medunar. zvijezda), L. odlazi u SAD gdje snima nekoliko beznačajnih filmova. Po povratku glumi u samo 1 zapaženijem ostvarenju (*Mala krčma*, 1919, R. Bernarda i H. Diamant-Bergera). Njegov drugi boravak u SAD mnogo je značajniji: nastaju njegova najuspješnija ostvarenja, npr. *Seven Years Bad Luck*, 1921) i *Tri mušketa* (The Three-Must-Go-There, 1922). Od 1923. ponovno u Evropi, glumi u samo još 2 manje uspjela filma dr. redatelja. Njegovo samoubojstvo tumači se dvojako: po jednim, kao posljedica dolaska do vrhunca (i umjetnički i materijalno); po drugima, zbog saznanja da ga novi geniji film. komike, Ch. Chaplin i B. Keaton, zasjenjuju i u Evropi. Chaplin je još za Linderova života, a i kasnije, otvoreno isticao neosporiv utjecaj franc. komičara u nastajanju »chaplinskog« stila. God. 1962/63. Linderova kći Maud izmontirala je film *U društvu s Maxom Linderom*.

LIT.: F. Manchel, Yesterday's Clowns, New York 1973. Pe. K.

LINDFORS, Viveca (puno ime **Elsa V. Torstensdotter Lindfors**), am. filmska, kazališna i tv-glumica šved. podrijetla (Uppsala, 29. XI 1920). God. 1938—41. uči glumu u školi Kraljevskoga dramskog kazališta u Stockholmu, na čijoj sceni i debitira 1940. Iste godine prvi se put pojavljuje i na filmu, pretpostavivši ubrzo film. karijeru kazališnoj. Smedokosa, provokativne ljepote i senzualna glasa, ulogama djevojaka bez građanskih predrasuda ubrzo postaje jedna od najpopularnijih šved. glumica, što joj 1947. donosi poziv u Hollywood. Nezadovoljna stereotipnim ulogama ljepotica, od 1949. snima i u Evropi osobito se istaknuvši u filmu *Četvorica u džipu* (1951) L. Lindberga. U SAD tek 1958. igra zapaženiju ulogu šved. iseljenice koja preispituje smisao veze s am. fotografom u *Vjenčanicima i bebama*

M. Engela. Od poč. 60-ih godina odlučuje se za karakterne likove. Za ulogu u filmu *Bez izlaza* (1962) T. Danielewskog, slobodnoj obradbi Sartreova komada *Iza zaključanih vrata*, nagrađena je iste godine na festivalu u Berlinu (*ex aequo*). Sl. uloge zapaženo je tumačila još u *Prokletima* (1961) J. Loseya, *Zagonetki palog djeteta* (1970) J. Schatzberga, *Svadbi* (1978) R. Altmana i *Linusu* (1979) V. Sjömana. Usporedio je s uspjehom nastupala na televiziji i u kazalištu (na Broadwayu i u Londonu); osobite uspjehe postigla je naslovnim ulogom u *Gospodici Juliji* A. Strindberga, kao Cordelia u Shakespeareovu *Kralju Learu* te u vlastitoj monodrami *Ja sam žena* (I Am a Woman). Do 1987. nastupila je u oko 60 filmova.

Ostale važnije uloge: *Appassionata* (O. Molander, 1944); *Marija iz mlina* (A. Mattsson, 1945); *U predvorju smrti* (H. Ekman, 1946); *Pustolovine Don Juana* (V. Sherman, 1949); *Iz noći u noć* (D. Siegel, 1949); *Singoalla* (Christian-Jaque, 1949); *Mračni grad* (W. Dieterle, 1950); *Ne pjevaj mi tužne pjesme* (R. Maté, 1950); *U sjenci vještala* (N. Ray, 1955); *Mjesečeva flota/Gusari iz Moonfleeta* (F. Lang, 1955); *Hallidayev žig* (J. H. Lewis, 1956); *Oluja* (A. Lattuada, 1958); *Optužujem!* (J. Ferrer, 1959); *Priča o Ruth* (H. Koster, 1960); *Kralj kraljeva* (N. Ray, 1961); *Silvija* (G. Douglas, 1965); *Strgnuta zarjasa* (A. Hitchcock, 1966); *Djevojka koju sam volio* (S. Pollack, 1973); *Tabu* (V. Sjöman, 1976); *Dobrodošli u Los Angeles* (A. Rudolph, 1977); *Prijateljice* (C. Weill, 1978); *Da ti se koža naježi!* (G. A. Romero, 1982); *Max i strašila* (J. Jakubisko, 1987).

MI. SR.

LINDGREN, Lars-Magnus, šved. redatelj, scenarist i pisac (Västerås, 23. VII 1922). Napustivši studij arhitekture živi boemski kao slobodan pisac. Od 1946. scenarist je kratkometr. filmova u kompaniji Sandrew's; režira od 1954. (svojim je filmovima uvijek i scenarist). Veliki ljubitelj nordijskih saga, za debi na igr. filmu odabire neobičnu, tragičnu biografiju »švedskog Rimbauda« Danna Anderssona *Sanjarevo lutanje* (En drömmars vandring, 1957), ispričanu bez naznačenih granica između stvarnoga i nestvarnoga. Slijede 2 komedije o »ratu spolova«, bergmanovska *Ima li andela?* (Änglars finns dom..., 1961), sa Ch. Schollin i J. Kulleom, jedan od najvećih komerc. uspjeha šved. kinematografije 60-ih godina, i *Igra skrivača* (Kurra-gömma, 1963). Po većini kritičara najuspjelije mu je ostvarenje *Dragi John* (Käre John, 1964), refleksivna melodrama s elementima erotskog filma (ponovno s parom Schollin/Kulle). Slijedi *Sadist* (Träfracken, 1966), sumoran krim. film, dok je u svome posljednjem igr. filmu (jedinom u boji) *Krošnje crne palme* (Svarta palmkronor, 1969) prilično pesimističan: to je priča o 4 šved. mornara koji se u živahnoj gužvi Rio de Janeira osjećaju još usamljeniji. Otada se posvećuje gotovo isključivo propagandnim filmovima, kojih je režirao nekoliko stotina.

Njegov stariji brat **Peter Lindgren** poznati je šved. glumac.

MI. SR.

LINDON, Lionel, am. snimatelj (Balboa, California, 2. IX 1905 — Hollywood, 20. IX 1971). Clan A. S. C. Već prije svoje 20. godine počinje raditi u film. laboratoriju. God. 1923. asistent je redatelja u spektaklu *Deset zapovijedi* C. B. De Millea. Asistent snimatelja postaje 1930. a samostalno snima od 1943. Najčešće radi za kompaniju Paramount. Za bogatu, možda odveć kičenu fotografiju u filmu *Put oko svijeta za 80 dana* (1956) M. Andersona nagrađen je Oscarom. Najuspješnije je surađivao s redateljem J. Frankenheimerom u filmovima *Mladi i svirepi* (1961), *Sve se ruši* (1962), *Kandidat iz Mandžurije* (1962) te *Grand*

Prix (1966), u kojem iskazuje savršeno ovladavanje Todd-AO tehnikom i snimanje uskokutnim objektivom; automobilske trke snimljene izrazito dugim žarišnim duljinama najimpresivnije su scene tog filma i Lindonova snim. opusa u cjelini. Cesto radeći na televiziji, za fotografiju u tv-filmu *Ritual zla* (1969) R. Daya nagrađen je tv-nagradom Emmy.

Ostali važniji filmovi: *Idući svojim putem* (L. McCarey, 1944); *Medalja za Benjyja* (I. Pichel, 1945); *O. S. S.* (I. Pichel, 1946); *Gospodin Beaucaire* (G. Marshall, 1946); *Plava dalija* (G. Marshall, 1946); *Moja najdraža brinet* (E. Nugent, 1947); *Dobrodošao, strance* (E. Nugent, 1947); *Nije li romantično?* (N. Z. McLeod, 1948); *Tobožnji Nick Beal* (J. Farrow, 1949); *Vrhunac jutra* (D. Miller, 1949); *Samo hrabri* (G. Douglas, 1950); *Životna prekretnica* (W. Dieterle, 1952); *Velika noć Casanova* (N. Z. McLeod, 1954); *Lucy Gallant* (R. Parrish, 1955); *Usamljenik* (H. Levin, 1956); *Tobožnji Jesse James* (N. Z. McLeod, 1958); *Želim živjeti* (R. Wise, 1958); *Zakašnjeli blues* (J. Cassavetes, 1961); *Nevolje s anđelima* (I. Lupino, 1966); *Brod-fantom* (J. Frankenheimer, 1968).

K. MIK.

LINDSAY, Nicholas Vachel, am. teoretičar filma, kritičar i pjesnik (Springfield, Illinois, 10. XI 1879 — Springfield, Illinois, 5. XII 1931). Napisao jednu od prvih knjiga o filmu *Umjetnost pokretne slike* (The Art of the Moving Picture, 1915), u kojoj je iznio shvaćanje medija kao trostrukog fenomena: slike akcije, intimnosti i veličanstvenosti ili, kako je govorio, skulpture, slikarstva i arhitekture u pokretu, što se može protumačiti i kao jedinstvo triju osnovnih poetskih kategorija: dramske, lirske i epske. Osnovni oblik akcije je potjera ali i supitna karakterizacija gestom; intimnost se služi realist. prikazom, čak i naturalizmom, da bi objelodanila neuhvatljive osobne geste; veličanstvenost se ogleda ponajviše u potpunim pokretima masa, gdje se kao junak drame pojavljuju narodi, rase i pov. tokovi. Naviještajući učenja S. M. Eizenštejna, M. McLuhana i teorije autora pisao je o film. slikama kao hijeroglifskim znacima, o epohalnoj važnosti otkačila filma, o Th. A. Edisonu kao novom Gutenbergu i o tome da film nije indus. proizvod, već rezultat stvaralačkih snaga pojedinačne duševnosti. Također, predviđa nastavni film, dokum. film, kinoteke i film. škole te film zamišlja kao nosioca sveopćih promjena u životu čovjeka.

LIT.: G. J. Wolfe, Vachel Lindsay: The Poet as Film Theorist, New York 1973.

Du. S.

LINDSTRÖM, Rune, šved. scenarist, glumac i redatelj (Västansfors, 1916). Studirao teologiju na sveučilištu u Uppsali. Vrlo svestrano djelovao na šved. kulturnoj sceni: bio je umj. direktor baleta, bavio se ilustriranjem knjiga te surađivao na mnogim radio- i tv-programima; autor je i 4 kaz. komada. Prema prvoem (objavljenom za studija), *Put u raj* (Himmlaspelet), napisao je scenarij za istoimeni film A. Sjöberga iz 1942, jedan od najboljih ranijih šved. zvučnih; igrao je i već legendarnu gl. ulogu Matsa Erssona, smiješnog, pomalo luckastog i lakovjernog seljaka, koji — pun optimizma — kreće na »put u raj« da traži pravdu zbog zaručnice osuđene kao vještice. Ohrabren uspjehom, karijeru nastavlja u prvom redu kao scenarist, najčešće surađujući sa G. Molanderom i A. Mattssonom. Prema vlastitom scenariju režirao je film *Teta Grun, teta Brun i teta Gredelin* (Tant Grun, tant Brun och tant Gredelin, 1947). Povremeno i dalje glumeći — mršav, plavokos, izražena nosa i podsmješljiva izraza — istaknuo se (uz N. Poppea) kao jedan od malobrojnih šved. glumaca sa sklonošću prema komičnome.

Ostali važniji filmovi — kao scenarist: *Riječ* (G. Molander, 1943); *Portugalski car* (G. Molander, 1944); *To je moj model* (G. Molander, 1946); *Život tek počinje* (G. Molander, 1948); *Opasan skok* (A. Mattsson, 1948); *Salka Valka* (A. Mattsson, 1954); *Na vlastitoj zemlji* (A. Mattsson, 1955); *Pjesma o grimiznom cvijetu* (G. Molander, 1956); *Sablana kočija* (A. Mattsson, 1958); kao glumac: *Noćne igre* (M. Zetterling, 1965); *Moja sestra, moja ljubav* (V. Sjöman, 1966); *Ubojstvo u Yngsjöu* (A. Mattsson, 1966); *Sramota* (I. Bergman, 1968); *Bamse* (A. Mattsson, 1968). Mi. Šr.

LINDTBERG, Leopold, švic. filmski redatelj te kaz. redatelj i glumac austr. podrijetla (Beč, 1. VI 1902 — Beč, 18. IV 1984). Od 1924. kaz. glumac u Berlinu i Düsseldorfu, od 1928. redatelj u berlinskom kazalištu E. Piscatora. Prvi dodir s filmom ostvaruje režirajući 1 dokum. film u Njemačkoj 1932, no film. karijeru stvarno otpočinje 1935. u Švicarskoj (igr. film *Jā-soo*). Ističući se izrazitom lik. kvalitetom (njegov je česti snimatelj E. Berna), prvi mu filmovi ipak nemaju šireg odjeka. Međunar. uspjeh postiže 4. filmom — melodramom *Zloupotrebena ljubavna pisma* (Die missbrauchten Liebesbriefe, 1940). Vrhunac njegove film. karijere predstavlja film *Posljednja prilika* (Die letzte Chance, 1945), humana priča o bjeguncima iz nacističke Njemačke koji, bježeći kroz teško prohodne planine, konačno nalaze utočište u neutralnoj Švicarskoj. To djelo, upečatljivo režirano u stilu tek nastajućeg neorealizma, donosi mu (*ex aequo*) Grand Prix na prvom festivalu u Cannesu 1946. Nakon II svj. rata velik uspjeh ostvaruje i dramom *Četvorica u džipu* (Die vier im Jeep, 1951), s radnjom u okupiranom Beču po svršetku II svj. rata. Režirao je i naručene dokum. filmove. Od 1953. posvetio se isključivo kazalištu.

Ostali igr. filmovi: *Pješak Wips* (Füsiliier Wips, 1938); *Komandir straže Studer* (Wachtmeister Studer, 1939); *Landammann Stauffacher* (1941); *Hitac iz kancelarije* (Der Schuss von der Kanzel, 1942); *Marie Louise* (1944); *Ubojstvo u ludnici* (Matto regiert, 1947); *Swiss Tour B XVI* (1949); *Naše selo* (Unser Dorf, 1953). Mi. Šr.

LINGEN, Theo (pr. ime **Franz Theobald Schmitz**), njem. filmski i kazališni glumac i redatelj (Hannover, 10. VI 1903 — Beč, 10. XI 1978). Isprva scenski radnik, potom uči glumu u školi hannoverskog kazališta. Bio je član kaz. kuća u Münsteru, Frankfurtu, Berlinu i dr.; nakon II svj. rata dugogodišnji je popularni karakterni glumac (i redatelj) bečkog Burgtheatera. Na filmu nastupa već u nj. razdoblju, odigравši do 70-ih godina više od 100 film. uloga. Najzapaženije je ostvario u *M* (1931) i *Testamentu doktora Mabusea* (1933) F. Langa, *Tigru od Ešnapura* (1937) i *Indijskom nadgrobnom spomeniku* (1938) R. Eichberga te *Balu u Operi* (1939) G. von Bolvaryja. Već zarana okrenut komediji, postao je — uz austr. glumca → H. Mosera (s kojim je često nastupao u paru) — najpopularniji film. komičar njem. govornog područja. Jugosl. publici poznat je po ulozi direktora škole u seriji zapadnonjem. filmova o đacima nepodopština s kraja 60-ih godina. Prije II svj. rata i nakon njega režirao je mnoge filmove, uglavnom komedije (u kojima je uvijek i glumio); ističu se *Gospođa Luna* (Frau Luna, 1942), *Johann* (1943), *Philine* (1945), *Amotamo* (Hin und her, 1948) i *Gostioničarka iz »Zlatne krune«* (Die Wirtin zur goldenen Krone, 1955).

Njegova kći **Ursula Lingen** je film., kaz. i tv-glumica.

Ostale važnije uloge: *Rat valcera* (L. Berger,

1933); *Volim sve žene* (K. Lamač, 1935); *Bečka krv* (W. Forst, 1942); *Sedam godina peha* (E. Marischka, 1942); *Sedam godina sreće* (E. Marischka, 1943); *Theodor na голу* (E. W. Emo, 1950); *Stidi se, Brigitte* (E. W. Emo, 1952); *Bagdadska kradljivica* (K. Lamač, 1952); *Jedno srce i duša* (M. Nosseck, 1956). Vr. V.

LIPMAN, Jerzy, polj. snimatelj (Brest Litovsk, danas Brest, BSSR, 10. IV 1922 — London, 10. XI 1983). Diplomirao 1952. na visokoj film. školi u Łodzi. Karijeru otpočinje kao asistent snimatelja (npr. u filmu *Petorica iz ulice Barske*, 1954, A. Forda); samostalno snima od 1954. Najuspješniji je snimatelj tzv. crnog vala polj. kinematografije, ujedno i međunarodno najugledniji. Najčešće je surađivao sa A. Wajdom i A. Munkom, kasnije i sa R. Polanskim (dok je još djelovao u Poljskoj). U filmu *Kanal* (A. Wajda, 1956) daje prednost maksimalnoj realističnosti — radi s minimumom rasvjete čime želi postići ambijentalnu uvjerljivost ali i tenziju: sunce koje prodire kroz proreze kanala ne samo što daje svjetlo, već kao da izražava i prijetnju. U *Lotni* (A. Wajda, 1959) prigušenim koloritom značajno pridonosi osjećaju rezignacije karakterističnom za to djelo dok komornost ugođaja *Noža u vodi* (R. Polanski, 1962) postiže suzdržanom kamerom. U kostimiranom filmu *Pepeo* (A. Wajda, 1965), pomno birajući ekspresivne totale i detalje, dinamičnom kamerom »neposredno sudjeluje« u bitkama. Dobitnik je mnogih polj. priznanja, među kojima i Državne nagrade III ranga Ministarstva za kulturu i umjetnost za fotografiju u filmu *Gangsteri i filantropi* (J. Hoffman i E. Skorzewski, 1963). Radio je i u inozemstvu (SR Njemačka, Francuska i SSSR).

Ostali važniji filmovi: *Pokoljenje* (A. Wajda, 1954); *Sjena* (J. Kawalerowicz, 1956); *Pravi kraj velikog rata* (J. Kawalerowicz, 1957); *Osmi dan tjedna* (A. Ford, 1958); *Atentat* (J. Passendorfer, 1959); *Zrikava sreća* (A. Munk, 1960); *Ljubav u doadedost* (omnibus, epizoda A. Wajde, 1962); *Najljepše prevare svijeta* (omnibus, epizoda R. Polanskog, 1963); *Pravo i šaka* (J. Hoffman, 1964); *Raspoloženje* (J. Rybkowski, 1965); *Mali vitez* (J. Hoffman, 1969); *Dan očišćenja* (J. Passendorfer, 1970); *Mrtvi golub u Beethoven Strasse* (S. Fuller, 1973); *Mučenik* (A. Ford, 1975). K. Mik.

LIPSKÝ, Oldřich, čehosl. redatelj i scenarist (Pelhrimov, 4. VII 1924 — Prag, listopad 1986). Započeo studij na filoz. fakultetu u Pragu. Karijeru otpočinje kao umj. voditelj praškoga Satiričkog kazališta. Filmom se bavi od kraja 40-ih godina kao scenarist i glumac-epizodist, potom i kao asistent redatelja. God. 1951. suredatelj je i koscenarist (sa J. Machom) filma *Racek je zakasnio* (Racek má zpoždění), a samostalno debitira 1954 (*Cirkusa će uvijek biti* — Cirkus bude). Režirajući oko 25 igr. filmova, uglavnom komedija, L. je nepretenciozno (ali vrlo uspješno) zabavljao publiku, a ponajviše duhovitosti te smisla za ritam i gradaciju komičnih situacija iskazao je u parodijama vesterna (*Revolveraš iz Arizone* — Limonadový Joe, 1964, nagrada na festivalu u San Sebastianu) odnosno krim. filma (*Adela nije večerala* — Adela jste nevěčerala, 1979); oba su ostvarenja postigla i zapažene komerc. uspjehe u inozemstvu.

Njegov brat **Lubomír Lipský** istaknuti je čehosl. glumac.

Ostali važniji filmovi: *Uzorni kinematograf Jaroslava Haška* (Vzorný kinematograf Haška Jaroslava, 1955); *Zvijezda putuje na jug* (Hvězda jde na jih, 1959, koprodukcija sa SFRJ); *Cirkus putuje* (Cirkus ide, 1960, dugometr. dokumentarni);

Čovjek iz prvog stoljeća (Muž z prvního století, 1963); *Hepiend* (Happy End, 1966); *Gospodo, ubio sam Einsteina* (Zabil jsem Einsteina, pánové, 1969); *Samo četiri umorstva* (Čtyři vraždy stačí, drahouška, 1970); *Slamnatí šesir* (Slaměny klobouk, 1971); *Cibulka i šest medvěda* (Šest medvědů s Cibulkou, 1972); *Trojica na putu* (Tři chlapi na cestách, 1973); *Joakime, baci ga u stroj* (Jachyme, hod' ho do stroja, 1974); *Cirkus u cirkusu* (Cirkus v cirkuse, 1975, koprodukcija sa SSSR-om); *Ma-reček, dajte mi olovku* (Marečku, podejte mi pero, 1976); *Živjeli duhovi!* (Ať žijí duchové!, 1977); *Tajna karpatskog zamka* (Tajemství hradu v Karpátech, 1982); *Tri veterana* (Tri veterani, 1984).

To. K.

LIPUŽIČ, Mirko, scenograf (Mežica, 18. I 1921). Diplomirao (1953) arhitekturu u Ljubljani. God. 1952—60. djelovao je kao scenograf u više slov. kazališta. Film. scenografijom bavi se od 1953 (*Vesna F. Capa*); surađivao je u više od 40 domaćih i koprodukcijских filmova. Jedan je od pionira slov. filmske scenografije, a bavi se i teorijom filma i film. scenografije. Značajke su njegova scenogr. opusa stilska čistoća i iznimna ekspresivnost detalja. U filmovima *Idealist* (I. Pretnar, 1976) i *Doviđenja u sljedećem ratu* (Z. Pavlovič, 1980) kreirao je — suptilno, bez folkloriziranja, ističući specifičnosti slov. seoskoga i prigradskog ambijenta — scenografiju kao bitan čimbenik psihol. i sociol. karakterizacije likova i događanja. Za scenografiju filma *Samonikli* (I. Pretnar, 1963) nagrađen je na festivalu u Puli, a za *Ubij me nježno* (B. Hladnik, 1979) osvojio je Zlatnu arenu.

Ostali važniji filmovi: *Široki plavi put* (G. Pontecorvo, 1958); *Pet minuta raja* (I. Pretnar, 1959, sa V. Badrovom); *Ograda* (A. Gatti, 1961); *Ne plači, Petre!* (F. Štiglic, 1964); *Amandus* (F. Štiglic, 1966); *Na papirnatom avionima* (M. Klopčič, 1967); *Sunčani krk* (B. Hladnik, 1968); *Deseti brat* (V. Duletič, 1982); *Stričevi su mi pričali* (F. Štiglic, 1983, i tv-serija); *Naš čovjek* (J. Pogačnik, 1985); *Doktor* (V. Duletič, 1985); *Živjela sloboda!* (R. Ranfl, 1987). R. Šu.

LISI, Virna (puno ime **V. Pieralisi**), tal. glumica (Ancona, 8. IX 1937). Na filmu od 16. godine. Privlačna plavuša, označuje pomak interesa kojim suptilnije žene iz urbanih sredina potiskuju dotad vodeće bujne ljepotice »narodskog tipa« postneoreal. razdoblja (G. Lollobrigida, S. Loren i dr.). Poč. karijere tumači uglavnom uloge u tipu → naivke. Film *Eva* (1962) J. Loseyja, u kojem potvrđuje šarm i glum. senzibilitet, donosi joj poziv u Hollywood. Nakon uspjeha u filmu *Kako ubiti svoju ženu?* (1965) R. Quinea, reklama je nastoji nametnuti kao zamjenu za nedavno umrlu M. Monroe, no bez većeg odjeka. Po povratku u Evropu glumi uglavnom u romant. komedijama, a od sredine 70-ih godina ograničuje se na karakterne epizode (za takve uloge u filmovima *S onu stranu dobra i zla*, 1977, L. Cavani i *Miris mora*, 1983, C. Vanzine nagrađena je godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento). U novije doba najčešće nastupa na televiziji (npr. tv-serije *I život teče dalje* . . . D. Risija i *Kristof Kolumbo* A. Lattuada). Potvrdila se i kao kaz. glumica, osobito u suvremenom repertoaru (i u režiji G. Strehlera).

Ostale važnije uloge: *Osamnaestogodišnjakinje* (M. Mattoli, 1955); *Žena dana* (F. Maselli, 1956); *Romul i Rem* (S. Corbucci, 1961); *Crni tulipan* (Christian-Jaque, 1963); *Casanova '70* (M. Monicelli, 1965); *Made in Italy* (N. Loy, 1965); *Zavodnice* (omnibus, epizoda D. Risija, 1965); *Gospođe i gospoda* (P. Germi, 1965); *Princu je potrebna djevica* (P. Festa Campanile, 1965); *Ne diraj mi*

M. LITTÍN, *Dogodilo se u Marusji*

ženu (N. Panama, 1966); *Naše dobre supruge* (L. Zampa, 1967); *Arabella* (M. Bolognini, 1967); *Bolje udovica nego...* (D. Tessari, 1967); *Djevojka i general* (P. Festa Campanile, 1967); *Harlemski tulipani* (F. Brusati, 1969); *Tajna Santa Vittorije* (S. Kramer, 1969); *Visoko društvo Rima* (C. Lizzani, 1971); *Plavobradi* (E. Dmytryk, 1972); *Zmija* (H. Verneuil, 1973); *Ernesto* (S. Samperi, 1978); *Čikala* (A. Lattuada, 1980).

D. Šva.

LISINSKI, Hrvoje, film. kritičar i publicist (Zagreb, 21. III 1935 — Zagreb, 6. XI 1971). Diplomirao filozofiju na Filozofskom fakultetu (1959) i studirao režiju na Kazališnoj akademiji u Zagrebu. Krajem 50-ih godina objavljuje film. kritike i ogledе u studentskim glasilima, potom na radiju i u raznim časopisima, od 1962. do 1965. uređuje rubriku *Neslaganja* u časopisu »Filmska kultura«. Poč. 60-ih godina prvi je gl. urednik III programa Radio-Zagreba. Široke kulture, izrazite marksističke orijentacije, pogleda na film znanstveno čvrsto utemeljenih na sociologiji i soc. psihologiji, sklon polemičkim tonovima, L. je jedan od najzapaženijih mladih jugoslavenskih film. publicista s poč. 60-ih godina. U drugoj polovici desetljeća teška bolest onemogućuje njegov dalji rad.

An. Pet.

LIŠKA, Zdeněk, čehosl. skladatelj (Smecno, 16. III 1922). Studirao na konzervatoriju u Pragu. Skladao je glazbu za više od 100 filmova, ponajviše kratkometražnih (osobito animiranih), pored ostalog za K. Zemanu i H. Tyrlovu; od 1949. komponira za Zemanovu popularnu seriju *Gospodin Prokoup*. Od 60-ih godina piše i za igr. filmove, surađujući s gotovo svim vodećim čehosl. redateljima starije i srednje generacije — npr. O. Vávrom, J. Kádárom i E. Klosom, J. Krejčíkom, K. Vlačilom, O. Lipskim, K. Kachynom, V. Chytilovom, J. Jakubiskom i dr.

Važniji igr. filmovi: *Pronalazak propasti* (K. Zeman, 1957); *Budenje* (J. Krejčík, 1959); *Viši princip* (J. Krejčík, 1960); *Golubica* (F. Vlačil, 1960); *Pjesma o sivom golubu* (S. Barabaš, 1961); *Barun Pražil* (K. Zeman, 1962); *Ponoćna misa* (J. Krejčík, 1962); *Čovjek iz prvog stoljeća* (O. Lipsky, 1963); *Smrt se zove Engelchen* (J. Kadar i E. Klos, 1963); *Opušten* (J. Kadar i E. Klos, 1964); *Priče iz prve republike* (J. Krejčík, 1964); *Živjela republika!* (K. Kachyna, 1965); *Trgovina na korzu* (J. Kadar i E. Klos, 1965); *Tango za*

medvjeda (S. Barabaš, 1966); *Markéta Lazarová* (F. Vlačil, 1967); *Dolina pčela* (F. Vlačil, 1968); *Čast i slava* (H. Bočan, 1968); *Ptice, siročad i ludaci* (J. Jakubisko, 1969); *Spaljivač leševa* (J. Herz, 1969); *Voda nešto nosi* (J. Kádár i E. Klos, 1969); *Adelheid* (F. Vlačil, 1969); *Opet skačem preko ka-ljuže* (K. Kachyna, 1970); *Jedemo plod rajskog voća* (V. Chytilová, 1970); *Varljiva igra ljubavi* (J. Krejčík, 1971); *Dani izdaje* (O. Vávra, 1973).

Ni. Š.

LITTÍN, Miguel, čil. redatelj (Palmilla, 9. VIII 1942). Završio studij režije na sveučilištu u Santiagu. Red. karijeru otpočinje 1965. kratkometr. filmovima, a na igr. filmu debitira 1969. Njegov opus označuje pamfletski duh, djelomice dokumentaristička faktura i kontrolirana »baroknost« film. slike. Pripadnik lijevice, već prvim filmom *Sakal iz Nahueltora* (El chacal de Nahueltoro) o cinizmu i sadizmu vladajuće birokracije, najavljuje val čil. socijalnokritičkih filmova tog doba; to je ujedno najgledaniji domaći film svih vremena. Za kratkotrajne vladavine S. Allendea L. rukovodi proizvodnom poduzećem i studijem Chile Films, te režira dokum. film *Drug predsjednik* (Compañero Presidente, 1971) i igr. film *Obećana zemlja* (La tierra prometida, 1973) o prvoj socijal. republici u Čileu 1943, koji — zbog prevrata generala A. Pinocheta 1973 — dovršava na Kubi. Nastanivši se u Meksiku, snima spektakularni film *Dogodilo se u Marusji* (Actas de Marusia, 1976) o radnicima rudnika salitre koji se pokušavaju suprotstaviti izrabljivanju inozemnih kapitalista; tim djelom stječe ugled i izvan granica Juž. Amerike. Njegov film. pamflet *Usvajanje metode* (El recurso del método/Viva el Presidente!, 1978, na Kubi), prema istoimenom djelu kub. pisca A. Carpentiera, s velikim je uspjehom prikazan na festivalu u Cannesu. Slijedi *Udovica iz Montiel* (La viuda de Montiel, 1979), prema djelu G. Garcije Márqueza, o udovici veleposjednika koja tek nakon njegove smrti shvaća da je bogatstvo stekao nemilosrdnim izrabljivanjem i služenjem vladajućoj diktaturi. Najveći međunar. uspjeh postigao je filmom *Alsino i kondor* (Alsino y el cóndor, 1982), snimljenim u Nikaragvi (u koprodukciji s Kubom, Meksikom i Kostarikom), o desetogodišnjem dječaku koji mašta o letenju, a umjesto toga kroz revoluciju sazrijeva brže od svojih vršnjaka; djelo je, predstavljajući Nikaragvu, nominirano za Oscara za najbolji film s neengl. jezičnog po-

dručja. Veliku pozornost izazvao je na festivalu u Veneciji militantnim dokum. filmom *Dokumenta o Čileu* (Acta general de Chile, 1986), dojmljivim prikazom prilika pod diktaturom, snimljenim ilegalno u Pinochetovu Čileu. Mi. Šr.

LITVAK, Anatole (pr. ime **Michael Anatol Litwak**), američko-franc. redatelj, scenarist i producent ukrajinsko-žid. podrijetla (Kijev, 10. V 1902 — Neuilly, 16. XII 1974). Od 14. godine obavlja pomoćne poslove u petrogradskom avangardnom kazalištu, kasnije pohađa drž. dramsku školu i studira filozofiju; istodobno otpočinje karijeru kaz. redatelja i glumca. Na filmu od 1923. kao asistent redatelja u studijima Nordkino; kao redatelj debitira melodramom *Tajana* (1925). Iste godine napušta SSSR i do poč. 30-ih godina živi u Njemačkoj, gdje se (kao *Anatol Lutwak*) afirmirao kao montažer *Ulice bez radosti* (1925) G. W. Pabsta, a zatim je asistent redatelja; ponovno režira od 1930. Po dolasku nacistâ na vlast napušta Njemačku, rađajući usporodo u Vel. Britaniji i Francuskoj. Uspjeh melodrame *Mayerling* (1936), sa Ch. Boyerom i D. Darrieux kao Rudolфом Habsburškim i Marijom Večerom, donosi mu poziv u Hollywood, gdje se afirmira akcionom melodramom *Zena koju volim* (The Woman I Love, 1937), novom verzijom svoga franc. uspjeha *Kočiya* (L'équipage, 1935, i koscenarist), a potom i crnohumornom krim. komedijom *Divni doktor Clitterhouse* (The Amazing Dr. Clitterhouse, 1938, i producent); ta priča o liječniku (E. G. Robinson) koji se za kriminal zanima izvan moralnih odrednica, otkriva autorovu sklonost ekscentričnim fabulama unutar čvrstih žanrovskih obrazaca, ukazujući na to da je apsolvirao njem. filmsku tradiciju 20-ih godina. Uspjeh postiže i špijunskim thrillerima, romant. i akcionim melodramama, ali najveći ugled stječe suradnjom na dokum. seriji o II svj. ratu *Zašto se borimo?* (1941–43). Potkraj 40-ih godina realizira značajno ostvarenje *film noir* — thriller *Oprostite, pogrešan broj* (Sorry Wrong Number, 1949, i koproducent) zasnovan na radio-drami L. Fletcher. Ipak, najsugestivnije mu je djelo *Odluka pred zorom* (Decision before Dawn, 1951, i koproducent/nominacija za Oscara za najbolji film/), drama o diverzantima u II svj. ratu. Od sredine 50-ih godina režira u Evropi; nekoliko projekata vrlo uspješnih u publike, npr. *Anastasia* (1956), *Volite li Brahmsa?* (Aimez-vous Brahms?, 1961, i producent) i *Noć generalâ* (The Night of the Generals, 1967), uglavnom svjedoči o težnji komercijalizmu i manipulaciji snobističkim ukusom. Ukupno je režirao 32 igr. filma (najviše u SAD). Povremeno je radio i na televiziji (npr. tv-verzija *Mayerlinga* iz 1957). Povukao se 1969.

Ostali važniji filmovi: *Nikad više ljubav* (Nie wieder Liebe, 1931); *Pjesma jedne noći* (Das Lied einer Nacht, 1932); *Srce jorgovanâ* (Coeur de lilas, 1932); *Ta stara hulja* (Cette vieille canaille, 1935, i koscenarist); *Tovariš* (Tovarich, 1937); *Sestre* (The Sisters, 1938); *Priзнанja nacističkog špijuna* (Confessions of a Nazi Spy, 1939); *Dvorac na Hudsonu* (Castle on the Hudson, 1940); *Tri života jedne žene* (All This and Heaven Too, 1940, i producent); *Grad koji valja osvojiti* (City for Conquest, 1940, i producent); *Bluz u noći* (Blues in the Night, 1941); *Izvan magle* (Out of the Fog, 1941); *Ovo iznad svega* (This above All, 1942); *Duga noć* (The Long Night, 1947, i koproducent); *Zmijsko leglo* (The Snake Pit, 1949, i koproducent); *Ljubavni čin* (Un acte d'amour, 1954, i producent); *Duboko plavo more* (Deep Blue Sea, 1955, i producent); *Pet milja do ponoći* (Five Miles to Midnight/Le couteau dans la plaie, 1962, i pro-

ducent); *Dama u automobilu s naočarima i puškom* (La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil, 1969, i koproducent).

LIT.: Ch. Hamblett, Anatole Litvak, California 1962. N. Pc.

LIVANOV, Boris Nikolajevič, sovj. filmski i kazališni glumac te kaz. redatelj (Moskva, 8. V 1904 — Moskva, 22. IX 1972). Pohađao glum. školu Hudožestvenog teatra u Moskvi, u kojem je 1924. i otpočeo karijeru; na filmu debitira iste godine. Unatoč prijateljstvu sa S. M. Ejzenštejnom, V. I. Pudovkinom i A. P. Dovženkom, u razdoblju nij. filma nastupa rijetko, posvećujući se prvenstveno kazalištu (i kao redatelj). Nakon gl. uloge u *Dezertneru* (1933) V. I. Pudovkina stvara i uspješnu film. karijeru; sugestivnom pojavom nenametljiva autoriteta bio je predodređen za uloge rukovodilaca, plemića i vojskovođa. Najuspješnije ostvarenje dao je kao general u *Poemi o moru* (1958) J. I. Solnceve. Od 1948. nosi titulu *Narodni umjetnik SSSR-a*.

Ostale važnije uloge: *Oktobar* (S. M. Ejzenštejn i G. V. Aleksandrov, 1928); *Dubrovsiki* (A. I. Ivanovski, 1936); *Deputat Baltika* (J. J. Hejfic i A. G. Zarhi, 1937); *Minjin i Požarski* (V. I. Pudovkin i M. I. Doller, 1939); *Glinka* (L. O. Arnštam, 1947); *Bitka za Staljingrad* (V. M. Petrov, 1949); *Pad Berlina* (M. E. Ciaureli, 1949); *Admiral Ušakov* (M. I. Romm, 1953); *Mihail Lomonosov* (A. G. Ivanov, 1955); *Aleksa Dundić* (L. D. Lukov, 1958).

LIT.: E. G. Ivanova, Boris Nikolajevič Livanov, Moskva 1955. N. Pc.

LIVINGSTON, Jay, am. skladatelj (McDonald, Pennsylvania, 28. III 1915). Isprva piše tekstove i glazbu za pjevače i vokalne sastave radija te za komične muz. prizore kaz. predstava. Na filmu od 1944 (kompanija Paramount). Osobit uspjeh postiže songovima nastalim u suradnji s tekstopiscem R. Evansom. Tandem je nagrađen sa 3 Oscara za najbolji film. song godine: za *Buttons and Bows* iz filma *Bljedoliki* (N. Z. McLeod, 1948), *Mona Lisa* iz filma *Kapetan Carey* (M. Leisen, 1951) i *Qué será, será* iz filma *Čovjek koji je sviše znao* (A. Hitchcock, 1956). Skladao je i više popularnih tema za tv-serije (npr. *Bonanza*).

Ostali važniji filmovi (songovi): *Moja prijateljica Irma* (G. Marshall, 1949); *Šarene hlače* (G. Marshall, 1950); *Dolazi mladoženja* (F. Capra, 1951); *Crvene podvezice* (G. Marshall, 1954); *Lucy Gallant* (R. Parrish, 1955); *Svi na palubu!* (N. Taurrog, 1961); *Priča o Jean Harlow* (G. Douglas, 1965); *Prokleti posjed* (S. Pollack, 1966); *Sama u tami* (T. Young, 1967). Ni. Š.

LIZZANI, Carlo, tal. redatelj, scenarist, glumac i teoretičar filma (Rim, 13. IV 1917). Isprva istaknuti kritičar časopisa »Cinema« i »Bianco e Nero« te jedan od prvih zagovornika i teoretičara neorealizma. S praktičnim film. radom otpočinje 1946; koscenarist je, glumac i asistent redatelja u filmovima *Sunce još izlazi* (A. Vergano, 1947), *Njemačka multe godine* (R. Rossellini, 1947) i *Mlin na rijeci Po* (A. Lattuada, 1949), a osobito se ističe kao koscenarist i asistent redatelja u filmovima *Tragičan lov* (1947), *Gorka riža* (1949) i *Nema mira među maslinama* (1949) G. De Santisa, s kojim dijeli izrazitu komun. orijentaciju; u filmu *Moj sin profesor* (1946) L. Comencinija tumači zapaženu ulogu svećenika. Kao redatelj debitira 1950. s nekoliko dokum. filmova od kojih je najznačajniji *U podne se nešto promijenilo* (Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato) o zauzimanju veleposjedâ od strane seljaka. Svoj prvi igr. film *Achtung, banditi!* (1951), u kojem u gl. ulozi po prvi put nastupa G. Lollobrigida (ujedno i jedan od financijera projekta), realizira na poziv vođa



C. LIZZANI, *Kronika o siromašnim ljubavnicima*

pokreta otpora iz okolice Genove; radeći izvan studija, uglavnom s tzv. glumcima s ulice, L. stvara djelo koje se izravno nadovezuje na dokumentaristički pristup prikazu partizanskog rata započet filmom *Paisà* (1946) R. Rossellinija. Na temelju vlastite teze da neorealizam nije i nikad neće biti produkt spontanosti, već strpljiva racionalnog istraživanja, filmom *Kronika o siromašnim ljubavnicima* (Cronache di poveri amanti, 1954) — koji G. Aristarco, uz *Senso* L. Viscontija, smatra najboljim tal. filmom te godine — pokušava prevladati krizu tal. kinematografije. Rađeno prema istoimenom romanu V. Pratolinija, djelo — iako puno uopćavanja i simbolike — pomnim odabirom likova i preciznom analizom događanja u Firenci 20-ih godina uspijeva, po Aristarcu, »prevladati neplodnu novelistiku i kroniku koja je zavladała u talijanskoj kinematografiji početkom 50-ih godina«. Ustrajan u svome polit. opredjeljenju, rijetko odstupa od teme nar. revolta i nužnosti soc. akcije (iako nikad neće prihvatiti poglede najmilitantnije struje → političkog filma), što ilustriraju i vrlo uspješni *Grbavac* (Il gobbo, 1960), *Zlato Rima* (L'oro di Roma, 1961) i *Proces u Veroni* (Il processo a Verona, 1962). Kasnija njegova ostvarenja (a 60-ih godina bavi se i komerc. filmom, npr. špageti-vesternom /pod pseudonimom *Lee Beaver*) produkt su borbe i interferencije idealizma poratne Italije, pokušaja zahvaćanja u suvremene fenomene (npr. terorizma) te vlastita teoretskog rada. Upravo zbog tako širokog raspona tema te ponekad neprimjerenog pristupa, ti su filmovi (npr. *Hotel Kleinhoff* — Kleinhoff Hotel, 1977) znatno ispod razine njegovih najuspješnijih ostvarenja. Povremeno režira i na televiziji (npr. epizoda *Venecija* — Venezia dokum. serije *Prijestolnice kulture*). Vrlo aktivan na praktičnome (više od 30 igr. filmova od 1988), L. je uspješan i na znanstveno-teorijskom planu; osobito su značajne kritičke povijesti tal. filma *Talijanski film* (Il cinema italiano, Rim 1953) i *Talijanski film 1895—1979* (Il cinema italiano 1895—1979, Rim 1979 /u 2 dijela/).

Ostali važniji filmovi: *Na rubu metropole* (Ai margini della metropoli, 1953); *Ljubav u gradu* (omnibus, epizoda *Plaćena ljubav* — L'amore che si paga, 1953); *Kineski zid* (La muraglia cinese, 1958, dugometr. dokumentarni); *Karabinijer na konju* (Il carabinieri a cavallo, 1961); *Celestina* (La Celestina, 1964); *Ustani i pucaj* (Svegliati e uccidi, 1966); *Rijeka dolara* (Un fiume di dollari, 1966); *Počivajte u miru* (Requiescant, 1967); *Evangelje 70* (omnibus, epizoda *Ravnodušnost* — L'indifferenza, 1967); *Gangsteri u Milanu* (Banditi a Milano, 1968); *Odmetnikova ljubavnica* (L'amante di Gramigna, 1968); *Barbagia* (1969); *Visoko društvo Rima* (Roma bene, 1971); *Zamka* (Torino nera, 1972); *Crazy Joe* (1973); *Mussolini: posljednji čin* (Mussolini — ultimo atto, 1974); *Fontamara* (1980); *Kuća sa žutim tepihom* (La casa del tappeto giallo, 1983); *Mamma Ebbe* (1985); *Dragi Gorbachov* (Dear Gorbachev, 1988).

Da. Mć.
LLOYD, Frank (pr. ime **Francis William G. Lloyd**), am. redatelj, scenarist, producent i glumac šk. podrijetla (Glasgow, 2. II 1888 — Hollywood, 10. VIII 1960). Odvjetak glum. obitelji, od 1903. nastupa u brit. kazalištima, od 1910. u putujućim kaz. trupama u Kanadi, a od 1913. u filmovima kompanije Universal. Kao film. redatelj debitira 1914; radeći većinom za Paramount i Fox, u nij. razdoblju i scenarist je mnogih svojih projekata, a u zvučnome se okušava i kao producent (vlastitih i tuđih filmova — npr. *Saboter*, 1942, A. Hitchcocka i *Pljačkaši*, 1942, R. Enrighta). Za II svj. rata šef je grupe ratnih snimatelja; nakon rata se povlači (samo još 2 režije 50-ih godina). — Većina Lloydovih filmova, osobito kratkometražnih iz nij. razdoblja, rutinska su ostvarenja sračunata na komerc. uspjeh, što označuje i njegove ambicioznije projekte u zv. razdoblju. U njima se, osim natprosječnom zanatskom vještinom, L. ističe i smislom za vizualnu ekspresiju kojom nadvisuje većinu dr. redatelja s početka zv. razdoblja. Izdvajaju se: *Božanstvena žena* (The Divine Lady, 1929, Oscar za režiju) o ljubavi lady Hamilton i admirala Nelsona; *Ka-*

H. LLOYD u filmu
Napokon spas

valkada (Cavalcade, 1933, Oscar za režiju), prema drami N. Cowarda, melodrama o brit. obitelji iz više klase do pred II svj. rat; *Berkeley Square* (1933), onirička romant. fantazija s radnjom u Londonu; *Pobuna na brodu Bounty* (Mutiny on the Bounty, 1935, Oscar za najbolji film, nominacija za Oscara za režiju), pustolovni film prema istinitom slučaju pobune mornara, budućih osnivača brit. kolonija na Pacifiku; žive radnje i vrsnih glum. kreacija (Ch. Laughton, C. Gable, F. Tone); *Wells Fargo* (1937), western-saga o poznatoj poštanskoj službi. U 40-godišnjoj karijeri režirao je više od 100 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Priča o dva grada* (A Tale of Two Cities, 1917); *Jadnici* (Les Miserables, 1918); *Madame X* (1920); *Priča o dva svijeta* (A Tale of Two Worlds, 1921); *Nevidljiva sila* (The Invisible Power, 1921); *Vječna ljubav* (The Eternal Flame, 1922); *Oliver Twist* (1922); *Morski vuk* (The Sea Hawk, 1924); *Morski orao* (The Eagle of the Sea, 1926); *Djeca razvoda* (Children of Divorce, 1927); *Obožavanje* (Adoration, 1928); *East Lynne* (1931); *Hoopla* (1933); *Ulaz za poslugu* (Servants' Entrance, 1934); *Pod dvije zastave* (Under Two Flags, 1936); *Djevojka iz Salema* (Maid of Salem, 1937); *Kad bih bio kralj* (If I Were King, 1938); *Vladari mora* (Rulers of the Sea, 1939); *Howardovi iz Virginije* (Howards of Virginia, 1940); *Dama iz Cheyennea* (The Lady from Cheyenne, 1941); *Zauvijek i dulje* (epizoda u omnibusu, 1943); *Krv na suncu* (Blood on the Sun, 1945); *Shanghajska priča* (The Shanghai Story, 1954); *Posljednja komanda* (The Last Command, 1955).

An. Pet.

LLOYD, Harold, am. glumac i producent (Burchard, Nebraska, 20. IV 1893 — Hollywood, 8. III 1971). Od rane mladosti nastupa u malim ulogama u amat. kazalištu u San Diegu, a na filmu debitira kao statist u ulozi Indijanca, kad je jedna Edisonova ekipa 1912. snimala film u njegovu mjestu. Fasciniran filmom kao mogućnošću brzog uspjeha, L. sljedeće godine odlazi u Los Angeles. Radeći kao statist u kompaniji Keystone, upoznaje H. Roacha (također statista),

koji uskoro dobiva malo nasljedstvo i osniva film. kompaniju a L. mu postaje gl. glumac-komičar. Zajedno kreiraju lik *Willie Worka* i otpočinju snimanje kratkometr. komedija kopirajući već videne filmove, posebno Chaplinove. Budući da te filmove nitko nije kupovao, kompanija propada i L. se kao statist vraća Keystoneu i Sennettu (koji, međutim, nema razumijevanja za njegovu komiku). U međuvremenu, Roach ponovno osniva kompaniju pod patronatom am. ogranka Pathe, i ponovno angažira Lloyda. Sada kreiraju novi komični lik *Lonesome Luke*, usamljenika koji je kostimom potpuna suprotnost Chaplinu (Lloyd: »Kod njega je sve bilo preveliko, kod mene — naprotiv — sve je bilo suviše tijesno«). Lloydova komika ostaje ipak samo imitacija velikog uzora kojega se nije mogao osloboditi. Kako su ti filmovi ipak pobudili stanovito zanimanje publike, L. ih je 1916/17 (u režiji Roacha) snimio stotinjak — sve po jednu rolu. Neočekivano i za njega samog, gledajući neki beznačajan film 1917,

L. shvaća da nije »rođeni« klaun i da mu lik tužnog Lukea ne odgovara. Uz pomoć Roacha kreira posve novi lik u am. komediji. Umjesto klaunovskih pretijesnih i prekratkih hlača, prugaste košulje, šešira bez oboda, nacrtanih brkova i trepavica, nastaje lik vitkog mladića u stand., konfekcijskom odijelu, s bijelom košuljom, leptir-kravatom, žirardi-šeširom, obveznim naočalama i smiješkom punim optimizma. Taj lik »serijskog momka serijske psihologije i serijskih ambicija«, koji se hvata ukoštac sa životom želeći bogatstvo i sreću, uspjeh na poslu i u ljubavi, izražavao je optimizam »ludih dvadesetih« i značio ne samo identifikaciju s milijunima Amerikanaca, već i identifikaciju s vlastitom ličnošću. Govoreći o tom liku, L. je rekao da »ostavlja dojam kao da nikad neće uspjeti, da ne može, nije u stanju svladati teškoće koje uvijek izgledaju nesavladive, ali on ide naprijed i završava s uspjehom. I još nešto: to je ugodna osoba koja izaziva simpatije. Publika se ne smije njemu, već zajedno s njim«. Pričajući najčešće istu priču o ambicioznom, poštenom, ali siromašnom mladiću, koji se zaljubljuje u lijepu i bogatu djevojku koju spašava od nasilnih pokvarenjaka ili zadobiva simpatije njena strogog oca spašavajući mu banku od pljačke ili omogućivši mu da pobijedi na lokalnim izborima, trkama, raskrinkavajući korumpirane protivnike ili lovce na miraz, L. postiže velik uspjeh tim filmovima koji uvijek svršavaju potjerom i hepi-endom. U razdoblju 1919—30. L. postaje najgledaniji i najpopularniji komičar Amerike. Trajnost te ocjene potvrđena je i činjenicom da su oba njegova filma-antologije *Svijet komedija Harolda Lloyda* (Harold Lloyd's World of Comedy, 1962) i *Smiješna strana života* (The Funny Side of Life, 1963) postigla ponovno velik uspjeh i donijela odgovarajuće prilode. Bio je najdosljedniji interpretator gl. životne filozofije am. društva prosperiteta, psihologije upornosti kojom se jedino stiže do uspjeha, čovjek koji je »samo smijeh«, bez kompleksa i metafizike, a u privatnom životu dijeli nazore i uspjeh svojih junaka s film. platna. Dok je B. Keaton karijeru završio u neuropsihijatrijskoj klinici, H. Langdon u očaju na Ch. Chaplin u egzilu, L. jedini od »četvorice najvećih« nije imao ozbiljnih životnih teškoća. Umro je od raka u svojoj vili na Beverly Hillsu, sagrađenoj u stilu tal. renesanse, a obrazloženje za specijalnog Oscara koji mu je dodijeljen 1932. lapidarno obilježuje njegovu ličnost: »majstor komedije i ispravan građanin«. Uz pomoć W. W. Stout napisao je autobiografiju *Američka komedija: autobi-*

H. LLOYD u filmu *Luda srijeda*

ografija (An American Comedy: An Autobiography, New York 1928 / prošireno izdanje 1971/).

Ostali važniji filmovi: *Mornar* (F. Newmayer, 1921); *Bakin dečko* (F. Newmayer, 1922); *Napokon spas* (F. Newmayer i S. Taylor, 1923); *Zašto brinuti?* (F. Newmayer i S. Taylor, 1923); *Stidljiva djevojka* (F. Newmayer i S. Taylor, 1924); *Vrela voda* (F. Newmayer i S. Taylor, 1924); *Brucos* (F. Newmayer i S. Taylor, 1925); *Mlađi brat* (T. Wilde, 1927); *Movie Crazy* (C. Bruckman, 1932); *Mliječna staza* (L. McCarey, 1936); *Čuvaj se, profesore!* (E. Nugent, 1938); *Luda srijeda* (P. Sturges, 1947).

LIT.: W. Cahn, Harold Lloyd's World of Comedy, New York 1964; D. W. McCaffrey, Four Great Comedians, New York 1968; F. Mancel, Yesterday's Clowns, New York 1973; R. Schickel, Harold Lloyd: The Shape of Laughter, Greenwich 1974.

V. Pog.

LOACH, Ken, brit. filmski i tv-redatelj i scenarist (Nuneaton, 17. VI 1936). Nakon studija prava u Oxfordu, poč. 60-ih godina počinje režirati na televiziji — isprva reportaže, kasnije i filmove. Najviše priznanja donose mu angažirane tv-drame i tv-filmovi usmjereni soc. temama, akutnim problemima građanskog društva (npr. *Cathy, vrati se kući* — *Cathy Come Home*, 1966; *Zlatna vizija* — *The Golden Vision*, 1968; *Nakon cijelog života* — *After a Lifetime*, 1969; *Čin i četa* — *Rank and File*, 1971), da bi takvo usmjerenje kulminiralo u tv-seriji *Dani nade* (*Days of Hope*, 1975) iz povijesti brit. radničke klase s poč. XX st. Oslanjajući se na iskustva dokumentarističke grupe → Free Cinema, zadovoljan statusom tv-redatelja, L. se u nesređenoj situaciji brit. kinematografije samo povremeno upuštao u film. produkciju, uvijek s potpuno pripremljenim i promišljenim projektima. Njegov prvijenac *Joy, jadna djevojka* (Poor Cow, 1967, i scenarist) sažimlje karakteristične Loachove motive — radnički milje, seksualne frustracije i retrogradnost tradic. obitelji, dok *Kes* (1969, i koscenarist), lirski priča o inhibicijama jednoga yorkshireskog dječaka, otkriva autorovu sklonost temama o djeci i mladima. Opsjednut formiranjem ličnosti, usmjeren kritici cjelokupnog korpusa determinanti u razvoju jedinke, L. kroz prikaz nastajanja shizoidnosti ostvaruje vrsnu studiju psihologije društva u filmu *Obiteljski život* (*Family Life*, 1971), sugestivnoga dokumentarističkog prosede. Nakon dulje stanke režira *Crnog Jacka* (*Black Jack*, 1979, i scenarist), pomalo bressonovski uobličen film o siromašnoj djeci iz XVIII st., u kojem jak dojam ostavlja red. odmjerenost i kontrolirana estetičnost. Tim filmom L. proširuje laingovsku psihol. utemeljenost iz *Obiteljskog života* na makroanalizu složenijih pov. i društ. procesa.

L. je istaknut primjer brit. autora koji je uspio izmiriti iskren i oštar društ. angažman s prefinjenim i prepoznatljivim red. stilom.

Ostali kinemat. filmovi: *Pogledi i osmijesi* (*Loks and Smiles*, 1981); *Lugar* (*The Camekeeper*, 1983); *Domovina* (*Fatherland*, 1986).

N. Paj.

LOCARNO, međunarodni film. festival, osnovan 1946; održava se svake godine u listopadu. Jedan je od najstarijih film. festivala na svijetu. U početku ima lokalni karakter i stjecište je distributerâ, a potkraj 60-ih godina (1969) usredotočuje se na filmove Trećeg svijeta i na program u kojem smiju sudjelovati autori sa svojim prvim ili drugim djelom, čime se zapravo afirmiraju mladi stvaraoci. Značajan je za film. afirmaciju latinskoam., afr. i istočnoevr. zemalja. Od 1972. službena konkurencija prestaje biti ograničena na prvo ili drugo redateljevo ostvarenje, a s obzirom na usmjerenje, težište je na avangardnim filmovima te djelima sa stilskim i sadržajnim inovacijama.



K. LOACH, *Kes* (D. Bradley)

Gl. nagrade festivala su *Zlatni i Srebrni leopard*, dok međunar. žiri dodjeljuje nagrade *Zlatno i Srebrno jetro* za dugometr. igrane i kratkometr. filmove.

Uz festivalski program, često se održavaju i retrospektive (npr. S. Raya, D. Sirka, M. Narusea i dr.), uz suradnju švic. kinoteke. Pored međunar. konkurencije, na Festivalu postoje i informativna sekcija posvećena švic. filmu, zatim tjedan FIPRESCI-ja, te sekcija *Slobodna tribina*.

Festivalske programe prati i do 80 000 gledatelja; zbog ugodne klime (najviše sunčanih dana u Švicarskoj) prisustvuje i mnogo gostiju iz inozemstva.

Od jugosl. filmova priznanja su dobili: *Od 3 do 22* K. Golika — počasnu diplomu 1967, *O rupama i čepovima* A. Zaninovića — Srebrnog leoparda 1968, te *Izvor života* B. Šajtinca — Zlatnog leoparda (*ex aequo*) 1969.

Mo. K.

LOCKWOOD, Margaret (pr. ime **M. Day**), brit. filmska, kazališna i tv-glumica (Karači, Pakistan, 15. IX 1916). U kazalištu debitira 1928, a na filmu 1934; usporedno studira na londonskoj

Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA). Stasita, crnokosa ljepotica zagonetnog smiješka, isprva nastupa u nepretencioznim zab. filmovima. Karijera joj je u naglom usponu od 1935, kada postaje omiljena glumica C. Reeda (7 filmova), premda najveći uspjeh postiže u špijunskom thrilleru *Gospoda koja nestaje* (1938) A. Hitchcocka. Do 1943. tumači uglavnom pozitivne uloge (iznimka je lik iskvarena djevojke M. Redgravea u filmu *Zvijezde gledaju s neba*, 1939, C. Reeda), a otada — nakon lika žene koja ubija suprugu protagonista (J. Mason) u filmu *Čovjek u sivom* L. Arlissa — i negativne. Takve uloge, često u kostimiranim filmovima kompanije Gainsborough, još više joj povećavaju popularnost (najpopularnija je brit. glumica 40-ih godina) i donose epitet *opake dame* (*wicked lady*) brit. filma (osobito nakon naslovne uloge u istoimenom filmu L. Arlissa iz 1945), a dobiva i nekoliko nagrada za glumu. Nakon 1950. karijera joj opada (od 1955. nastupila je u samo 1 filmu). Ukupno je odigrala više od 40 film. uloga. Od 1949. vraća se kazalištu, a češće glumi i na televiziji. Objavila je autobiografije *Moj život i filmovi* (*My Life and*



M. LOCKWOOD u filmu *Opake dame* (sa J. Masonom)

Films, London 1948) i *Sretna zvijezda: autobiografija* (Lucky Star: The Autobiography, London 1955).

Njezina kći **Julia Lockwood** također je glumica.

Ostale važnije uloge: *Lorna Doone* (B. Dean, 1934); *Mornarički podoficir Easy* (C. Reed, 1935); *Voljeni skitnica* (C. Bernhardt, 1936); *Tko je tvoja prijateljica?* (C. Reed, 1937); *Državni praznik* (C. Reed, 1938); *Djevojka mora živjeti* (C. Reed, 1939); *Vladari mora* (F. Lloyd, 1939); *Noćni vlak za München* (C. Reed, 1940); *Djevojka iz novina* (C. Reed, 1940); *Mirna svadba* (A. Asquith, 1941); *Dragi polip* (H. French, 1943); *Kartonski kavalir* (W. Forde, 1949); *Trentov posljednji slučaj* (H. Wilcox, 1952); *Nasmijana Anne* (H. Wilcox, 1953); *Tiranin Glena* (H. Wilcox, 1955); *Mračna sjena* (L. Gilbert, 1955); *Papučica i ruža* (B. Forbes, 1976). An. Pet.

LODEN, Barbara, am. filmska, kazališna i tv-glumica te film. redateljica i producentica (Marion, North Carolina, 1936 — New York, 5. IX 1980). God. 1957. debitira na Broadwayu, gdje 1964. postiže svoj najveći kaz. uspjeh ulogom Maggie (lik inspiriran životom M. Monroe) u drami *Poslije pada* A. Millera. Na filmu se prvi put pojavljuje 1960 — u epizodnoj ulozi u *Divljoj rijeci* svoga budućeg (drugog) supruga E. Kazana. Znatno se više istakla u idućem Kazanovu filmu *Sjaj u travi* (1961), temperamentno interpretirajući neurotičnu i hiperseksualiziranu protagonistovu sestru. Nakon toga uglavnom glumi na televiziji. God. 1970. producira i režira film *Wanda* (sama tumači i naslovnu ulogu), vrlo promišljeno realiziranu, dirljivu realist. priču (s elementima → feminističkog filma) o priprostoj ženi koja se suočuje s ispraznošću života; djelo je na festivalu u Veneciji nagrađeno nagradom međunarodne kritike. An. Pet.

LODER, John (pr. ime **J. Lowe**), britansko-am. filmski i kazališni glumac (London, 3. I 1898). Sin generala, školovao se u Etonu i na voj. akademiji u Sandhurstu; za I svj. rata zarobljen kod Galipolija. Nakon neuspjela pokušaja da se okuša kao poslovan čovjek, zahvaljujući poznanstvu sa A. Kordom statira u njegovu njem. filmu *Gospođa ne želi djecu* (1926), a potom se potpuno posvećuje film. glumi. Visok i pristao, muževna izgleda i aristokratskih manira, od 1928. izmjenično nastupa u gl. i drugim gl. ulogama u brit. i am. filmovima. Potkraj 40-ih godina počinje glumiti i u kazalištu (na Broadwayu), da bi se potom definitivno vratio u Britaniju. Najznačajnije uloge ostvario je kao detektiv u *Sabotaži* (1937) A. Hitchcocka, kao najstariji sin u filmu *Kako je bila zelena moja dolina* (1941) J. Forda te epizodno u filmu *Na raskršću* (1942) I. Rappera. Odi-gravši više od 60 film. uloga, povukao se 1958.

Ostale važnije uloge: *More dolje* (J. Ford, 1931); *Privatni život Henrika VIII* (A. Korda, 1933); *Lorna Doone* (B. Dean, 1934); *Rudnici kraljica Salamona* (R. Stevenson, 1937); *Državni praznik* (C. Reed, 1938); *Kata* (M. Tourneur, 1938); *Žena s dijamantima* (G. Fitzmaurice, 1940); *Sirotijske uličice* (W. Lang, 1940); *Scotland Yard* (N. Foster, 1941); *Potvrdi ili opovrgni* (A. Mayo, 1941); *Džentlmen Jim* (R. Walsh, 1942); *Stara poznanica* (V. Sherman, 1943); *Bijeg iz Gijane* (M. Curtiz, 1944); *Obeščašćena dama* (R. Stevenson, 1947); *Priča o Esther Costello* (D. Miller, 1957); *Gideonov dan* (J. Ford, 1958). An. Pet.

LODS, Jean, franc. redatelj (Vesoul, 1903 — Pariz, 1974). Autor dokum. filmova i ustrajan animator film. klubova (osobito kluba Les Amis de Spartacus, osnovanog još 1927), širio je znanja

o svjetskoj film. avangardi 20-ih i 30-ih godina i svijest o filmu kao posredniku naprednih ideja. Osobito je poznat kao autor brojnih filmova-reportaža (ističu se: *Jules Ladoumègue*, 1932; *Kipar Aristide Maillol* — Aristide Maillol, sculpteur, 1943; *Aubusson i Jean Lurçat*, — Aubusson et Jean Lurçat, 1946; *Henri Barbusse*, 1958; *Jean Jaurès*, 1959; *Stéphane Mallarmé*, 1960; *Romain Rolland*, 1970), u kojima se — kao inspirator i preteča takve film. vrste — na vrlo kreativan i uspješan način služi dokumentacijom iz različitih izvora.

Ostali važniji filmovi: *Život jedne rijeke* — *Seine* (La vie d'un fleuve, la Seine, 1932); *Povijest jednog grada* — *Odesa* (Histoire d'une ville, Odesa, 1934); *Bugarska balada* (Ballade bulgare, 1961); *20 000 jutara* (20 000 matins, 1963, o 60. obljetnici lista »L'Humanité«). R. Sr.

LÓDŹ → PÁNSTWOWA WYZSZA SZKOŁA FILMOWA, TELEWIZYJNA I TEATRALNA IM. LEONA SCHILLERA

LOESSER, Frank, am. skladatelj, libretist i tekstopisac (New York, 29. VI 1910 — New York, 28. VII 1969). Iz obitelji glazbenika ali u kompoziciji samouk. Studij na sveučilištu New York prekida da bi se zaposlio — isprva kao reporter, potom (od 1931) kao tekstopisac u muz. nakladnom poduzeću L. Feista te u kompaniji RKO. Postigavši prve znatnije uspjehe songovima *I Wish I Were Twins* i *I'm in Love with the Memory for You*, odlazi 1934. u Hollywood te počinje pisati tekstove za film. songove. Radio je za kompanije Paramount i Universal, surađivao sa B. Laneom, H. Carmichaelom (song *Small Fry* u filmu *Pjevajte, grešnici*, 1938, W. Rugglesa), A. Schwartzom, J. Styneom i dr. Za II svj. rata počinje i skladati (npr. himnu am. pješadije), a 1948. debitira na Broadwayu kao autor musicala (glazbe i stihova) *Gdje je Charlie?* (Where's Charlie?, ekraniziran 1952. u režiji D. Butlera), kojim postiže velik uspjeh. God. 1949. nagrađen je Oscarom za glazbu i tekst songa *Baby, It's Cold Outside* iz filma *Neptunova kći* E. Buzzella. Sljedeći musicali donose mu i svjetsku slavu, osobito *Najsretniji momak* (The Most Happy Fella, 1950), za koji je napisao i libreto, zatim *Momci i djevojke* (Guys and Dolls, 1950, ekraniziran 1955. u režiji J. L. Mankiewiczza) te *Kako uspjati u biznisu bez pravog pokušaja* (How to Succeed in Business without Really Trying, 1964, ekraniziran 1967. u režiji D. Swifta) za koji je nagrađen Pulitzerovom nagradom.

Ostali važniji filmovi: *Uragan* (J. Ford, 1937); *Sjeverni mrijest* (H. Hathaway, 1938); *Zaza* (G. Cukor, 1938); *Destry ponovno jaše* (G. Marshall, 1939); *Čovjek u gradu* (M. Sandrich, 1939); *St. Louis Blues* (R. Walsh, 1939); *Johnny Apollo* (H. Hathaway, 1940); *Najmlniji ubojica* (F. Tuttle, 1942); *Zahvali svojim sretnim zvijezdama* (D. Butler, 1943); *Božićni blagdani* (R. Siodmak, 1944); *Djevojka iz varijetea* (G. Marshall, 1947); *Čuda se događaju* (K. Vidor, 1948); *Roseanna McCoy* (I. Reis, 1949); *Zaplešimo* (N. Z. McLeod, 1950); *Hans Christian Andersen* (Ch. Vidor, 1952). Ni. Š.

LOEW, Marcus, am. producent i prikazivač (New York, 7. V 1870 — New York, 6. IX 1927). Iz obitelji žid. imigranata iz Austrije, kao devetogodišnjak napušta školu i radi najrazličitije poslove. God. 1905. kao partner A. Zukora ulazi u posao s tzv. *peep-show* kinima u New Yorku i Cincinnatiju. Već 1907. posjeduje više od 40 kino-dvorana 1912. čak 400 (okupljenih u *Loew Theatrical Enterprises*). Da bi osigurao stalan priliv filmova, 1920. otkupljuje proizvodnu tvrtku

Metro. Došavši potom u posjed najvećeg dijela akcija kompanija *Goldwyn* i *Louis B. Mayer Pictures*, 1924. te 3 produkcije okuplja u glasoviti studio *Metro-Goldwyn-Mayer*, poznat po akronimu *MGM* (koji djeluje i danas). Dugi je niz godina (do početka 50-ih) poduzeće *Loew's Inc.* bilo nadređeno MGM-u, ali i kontrolor lanca kinematografa — sigurnog tržišta za filmove tog proizvođača. VI. T.

LOEWE, Frederick, am. skladatelj austr. podrijetla (Beč, 10. VI 1904 — 14. II. 1988). Sin pjevača, studirao klavir i kompoziciju u Berlinu. Sa 13 godina započinje karijeru koncertnog pijanista nastupivši s Berlinskom filharmonijom, a sa 15 godina sklada šlager *Kathrin* prodan u više od milijun primjeraka. God. 1924. odlazi na turneju u SAD gdje ostaje, ali je idućih desetak godina prisiljen raditi najrazličitije poslove. Tek se od 1935. ponovno posvećuje komponiranju — najprije songova, zatim glazbe za musicale (*Pozdrav proljeću* — *Salute to Spring*, 1937), a od 1943. započinje nadasve uspješnu suradnju sa → A. J. Lernerom što je obojici ubrzo donijelo i međunar. ugled. Njihovom plodnom suradnjom nastali su mnogi musicali, posebice *Brigadon* — *škotski san* (Brigadoon, 1947), ekraniziran u režiji V. Minnellija 1954, ujedno prvi musical koji je dobio nagradu Drama Critics' Award, zatim *Svi za Eldorado* (Paint Your Wagon, 1951), musical tipa vesterna, ekraniziran u režiji J. Logana 1969, *Moja draga lady* (My Fair Lady, 1956), njihovo najpoznatije ostvarenje (Pulitzerova nagrada), ekraniziran u režiji G. Cukora 1964, te *Camelot* (1960), s popularnim songovima *Follow Me*, *C'est moi i I Loved You Once in Silence*, ekraniziran u režiji J. Logana 1967. Usporedo, L. je u suradnji s Lernerom skladao i izvornu film. muziku za filmove *Gigi* (V. Minnelli, 1958), osvojivši Oscara za naslovni song, i *Mali princ* (S. Donen, 1974). O njegovu životu snimljen je u Njemačkoj film *Melodije Fredericka Loewea* H. Liesendahla. Ni. S.

LOGAN, Joshua, am. filmski i kazališni redatelj, film. producent i dramski pisac (Texarkana, Texas, 5. X 1908 — New York, srpanj 1988). Nakon školovanja na voj. akademiji Culver, upisuje se na sveučilište Princeton, gdje potkraj 20-ih godina osniva sveučilišnu glum. družinu (u kojoj su započeli H. Fonda, J. Stewart, M. Sullivan i dr.). God. 1931. odlazi na specijalizaciju u Moskvu (kod K. S. Stanislavskog). Od 1933. djeluje kao kaz. redatelj na Broadwayu, postavljajući mnoga značajna, ali i popularna djela. Afirmira se i kao dramatičar — samostalno ili u suradnji s dr. autorima (npr. Th. Heggenom, R. Rodgersom i O. Hammersteinom). Na filmu debitira kao redatelj dijaloga u *Alahovu vrtu* (1936) R. Boleslawskog, a 2 godine potom sa A. Ripleyjem korežira melodramu *Ponovno sam sreo svoju ljubav* (I Met My Love Again). Dajući prednost kazalištu, filmom se kontinuirano počinje baviti tek sredinom 50-ih godina. Nepotpisano režira dijelove *Gospodina Roberta* (J. Ford i M. LeRoy, 1955, i koscenarist), ekranizacije njegova i Heggenovog broadwayskog »hita«. Kao film. redatelj ugled stječe već prvim samostalnim ostvarenjem *Piknik* (Picnic, 1956, nominacija za Oscara za režiju), atraktivnom ekranizacijom drame W. Ingea o frustracijama am. provincijskog gradića, koje se pojačavaju pojavom privlačnog lutalice (W. Holden). Iste godine ekranizira još jedan Ingeov komad, *Autobusnu stanicu* (Bus Stop), koristeći iznova široki ekran i technicolor; u tom djelu uobičajuje erotski *image* M. Monroe. Komerc. uspjehe postiže i filmovima *Sayonara* (1957, nominacija za Oscara za režiju), o ljubavi am. oficira i Japanke nakon II svj. rata, i *žužni*

Pacifik (South Pacific, 1958), musicalom s pričom iz vremena II svj. rata na Pacifiku (prema vlastitoj drami). Šezdesetih se godina povremeno priklanja teatraliziranom akademizmu. Komer. neuspjeh 2 spektakularna musicala — *Camelot* (1967) i *Svi za Eldorado* (Paint Your Wagon, 1969) — prekida njegovu film. karijeru, usmjerivši ga ponovno kazalištu. Objavio je memoare *Filmske zvijezde, običan svijet i ja* (Movie Stars Real People and Me, New York 1978).

Ostali filmovi: *Nevjerojatna priča* (Tall Story, 1960, i producent); *Fanny* (1961, i producent); *Zastavnik Pulver* (Ensign Pulver, 1964, i producent).

N. Paj.

LOJK, Marija, film., kaz. i tv-glumica (Kranj, 28. III 1940). Diplomirala glumu na Akademiji za gledalište, radio, film in televiziju u Ljubljani. Stalna članica Mestnega gledališča u Ljubljani. Plavokosa, melankolična izgleda, diskretnoga glum. izraza, najuspješnija je u ulogama obilježnim tragikom i sjetom, tako u filmovima *Balada o trubi i oblaku* (F. Štiglic, 1961), *Desant na Drvar* (F. Hadžić, 1963), *Svamuče* (N. Tanhofer, 1964), *Ključ* (omnibus, epizoda *Cekanje* K. Papića, 1965) i *Iluzija* (K. Papić, 1967). Nastupa i u koprodukcijским filmovima, kratkim igr. filmovima (osobito J. Bevca), tv-dramama i tv-serijama (npr. VOS F. Štiglica iz 1962).

Mi. Gr.

LOLIN, Nebojša, snimatelj (Mol, 9. IX 1909 — Beograd, 24. IX 1974). Pohađao trg. školu. S radom na filmu otpočinje odmah poslije II svj. rata kao susnimatelj (sa Lj. Ivkovićem) polusatnoga propagandnog filma *Albanija putem slobode* (M. Jovanović, 1946). Godinu dana (do Rezolucije Informbiroa) boravi u Albaniji kao snimatelj u okviru stručne pomoći. Do 1962. snimio je ukupno 32 dokum. filma različitih rodova, od toga gotovo polovicu za redatelja I. Draškocija, te nekoliko za M. Štrpca. Od 1962. do kraja života snimatelj je nastavnih i dija-filmova u Zavodu za udžbenike i nastavna sredstva u Beogradu. Mo. I.

LOLLOBRIGIDA, Gina (puno ime **Luigina Lollobrigida**), tal. glumica (Subiaco, 4. VII 1927). Po završetku II svj. rata dolazi u Rim, gdje pohađa umj. licej i uzima poduku iz pjevanja; istodobno se, pod pseudonimom *Diana Loris*, pojavljuje u foto-romanima. Od 1947. sudjeluje na mnogim izborima za ljepoticu (među ostalim za Miss Rima i Miss Italije); upornost i ambicija dovode je napokon na film. Nakon statiranja u 7 filmova, prvu veću ulogu ostvaruje u *Zvonima za uzburu* (L. Zampa, 1949), a prvu gl. ulogu u filmu *Achtung, banditi!* (C. Lizzani, 1951) kojem je i jedan od sufinancijera. Postupno gašenje neorealizma i naglo jačanje komerc. produkcije u tal. kinematografiji 50-ih godina nužno je vodilo izgradnji sustava zvijezda, a L. je imala fiz. predispozicije koje su osiguravale uspjeh kod publike; rasna crnka tal. tipa djelovala je, usprkos niskom rastu, kao → pin-up, a istovremeno i djevojka iz naroda, što joj je ubrzo pribavilo veliku popularnost, pa je postala prva poratna film. zvijezda ne samo u talijanskim, već i u evr. razmjerima. U Francuskoj se s uspjehom nastupila u 2 filma uz tada vrlo popularnog G. Philipea: *Fanfani la Tulipe* (Christian-Jaque, 1951) i *Ljepotice noći* (R. Clair, 1952); u njima je uočljivo inzistiranje na njenim fiz. kvalitetama, što — uz glumu bez dovoljno koncentracije — dovodi do zlobne kritičarske definicije njezine glum. osobnosti: »maggiorata fisica — minorata psichica«. Unatoč tome, u zenitu slave L. je pozivana na brit. kraljevski dvor, u Bijelu kuću, k arg. predsjedniku Peronu, a u Pariz je ušla jašući na magarčiću.



G. LOLLOBRIGIDA u filmu *Salamon i kraljica od Sabe*



G. LOLLOBRIGIDA u filmu *Kruh, ljubav i fantazija* (sa V. De Sicom)

Od filmova koji pred nju postavljaju veće zahtjeve ističe se *Provincijalka* (M. Soldati, 1953), za koju je osvojila tada najznačajniju tal. filmsku nagradu Grolla d'Oro, dok je u ambicioznoj *Rimljanki* (L. Zampa, 1954) razočarala. Status međunar. zvijezde stječe filmovima *Udri davola* (J. Huston, 1953), *Trapez* (C. Reed, 1956) i *Zvonar crkve Notre-Dame* (J. Delannoy, 1956). Ipak, najveći uspjeh u publike (i nadimke *La Lollo* i čak *Lollo Nazionale*) postiže ulogama jednostavnih žena »iz naroda« u filmovima serije *Kruh, ljubav i . . .*; iako oni banaliziraju folkloristički trend u neorealizmu pa u opisivanju života tal. sela inzistiraju na površinskim, najčešće komičnim efektima, u njima iskazuje dar za živahnu i pitoresknu pučku komiku. Ulogama Pizzicarelle u filmu *Kruh, ljubav i fantazija* (L. Comencini, 1953, godišnja nagrada tal. kritike Nastro d'Argento) i Bersagliere u filmu *Kruh, ljubav i ljubomora* (L. Comencini, 1954) učvršćuje se kao prva zvijezda tal. filma, a u to vrijeme počinje i njezina borba za primat (od kritičara duhovito nazvana »borbom prsa o prsa«) s favoriziranom suparnicom S. Loren. Kako istodobno odbija ulogu u filmu *Dama bez kamelija* (M. Antonioni, 1953), jer radnja suviše podsjeća na njezinu biografiju, dolazi u sukob s Udruženjem talijanskih producenata, pa otada — i 60-ih godina — nastavlja međunar. karijeru ne bilježeći više značajna glum. ostvarenja (s izuzetkom *Carske Venere*, 1962, J. Delannoya /po drugi put Nastro d'Argento/). God. 1974.

objavljuje knjigu fotografija *Moja Italija* (Italia mia) i sve se više bavi fotografijom i novinarstvom, a glumu postupno napušta (tek povremeno se pojavljuje na televiziji).

Ostale važnije uloge: *Crni orao* (R. Freda, 1946); *Zločin Giovannija Episcopa* (A. Lattuada, 1947); *Mlada ne može čekati* (G. Franciolini, 1949); *Srca bez granica* (L. Zampa, 1950); *Grad se brani* (P. Germi, 1951); *Druga vremena* (A. Blasetti, 1952); *Supruga za jednu noć* (M. Camerini, 1952); *Nevjernice* (Steno i M. Monicelli, 1952); *Velika igra* (R. Siodmak, 1954); *Najljepša žena na svijetu* (R. Z. Leonard, 1955); *Zakon* (J. Dassin, 1958); *Salamon i kraljica od Sabe* (K. Vidor, 1959); *Nikad tako malo* (J. Sturges, 1959); *Kad dođe septembar* (R. Mulligan, 1961); *Ludo more* (R. Castellani, 1962); *Zena od slave* (B. Dearden, 1964); *Zavodnice* (omnibus, epizoda M. Bolognini, 1965); *Ja, ja . . . pa ostali* (A. Blasetti, 1965); *Hotel Raj* (P. Glenville, 1966); *Cervantes* (V. Sherman, 1968); *Privatna mornarica narednika O'Farrella* (F. Tashlin, 1968); *Dobro veče, gospodo Campbell* (M. Frank, 1968); *Jednoga prekrasnog studenog* (M. Bolognini, 1968); *Kralj, dama, pub* (J. Skolimowski, 1972).

LIT.: R. Renzi, Gina Lollobrigida. Milano 1955; G. Reid, Gina Lollobrigida: Her Life and Films, London 1956.

D. Šva.

LOM, Herbert (pr. ime **H. Charles Angelo Kuchacevich ze Schluderpacheru**), brit. glumac češko-žid. podrijetla (Prag, 11. IX 1917). Već kao student praškog sveučilišta glumi u kazalištu

i na filmu. Emigriravši 1939. u Vel. Britaniju polazi dodatnu glum. obuku u školama kazališta Old Vic i Saddler's Wells. U brit. filmovima igra od 1940 (kasnije i u američkima). U toku duge karijere ostvario je najrazličitije, uglavnom epizodne ali vrlo zapamtive uloge; najupečatljiviji su njegovi portreti aristokrata, u kojima bizarno spaja s komičnim. Dvaput je tumačio lik Napoleona: poč. karijere u *Mladom gospodinu Pittu* (1942) C. Reeda i kao već poznat glumac u *Ratu i miru* (1956) K. Vidora. Najveću popularnost u publike ostvario je kao neurotični šef-inspektor Dreyfus u seriji krim. komedija o Pink Pantheru B. Edwardsa (*Pucanj u tami*, 1964; *Povratak Pink Panthera*, 1974; *Inspektor Clouseau u akciji*, 1976; *Osveta inspektora Clouseaua*, 1978; *Duboki trag Pink Panthera*, 1982; *Prokletsvo Pink Panthera*, 1983). Često nastupa i na brit. i am. televiziji (npr. tv-serije *Ljudska džungla* odn. *Čipka*).

Ostale važnije uloge: *Sedmi veo* (C. Bennett, 1945); *Portret iz života* (T. Fisher, 1948); *Zlatni salamander* (R. Neame, 1950); *Crna ruža* (H. Hathaway, 1950); *Noć i grad* (J. Dassin, 1950); *Državna tajna* (S. Gilliat, 1950); *Vlakovi prolaze* (H. French, 1952); *Mreža* (A. Asquith, 1953); *Lijepi stranac* (D. Miller, 1954); *Gangsterska petorka* (A. Mackendrick, 1955); *Vatra tamo dolje* (R. Parrish, 1957); *Pakleni vozači* (C. Endfield, 1957); *Korijeni neba* (J. Huston, 1958); *Veliki ribar* (F. Borzage, 1959); *Sjeverozapadna granica/Granica u plamenu* (J. L. Thompson, 1959); *Spartak* (S. Kubrick, 1960); *El Cid* (A. Mann, 1961); *Fantom u londonskoj operi* (T. Fisher, 1962); *Ljepotica otoka* (T. Krotcheff, 1962); *Povratak iz pepela* (J. L. Thompson, 1965); *Neobična krađa* (R. Neame, 1966); *Pancho Villa jaše* (B. Kulik, 1968); ... i na kraju ne ostade nitko (P. Collinson, 1974); *Dama koja nestaje* (A. Page, 1979); *Škola* (R. Neame, 1981); *Mrtva zona* (D. Cronenberg, 1983); *Memed* (P. Ustinov, 1983); *Rudnici kralja Salomona* (J. L. Thompson, 1985).

B. Vid.

LOMBARD, Carole (pr. ime **Jane Alice Peters**), am. glumica (Fort Wayne, Indiana, 6. X 1908 — Table Rock Mountain, Nevada, 16. I 1942). Kao dvanaestogodišnjakinju otkriva je redatelj A. Dwan i povjerava joj malu ulogu u jednom svom nij. filmu iz 1921. Karijeru nastavlja po završetku niže srednje škole, glumeći od 1925. pod imenom *Carol Lombard* (promijenjeno 1930. u *Carole L.*) naivke u više rutinskih filmova kompanije Fox (i 2 vesterna uz B. Jonesa). Dvije godine kasnije potpisuje ugovor sa M. Sennettom i do 1928. glumi — uz B. Bevana, Ch. Conklina i M. Swaina — u desetak njegovih kratkometr. slapstick-komedija. Po povratku cjelovečernjem filmu glumi isprva uglavnom u osrednjim projektima — 1929. za Pathé, a od 1930. za Paramount, u čijim filmovima iskazuje značajne komičarske mogućnosti (posebno u filmu *Bez vlastitog muškarca*, 1932, W. Rugglesa — jedinom u kome je nastupila uz C. Gablea). Velikom komičarskom zvijezdom postaje igrajući (uz J. Barrymorea) temperamentnu, hirovitu glumicu u usponu u *Dvadesetom stoljeću* (1934) H. Hawksa. Privlačna i rafinirana plavuša, status jedne od najpopularnijih i najbolje plaćenih glumica 30-ih godina osigurava ulogama u još nekoliko najboljih screwball-komedija, unoseći vlastitu duhovitost i šarm u likove nepokornih, snalažljivih → dobrih prijateljica, koje njihova svojeglavost često dovodi u sukob s partnerima, npr. bivšim suprugom W. Powellom u *Mojem čovjeku Godfreyju* (G. La Cava, 1936) ili F. Marchom u filmu *Ništa sveto* (W. A. Wellman, 1937); u prvome je — za interpretaciju razmažene bogataške kćeri koja udvara svom sluzi — nominirana za Oscara.



C. LOMBARD u filmu *Bolero* (sa G. Raftom)

Njenu popularnost potiče i dugogodišnja veza (od 1939. i brak) s C. Gableom. U tom razdoblju pokušava se i u ulogama plemenitih, požrtvovnih junakinja u nekoliko melodrama; međutim, glum. vrhunac doseže u svome posljednjem filmu, crnoj komediji *Biti ili ne biti* (1942) E. Lubitscha, igrajući (sa J. Bennyem) bračni par shakespearijanskih glumatala u okupiranoj Varšavi, no prije premijere — vraćajući se s turneje prodaje ratnih obeznica — pogiba u avionskoj nesreći. Nastupila je u 52 cjelovečernja filma. Njezina veza s Gableom prikazana je u filmu *Ljubavna priča: Gable i Lombard* (S. J. Furie, 1976), sa J. Clayburgh i J. Brolinom.

Ostale važnije uloge: *Put ka slavi* (H. Hawks, 1926); *Ja, gangster* (R. Walsh, 1928); *Dinamit* (C. B. De Mille, 1929); *Nema više orhideja* (W. Lang, 1932); *Ne oblačimo se* (N. Taurig, 1934); *Sada i zauvijek* (H. Hathaway, 1934); *Bolero* (W. Ruggles, 1934); *Ruke preko stola* (M. Leisen, 1935); *Ljubav prije doručka* (W. Lang, 1936); *Nalazi kraljevna* (W. K. Howard, 1936); *Swing High Swing Low* (M. Leisen, 1937); *Istinita ispovijed* (W. Ruggles, 1937); *Lude za skandal* (M. LeRoy, 1938); *Stvoreni jedno za drugo* (J. Cromwell, 1939); *Budnica u noći* (G. Stevens, 1940); *Oni su znali što žele* (G. Kanin, 1940); *Gospodin i gospođa Smith* (A. Hitchcock, 1941).

LIT.: F. W. Ott, The Films of Carole Lombard, Secaucus 1972; W. G. Harris, Gable and Lombard, New York 1974; J. Morella/E. Z. Epstein, Gable and Lombard, and Powell and Harlow, New York 1975; L. Swindell, Screwball. The Life of Carole Lombard, New York 1975; L. Malin, Carole Lombard, New York 1976.

D. Pc.

LOMNICKI, Jan, polj. filmski i tv-redatelj (Podhajce, danas USSR, 30. VI 1929). Brat → Tadeusza Ł. Studira pravo u Krakovu i Varšavi, potom prelazi na film. akademiju u Łódžu gdje diplomira 1954. Snimajući filmove u kojima nastoji prikazati svu složenost polj. suvremenosti te posvećujući podjednak pažnju portretima ljudi, društv. problemima, ugodajima i krajolicima, vrlo se brzo afirmira kao jedan od najznačajnijih polj. dokumentarista. Mnogi njegovi filmovi stječu i međunar. priznanja: *Majstor Nikifor* (Mistrz Nikifor, 1956), *Čelik* (Stal, 1959), *Rođenje broda* (Narodzin statku, 1961), *Poljska suita* (Suita polska, 1962), *20. obljetnica* (XX jubileuszowy, 1967) i *Gienek* (1968). Na igr. filmu debitira 1964 (*Miraz* — Wiano), ali ne doseže domete iz svoga dokum. opusa; njegovo poznavanje film. zanata dostaje tek za korektna ostvarenja kakva su, npr., rekonstrukcije dramatičnih događaja iz II svj. rata u filmovima *Spasiti grad* (Ocalić miasto, 1976) i *Akcija pod Arsenalom* (Akcja pod Arsenalem, 1977). Režira i na televiziji (npr. tv-serija *Kuća* — Dom, u 11 epizoda).

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Zemlja čeka* (Ziemia czeka, 1954); *Dom starih žena* (Dom starych kobiet, 1957); *Rođenje grada* (Narodzin miasta, 1959); *Wawelski koncert* (Koncert wawelski, 1960); *Susreti s Varšavom* (Spotkania z Warszawą, 1965, dugometražni); *Očevi i djeca* (Ojcowie i dzieci, 1969); *Varšavski dan* (Warszawski dzień, 1974); igrani: *Doprinos* (Kontribusiacja, 1967); *Iskliznuće* (Poślizg, 1972); *Nagrade i odličja* (Nagrody i odznaczenia, 1974); *Talionica 75* (Hu-ta 75, 1975).

To. K.

LOMNICKI, Tadeusz, polj. filmski, kazališni i tv-glumac (Podhajce, danas USSR, 18. VII 1927). Brat → Jana Ł. Za II svj. rata priključuje se pokretu otpora, a 1945. završava kaz. školu u Krakovu. Ondje i otpočinje glum. karijeru koju nastavlja u Katovicama i Varšavi (gdje 1971. postaje rektor kaz. akademije). Na filmu prvi put nastupa u *Dvije brigade* (1950), u režiji studenata film. akademije u Łódžu pod umj. vodstvom E. Cekalskog, djelu nagrađenom kao najbolji eksp. film na festivalu u Karlovym Varyma. Uskoro, Ł. se afirmira ulogama mladih junaka iz teških dana polj. povijesti: *Petorica iz ulice Barske* (A. Ford, 1964) i *Pokoljenje* (A. Wajda, 1954). Iznimnu uvjerljivost iskazuje i tumačeći suvremene mlade ljude — *Osmi dan tjedna* (A. Ford, 1958) i *Nevini čarobnjaci* (A. Wajda, 1960). Nakon uloge Michala Wolodyjowskog u spektakularnim ekranizacijama romana H. Sienkiewicza *Mali vitez* (1969, nagrađen na festivalu u Moskvi) i *Potop* (1974) J. Hoffmana, ostvaruje i složene uloge zrelih muškaraca u filmovima *Čovjek od mramora* (1976) A. Wajde i *Predsjedniče, bilo gdje da ste* (1978) A. Trzosa-Rastawieckog, potvrđujući se kao jedan od vodećih glumaca polj. kinematografije. Često nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Vojnik pobjede* (W. Jakubowska, 1953); *Eroica* (A. Munk, 1958); *Atentat* (J. Passendorfer, 1959); *Spaljeni most* (J. Passendorfer, 1962); *Prvi dan slobode* (A. Ford, 1964); *Život još jednom* (J. Morgenstern, 1965); *Zatim dolazi tišina* (J. Morgenstern, 1966); *Barijera* (J. Skolimowski, 1966); *Doprinos* (J. Łomnicki, 1967); *Nagrade i odličja* (J. Łomnicki, 1974); *Ugovor* (K. Zanussi, 1980); *Kronika ljubavnih događaja* (A. Wajda, 1986).

To. K.

LOŃČAR, Desanka-Beba, glumica (Beograd, 28. IV 1943). Upisala romanistiku na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Još kao učenica izabrana je na konkursu RTB za spikericu dječjih emisija, nakon čega slijedi nagli početak film.

karijere: prvi je put zapažena u epizodi u filmu *Deveti krug* (F. Stiglic, 1960), zatim se nižu gl. i veće sporedne uloge u filmovima *Ljubav i moda* (Lj. Radičević, 1960), *Dvoje* (A. Petrović, 1961), *Medaljon sa tri srca* (V. Slijepčević, 1962), *Dr* (S. Jovanović, 1962), *Zemljaci* (Z. Randić, 1963) i *Lito vilovito* (O. Glušćević, 1964). Uloga vikinške princeze u britansko-jugosl. koprodukciji *Dugi brodovi* (J. Cardiff, 1964), pustolovnog žanra s nekoliko čuvenih inozemnih glumaca, odvodi je u Rim gdje se 1965. i nastanjuje. Narednih godina glumi u više koprodukcijskih projekata s Jugoslavijom, a ističe se i u sporednim ulogama u tal. filmovima *Casanova 70* (M. Monicelli, 1965) i *Gošpode i gospoda* (P. Germi, 1965). Plavokosa, ljepote urbanog tipa, nastupila je i u mnogim dr. filmovima zab. žanrova, najčešće stand. thrillerima, krim. filmovima, erotskim komedijama i sl. Iako je prihvatila šarenilo tzv. zabavljačkoga komerc. filma u Italiji, nakon petnaestak godina vratila se jugosl. kinematografiji gl. ulogama u filmovima *Pakleni otok* (V. Tadej, 1979) i *Drugarčine* (M. Milošević, 1979).

BEBE LONČAR



Ostale važnije uloge (u inozemstvu): *Naivčina* (G. Oury, 1964); *Celestina* (C. Lizzani, 1964); *Slalom* (L. Salce, 1965); *Soledad* (J. Audry, 1967); *Oprost, da vodimo ljubav?* (V. Caprioli, 1968); *Neke djevojke hoće* (R. Thomas, 1969); *Mamino srce* (S. Samperi, 1969); *Brancaleone u križarskom ratu* (M. Monicelli, 1970).

LONČARIĆ, Zvonimir, crtač, animator, redatelj, scenograf, slikar, kipar i keramičar (Zagreb, 13. VII 1927). Diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Više puta s uspjehom izlagao u zemlji i inozemstvu. Uspješan scenograf u kazalištu i na igr. filmu (npr. *Carevo novo ruho*, 1961, A. Babaje, *Da li je umro dobar čovjek?*, 1962, F. Hadžića i *Ponedjeljak ili utorak*, 1966, V. Mimić), a jedan od najznačajnijih u Zagrebačkoj školi crtanog filma: *Osvetnik* (D. Vukotić, 1958), *Koncert za mašinsku pušku* (D. Vukotić, 1958), *Piccolo* (D. Vukotić, 1959), *Sagrenska koža* (V. Kristl i I. Vrbanić, 1960), *Surogat* (D. Vukotić, 1961), *Igra* (D. Vukotić, 1962), *Cripticus* (A. Marks i V. Jutriša, 1962), *Rivali* (I. Vrbanić, 1962), *Neman i vi* (B. Kolar, 1964), *Đavolja posla* (Z. Grgić, 1965), *Noge* (A. Zaninović, 1968), *Homo augens* (A. Zaninović, 1972) i mnogi dr. Gl. crtač u filmu *Luda noga* (B. Ranitović, 1965), crtač i scenograf u filmovima *Tri junaka* (B. Ranitović, 1962), *Između usana i čaše* (D. Vunak, 1969) i dr. Samostalno realizirao filmove $1 \times 1 = 1$ (1964), *Bijeg* (1969), *Žderi!* (1973) i *Gosti* (1977). Od 1971. s uspjehom surađuje na element-filmovima FilMOTEKE 16, osobito autora R. Ivančevića.

R. Mun.

LONDON FILM PRODUCTIONS, brit. kompanija koju je 1932. osnovao producent i redatelj *Alexander Korda*; iako ju je sam kasnije gotovo autokratski vodio, suosnivači su bili i glumac *George Grossmith*, scenarist *Lajos Biro* te nekolicina brit. financijera. Već prvih godina L. je brit. kinematografiji osigurao novi prestiž (prvi put od poč. XX st.), a ukus i inzistiranje na visokoj teh. razini filmova obilježili su prve uspjehe poduzeća: *Privatni život Henrika VIII* (A. Korda, 1933), koji je omogućio financijski povoljne koprodukcije s am. tvrtkom United Artists, *Ono što će doći* (W. C. Menzies, 1936), *Rembrandt* (A. Korda, 1937) i dr. Osnovna proizvodna orijentacija bili su kozmopolitski intonirani projekti (radi što lakšeg plasmana na međunar. tržište) te tzv. imperijalni filmovi koji izražavaju nostalgiju za svjetonazorom viktorske ere i posredno se zalazu za brit. kolonijalizam. Filmovi su u početku

snimani u studijima Denham, koje je Korda izgradio po uzoru na hollywoodske, no zbog ekstravagancije i pretjeranih investicija L. je 1939. morala studije prodati i rasformirati se. Ipak, dotad je uspjela privući reprezentativnu ekipu filmaša iz Vel. Britanije, Evrope i Hollywooda, pa za poduzeće rade producenti E. Pommer i V. Saville, redatelji P. Czinner, R. Clair, J. Feyder i R. J. Flaherty, scenaristi G. Greene i H. G. Wells te glumci E. Bergner, M. Dietrich, R. Donat, Ch. Laughton, V. Leigh, L. Olivier, R. Richardson, C. Veidt i mnogi dr.

God. 1945. L. je ponovno osnovana pod istim imenom (sa sjedištem u studijima Shepperton) u partnerstvu s brit. ogrankom am. kompanije MGM, no zajedno su snimili samo 1 film: *Potpuni stranci* (A. Korda, 1945). Nakon raskida s MGM-om, nova organizacija — slično predratnom poduzeću — nastavlja pod isključivim Kordinim vodstvom omogućujući rad uglednim brit., najčešće nezavisnim filmašima (C. Reed, D. Lean,

S. Gilliat, F. Lauder, M. Powell i E. Pressburger, braća J. i R. Boulting i dr.) i proizvevši neke od najznačajnijih filmova toga vremena: *Ana Karenjina* (J. Duvivier, 1948), *Pali idol* (C. Reed, 1948), *Treći čovjek* (C. Reed, 1949), *Plači, voljena zemljo* (Z. Korda, 1951), *Brži od zvuka* (D. Lean, 1952), *Hobson u neprilici* (D. Lean, 1954), *Ljetno doba* (D. Lean, 1955), *Richard III* (L. Olivier, 1956) i dr. Od 1946. L. kontrolira i kompaniju *British Lion*, izgubivši zbog Kordine nesmotrene financ. politike gotovo 3 milijuna funti koje je 1948. država posudila Lionu. Nakon Kordine smrti, poduzeće 1956. obustavlja proizvodnju, a naziv se u brit. filmskoj industriji iznova javlja 1961. kao zaštitni znak poduzeća koje distribuira Kordine filmove.

VI. T. **LONSDALE, Michel**, franc. glumac (Pariz, 24. V 1931). Po ocu engl. podrijetla. Pohađao (1952—55) tečajeve glume T. Balachove. Debitira 1955. u kazalištu; osobito se ističe u suvremenom repertoaru (Caudel, Ionesco, Pirandello, Be-

LONDON FILM PRODUCTIONS A. KORDA, *Privatni život Henrika VIII* (Ch. Laughton)

ckett, Odets). Na filmu od 1956. Ne napuštajući kazalište, razvija se u jednog od vodećih epizodista franc. filma. Visok, impozantne pojave, izražajna lica, bljedoput i crnokos (često s bradicom), specijalizira se za karakterne uloge slabika — nespretnih, iskompleksiranih i samozatajnih ljudi, no uspješno tumači i prikriveno, pa i otvoreno zle likove. Najuspješnije surađuje s osobenijim red. ličnostima (npr. M. Duras, J.-P. Mockyjem i M. Hanounom). Kritika ga smatra jednim od najnadarenijih franc. glumaca, kojem su samo nesretne okolnosti onemogućile da postane zvijezda. Od 1962. često igra i u filmovima engl. govornog područja. Do 1988. nastupio je u oko 90 filmova. Režirao je srednjometr. film *Ljudski glas* (La voix humaine, 1983) prema J. Cocteauu. U novije vrijeme često glumi i na televiziji.

Važnije uloge: *Snobovi* (J.-P. Mocky, 1961); *Tajna kabareja* (J. Doniol-Valcroze, 1961); *Očaravajuća lažljivica* (M. Deville, 1961); *Sastanak u ponoć* (R. Leenhardt, 1962); *Proces* (O. Welles, 1962); *I dođe dan osvete* (F. Zinnemann, 1964); *Nevjesta je bila u crnini* (F. Truffaut, 1968); *Ukradeni poljupci* (F. Truffaut, 1968); *Veliko pranje* (J.-P. Mocky, 1968); *Pastuh* (J.-P. Mocky, 1968); *Hibernatus* (E. Molinaro, 1969); *Zima* (M. Hanoun, 1969); *Uništiti, reče ona* (M. Duras, 1970); *Sum na srcu* (L. Malle, 1971); *Ubojice u ime zakona* (M. Carné, 1971); *Bio jednom jedan pajkan* (G. Lautner, 1971); *Tata, brodići!* (N. Kaplan, 1971); *Proljeće* (M. Hanoun, 1971); *Zuto je sunce* (M. Duras, 1971); *Šakal* (F. Zinnemann, 1972); *Out One: spektar* (J. Rivette, 1972); *Jesen* (M. Hanoun, 1972); *Pst!* (J.-P. Mocky, 1972); *Plasť nema džepova* (J.-P. Mocky, 1973); *Afera Stavisky* (A. Resnais, 1974); *Prijezi sud* (Costa-Gavras, 1974); *Fantom slobode* (L. Bunuel, 1974); *India Song* (M. Duras, 1974); *Luda koju treba ubiti* (Y. Boisset, 1974); *Romantična Engleskinja* (J. Losey, 1975); *Galileo* (J. Losey, 1975); *Ružičasti telefon* (É. Molinaro, 1975); *Zaklinjač* (J.-L. Bertucelli, 1976); *Gospodin Klein* (J. Losey, 1976); *Ljevoruka žena* (P. Handke, 1977); *Prljava pripovijest* (J. Eustache, 1977); *Moonraker — operacija svemir* (L. Gilbert, 1979); *Opasni prijelaz* (J.-L. Thompson, 1979); *Enigma* (J. Szwarc, 1982); *Erendira* (R. Guerra, 1983); *Dobri kralj Dagobert* (D. Risi, 1984); *Holcroftov sporazum* (J. Frankenheimer, 1985); *Ime ruže* (J.-J. Annaud, 1986).

LOOS, Anita, am. scenaristica i književnica (Sisson, California, 26. IV 1893 — New York, 18. VIII 1981). Prve poduke u pisanju dobiva od oca u čijem kazalištu kao djevojčica i glumi. Scenar. karijeru otpočinje već sa 12 godina, surađujući do 1915. na više od 400 kratkometr. filmova. Od 1912. piše i za D. W. Griffitha (a i autorica je natpisa za njegovu *Netrpeljivost*, 1916). U tom razdoblju najuspješnije surađuje sa J. Emersonom i A. Dwanom, pišući duhovite akcijske komedije prikladne za isticanje fiz. potencijala glumca D. Fairbanksa. God. 1919. udaje se za Emersona i otada scenar. aktivnost nastavljaju zajedno, rađajući do sredine 20-ih godina za istaknute redatelje S. Franklina, V. Fleminga i M. A. Neilana, te glumice C. i N. Talmadge u mnogim komedijama i melodramama. Njezin roman *Muškarci više vole plavuše* (Gentlemen Prefer Blondes) postiže 1925. velik uspjeh pa ga s Emersonom adaptira za kazalište i film (kasnije, sa J. Fieldsom, i u musical koji 1953. vrlo uspješno ekranizira H. Hawks). S Emersonom piše i kaz. komade; ističe se *Socijalni registar* (Social Register), također uspješno ekraniziran (M. A. Neilan, 1935). Od ostalih njenih knjiga značajne su one o filmu *Kako pisati za film* (How to Write Photoplays, 1919) i *Uspjeti na filmu* (Breaking into the Movies, 1921).

Zamjerna scenar. tehnika, te ljupkost i humornost dijaloga osiguravaju joj angažmane i 30-ih godina kada piše za S. Wooda, J. Conwaya, W. S. Van Dykea, G. Cukora i dr. vrhunske redatelje. Najveći uspjeh postiže scenarijem spektakla *San Francisco* (W. S. Van Dyke, 1936), paradigmaticnim modelom za → filmove katastrofe 70-ih godina. Poč. 40-ih godina napušta film, a iskustvo koristi za nekoliko autobiografskih, biografskih i memoarskih knjiga: *Djevojka poput mene* (A Girl Like I, 1966), *Dvostruko lakše* (Twice over Lightly, 1971, s glumicom H. Hayes), *Oprosti se od Hollywooda* (Kiss Hollywood Goodbye, 1974), *Ansaml od tisuću* (Cast of Thousands, 1977) i *Sestre Talmadge* (The Talmadge Sisters, 1978).

Ostali važniji filmovi (sama ili u suradnji): *Newyorski šesir* (D. W. Griffith, 1912); *Ludilo Manhattana* (A. Dwan, 1916); *Njegova slika u novinama* (J. Emerson, 1916); *Dijeli i rutav* (J. Emerson, 1917); *Američka aristokracija* (J. Emerson, 1918); *Zenino mjesto* (V. Fleming, 1921); *Dulcy* (S. Franklin, 1923); *Muškarci više vole plavuše* (M. St. Clair, 1928); *Borba* (D. W. Griffith, 1931); *Crvenokosa žena* (J. Conway, 1932); *Zadrži svog čovjeka* (S. Wood, 1933); *Barbarin* (S. Wood, 1933); *Saratoga* (J. Conway, 1937); *Žene* (G. Cukor, 1939); *Susan i Bog* (G. Cukor, 1940); *Cvijete u prašini* (M. LeRoy, 1941); *Kad se žene sastaju* (R. Z. Leonard, 1941); *Šteli-su se u Bombayu* (C. Brown, 1941); *Oženio sam anđela* (W. S. Van Dyke, 1942).

N. Paj.

LOREN, Sophia (pr. ime **Sofia Scicolone**), tal. glumica (Rim, 20. IX 1934). Vanbračna kći neuspjele varijetetske zabavljačice. Teško ratno i poratno vrijeme obitelj bez oca provodi u bijedi u napuljskom predgrađu Pozzuoliju. Majka je u kćeri zarana vidjela mogućnost postizanja onoga



SOPHIA LOREN

što sama nije uspjela: iako visoka i mršava (nadmak *Stecchetto* /štapčić/), na majčino se inzistiranje prijavljuje na mnogobrojne natječe za najljepšu djevojku, te je 1948. proglašena »Princezom mora«. Vidjevši u tome priliku za proboj na film, odlazi u Rim i 1949. zajedno s majkom počinje statirati u filmovima. Na izboru za Miss Italije zauzima 3. mjesto, ali je proglašena najelegantnijom sudionicom što joj omogućuje da — pod pseudonimom *Sofia Lazzaro* (koji ubrzo napušta) — radi kao foto-model i pojavljuje se u tada vrlo popularnim foto-romanima. Na natječaju za najljepšu djevojku 1949. upoznala je producenta C. Pontija te s njim potpisala predugovor, počela pohadati tečajve glume i istodobno nastupati



S. LOREN u filmu *Jučer, danas, sutra*

u malim ulogama (u prvih dvanaestak pod svojim pravim imenom). Nakon što joj 1952. Ponti mijenja ime u *Sophia Loren*, 1953. ostvaruje svoju prvu gl. ulogu — naslovnu u ekranizaciji Verdijeve opere *Aida* C. Fracassija. Zahvaljujući velikom uspjehu filma (zbog sretnog spoja glasa R. Tebal-di i pomalo egzotičnih crta lica S. Loren), ona s Pontijem definitivno sklapa ugovor. Ubrzo u cijeloj Italiji postiže veliku popularnost »narodskim komedijama« (npr. *Naša vremena*, 1954, A. Blasettija /uz Totò/). Rasna crnka, za Talijanku izrazito visoka (173 cm), velikih grudi i lica na kojem se ističu velika usta i oči, postaje vodeća predstavnica tal. varijante tipa → pin-up. Erotski provokativna, izrazite fiz. prisutnosti na ekranu, L. — uglavnom ulogama ljepotica »iz naroda« — vodi sa G. Lollobrigidom borbu za primat (od kritičara duhovito nazvanu »borbom prsa o prsa«), da bi je sredinom 50-ih godina postupno potisnula i postala prva zvijezda tal. filma. Karijera joj je neprestano u usponu, zahvaljujući najviše Pontiju koji vodi brigu o primjerenim sizežima, pa L. i dalje nastupa uglavnom u komedijama, npr. izuzetno uspješno u filmu *Kruh, ljubav i...* (D. Risi, 1955). Nakon udaje za Pontija (1957. u Meksiku), zabranjen joj je (5 godina) povratak u Italiju — zbog nemogućnosti da Ponti dobije rastavu od prve supruge; otada nastupa i u am. filmovima snimanim u Evropi, a potom i u Hollywoodu. Iako je ondje artifičijelnim tretmanom donekle neutraliziran njen narodski, prirodni afinitet prema kameri, ona je u SAD ipak ostvarila nekoliko značajnih uloga od kojih je najvažnija u *Crnoj Orhideji* (M. Ritt, 1958), za koju je nagrađena na festivalu u Veneciji. Vrativši se u Italiju, 1960. ostvaruje svoju najuspješniju ulogu uopće — majke kojoj u ratu siluju kćer — u filmu *Ciociara* V. De Sike, za koju je nagrađena godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento, Oscarom i Zlatnom palmom na festivalu u Cannesu. Nakon tog uspjeha Ponti od nje bez uspjeha pokušava stvoriti karakternu glumicu, pa u njenom repertoaru i dalje prevladavaju uloge u komedijama (npr. *Madame Sans-Gene*, 1961, Christian-Jaquea, te *Jučer, danas, sutra*, 1963, i *Brak na talijanski način*, 1964, V. De Sike za koju je nagrađena na festivalu u Moskvi). God. 1966. primivši franc. državljanstvo, konačno sklapa legalan brak s Pontijem. Iako je, osvojivši Oscara, intenzivno nastupala i u SAD i u Evropi, popularnost joj poč. 70-ih godina opada (ipak, za ulogu žene pred samoubojstvom u *Jednom izuzetnom danu*, 1977, E. Scole ponovno osvaja Nastro d'Argento), čemu pridonosi i afera oko utaje poreza zbog koje je neko vrijeme živjela izvan Italije (vratila se tek nakon dopuštenja pape i formalno izdržane zatvorske kazne). Do 1987. nastupila je u oko 70 filmova. Dobitnica je Nagrade »Rudolf Valentino« za cjelokupno stvaralaštvo. Objavila je autobiografiju *Sophia — Život i ljubav: vlastita priča* (Sophia — Living and Loving: Her Own Story, 1979), kao i nekoliko knjiga o kuhanju.

Ostale važnije uloge: *Quo vadis?* (M. LeRoy, 1951); *Zorrov san* (M. Soldati, 1951); *Trgovina bijelim robljem* (L. Comencini, 1952); *Naci ćemo se u tunelu* (M. Bolognini, 1953); *Jedan dan na sudu* (Steno, 1953); *Dvije noći s Kleopatrom* (M. Mattoli, 1954); *Bijeda i plemenitost* (M. Mattoli, 1954); *Atila* (P. Francisci, 1954); *Napuljsko zlato* (V. De Sica, 1954); *Žena s rijeke* (M. Soldati, 1954); *U znaku Venere* (D. Risi, 1955); *Lijepa mlinarica* (M. Camerini, 1955); *Steta što je baš takva!* (A. Blasetti, 1955); *Sreća je biti žena* (A. Blasetti, 1956); *Ponos i strast* (S. Kramer, 1957); *Dječak na delfinu* (J. Negulesco, 1957); *Legenda o izgubljenima* (H. Hathaway, 1958); *Žudnja pod brijestovima*

(De. Mann, 1958); *Ključ* (C. Reed, 1958); *Opasna đavolica* (G. Cukor, 1959); *Ona vrst žene* (S. Lumet, 1959); *Počelo je u Napulju* (M. Shavelson, 1960); *Milijunašica* (A. Asquith, 1960); *El Cid* (A. Mann, 1961); *Boccaccio '70* (omnibus, epizoda V. De Sike, 1962); *Zatočenici Altone* (V. De Sica, 1962); *Pet milja do ponoći* (A. Litvak, 1962); *Pad Rimskog carstva* (A. Mann, 1964); *Operacija Strijela* (M. Anderson, 1965); *Judith* (Da. Mann, 1965); *Lady L* (P. Ustinov, 1965); *Arabeska* (S. Donen, 1966); *Duh na talijanski način* (R. Castellani, 1967); *Bilo jednom* (F. Rosi, 1967); *Groftica iz Hong Konga* (Ch. Chaplin, 1967); *Suncokreti* (V. De Sica, 1969); *Svećenikova žena* (D. Risi, 1970); *Mortadela* (M. Monicelli, 1971); *Bijelo, crveno i...* (A. Lattuada, 1972); *Čovjek iz Manche* (A. Hiller, 1972); *Putovanje* (V. De Sica, 1974); *Presuda* (A. Cayatte, 1974); *Dva koraka izvan braka* (A. Bridges, 1974); *Visoka meta* (J. Hough, 1978); *O ljubavi i krvi* (L. Wertmüller, 1979); *U potjeri za Stegnerom* (M. Winner, 1979).

LIT.: R. Livio, Sophia Loren, Paris 1973; T. Crawley, The Films of Sophia Loren, London 1974; D. Zec, Sophia, New York 1975.

Da. Mc.

LORENTZ, Pare, am. redatelj i snimatelj (Clarksburg, West Virginia, 11. XII 1905). Isprva film. kritičar (i u poznatom časopisu »Variety«), zatim rukovodilac film. proizvodnje Uprave za sigurnost u poljoprivredi (akr. FSA). Gorljiv zagovornik Rooseveltovih soc. reformi, 1933. izdaje knjigu foto-dokumentacije *Rooseveltova godina: fotografsko svjedočanstvo* (The Roosevelt Year: A Photographic Record), o pozitivnim stranama predsjednikova ekon. programa. Knjiga je dugo ostala primjer za buduća slična am. izdanja, osobito poljopriv. tematike. Za FSA snima dokum. film *Plug koji je uništio ravnicu* (The Plow That Broke the Plains, 1936), poemu o izrabljivanju zemljišta, pogrešnoj agrarnoj politici u prošlosti i suši koja je pogodila ogromna područja od Texasa do kan. granice. Izneseni su i podaci o mjerama koje administracija poduzima da popravi bijedno stanje putujućih sezonskih poljopriv. radnika. Film su snimili znameniti snimatelji i autori dokum. filmova P. Strand, L. Hurwitz i R. Steiner. God. 1937. snima film *Rijeka* (The River), ep o Mississippiju u kojem, kao i u pret hodnome, veliku pažnju poklanja glazbi prema kojoj djelo i montira. Film *Borba za život* (The

Fight for Life, 1940) govori o umiranju djece u sirotinjskim predgrađima Chicaga; budući da nije dobio dozvolu za javno prikazivanje, objelodanjen je tek nakon 21 godinu kao kraća tv-serija. Za II svj. rata snima za am. zrakoplovstvo. Snimatelj je poznatoga antirasističkog filma *Čudna pobjeda* (1945) L. Hurwitza.

LIT.: R. L. Snyder, Pare Lorentz and the Documentary Films, Norman 1968.

R. Sr.

LORRE, Peter (pr. ime Laszlo Löwenstein), njemačko-am. filmski i kazališni glumac mađarsko-žid. podrijetla (Rozsahegy, Mađarska, danas Ružomberok, Slovačka, 26. VI 1904 — Hollywood, 23. III 1964). Isprva bankovni činovnik, potom uči glumu u Beču, nastupa u jednoj putujućoj kaz. družini i postaje član kazališta u Zürichu. Sedam godina nastupa na scenama Švicarske, Austrije i Njemačke. Nakon nekoliko epizodnih film. uloga (npr. *Buđenje proljeća*, 1929, R. Oswald), svjetsku slavu stječe likom psihopatskog ubojice u remek-djelu *M* (1931) F. Langa; niska rasta, okrugla lica i kolutavih, izražajnih očiju uvjerljivo je interpretirao manijačnog dječubojicu čija patol. stanja — od umiljatog vabljenja i pretjerane uljudnosti do paničnog straha pred sudom podzemlja — ostvaruje začudnom uvjerljivošću. God. 1933. odlazi u Pariz, potom u London, gdje tumači ulogu anarhista u filmu *Čovjek koji je suviše znao* (1934) A. Hitchcocka. U Hollywoodu od 1935. Iste godine glumi poludjelog kirurga u am. verziji filma *Orlacove ruke* (R. Wienne, 1925), koju je pod naslovom *Luda ljubav* režirao njem. snimatelj K. Freund u ekspresionističkoj maniri; Lorreovom maskom iz tog filma nadahnua se O. Welles u kreiranju ostarjeloga naslovnog lika u svom *Gradaninu Kaneu* (1941). Uspjeh postiže i ulogom Raskolnjikova u *Zločinu i kazni* (1935) J. von Sternberga a 1936—39. glumi jap. detektiva u seriji → *Mr. Moto*. U svoime *Malteškom sokolu* (1941) J. Huston ga, kao sitnoga, znojavoga i preplašenog kriminalca, suprotstavlja imponzantnoj krupnoći njegova partnera S. Greenstreeta (uz kojeg potom nastupa u još nekoliko filmova). Iduće godine ostvaruje zapaženu epizodu u *Casablanki* M. Curtiza, a 1944. uspijele uloge »egzotičnih« sumnjivaca u filmovima *Arsen i stare čipke* F. Capre, *Maska Dimitriosa* J. Negulescoa i *Bijeg iz Gijane* M. Curtiza. U SR Njemačkoj 1951. producira i režira film *Izgubljeni*



P. LORRE u filmu *M*



J. LOSEY, *Betonska džungla*
(S. Baker)

(Der Verlorene, i scenarist), u kojem sâm tumači ulogu ubilačkoga nacističkog liječnika; snimljeno po uzoru na njem. filmove iz 20-ih i 30-ih godina, to djelo se smatra posljednjim izravnim suvremenim odvijetkom njem. ekspresionizma. Vrativši se u Hollywood, do smrti tumači karakterne epizode, često u filmovima strave. Nastupio je u više od 80 filmova.

Ostale važnije uloge: *Petorica iz jazz-orkestra* (E. Engel, 1932); *F. P. 1 ne odgovara* (K. Hartl, 1932); *Odozgo nadolje* (G. W. Pabst, 1933); *Tajni agent* (A. Hitchcock, 1936); *Nancy Steele je nestala* (G. Marshall, 1938); *Neobični tovar* (F. Borzage, 1940); *Otkrit ćeš sam* (D. Butler, 1940); *Lice iza maske* (R. Florey, 1941); *Sreli su se u Bombayu* (C. Brown, 1941); *Duboko u noć* (V. Sherman, 1942); *Pozadina opasnosti* (R. Walsh, 1943); *Postojana djeva* (E. Goulding, 1943); *Lorrainski križ* (T. Garnett, 1944); *Zavjerenici* (J. Negulesco, 1944); *Hollywoodska kantina* (D. Daves, 1944); *Povjerljivi agent* (H. Shumlin, 1945); *Tri neznanca*

(J. Negulesco, 1945); *Presuda* (D. Siegel, 1946); *Moja najdraža brineta* (E. Nugent, 1947); *Casbah* (J. Berry, 1948); *Pješčano uže* (W. Dieterle, 1949); *Udri đavola* (J. Huston, 1953); *20 000 milja pod morem* (R. Fleischer, 1954); *Put oko svijeta za 80 dana* (M. Anderson, 1956); *Priča o ljudskom rodu* (I. Allen, 1957); *Svilene čarape* (R. Mamoulian, 1957); *Miris misterije* (J. Cardiff, 1960); *Putovanje na dno mora* (I. Allen, 1961); *Pet tjedana u balonu* (I. Allen, 1962); *Priče strave* (R. Corman, 1962); *Gavran* (R. Corman, 1963); *Stravična komedija* (J. Tournier, 1963); *Naivčina* (J. Lewis, 1964).
LIT.: G. Frazier, *The One with the Moustache Is Costello*, New York 1947.

LOSEY, Joseph (puno ime **J. Walton Losey**), američko-brit. filmski, kazališni i tv-redatelj (La Crosse, Wisconsin, 14. I 1909 — Pariz, 22. VI 1984). Iz ugledne obitelji nizozemskojem. podrijetla, odgojen u puritanskom duhu, 1925. započinje studij medicine; privučen kazali-

štem, odlučuje se potom za studij književnosti i diplomira na sveučilištu Harvard 1930. Istodobno piše i kaz. kritike za »New York Times«, »New York Herald Tribune« i »Saturday Review of Literature«. U razdoblju od 1923. do 1937. djeluje kao kaz. redatelj postavljajući djela naprednih pisaca (npr. *Cekajući Leftyja* C. Odetsa — u Moskvi na engl. jeziku); putujući po Evropi (Vel. Britanija, Njemačka, Švedska, SSSR /gdje pohađa predavanja S. M. Eizenštejna/), proučava tamošnju kaz. praksu i zanosi se idejama E. Piscatora, V. E. Mejerholjda i B. Brechta (koji na njega presudno utječe). Od 1937. do 1942, radeći u SAD za Rockefellerovu fundaciju, surađuje na oko 60 obrazovnih i 30 dokum. filmova, a od 1942. za tv-kompanije NBC i CBS režira oko 90 polusatnih programa (najpoznatija je serija *Svijet u ratu* — World at War). Zahvaljujući poznanstvu sa L. B. Mayerom, od 1943. angažiran je u kompaniji MGM, no zbog služenja u vojsci tek 1945. dobiva prvu priliku, kratkometražni krim. film *Revolver u njegovoj ruci* (A Gun in His Hand). God. 1947. postiže svoj najveći kaz. uspjeh režirajući *Galileja* (sa Ch. Laughtonom u naslovnoj ulozi), predstavu Brechtova djela (uz autorovu suradnju) koju mnogi kritičari smatraju jednom od najatraktivnijih postava ovog pisca u SAD. Taj uspjeh osigurava mu angažman u kompaniji RKO, pa 1948. režira svoj prvi cjelovečernji igr. film — *Dječak zelene kose* (The Boy with Green Hair), gorljivu apologiju prava na razlikovanje. Potom u SAD režira još 4 filma (uglavnom niskobudžetne thrillere); najuspješijim se smatra *Njuškalo* (The Prowler, 1951) o policajcu koji odlučuje ubiti supruga svoje ljubavnice, a filmski najzanimljivijim *M* (1951), remake istoimenog filma F. Langa iz 1931. Zbog simpatiziranja naprednih pokreta još od 30-ih godina, te poratnog sudjelovanja u radu kružaka *Marx's Study Group*, L. se poč. 50-ih godina našao na crnoj listi Komiteta za antiameričku djelatnost. Nakon snimanja filma *Stranac na bijegu* (Stranger on the Prowl, 1952) u Italiji, da bi izbjegao saslušavanja odlazi u Vel. Britaniju gdje režira 2 filma pod pseudonimima (*Victor Hanbury* odn. *Joseph Walton*). Pozornost evr. kritike prvi put svraća krim. filmom *Vrijeme bez milosti* (Time without Pity, 1957), u kojem kroz priču o piscu (M. Redgrave) koji pokušava spasiti nevina sina od pogubljenja daje oštru analizu otuđenosti i beskrupuloznosti viših društ. slojeva, ujedno istupajući protiv smrtne kazne. Nakon 2 osrednja filma (melodrame s radnjom iz prošlosti *Kobna ciganka* — The Gypsy and the Gentleman, 1957, i krim. filma *Nenajavljeni sastanak* — Blind Date, 1959), slijedi njegovo vrhunsko ostvarenje tog razdoblja, gangsterski film *Betonska džungla* (The Criminal/Concrete Jungle, 1960). Neobuzdana režija (neočekivani kutovi snimanja i pokreti kamere, pomalo ekspresionistička gluma, dinamizirajuća montaža), retoričnost koja asocira na Brechtov *efekt otuđenja* (nazivaju ga brechtijanskim redateljem) te priče o kriminalcu (S. Baker, jedan od omiljenih Loseyjevih glumaca) koji još u zatvoru priprema novu pljačku pribavljaju Loseyju status autora kod franc. novovalovaca (štoviše, cjenjeniji je u Francuskoj no u Vel. Britaniji); postaje i kult-redateljem utjecajne pariške grupe *Cinéma Mac-Mahon* (koja još adora F. Langa, R. Walsha i O. Premingera). Izuzme li se, međutim, potresna sudska drama iz I svj. rata *Rafali u zoru* (King and Country, 1964), postupno prestaje Loseyjeva sklonost ekstremnim dramatizacijama prizorâ, inače atipična za brit. film. Naime, nakon od cenzura skraćivanog *science-fictiona* s asocijacijama na atomsku katastrofu *Prokleti* (The Damned,



J. LOSEY, *Sluga*
(D. Bogarde)

1961) i neuspjela pokušaja uklapanja u franc. produkciju — melodrame *Eva* (1962), počinje razdoblje plodne suradnje s dramatičarem H. Pinterom kao scenaristom i s glumcem D. Bogardeom. Tada dolazi do tematskoga pa i stilskog zaokreta — prema prikazu brit. inteligencije i aristokracije, u osnovi degenerativnih procesa i vrlo introvertiranih ličnosti, čemu odgovara sporiji ritam radnje, prigušenija režijska retorika, veće zadubljivanje u ambijent kao komponentu ocrtaivanja karaktera (učvršćivanje plodne suradnje sa scenografima R. MacDonalandom i C. Dillon), pa i pretjerana svijest o samom stilu. Od tih djela ističu se *Sluga* (The Servant, 1963), morbidna priča o butleru (D. Bogarde) koji se postupno pretvara u gospodara, *Nesreća* (Accident, 1967, nagrađen na festivalu u Cannesu), drama iz engl. sveučilišne sredine, te *Ljubavni glasnik* (The Go-Between, 1970, Grand Prix u Cannesu), ljubavna drama s prijelaza u XX st., s oštrom kritikom učmalosti aristokracije i klasne podijeljenosti brit. društva. Uz te neospornive domete, u tom su razdoblju sve češća Loseyjeva kolebanja između autorskoga i komerc. filma (npr. *Modesty Blaise*, 1966, parafraza filma o Jamesu Bondu, sa ženskim protagonizmom /M. Vitti/, i *Romantična Engleskinja* — The Romantic Englishwoman, 1975, s motivom ljubavnog trokuta), pa i pojedini promašaji — što se tumači brojnošću projekata, ali i posljedicom gubljenja nekadašnje Loseyjeve gotovo aktivističke vitalnosti. Tako, sva očekivanja nisu ispunili ni njegovi filmovi polit. tematike ili implikacija, kao *Potjera* (Figures in a Landscape, 1970), *Umrorstvo Trockoga* (The Assassination of Trotsky, 1972), *Galileo* (1975) i *Putovi na jug* (Les routes du sud, 1978) proizveden u Francuskoj, gdje L. realizira i svoje posljednje značajno ostvarenje *Gospodin Klein* (Monsieur Klein, 1976, César za film i režiju), s radnjom za njem. okupacije Francuske, vrlo promišljenu i sugestivnu osudu antisemitizma i nacionalne nesposobnosti uspuć.

Uvažavan od kritike i naprednih krugova, od filma više cijenjen od voljen, komercijalno osrednje uspješan, L. je autor tematski i stilski distingvirana opusa, jednog od najznačajnijih u poslijeratnom filmu. Njegova biografija, podosta tipična za lijevo orijentiranoga zap. intelektualca, uvelike je u skladu s odlikama njegovih djela. Mijenjanje boravišta i područja stvaranja, stalno traganje za polit., duhovnim i radnim uporištem (česte nesuglasice s producentima, cenzurom, nesposobnost da se potpuno uklopi u aktualne trendove, tako ni u brit. socijalni film 60-ih ili polit. film 70-ih godina) rezultirali su opusom u kojem se prepliću aktivistički dinamizam i težnja *l'art pour l'art*, racionalnost i neobuzdanost, kolebanje između beskompromisnoga društva. angažmana i melodramatičnosti, naturalizma i ezoterije, žanrovskog filma i prevladavanja njegovih konvencija. Unatoč tome, L. je stvorio djela koja kao cjelina predstavljaju oštru kritiku kapitalističkog svijeta, opus iznimne ozbiljnosti (štoviše, nedostaje mu humora), izrazito pesimističan, graničeci s ogorčenjem i mizantropijom. Dvojeći između režijske baroknosti i asketizma, pokazao se majstorom kreiranja ugođaja tjeskobe, »neurotične« mizanscene koja sugerira ugroženost i unutrašnje proturječnosti likova (osobito muških), te kao redatelj koji glumcima otkriva njihove nepoznate mogućnosti.

Ostali igr. filmovi: *Protiv zakona* (The Lawless, 1949); *Velika noć* (The Big Night, 1951); *Uspavana tigar* (The Sleeping Tiger, 1954); *Prisni stranac* (The Intimate Stranger, 1956); *Bum!* (Boom!, 1968); *Tajna ceremonija* (Secret Ceremony, 1968); *Lutkina kuća* (Doll's House, 1973); *Don Giovanni*

(1979); *Pastir* (La truite, 1982, u Francuskoj); *Pod parom* (Steaming, 1985, izašao posmrtno).

LIT.: Ch. Ledie (urednik), Joseph Losey, Paris 1963; P. Rissient, Joseph Losey, Paris 1966; J. Leaky, The Cinema of Joseph Losey, London/New York 1967; T. Milne, Losey on Losey, London 1967; 8 reditelja — 8 razgovora. Bunuel, Viskonti, Drai, Bergman, Breson, Lousi, Ford, Driu i Likok, Beograd 1967; M. Porro, Joseph Losey, Milano 1978; G. Cremonini/G. De Marinis, Joseph Losey, Firenze 1981.

LOTAR, Eli, franc. snimatelj i redatelj (Pariz, 30. I 1905 — Pariz, 1969). Sin poznatoga rum. pjesnika T. Arghezija. Film. karijeru otpočinje 1925. kao statit, kasnije djeluje kao fotograf i asistent snimatelja. Samostalno snima uglavnom dok. filmove; njegovo ime ostaje najviše vezano uz klas. remek-djela film. dokumentarizma *Zuidero more* (1930) J. Ivensa i *Zemlja bez kruha* (1932) L. Bunuela, koja su značila prekretnicu u tome film. rodu. Od malobrojnih igr. filmova izdvaža se *Stvar je svršena* (1932) P. Préverta. Kao redatelj snima kratkometr. filmove (često i naručene), od kojih se osobito ističe *Aubervilliers* (1945) za koji je tekst i 3 šansone napisao J. Prévert.

LOTH, Stanislaw, polj. snimatelj (16. I 1929). Diplomirao (1954) na visokoj film. školi u Łodzi. Karijeru otpočinje kao asistent snimatelja (npr. u više filmova J. Rybkowskog i J. Passendorfera). Samostalno snima od 1961; snimio je oko 20 kinemat. filmova, no težište je njegova rada na televiziji. Medunar. ugled stekao je prvenstveno fotografijom u tv-seriji i za Oscara nominiranom filmu *Noći i dani* (J. Antczak, 1975), inspiriranom slikarstvom polj. majstora J. Chelmonskog i A. Gierymskog. Nagrađen je brojnim polj. priznanjima i nagradama.

Ostali važniji filmovi: *Odjek prošlosti* (A. Ści-bor-Rylski, 1968); *Dragulj u kruni* (K. Kutz, 1971); *Okružena* (J. Hoffman, 1976).

LOTJANU, Emil, sovj. redatelj i scenarist (Sukurjani, USSR, 6. XI 1936). Rođen i odrastao u malom planinskom selu u Bukovini, već u školi objavljuje stihove. U Moskvi isprva upisuje glum. odjel MHAT-a te piše i objavljuje poeziju, no nakon 2 godine napušta glumu i upisuje film. režiju na VGIK-u. Studira u klasi M. I. Romma i diplomira 1962. Od 1958. režira kratkometr. filmove, a na cjelovečernjem debituira 1963 (*Čekajte nas u zoru* — Zдите nas na rasvete, i koscenarist) u matičnoj moldavskoj kinematografiji. Do poč. 70-ih godina vodeći je redatelj te sovj. republike, a filmom *Leutari* (Leutary, 1971, i scenarist) iz života Roma, stječe i znatno širu reputaciju koja mu od sredine desetljeća osigurava kontinuirani rad za Mosfilm. Najveći uspjeh postiže filmom *Gigani lete u nebo* (Tabor uhodit u nebo, 1976, i scenarist), ekrinizacijom pripovijetke *Makar Čudra* M. Gorkog, u kojem nastavlja prikazivanje romskog folklora i tradicije, naglašavajući vizualnu atraktivnost njihove kulture, strastvenost glazbe i emocija, no znatno nesigurnije vodeći fabulu i profilirajući likove. Bez tako poticajnih sadržaja, njegovi sljedeći filmovi *Moja umiljata i nježna zovijer* (Moj laskovij i nežnij zver/Drama na oho-te, 1978, i scenarist), ekrinizacija pripovijetke *Nesreća u lovu* A. P. Cehova, te film i tv-serija *Ana Pavlova* (1982, i scenarist), biografija čuvene ruske baletne primadone, pomalo su konvencionalni spektakli u kojima su zapaženiji samo vizualni efekti.

Ostali važniji filmovi: *Crvene poljane* (Krasnye poljany, 1966, i scenarist).

LOTMAN, Jurij Mihajlovič, sovj. lingvist, historičar književnosti, semiolog i teoretičar filma (Petrograd, danas Lenjingrad, 28. II 1922). Di-

plomirao (1950) književnost u Lenjingradu, od 1963. profesor na estonskom drž. sveučilištu u Tartuu; osnivač i organizator *Tartuske strukturalističke škole*, odgovorni urednik zbornika »Trudy po znakovym sistemam«. Bavio se semiologijom književnosti filma, objavio knjige *Predavanja iz strukturalne poetike* (Lekcii po struktural'noj poetike, 1964), *Struktura umjetničkog teksta* (Struktura hudožestvennogo teksta, 1970), *Analiza poetičkog teksta* (Analiz poetičeskogo teksta, 1972) i dr. Film shvaća kao dijalektičku polifonu tvorevinu zasnovanu na »neravnopravnim stupnjevima složenosti«, koje čine znaci fotogr. ikoničkog reda što se primaju istovremeno kao dojam stvarnosti i kao uvjetnost; taj dvostruki odnos stvara semantički napon iz kojeg nastaje jezik, sustav diskretnih jedinica-kadrova koji se montažno međusobno povezuju u indiskretno jedinstvo teksta; u tom povezivanju postoje 2 tendencije: jedna uspostavlja izvjestan sustav odjekivanja, druga u određenim točkama narušava taj sustav i izdvaža u tekstu »semantičke čvorove«; element film. jezika može biti bilo koja jedinica teksta (vizualno-likovna, grafička ili zvučna) koja ima alternativu, makar se ona sastojala od mogućnosti njenog neupotrebljavanja, i — prema tome — ne pojavljuje se u tekstu automatski nego je povezana sa značenjem, pri čemu se u oba slučaja »otkriva neki uhvatljiv red (ritam)« (*Semiotika filma i problemi filmske estetike* — Semiotika kino i problemy kino-estetiki, 1973).

LOURAU, Georges, franc. producent i distributer (Pau, 30. X 1898). Filmom se počinje baviti kao asistent redatelja, ali 1935. postaje direktor franc. ogranka njem. filmske kompanije Tobis. Od 1947. upravitelj je raznih producerskih kuća (npr. Filmsonor-Cinédís). Proizveo je mnogobrojne filmove od kojih se — umj. kvalitetom ili komerc. uspjehom — ističu: *Nadnica za strah* (H.-G. Clouzot, 1953), *Ulica Estrapade* (J. Becker, 1953), *Marijama moje mladosti* (J. Duvivier, 1954), *Veliki manevri* (R. Clair, 1955), *Demoni* (H.-G. Clouzot, 1955), *Misterij Picasso* (H.-G. Clouzot, 1956, dokumentarni), *Ulica snova* (R. Clair, 1957), *Parizanka* (M. Boisrond, 1957), *Onaj koji mora umrijeti* (J. Dassin, 1957), *Istina* (H.-G. Clouzot, 1960), *Cartouche* (Ph. de Broca, 1962), *Dnevnik jedne sobarice* (L. Bunuel, 1963) i *Lov na muškarca* (E. Molinaro, 1964).

LOURIE, Eugène, franc. scenograf i redatelj rusko-žid. podrijetla (1905). Od 1921. u Parizu, gdje je isprva slikar, a zatim baletni scenograf. Film. karijeru otpočinje 1934. kao asistent scenografa G. Wakhévitcha u *Madame Bovary* J. Renaira. Samostalno radi od 1935 (*Zločin i kazna* P. Chénala). God. 1936 (*Na dnu*, sa H. Laurentom) započinje suradnju sa J. Renoirom (8 filmova), uz kojeg su vezana njegova najuspjelija ostvarenja. S Renoirom 1939. emigrira u SAD. Nakon II svj. rata često suraduje s redateljima engl. govornog područja (npr. A. Litvak, Z. Korda i R. Siodmak). Poč. 50-ih godina otpočinje i red. karijeru, specijalizirajući se za znanstvenofantastične filmove pune prehist. nemani, trikova i spec. efekata; najuspjeliji je *Čudovište iz morskih dubina* (The Beast from 20000 Fathoms, 1953). Nakon još nekoliko režija vraća se scenografiji.

U suradnji s Renoirom njegova se scenogr. rješenja odlikuju realizmom, autentičnošću i preciznošću izradbe detalja; L. među prvima počinje upotrebljavati i različite scenske montažne konstrukcije. Njegov rad u SAD, vezan najviše uz redatelja S. Fullera i djela s odlikama *film noir*a, obilježuju opori elementi s izrazito dramatskom funkcijom. Scenografije je izradio za više od 40

filmova. Objavio je autobiografiju *Moj rad na filmu* (My Work in Films, San Diego/New York/London 1985).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Alibi* (P. Chénal, 1937); *Velika iluzija* (J. Renoir, 1937); *Čovjek zvijer* (J. Renoir, 1938); *Werther* (M. Ophüls, 1938); *Bez sutrašnjice* (M. Ophüls, 1939); *Čarska tragedija* (M. L'Herbier, 1939); *Pravila igre* (J. Renoir, 1939); *Ova zemlja je moja* (J. Renoir, 1943); *Varalica* (J. Duvivier, 1944); *Južnjak* (J. Renoir, 1945); *Dnevnik jedne sobarice* (J. Renoir, 1946); *Duga noć* (A. Litvak, 1947); *Pjesma Seherazade* (W. Reisch, 1947); *Osveta jedne žene* (Z. Korda, 1948); *Rijeka* (J. Renoir, 1951); *Svjeta pozornica* (Ch. Chaplin, 1952); *Napoleon* (S. Guitry, 1954, supervizija); *Sok koridor* (S. Fuller, 1963); *Bijeg iz Ashiye* (M. Anderson, 1963); *Bitka u Ardenima* (K. Annakin, 1965); *Goli poljubac* (S. Fuller, 1965); *Custer, čovjek sa Zapada* (R. Siodmak, 1968); *Bronco Billy* (C. Eastwood, 1980).

Da. Mć.

LOVČEN FILM, poduzeće za proizvodnju filmove osnovano na Cetinju u martu 1949, preseljeno u Herceg-Novi 1952. i integrirano s distributerskim *Preduzećem za raspodjelu filmova* (osnovanim 1947); od 1955. smješteno u Budvi, gdje je adaptiran i proizvodni studio s bazenom i zv. izolacijom. Nakon Zakona o filmu 1956. podijeljeno je na *Mediteran film* (teh. baza) i *Zeta film* (distribucija), dok je L. kao proizvođač ostao bez film. tehnike i već kupljenih stranih filmova. U 16 godina postojanja (do likvidacije 1965) proizveo je dvadesetak mjesečnih žurnala, 110 dokum. i kratkih igr. filmova te 15 cjelovečernjih igr. filmova u svim žanrovima. Prve uspjehe imao je s dokum. filmovima *Mrtvi grad* (1952) V. Stojanovića, *Crne marama* (1958) B. Bastaća i L. Grosppierrea, *Mali voz* (1959) B. Bastaća, te igr. filmom *Zle pare* (1956) V. Stojanovića. Iako u stalnoj materijalnoj oskudici, L. je proizvodio i ambiciozne projekte, npr. dokum. poemu *Za život* (1954) i prvi jugosl. povijesni film *Lažni car* (1955), oba V. Stojanovića. U koprodukciji je realizirao filmove *Kapo* (1960) G. Pontecorva i *Ne ubij* (1961) C. Autant-Laraa. Decentralizacija film. fonda usred poslovnice 1962. godine istisnula je sva proizvodna poduzeća sa zajedničkoga jugosl. tržišta i ograničila ih na republička, što je više pogodovalo proizvođačima iz većih i razvijenijih republika. Iste godine bilo je u SFRJ ukupno 122 milijuna kino-posjetilaca a u Crnoj Gori samo 2 milijuna. Doprinos iz toga skućenog fonda već u drugom polugodištu 1962. donio je prihod od samo 6 milijuna starih dinara, dok je iz zajedničkog fonda inkasirano 90 milijuna; to je bio gl. razlog prestanka te proizvodnje u Budvi i pokušaja da se ona obnovi u Titogradu, gdje je u aprilu 1966. osnovan *Film-ski studio* (→ JUGOSLAVIJA, Crna Gora). R. Ro.

LOVE, Bessie (pr. ime **Juanita Horton**), am. glumica i spisateljica (Midland, Texas, 10. IX 1898 — London, 26. IV 1986). Još kao učenica u losangeleskoj srednjoj školi stitira u *Radanju jedne nacije* (1915) D. W. Griffitha, a sljedeće godine nastupa pored slavnih partnera W. S. Harta u *Arijevcu* C. Smitha i W. S. Harta, te D. Fairbanksa u filmu *Reggie se umiješao* Ch. Cabannea, kao i u manjoj ulozi u Griffithovoj *Netrpeljivosti*. Postaje jedna od omiljenih glumica am. nijemog filma, no iako je utjelovljavala ljupkost, nestašnost i smjernost (poput dr. Griffithovih protagonistica), nije postigla njihovu slavu. Njen glum. talent razmjerno je neiskorišten zbog mnogobrojnih uloga u rutinskim filmovima i neodlučnosti producenata da joj odrede glum. profil. Ponajviše ju je proslavio rani zv. musical *Broadwayska melo-*



M. LOVRIĆ u filmu *Slavica* (sa I. Kolesar)

dija (1929) H. Beaumonta, u kojem je za glumačko-pjevačko-plesачki nastup nominirana za Oscara. Ubrzo potom se povlači, snimivši oko 70 filmova. Od 1935. živi u Londonu, gdje ponovno nastupa na filmu (u epizodnim ulogama) te djeluje i u kazalištu, na radiju i televiziji. Autorica je nekoliko uspješnih kaz. komada.

Ostale važnije uloge: *Morski lav* (Th. H. Ince, 1921); *Ne zaboravi me* (W. S. Van Dyke, 1922); *Seoski kovač* (J. Ford, 1922); *Matinée-idol* (F. Capra, 1928); *Da li je netko vidio Kellyja?* (W. Wyler, 1928); *Hollywoodska revija 1929.* (Ch. F. Reisner, 1929); *Bosonoga kontesa* (J. L. Mankiewicz, 1954); *Priča o Esther Costello* (D. Miller, 1957); *Blizu kraja* (H. Cornelius, 1958); *Rimsko proljeće gospođe Stone* (J. Quintero, 1961); *Obećaj joj bilo što* (A. Hiller, 1966); *Isadora Duncan* (K. Reisz, 1968); *Nedjelja, krvava nedjelja* (J. Schlesinger, 1971); *The Ritz* (R. Lester, 1976).

Đ. Pc.

LOVRIĆ, Marijan, film., kaz. i tv-glumac (Zagreb, 6. XI 1915). Glumom se počinje baviti 1935. u Pragu. Od 1937. član HNK u Zagrebu, potom kaz. kuća u Osijeku i Sarajevu. Sudjelovao u NOB-i i bio član Kazališta narodnog oslobođenja u Hrvatske. Nakon rata angažiran u Zagrebu, potom prelazi u Jugoslavensko dramsko pozorište u Beogradu (gdje se osobito ističe u karakternim ulogama klas. repertoara — Schiller, Racine, Shakespeare i de Vega), nakon toga djeluje i na Rijeci. Kao film. glumac osobito je značajan zbog gl. muške uloge u prvome poratnom igr. filmu *Slavica* (V. Afrić, 1947); nakon toga istakao se u još nekoliko ratnih filmova (npr. *Zastava*, 1949, B. Marjanovića; *Majorka*, 1951, N. Popovića; *Ešalon doktora M.*, 1955, Z. Mitrovića). Nastupajući na televiziji, osobito je zapažen u tv-seriji *Kapelski kresovi* I. Hetricha.

Ostale važnije uloge: *Hoja! Lero!* (V. Afrić, 1952); *Posljednji kolosek* (Ž. Mitrović, 1956); *H-8* (N. Tanhofer, 1958); *Ne ubij* (C. Autant-Lara, 1961).

P. C.

LOW, Colin, kan. redatelj i animator (Cardston, Alberta, 1926). Kraće vrijeme studirao na Calgary School of Fine Arts. God. 1945. N. McLaren ga angažira kao crtača pri National Film Board of Canada, gdje od 1946. surađuje s poznatim G. Dunningom. Od 1950. rukovoditelj je odjela za anim. film. Već potkraj 40-ih godina zainteresirao se za dokum. film u kojem najveće uspjehe postiže 50-ih, kada otpočinje plodnu suradnju sa R. Kroitorom i W. Koenigom s kojim 1957. realizira *Grad zlata* (City of Gold), uvodeći novu dokumentarističku metodu, pa i žanr — *fotograf-*

ski kompilacijski film. Djelo je sačinjeno od preko 200 fotografija kojima je A. E. Haig 1898. registrirao život u središtu »zlatne groznice« na Alaski (Dawson City). Koenig je, iskustvom entuzijasta za statičnu fotografiju, minuciozno uvećavao Haigove snimke, a i pojedine njihove dijelove, dok je L. iskoristio svoj smisao za dinamičnu kameru (kretanja kamere prema i od fotografija). Nastali film »oživio« je gradu statičnih fotografija i dočarao atmosferu potrage za zlatom, u kojoj je Dawson City od zaseoka postao grad. Posebnu toplinu djelu dao je komentar koji u obliku reminiscencija govori pisac R. Berton. Postigavši izvanredan uspjeh (Oscar za najbolji dokum. film) i dobivši mnoge sljedbenike, L. i dalje istražuje mogućnosti i nove sadržaje dokum. filma (veći odjek imao je i film o Veneciji *Grad izvan vremena* — City out of Time, 1959), a radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Cadet Rousselle* (1946, sa G. Dunningom — animirani); *Doba dabra* (The Age of the Beaver, 1951); *Corral* (1954, i scenarist); *Svemir* (Universe, 1960, sa R. Kroitorom); *Krug Sunca* (Circle of the Sun, 1961); *Vjetrovi Foga* (The Winds of Fogo, 1970). An. Pet.

LOW-KEY → NISKI KLJUČ

LOXHA, Nuredin, scenograf (Peć, 12. VI 1935). Diplomirao (1965) na Akademiji za primenu umetnosti u Beogradu. Angažiran kao scenograf i kostimograf u Pokrajinskom narodnom pozorištu (Teatri Popullor Krahinor) u Prištini. Djeluje i na televiziji i na filmu: *Vuk s Prokletija* (M. Stamenković, 1968); *Moja luda glava* (V. Vučo, 1971); *Crveni udar* (P. Golubović, 1974); *Kad proljeće kasni* (E. Kryeziu, 1979); *Nabujala rijeka* (B. Sahatçiu, 1983); *Čovjek od zemlje* (A. Sopi, 1984) i dr.

Am. S.

LOY, Myrna (pr. ime **M. Williams**), am. filmska, kazališna i tv-glumica (Raidersburg, Montana, 2. VIII 1905). Prvi put javno nastupa sa 12 godina kao plesačica u lokalnom dobrotvornom showu, potom u Los Angelesu pohađa gimnaziju i uči ples, pojavljujući se usporedno i u prologu showa u Graumanovu Kineskom teatru u Hollywoodu. Ubrzo nakon neuspjelog testa za film sa R. Valentinom, 1925. debitira kao epizodistica; u idućih 6 godina snima prosječno 9 filmova godišnje — pretežito za Warner Bros, gdje je nastoje lansirati kao egzotičnu (često orijentalnu) zvezdicu u osrednjim melodramama, musicalima i akcionim filmovima. Kasnije se, zahvaljujući redatelju W. S. Van Dykeu, dokazuje kao vrsna komičarka (npr. igrajući, sa W. Powellom, braćni par detektiva u krim. komediji *Tanki čovjek*, 1934) u filmovima MGM-a. Sljedećih nekoliko godina jedna je od vodećih hollywoodskih zvijezda (1937. i 1938. i na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca). Do 1947. nastupa uz Powella u još 13 filmova (uključujući i 5 nastavaka serije → *The Thin Man*), u kojima se — u tipu → dobre prijateljice — specijalizira za uloge emancipiranih ali ipak pouzdanih supruga. Od tipa »savršene supruge« ne udaljuje se ni uz dr. partnere, pa je takva i u svome najznačajnijem poratnom filmu, drami *Najljepše godine našeg života* (1946) W. Wylera (uz F. Marcha). Otada se istodobno bavi polit. radom (kao delegat na skupštinama UN i UNESCO-a) i glumom, ograničivši se od sredine 50-ih godina na povremene karakterne epizode. Glumila je u oko 120 filmova (najčešće komedija i melodrama). Nastupa i na televiziji, dok u kazalištu debitira tek 1962 (na Broadwayu 1973).

Ostale važnije uloge: *Don Juan* (A. Croland, 1926); *Bijeg* (J. von Sternberg, 1926); *To je dakle Pariz* (E. Lubitsch, 1926); *Pjevač jazza* (A. Croland, 1927); *Nojna korabija* (M. Curtiz, 1929);



ERNST LUBITSCH

Posmrtna straža (J. Ford, 1929); *Renegati* (V. Fleming, 1930); *Posljednji od Duaneovih* (A. L. Werker, 1930); *Arrowsmith* (J. Ford, 1932); *Emma* (C. Brown, 1932); *Voli me noćas* (R. Mamoulian, 1932); *Maska Fu Mančua* (Ch. Brabin, 1932); *Topaze* (H. d'Abbadie D'Arrast, 1933); *Barbarin* (S. Wood, 1933); *Boksač i dama* (W. S. Van Dyke, 1933); *Evelyn Prentice* (W. K. Howard, 1934); *Manhattanska melodrama* (W. S. Van Dyke, 1934); *Broadway Bill* (F. Capra, 1934); *Supruga protiv sekretarice* (C. Brown, 1936); *Veliki Ziegfeld* (R. Z. Leonard, 1936); *Ženska groznica* (G. Fitzmaurice, 1936); *Oklevetana dama* (J. Conway, 1936); *Parnell* (J. M. Stahl, 1937); *Pokusni pilot* (V. Fleming, 1938); *Prepasno za rukovanje* (J. Conway, 1938); *Kiše dolaze* (C. Brown, 1939); *Ponoćno te volim* (W. S. Van Dyke, 1940); *Nežerija i maloljetnica* (I. Reis, 1947); *Gospodin Blandings gradi svoju kuću snova* (H. C. Potter, 1948); *Crveni poni* (L. Milestone, 1949); *Jeftinije na tucete* (W. Lang, 1950); *Ponoćna čipka* (D. Miller, 1960); *Na terasi* (M. Robson, 1960); *Aprilske lude* (S. Rosenberg, 1969); *S.O.S. iz Boeinga 747* (J. Smight, 1974); *Samo mi reci što želiš* (S. Lumet, 1980).

Đ. Pc.

LOY, Nanni (pr. ime **Giovanni Loy**), tal. filmski i tv-redatelj, scenarist i glumac (Cagliari, 23. X 1925). Diplomirao režiju na Centro Sperimentale u Rimu. Isprva asistent L. Zampe, G. Alessandrini i A. Genine, u drugoj polovici 50-ih godina režira nekoliko dokum. filmova. Na igr. filmu isprva korežira sa G. Puccinijem (*Riječ lopova* — Parola di ladro, 1957, i *Muž* — Il marito, 1958), dok samostalno debitira 1959 (*Ođvažan potez obično nepoznatih* — Un audace colpo dei soliti ignoti / *nastavak Obično nepoznatih lopova*, 1958, M. Monicellija/). Pravu inspiraciju nalazi u ratnoj tematici, osobito tal. otporu njem. okupaciji. *Dan lavova* (Un giorno da leoni, 1961) priča je o trojici mladića koji poduzimaju diverzantsku akciju koja će ih od mladalačke pustolovine dovesti do herojstva. *Četiri dana u Napulju* (Le quattro giornate di Napoli, 1962) najuspjelije je njegovo djelo, gdje Napulj prikazuje kao kolektivnog junaka pobune protiv okupatora, a realist. postupkom značajno pridonosi uvjerljivosti rekonstrukcije epohe; N. je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento za režiju (*ex aequo*), a film nagradom FIPRESCI-ja na festivalu u Moskvi. Uspješan je i u komedijama običaja; posebno zapažena ostvarenja su mu *Glava obitelji* (Il padre di famiglia, 1967), *Espresso-kava* (Caffè express, 1979, Nastri d'Argento za scenarij /sa E. Portom/) i *Salje me Picone* (Mi manda Picone, 1984, Nastri d'Argento za najbolji film te za scenarij /sa E. Portom/) s mnogim zajedljivim opaskama o tal. društvu, njegovu moralu i običajima. Za televiziju je metodom filma-istine režirao serijal *Tajno ogledalo* (Specchio segreto, 1964). Nastupa i kao filmski (npr. gl. uloga u *Otvorenom pismu jedinom novinama*, 1970, F. Maseglija) i tv-glumac. Do 1986. režirao je oko 25 filmova. Bio je predsjednik Društva talijanskih filmskih autora (akr. AACI).

Ostali važniji filmovi: *Made in Italy* (1965); *Rosolino Paterno/General i vojnik* (Rosolino Paterno, 1970); *Osuđenik u očekivanju presude* (Detenuto in attesa di giudizio, 1972); *Gospode i gospodo, dobro veče* (epizoda u omnibusu, 1976); *Zgodne prilike* (epizoda u omnibusu, 1977 /bez potpisa/); *Feministica* (La femminista, 1977); *Pismo ili glava* (Testa o croce, 1982); *Prijatelji moji III* (Amici miei — atto III, 1986).

Al. Pa.

LUALDI, Antonella (pr. ime **Antonietta De Pascale**), tal. glumica (Beirut, 6. VI 1931). Kari-

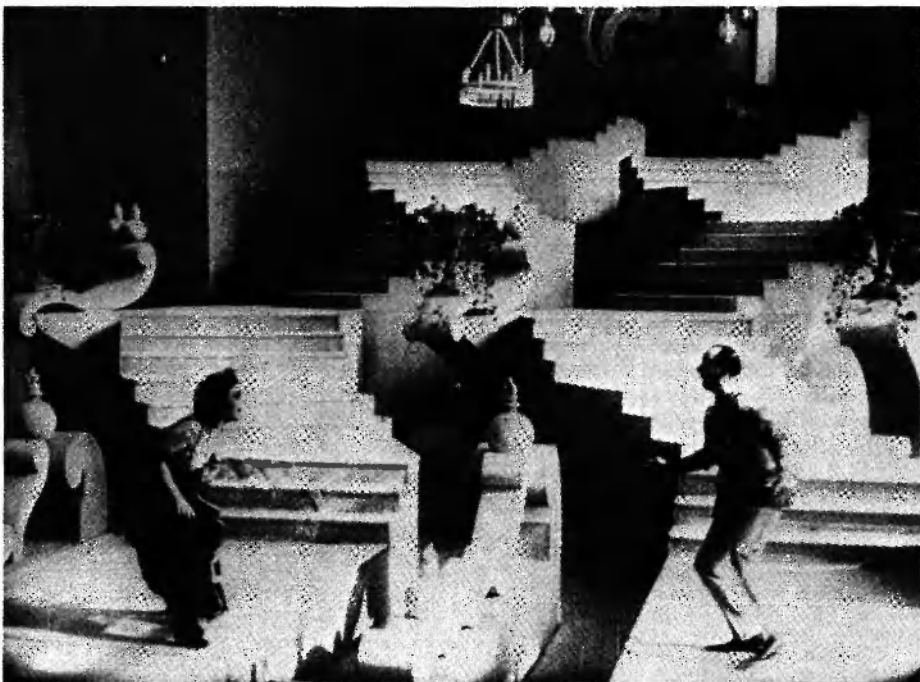
jeru otpočinje potkraj 40-ih godina (u isto vrijeme kad i G. Lollobrigida i S. Loren), ali ne postaje zvijezda njihova formata — djelomično i zbog svog izgleda suvremene urbane žene nježnije i produhovljenije ljepote, u vrijeme kad tal. redatelji još inzistiraju na izrazitim ljepoticama tipično tal. (kvazi-neorealističkih) karakteristika. Zbog toga najznačajnije uloge ostvaruje u franc. filmovima: *Crveno i crno* (C. Autant-Lara, 1954), *Jedan život* (A. Astruc, 1957) i *Dvostruki obrtaj* (C. Chabrol, 1960); u zadnja dva tumači čak »kobne« žene. Od tal. filmova ističu se *Kabanica* (A. Lattuada, 1952), *Kronika o siromašnim ljubavnicima* (C. Lizzani, 1954) i *Mladi muševci* (M. Bolognini, 1957). Već od polovice 60-ih godina na filmu i televiziji (npr. španj. tv-serija *Goya*) nastupa tek povremeno.

Ostale važnije uloge: *Mala gospođica* (M. Mattoli, 1949); *Lakše će deca* . . . (L. Zampa, 1950); *Tri zabranjene priče* (A. Genina, 1952); *Divna stvarjenja* (Christian-Jaque, 1952); *Muškarci, kakvi mangupi!* (G. Pellegrini, 1953); *Gospođice s broja 04* (G. Franciolini, 1955); *Zaljubljeni* (M. Bolognini, 1955); *Moj nevađjali otac* (G. Lacombe, 1956); *Najljepši dani* (M. Mattoli, 1956); *Očevi i sinovi* (M. Monicelli, 1957); *Hrabra noć* (M. Bolognini, 1959); *Sastanak na Ischiji* (M. Mattoli, 1960); *Ulica Margutta* (M. Camerini, 1960); *Mongoli* (A. De Toth, 1960); *Dolaze Titani* (D. Tessari, 1962); *Sto konjanika* (V. Cottafavi, 1964); *Ako dozvoljavate, govorimo o ženama!* (E. Scola, 1964); *Nered* (F. Brusati, 1967); *U znaku škorpiona* (P. i V. Taviani, 1969); *Veseli drugari* (C. Sautet, 1975); *Trn u srcu* (A. Lattuada, 1986).

D. Šva.

LUBITSCH, Ernst, njemačko-am. redatelj, glumac, scenarist i producent (Berlin, 28. I 1892 — Hollywood, 30. XI 1947). Sin rusko-žid. trgovca tekstilom. Za glumu se zanima još u gimnaziji, koju napušta u 16. godini i radi kao prodavač, a potom kao knjigovođa u očevoj trgovini, dok noću nastupa u kabareima i vodviljima. Popularni komičar V. Arnold uvodi ga u kaz. krugove i predstavlja M. Reinhardt, pa L. u 19. godini postaje član njegova Deutsches Theaters, napredujući postupno do značajnih karakternih uloga. Dodatno zaposlenje nalazi 1912. u berlinskim studijima am. Bioscopea, obavljajući razne pomoćne poslove. Iste se godine pojavljuje u 2 Reinhardtova filma. Kao film. komičar debitira 1913. ulogom dobroćudnoga bavarskog budalasa Meyera, koji se mora izvlačiti iz raznih neobičnih situacija. Budući da je lik postao vrlo popularan, L. ga kasnije ponavlja u još 2 filma ali se s uspjehom okušava i u drugačijim komičnim ulogama. Ubrzo počinje pisati scenarije i režirati filmove u kojima nastupa. Prvi utvrđeni red. potpis je u kratkometr. komediji *Slijepa krava* (Blinde Kuh, 1915, i glumac), iako je — po nekim navodima — već ranije režirao *Gospođicu Seifenschau* (Fräulein Seifenschau, 1914, i scenarist i glumac). U iduće 3 godine režira petnaestak kratkometr. ili srednjometr. komedija, među kojima mu je prvi veći uspjeh *Dvorac cipela Pinkus* (Schuhpalast Pinkus, 1916, i glumac), po scenariju Hansa Kralja, njegova gl. scenarista u narednih dvadesetak godina, i s Ossi Oswaldom u gl. ulozi (dok je ne zamijeni Pola Negri — najčešćom protagonisticom njegovih filmova). Od 1918, kada postupno prestaje glumiti u svojim filmovima i potpuno napušta Reinhardtovo kazalište, postaje jedan od najcjenjenijih njem. redatelja. Značajan uspjeh postiže egzotičnom, »okultnom« melodramom *Oči mumije Ma* (Die Augen der Mumie Ma, 1918), sa P. Negri i E. Janningsom u gl. ulogama, a uspjeh iste godine potvrđuje ekranizacijom Mé-

rimeeove *Carmen*, opet sa P. Negri. Njihova najznačajnija suradnja je *Gospođa Dubarry* (Madame Dubarry, 1919), gdje ona (s Janningsom kao partnerom) igra ljubavnicu Louisa XV. U tom filmu L. suvereno spaja kostimirani spektakl, rađen po uzoru na Reinhardtove kaz. masovne scene, s intimnom pričom protagonista »začinjenom« frivolnošću i podrugljivošću. Veliki odjek filma pribavlja mu i međunar. ugled, koji potvrđuje orijentalnom melodramom *Sumurun* (1920), nastupivši u njoj posljednji put u većoj ulozi, kao i spektaklom *Anna Boleyn* (1920), sa H. Porten u naslovnoj i Janningsom u ulozi Henrika VIII, sugestivnih eksterijera i dojmljivo humaniziranih pov. ličnosti. Ipak, L. u tom razdoblju najviše privlači pažnju komedijama, koje se — unatoč zamjetnim utjecajima slapsticka i vodvilja — uglavnom zasnivaju na ironičnom, diskretnom humoru ostvarenom vizualnim dosjetkama a usmjerenom na seksualne i staleške peripetije protagonista. Takva osebujna komika dovela je do kovanice *The Lubitsch Touch*, što je najuočljivije u satiri na am. »nove bogataše« *Princeza ostriga* (Die Austernprinzessin, 1919, i koscenarist), stiliziranoj komediji *Lutka* (Die Puppe, 1919, i koscenarist) s duhovitim poigravanjem meh. i ljudskim pokretima, popularnoj bavarskoj burleski *Kohlhiesels kćeri* (Kohlhiesels Tochter, 1920, i koscenarist) s uspjehom kreacijama H. Porten i E. Janningsa, kratkometr. komediji *Romeo i Julija u snijegu* (Romeo und Julia im Schnee, 1920, i koscenarist), parodiji na Shakespeareove ljubavnike u alpskom pejzažu, te *Bradski mački* (Die Bergkatze, 1921, i koscenarist) sa P. Negri, raskošno insceniranoj antimilitarističkoj satiri. U komedijama L. se ističe inventivnim, funkcionalnim kadranjem, spretnim zaokruživanjem scena i sekvenici, naglašenim ritmom te nalaženjem humorističkih poanti ne u fabuli i glum. gestama, već u vizualnim rješenjima, što *Princezu ostriga* i *Romea i Juliju u snijegu* uvrštava među vrlo istaknuta djela njem. filma tog razdoblja. Pritom mu dinamičnost i nepredvidljivost komedija dozvoljava poigravanje narativnim i vizualnim akcentima — od izravnog obraćanja glumaca kameri, do uporabe najrazličitijih maski, frenetične montaže, a i podijeljenog ekrana. Povlađivanjem hedonizmu i čulnosti, neobičajenom seksualnom slobodom, izrugivanjem staleških razlika i institucionalnosti, te se komedije — uz atipičnu fabulativnu i formalnu lakoću — izdvajaju iz tradicije njem. kulture, usmjerene znatno pretencioznijim strukturama i značenjima, i upravo tome zahvaljuju svoj međunar. uspjeh.

E. LUBITSCH, *Gospođa Dubarry* (P. Negri)E. LUBITSCH, *Brdska mačka*E. LUBITSCH, *Princeza ostrigâ* (O. Oswald)

Iako su am. producente ponajviše privukli njegovi spektakli, dugotrajnu i uspješnu karijeru u Hollywoodu osiguralo mu je lako povezivanje svijeta i stila njegovih komedija s popularnom am. kulturom. Prvi put u SAD odlazi 1921. da promovira dotad najskuplji evr. film *Faraonova žena* (*Das Weib des Pharaos*, 1921) i proučava način am. filmske proizvodnje, a 1922 — završivši svoj posljednji njem. film, melodramu *Plamen* (*Die Flamme*) sa P. Negri — odlazi (na poziv M. Pickford) definitivno u Ameriku. Na njegov nagovor snimaju kostimiranu romancu *Rosita* (1923), koja unatoč skepticizmu glumice postiže uspjeh. Ipak, proslavlja ga tek komedija običaja (na temu vjernosti i preljuba) *Bračni krug* (*The Marriage Circle*, 1924), režirana pod utjecajem *Parizanke* (1923) Ch. Chaplina, u kojoj se (u Beču) prepliću sudbine 2 bračna para različitih karakternih osobina. Poput E. von Stroheima, L. se puritanskoj am. publici nameće izazovnim pristupom seksu, prikrivajući svoje provokativne sadržaje rafiniranošću, ironijom i duhovitim komentarima. Kao i u svojim njem. filmovima, fabule smješta u kozmopolitske prostore, koji am. publici čine atraktivnijima njegove dokone građane i aristokrate opsjednute ljubavnim pustolovinama, ali osiguravaju i potreban moralni otklon te onemogućuju probleme s cenzurom. U am. filmovima L. potpuno napušta slapstick i vodvilj, odlučujući se za humor zasnovan na nijansama ponašanja, gesta i replika, dok njegov vizualni prosede postaje još koncizniji, ali jednako inventivan kao u njem. razdoblju. Iako njegovi sljedeći filmovi nisu uvijek bili popularni kod najšire publike, redom su dobivali priznanja kritike — *Tri žene* (*Three Women*, 1924), humorna melodrama o ljubavi majke i kćeri prema istom muškarcu, *Zabranjeni raj* (*Forbidden Paradise*, 1924), ironični prikaz ljubavnih zgoda Katarine Velike, opet sa P. Negri, *Još jednom me poljubi* (*Kiss Me Again*, 1925), komedija o supruzima koji se pokušavaju razvesti, *Lepeza lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1925), originalna adaptacija Wildeove drame, te *To je dakle Pariz* (*So This Is Paris*, 1926), duhovito ponavljanje obrasca *Bračnog kruga* — tako da kovanica *The Lubitsch Touch* postaje stalna oznaka stvaralaštva najutjecajnije »prinove« iz Evrope. Potkraj nij. razdoblja L. se okušava i u dr. žanrovima, najuspješnije u melodrami *Princ student* (*The Student Prince*, 1927), sa R. Novarrom i N. Shearer, a u počecima zv. filma, kada iz Warner Brosa prelazi u Paramount, novim se zahtjevima medija prilagođuje režirajući popularne musicale *Ljubavna parada* (*The Love Parade*, 1929, i producent /nominacija za Oscara za najbolji film i režiju/), *Monte Carlo* (1930, i producent) i *Nasmijani poručnik* (*The Smiling Lieutenant*, 1931, i producent /nominacija za Oscara za najbolji film/), najčešće sa M. Chevalierom i J. Mac Donald, te s fabulama o imaginarnim kraljevstvima gdje se vladavina duhovito prepliće sa seksom i problemima muške ili ženske dominacije. Njegove prve zv. filmove odlikuje blještavost prizora, kontrapunktiranje vizualnih i zv. dosjetki, no komedija *Nevolje u raju* (*Trouble in Paradise*, 1932, i producent) o otmjenom kradljivcu dragulja i džeparici ljubomornoj na njegova udvaranja bogatim žrtvama, znatno je karakterističniji za Lubitschevo kasnije stvaralaštvo. Vizualni prosede postaje jednostavniji, naglasak je na duhovitim dijalozima (koje u zv. razdoblju za nj najčešće pišu S. Raphaelson, E. Vajda, B. Wilder i Ch. Brackett), u fabuli se intrigantnije izmjenjuju ironičnost, provociranje morala i emocionalnost, a likovi su slojevitiji. Nakon slabijeg prijema ekranizacije komada N. Cowarda *Nacrt za život*



E. LUBITSCH, *Ana Boleyn*
(H. Porten i E. Jannings)

(Design for Living, 1933, i producent) i nove verzije *Vesele udovice* (Merry Widow, 1934), L. 1935/36. djeluje kao rukovoditelj produkcije Paramounta, producirajući *Čežnju* F. Borzagea sa M. Dietrich, a zatim s njom režira melodramu *Andeo* (Angel, 1937, i producent). Posljednji film koji je snimio za Paramount je komedija *Osmišena Modrobradog* (Bluebeard's Eighth Wife,

1938, i producent), dok njegova najzrelija ostvarenja nastaju za MGM i United Artists: *Ninočka* (Ninotchka, 1939, i producent /nominacija za Oscara za najbolji film/), sa G. Garbo kojoj je to jedna od rijetkih komičnih uloga, njegov je najpopularniji film 30-ih godina gdje satirično sukobljuje staljinizam s pariškom rafiniranošću i dekadencijom, melodramsko vješto spaja s komičnim,

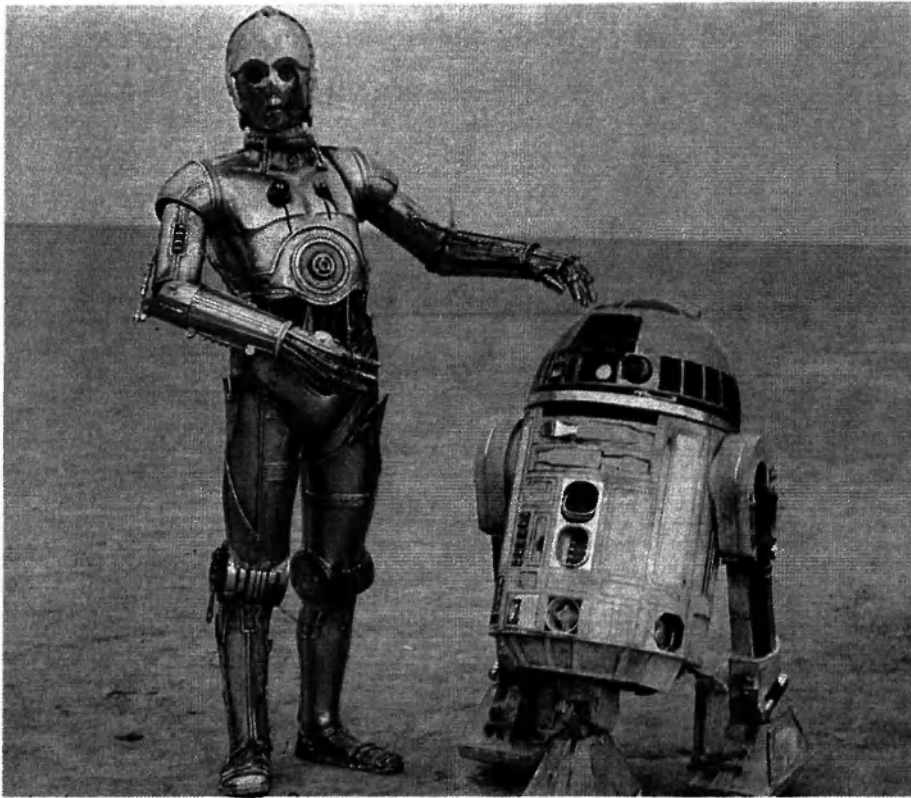
E. LUBITSCH, *Nebo može čekati*



a analizu društva s analizom karaktera; *Trgovina iza ugla* (The Shop around the Corner, 1940, i producent) o prodavačima u predratnoj Budimpešti, dojmjljiva je posveta nezamjetnim junacima i njihovoj svakodnevnici — korektiv prigovorima da Lubitscha zanima isključivo imućno građanstvo i njegova dokolica. Njegovo burleskno izrugivanje nacizmu, film *Biti ili ne biti* (To Be or Not to Be, 1942), u kojem grupa varšavskih kaz. glumaca preoblačenjem i igranjem uloga okupatora uspijeva nadmudriti čak i Hitlera, izaziva polemike i prigovore da je okupacija Evrope neprikladna za sadržaj komedije, iako L. dokazuje da je pompoznost nacizma primjeren predmet karikiranja. Uspostavljanjem ravnoteže između komičnoga i tjeskobnoga, mijenjanjem identiteta i uloga, poistovjećivanjem kazališta i politike, s tipično lubitschevskom okvirnom pričom o bračnoj krizi sredovječnih kaz. zvijezda (u vrsnoj interpretaciji C. Lombard i J. Bennyja), *Biti ili ne biti* spada među njegova najbolja i najslojevitija ostvarenja. Tu se ubraja i komedija *Nebo može čekati* (Heaven Can Wait, 1943, i producent /nominacija za Oscara za najbolji film i režiju/), prvi Lubitschev film u boji. Prividno u žanru am. obiteljskog filma, s atraktivnom rekonstrukcijom New Yorka s poč. XX st., te duhovito stiliziranim zagrobnim okvirom iz kojeg protagonist (D. A. Meeche) pokušava objasniti svoje »grijehe«, L. suočava tradic. moral s mogućnošću opravdanja preljuba, tumačeći da su suprugova dodatna udvaranja nužna dopuna skladnosti braka. U toku realizacije *Kraljevskog skandala* (1945), nove verzije *Zabranjenog raja*, L. doživljuje srčani udar pa film (uz njegovu producenturu) završava i potpisuje O. Preminger. Zbog bolesti projekt *Dragonwyck* (1946) prepušta scenaristu J. L. Mankiewicz, a sâm je opet producent. Romant. komedija *Chuny Brown* (1946, i producent) posljednje mu je cjelovito ostvarenje, jer u toku snimanja *Dame u hermelinu* (That Lady in Ermine, 1948, i producent) umire od srčanog udara, pa film dovršava ponovno Preminger (ovaj put bez potpisa).

Jedan od najboljih redatelja komedije u povijesti filma, s prepoznatljivim autorskim svjetonazorom, L. se u njem. razdoblju isticao iskušavanjem različitih red. mogućnosti, dok je u am. filmovima, koje je najčešće teže žanrovski odrediti (zbog nezamjetnog preplitanja melodramskih i komičnih elemenata), discipliniranije nastojao profilirati stil i tematske interese. Za cjelokupnu njegovu karijeru karakteristično je stalno preispitivanje i provociranje konvencionalnih moralnih zaslada, čega se ne prihvaća samo zbog privlačnosti izazova, već zato što pretpostavlja da istinito prikazivanje odnosa žene i muškarca, pojedinca i morala, ponajčešće podrazumijeva izazivanje pravila čudoreda. Ta je spoznaja najslojevitije utkana u zrelo ostvarenje am. razdoblja, i upravo po njima L. zavrđuje jedno od najviših mjesta među am. redateljima. Za svoj doprinos film. umjetnosti nagrađen je 1937. specijalnim Oscarom, a 1938. franc. ordenom Legije časti.

Ostali filmovi — kratkometražni: *Doveden na led* (Auf Eis geführt, 1915, i glumac); *Sećer i cimet* (Zucker und Zimt, 1915); *Poručnik na zapovijed* (Leutnant auf Befehl, 1916, i glumac); *Gdje je moja draga?* (Wo ist mein Schatz, 1916, i glumac); *Crni Moritz* (Der schwarze Moritz, 1916, i glumac); *Miješani ženski zbor* (Der gemischte Frauenchor, 1916, i glumac); *Tenor G. M. B. H.* (Der G. M. B. H. Tenor, 1916, i glumac); *Prvi pacijent* (Der erste Patient, 1916, i glumac); *Kad činimo isto* (Wenn vier dasselbe tun, 1916, i glumac); *Ossin dnevnik* (Ossis Tagebuch, 1917, i scenarist); *Kralj bluzâ* (Der Blumenkönig, 1917, i glu-

G. LUCAS, *Rat zvijezda*

mac); *Zatvor vjernosti* (Ein fideles Gefängnis, 1917, i glumac); *Snažni Meyer* (Der Kraftmeyer, 1917, i glumac); *Posljednje odijelo* (Der letzte Anzug, 1917, i glumac); *Princ Sami* (Prinz Sami, 1918, i glumac); *Kavalir u saonicama* (Der Rodelkavalier, 1918, i glumac); *Slučaj Rosentopf* (Der Fall Rosentopf, 1918, i glumac); *Führmann Henschel* (1918); *Djevojka iz baleta* (Das Madel von Ballet, 1918, i scenarist); *Marionete* (Marionetten, 1918); *Meyer iz Berlina* (Meyer aus Berlin, 1919); *Ne bih voljela biti muškarac* (Ich mochte

G. LUCAS, *Američki grafiti*

kein Mann sein, 1919, i koscenarist); *Djevojka iz Svapske* (Schwabenmadel, 1919); dugometražni: *Kad sam bio mrtav* (Als ich tot war, 1916, i scenarist i glumac); *Moja žena filmska glumica* (Meine Frau die Schauspielerin, 1919); *Opojnost* (Rausch, 1919); *Rodoljub* (The Patriot, 1928, nominacija za Oscara za najbolji film i režiju); *Vječna ljubav* (Eternal Love, 1929); *Paramountova parada* (Paramount on Parade, 1930, suredatelj s još 10 autora); *Čovjek koga sam ubio* (The Man I Killed/Broken Lullaby, 1932); *Jedan sat s tobom* (One Hour with You, 1932, i producent); *Kad bih imao milijun* (If I Had a Million, 1932, rad 7 redatelja na čelu sa N. Taurogom); *Taj nesigurni osjećaj* (That Uncertain Feeling, 1941).

LIT.: H. G. Weinberg, The Lubitsch Touch: A Critical Study, New York 1968; M. Klopčič, Ernst Lubitsch (1892—1947). Studija ob retrospektivi umetnikovih filmova, Ljubljana 1972; G. C. Pratt, Spellbound in Darkness, Greenwich 1973; G. Fink, Ernst Lubitsch, Firenze 1977; L. A. Pogue, The Cinema of Ernst Lubitsch, New York/London 1978; J. Nacache, Lubitsch, Paris 1987.

N. Pc.

LUCAS, George, am. producent, redatelj i scenarist (Modesto, California, 14. VI 1945). Studirao na sveučilištu Southern California. Za studija realizira nekoliko uspješnih kratkometr. filmova, npr. znanstvenofantastični *THX-1138* (1965), za koji je nagrađen na festivalu studentskih filmova. Zbog tog uspjeha dobiva stipendiju da prati snimanje filma *Dolina radosti* (1968) F. F. Coppole, s kojim već iduće godine surađuje pri snimanju *Plemena kiše* (o kojem režira i dokum. film). God. 1970. jedan je od snimatelja dugometražnoga dokum. filma *Rolling Stones* D. i A. Mayslesa i Ch. Zwerin. Kao redatelj cjelovečernjeg filma debitira 1971. proširenom verzijom svoga ranijeg ostvarenja *THX-1138*, klaustrofobičnom futurističkom pričom o civilizaciji nakon atomske katastrofe. Umj. i komerc. uspjeh postiže nostalgичnom autobiografskom pričom o am. mladeži 60-ih godina *Američki grafiti* (American Graffiti, 1973, nominacija za Oscara za najbolji film i režiju). Golem. komerc. uspjeh postiže znanstvenofantastičnim spektaklom *Rat zvijezda* (Star Wars,

1977, nominacija za Oscara za najbolji film i režiju), koji je nekoliko godina bio na prvom mjestu ljestvice najgledanijih filmova svih vremena podvignuši kritiku na podjednako strasne pristaše i protivnike. Zamišljen kao bajka budućnosti, film je sinteza vilinske priče, epske junačke pjesme i svemirske fikcije, freska koja atraktivnost trikova povezuje s autorovom sposobnošću da se u oblikovanju likova i situacija posluži čistim i djelotvornim arhetipovima. Osnovavši vlastitu produkciju *Lucas Films*, proizvodi *Američke grafite II* (1979) B. W. L. Nortona te nastavke *Rata zvijezda* — filmove *Imperij uzvraća udarac* (1979) I. Kershnera i *Povratak Jedi* (1983) R. Marquanda. Suradujući sa S. Spielbergom, proizveo je njegove komercijalno izvanredno uspjele filmove *Otimači izgubljenog kovčega* (1981) i *Indiana Jones i hram sudbine* (1984). Zajedno sa F. F. Coppolom sudjelovao je u proizvodnji japansko-am. filмова *Kagemusha — sjenka ratnika* (1980) A. Kurosawe i *Mishima* (1985) P. Schradera. Producira i anim. filmove. Originalna i kontroverzna ličnost, osobito je zaslužan za suvremeni razvitak film. žanra znanstvene fantastike. R. Mun.

LUCIANI, Sebastiano Arturo, tal. teoretičar filma (Acquaviva delle Fonti, 9. VI 1884 — Acquaviva delle Fonti, 7. XII 1950). Najvažniji tal. teoretičar do pojave zv. filma. Već 1913. objavio je ogled *Film i umjetnost* (Il cinematografo e l'arte), u kojem svojstvo medija vidi u zadovoljavanju potrebe suvremenog čovjeka za brzinom; film je superiorniji kazalištu zbog djelovanja slobodom vremena i prostora, koji su osnova preobražaja što čine dramski impresionizam (*Scenski impresionizam* — Impressionismo scenico, 1916). U radu *Poetika kinematografa* (Poetica del cinematografo, 1916) proglašava osnovom tog lirizma ritam unutrašnjeg kretanja koji se ostvaruje montažom. Rad *K novoj umjetnosti: film* (Verso una nuova arte: il cinematografo, 1921), danas bibliografska rijetkost, zalaže se za novu estetiku suprotstavljenu kazališnoj, koja polazi od transformacije predmeta i bića iz stvarnosti s pomoću krupnog plana, osvjetljenja i dr. karakteristika koje ju čine osobnim izrazom stvaraoca. Po djelu *Antiteatar: film kao umjetnost* (L'antiteatro: il cinema come arte, 1928) bitne karakteristike filma su: lepota lica, pokreta tijela i predmeta; perspektiva i reljefnost crno-bijele fotografije; logika zbivanja organiziranog na načelima vanjskog i unutrašnjeg ritma te upravljanje gledaočevom pažnjom. Krupni plan i ritam su najvažniji a glazb. pratnja nudi razrješenje osnovnih teh. i estetičkih problema medija u djelu *Film i umjetnosti* (Il cinema e le arti, 1942).

Du. S.

LUDWIG, Edward, am. redatelj podrijetlom iz Rusije (1905 — 20. VIII 1982). U SAD od djetinjstva, školuje se u Kanadi i u New Yorku. Film. karijeru otpočinje kao glumac kompanije Vitagraph, zatim surađuje na pričama i scenarijima, a 1932. debitira kao redatelj. Režira uglavnom niskobudžetne akcijske filmove rutinskim red. postupkom, postižući međutim gotovo redovito komerc. uspjehe. Tek ponekad izdvajaju se ambicioznije zamišljena ostvarenja, npr. *Čovjek koji je ponovno zatražio svoju glavu* (The Man Who Reclaimed His Head, 1934), za svoje doba neuobičajeno sporog ritma i detaljne psihol. analize, ili pustolovina *Osveta crvene vještice* (The Wake of the Red Witch, 1948). Do povlačenja 1963. realizirao je 35 cjelovečernjih igr. filmova, a radio je i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Morali su se vjenčati!* (They Just Had to Get Married, 1932); *Fatalna dama* (Fatal Lady, 1936); *Pustolovina na Manhat-*

tanu (Adventure in Manhattan, 1936); *Posljednji gangster* (The Last Gangster, 1937); *Te izvjesne godine* (That Certain Age, 1938); *Svicarska obitelj Robinson* (Swiss Family Robinson, 1940); *Obalna straža* (Coast Guard, 1941); *Inženjerci u borbi* (Fighting Seabees, 1944); *Veliki Jim McLain* (Big Jim McLain, 1952); *Jivaro* (1954). N. Pc.

LUGOSI, Bela (pr. ime **Béla Blaskó**), am. filmski i kazališni glumac mađ. podrijetla (Lugos, 20. X 1882 — Hollywood, 16. VIII 1956). Skolovao se na Kazališnoj akademiji u Budimpešti. Karijeru otpočinje 1901. u kazalištu a 1915. i na filmu (isprva kao *Aristid Olt*). Nakon poraza komunista, 1919. napušta Mađarsku i 2 iduće godine snima u Njemačkoj (npr. *Janusova glava*, 1920, F. W. Murnaua). U SAD stiže 1921. s putujućom kaz. družinom; zapažen, ostaje ondje i od 1923. nastupa kao epizodist (najčešće negativac) u Hollywoodu. Na Broadwayu 1927. s velikim uspjehom igra naslovnu ulogu u *Drakuli* H. Deanea i J. Balderstona, čija ekranizacija (T. Browning, 1931) mu donosi i svjetsku popularnost; ubrzo — uz B. Karloffa — postaje vodeća zvijezda filma strave. Mada nadaren glumac izuzetne sugestivnosti, ubrzo upada u kolotečinu drugorazrednih horror-filmova i serijala iz koje se tek rijetko uspijeva izvući (npr. uloga sovj. »aparatchika« u *Ninočki*, 1939, E. Lubitscha). I u privatnom životu bio je gotovo poistovjećen s ulogom Drakule, pa je umro poremećen i ovisan o drogi.

Ostale važnije uloge: *Trinaesta stolica* (T. Browning, 1929); *Renegati* (V. Fleming, 1930); *Žene svih zemalja* (R. Walsh, 1931); *Ubojstva u ulici Morgue* (R. Florey, 1932); *Međunarodna kuća* (A. E. Sutherland, 1932); *Crna mačka* (E. G. Ulmer, 1934); *Gavran* (L. Friedlander, 1935); *Znak vampira* (T. Browning, 1935); *Frankensteinov sin* (R. V. Lee, 1939); *Gorila* (A. Dwan, 1939); *Otkrit čes sam* (D. Butler, 1940); *Vukodlak* (G. Waggner, 1940); *Frankenstein susreće vukodlaka* (R. W. Neill, 1943); *Oskvrnitelji leševa* (R. Wise, 1945); *Abbott i Costello susreću Frankensteinu* (Ch. T. Barton, 1948).

LIT.: A. Lenning, *The Count: The Life and Films of Bela 'Dracula' Lugosi*, New York 1974; R. Cremer, *Lugosi — The Man behind the Cape*, Chicago 1976. R. Mun.

LUKACS, György, mađ. filozof, estetičar i teoretičar filma (Budimpešta, 13. IV 1885 — Budimpešta, 4. VI 1971). Jedan od vodećih marksističkih filozofa; akademik i doktor estetike. Komesar nar. prosvjete u Sovjetskoj Republici Mađarskoj 1919; živio u emigraciji u Njemačkoj (1919—30) i SSSR-u (1930—45). Objavio je 2 rada o filmu. U prvom, *Misli o estetici kina* (Gedanken zu einer Aesthetik des Kinos, 1913), jednom od ranih ozbiljnih oglada o mediju, smatra film manifestacijom ljepote koja pripada estetici, ali ne na tradicionalan, već na nov način: film se razlikuje od kazališta po tome što se ne temelji na sadašnjosti i prisutstvu živog čovjeka, nego prikazuje »život bez sudbine, bez duše«, neprestano mijenjanje stvari koje čovjeku »vraća njegovo tijelo«, bajke i snoviđenja gdje je sve moguće i koji nas čine neodgovornim djetetom stvarajući jedan fantastičan svijet. Drugi ogled, *Film*, uključen u knjigu *Osobenost estetskoga* (Die Eigenart des Aesthetischen, 1963), u mnogome se osniva na istom načinu mišljenja, ali i film uključuje u vidove tzv. dvostrukog mimesisa, gdje se samo fotogr. odražavanje javlja kao dezantropomorfirajuće, ali gdje teh. preobražavanje fotogr. materijala postaje estetskom obradom koja vodi jednom autentičnijem odražavanju stvarnosti, teži »minimaliziranju neodređene predmetnosti« i jedinstvu raspo-



B. LUGOSI u filmu *Drakula*

ložnja te osigurava estetski karakter tog odražavanja. Du. S.

LUKAS, Ivo, film. i tv-redatelj (Split, 1937). Po završetku ekon. škole kino-amater u Zagrebu i Sarajevu. U toku 60-ih godina ostvaruje veoma uspjele eksperimentalne i amaterske igr. filmove u žanru komedije i persiflaže: *Labirint*, *Diverzija*, *Pjegavi dan*, *Kap po kap do zdrave kose*, *The Yellow Dog*, *Pare ili život, ili to odradi na mojoj maloj farmi*, *Jesti i preživjeti* i dr., za koje je nagrađivan najvišim priznanjima na amat. smotrama. Nosilac je titule *majstor amaterskog filma*. Stalno je zaposlen na Televiziji Sarajevo, gdje je realizirao brojne programe dokum. karaktera, te tv-dramu *Krojač za dame* (1981). N. Šić.

LUKAS, Paul (pr. ime **Pál Lukacs**), am. filmski i kazališni glumac mađ. podrijetla (Budimpešta, 26. VI 1894 — Tanger, Maroko, kolovoz 1971). Skolovao se na kaz. akademiji u Budimpešti. Debitirao 1916. u kazalištu, a 1917. na filmu. Ubrzo postaje vodeći mađ. glumac a od 1923. nastupa i kao gostujuća zvijezda u bečkim i berlinskim produkcijama M. Reinhardta. Na nagovor zemljaka, Paramountova producenta A. Zukora, 1928. otpočinje hollywoodsku karijeru, glumeći do 1968. u oko 90 filmova: isprva uglavnom romant. zavodnike, a u toku 30-ih godina — zbog stranog naglaska — najčešće ugladene lupeže u niskobudžetnim melodramama i akcionim filmovima. Nakon uspjele karakterizacije špijuna u brit. thrilleru *Gospoda koja nestaje* (A. Hitchcock, 1938), producenti ga do kraja rata koriste uglavnom za uloge nacističkih agenata. Ipak, najveći uspjeh postiže likom njem. izbjeglice koji se bori protiv nacizma u drami L. Hellman *Straža na Rajni*. Nakon broadwayske postavke ulogu ponavlja i u istoimenoj ekranizaciji H. Shumlina iz 1943 (Oscar za gl. ulogu). Nakon II svj. rata nastupa rjeđe, ograničivši se na sporedne uloge u visokobudžetnim akcionim filmovima.

Ostale važnije uloge: *Samson i Dalila* (A. Korda, 1922); *Vuk Wall Streeta* (R. V. Lee, 1929); *Gradske ulice* (R. Mamoulian, 1931); *Dosljedno nečasno* (J. M. Stahl, 1931); *Rockabye* (G. Cukor, 1932); *Pri svjetlosti svijeta* (J. Whale, 1933); *Male žene* (G. Cukor, 1933); *Umorstvo u kasinu* (E. L.

Marin, 1935); *Dodsworth* (W. Wyler, 1936); *Priznanja nacističkog špijuna* (A. Litvak, 1939); *Kapetan Fury/Robin Hood Australije* (H. Roach, 1939); *Neobični tovar* (F. Borzage, 1940); *Istjerivači duhova* (G. Marshall, 1940); *Taoči* (F. Tuttle, 1943); *Adresa nepoznata* (W. C. Menzies, 1944); *Nesigurna slava* (R. Walsh, 1944); *Opasni eksperiment* (J. Tourneur, 1944); *Kušnja* (I. Pichel, 1946); *Berlin Express* (J. Tourneur, 1948); *Kim* (V. Saville, 1951); *20 000 milja pod morem* (R. Fleischer, 1954); *Korijeni neba* (J. Huston, 1958); *Miris misterije* (J. Cardiff, 1960); *Četiri jahača Apokalipse* (V. Minnelli, 1961); *Blaga je noć* (H. King, 1961); *55 dana u Pekingu* (N. Ray, 1962); *Lord Jim* (R. Brooks, 1965). Đ. Pc.

LUKIĆ, Vladeta, snimatelj (Beograd, 20. III 1910 — Beograd, 14. IX 1978). Diplomirao pravo u Beogradu. Prije rata film. amater. Po oslobođenju Beograda 1944. sudjeluje u snimanju prvih film. novosti, potom snima na sremskom frontu, a 1945. surađuje pri snimanju prvih dokum. filmova — srednjometražnih *Beograd* N. Popovića i *Koraci slobode* R. Novakovića. U statusu slobodnoga film. radnika od 1950. snima filmove svih žanrova — od reklamnih do cjelovečernih igranih. Najviše se bavio kratkometr. filmovima (više od 40), posebno se istaknuvši u ciklusu dokum. filmova poetske inspiracije V. Stojanovića; uspješno je surađivao i u dokum. filmovima R. Ivkovića, M. Nikolića, P. Stojanovića, Z. Cukulića, D. Makavejeva i dr. Snimatelj je sljedećih dugometražnih igr. filmova: *Priča o fabrici* (1948) i *Posljednji dan* (1951) V. Pogačića, *Pesma sa kumbare* (1955) R. Novakovića, omnibus od 3 epizode *Cipelice na asfaltu* (1956), *Dan četrnaesti* (1960) Z. Velimirovića, *Zemljaci* (1963) Z. Randića i *Pre rata* (1966) V. Babica. Kao glumac nastupio je u filmovima *Izdajnik* (1964) i *Klakson* (1965) K. Rakonjca. Svojim znanjem i sposobnošću da ga prenese, nekonvencionalnim duhom i širinom pogleda nesputanom granicama profesije, između malobrojnih film. snimatelja bio je predodređen za pedagoški rad. Od 1960. dugo je vremena jedini predavač predmeta *Filmska kamera* na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, posljednjih 5 godina života u zvanju redovnog profesora. Objavio je niz članaka u stručnim časopisima i nekoliko knjiga: *Filmski leksikon* (Novi Sad 1953, zajedno sa B. Tokinom); *Tehnika uzanog filma* (Beograd 1959); *Autori, glumci, filmovi*... (Beograd 1963); *Uzami film* (Beograd 1970). Mo. I.

LUKOV, Leonid Davidovič, sovj. redatelj i scenarist (Mariupolj, 2. V 1909 — Lenjingrad, 24. IV 1963). Isprva rudar, 1928. završava radnički fakultet i bavi se novinarstvom. Iste godine otpočinje i film. karijeru kao scenarist jednoga dječjeg filma. U radničkom omladinskom krugu u Harkovu režira kratkometražne dokum. kronike *Moja domovina* — *Komsomol* (Rodina moja — Komsomol) o radu sovj. omladine u donbaskim rudnicima. Nakon srednjometražnoga igr. filma *Talog* (Nakip, 1930, sa G. Starčevskim), pri Ukrain-filmu (kasnije Kijevski kino-studio) osniva komsomolsku film. grupu u kojoj nastaju njegovi prvi cjelovečernji igr. filmovi, npr. *Talijanka* (Ital'janka, 1931, i koscenarist) i *Ja ljubim* (Ja ljublju, 1936) posvećeni rudarima, te *Ešalon N.* (Ešelon N., 1932, i koscenarist) i *Mladost* (Molodost', 1934) o mladima u izuzetnim okolnostima. Ugled stječe filmom *Veliki život* (Bol'shaja žizn', 1940), još jednom pričom iz života donbaskih rudara koja svjedoči o već iskazanim red. odlikama: nadahnutom realizmu, vještini spajanja dispartnih ugođaja, vještom fabuliranju, pažnji po-

klonjenoj detaljima te vrsnom izboru i radu s glumcima. Za II svj. rata radi u studijima u Taškentu, a od 1945. za Sojuzdet-film (kasnije Centralni kino-studio Maksima Gorkog). Jedan od prvih filmova za novo poduzeće, drugi dio *Velikog života* (1946), javno je prikazan tek 1958, jer je u uvjetima tadašnje kult. politike L. napadan da vrijeđa sovj. realnost prikazujući uspon priprostih radnika u polit. upravi. Besprijeckorno vladanje vremenom i prostorom iskazuje u pedantnoj ekranizaciji predstave moskovskoga Malog teatra *Vasa Zeleznova* (1953). Njegovo najznačajnije ostvarenje 50-ih godina je atraktivna sovjetsko-jugosl. koprodukcija *Aleksa Dundić* (Oleko Dundić, 1958, i koscenarist), pustolovna priča o podvizima srp. dobrovoljca (B. Pleša) u građanskom ratu, u kojoj su elementi akcionog filma (pod utjecajem vesterna) vješto spojeni sa sugestivnim krokijima karaktera i pov. razdoblja, s fabulom koja — usprkos fragmentarnosti — zadivljuje dinamikom i kompleksnim profiliranjem likova.

Zaokupljenost određenim podnebljem (rodne Ukrajine) i junacima čini Lukova u kontekstu sovj. kinematografije bliskim poetskom svijetu A. P. Dovženka. Ipak, on više pripada vrhunskim film. profesionalcima koji svoj red. potencijal koriste u narativnom filmu za široku publiku, s dojmivim situacijama i vještim poigravanjem realizmom i stilizacijom. U filmu *Kupio sam tatu* (1963) I. A. Freza nastupio je u epizodi film. redatelj.

Ostali filmovi: *Koreške komune* (Koreške komune, 1931); *Ratni filmski album br. 8* (omnibus, epizoda *Noć nad Beogradom* — Noć nad Belgradom, 1941); *Aleksandr Parhomenko* (1942); *Dva borca* (Dva bojca, 1943); *Dogodilo se u Donbasu* (Eto bylo v Danbase, 1945); *Vojnik Aleksandr Matrosov* (Rjadovoj Aleksandr Matrosov, 1948); *Donječki rudari* (Doneckije šahtery, 1951); *To se ne smije zaboraviti* (Ob etom zabavit' nel'zia, 1954, i koscenarist); *Prema novoj obali* (K novomu beregu, 1955, i koscenarist); *Dva života* (Dve žizni, 1961).

N. Pc.

LUKS, kratica *lx*, fotometrijska jedinica za mjerenje osvijetljenja odn. intenziteta svjetla. Jedan *lx* je jačina osvijetljenosti plohe veličine 1 m², na koju iz daljine od 1 m pada svjetlost jačine 1 Hefnerove svijeće. Na angloam. području udomačila se veličina *footcandle* (*fc*) koja se koristi i kod film. snimanja, jer je većina profesionalnih svjetlomjera (snimajma se služe film. snimatelji) baždarena na tu jedinicu. Inače, 1 *fc* odgovara 10 764 *lx*. Razlog zbog kojeg je *lx* zamijenjen s *fc* leži u tome što se ova izražava malocifrenim brojevima, pa je preračunavanje ekspozicije znatno jednostavnije (osobito kod mjerenja upadnog svjetla).

K. Mik.

LULLI, Folco, talijanski glumac (Firenca, 3. VII 1912 — Rim, 24. V 1970). Sin opernog pjevača. Za II svj. rata sudionik je pokreta otpora, a po njegovu svršetku radi u Torinu kao trg. predstavnik tvornice farmaceutskih proizvoda. Prst ga 1946. upoznaje s redateljem A. Lattuadaom koji mu iste godine daje epizodnu ulogu u svom filmu *Bandit*. Vrlo korpulentan, izražajna »narodskog« lica koje istovremeno može djelovati i simpatično i odbojno, njegove uloge imaju obilježja i komičnosti (npr. *Totò traži kuću*, 1949, Stena i M. Monicellija) i robustnosti, oštine pa čak i opakosti (npr. lik bogatog seljaka u filmu *Nema mira među maslinama*, 1949, G. De Santisa). Međutim, svoje najznačajnije ostvarenje daje izvan Italije — u Francuskoj, tumačeći jednog od četvorice desperatera koji pristaju kamionima prevesti nitroglicerina u *Nadnici za strah* (1953)

H.-G. Clouzota. Iako mu je ta uloga donijela veliku popularnost, nije postao zvijezda međunar. značaja. Za epizodnu ulogu u *Drugovima* (1963) M. Monicellija nagrađen je godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento. Nastupio je u oko 100 filmova, igrajući i u SR Njemačkoj i Španjolskoj. Režirao je film *Ljudi od časti* (Gente d'onore, 1969, i koscenarist).

Njegov mlađi brat **Piero Lulli** također je film. glumac.

Ostale važnije uloge: *Bez milosti* (A. Lattuada, 1947); *Zločin Giovannija Episcopa* (A. Lattuada, 1947); *Tragičan lov* (G. De Santis, 1947); *Kapetanova kći* (M. Camerini, 1947); *Bijeg u Francusku* (M. Soldati, 1948); *Dovraga slava* (Steno i M. Monicelli, 1949); *Svjatlosti varijetea* (A. Lattuada i F. Fellini, 1950); *Druga vremena* (A. Blasetti, 1952); *Maddalena* (A. Genina, 1953); *Mladenci* (G. Grangier, 1953); *Zrak Pariza* (M. Carne, 1954); *Rižino polje* (R. Matarazzo, 1955); *Oko za oko* (A. Cayatte, 1957); *Topovska serenada* (W. Staudte, 1958); *Veliki rat* (M. Monicelli, 1959); *Regate u San Franciscu* (C. Autant-Lara, 1959); *Estera i kralj* (R. Walsh, 1960); *Invazija Vikinga* (M. Bava, 1961); *Parije slave* (H. Decoin, 1963); *Brancaleoneova vojska* (M. Monicelli, 1966); *Zlatna udovica* (M. Audiard, 1969).

Da. Mć.

LUMET, Sidney, am. filmski i tv-redatelj i producent (Philadelphia, 25. VI 1924). Sin žid. glumca B. Lumeta, u 4. godini debitira u kazalištu i na radiju gradeći postupno glum. karijeru (igra i u I filmu); kasnije studira dramu na sveučilištu Columbia. Po povratku iz II svj. rata osniva *off-Broadway* kaz. trupu. Poč. 50-ih godina režira na televiziji (najčešće tv-drame i adaptacije kaz. komada), stekavši ugled koji mu omogućuje red. debi na filmu. Njegov prvijenac *Dvanaest gnjevnih ljudi* (12 Angry Men, 1957), film. verzija vlastite zapažene tv-režije, komorna je drama R. Rosea sa H. Fondom (i producent) u gl. ulozu porotnika koji se suprotstavlja ostalima kod donošenja brzoplete odluke. Humanizam, vješta režija nefilmične priče (snalaženje u skučenom prostoru) i precizno profiliranje karaktera donose mu nominaciju za Oscara za režiju i Zlatnog medvjeda u Berlinu. Lit. kultura, kaz. iskustvo i poznavanje glume postupno se pokazuju kao nedostaci jer se u idućim filmovima prvog razdoblja karijere, *Zmijaska koža* (The Fugitive Kind, 1960), *Dugo putovanje u noć* (Long Day's Journey into Night, 1961), *Pogled s mosta* (Vue du pont/A View from the Bridge, 1962, u Francuskoj) i *Čovjek iz zalagaonice* (The Pawnbroker, 1965), nekritički prepušta glum. samoljublju i prihvaća knjiž. predloške ili pretenciozne scenarije, što rezultira gomilanjem soc. i simboličkih klišeja, dijaloškim tiradama i kaz. mizanscenskim rješenjima. Sredinom 60-ih godina usmjeruje se jednostavnijim, silovitijim ili žanrovski određenijim pričama; izdvajaju se *Brdo izgubljenih* (The Hill, 1965), drama o logoru za voj. kažnjene, i *Ljubavi sastanak* (The Appointment, 1969), melodrama s elementima vadm. erotičnosti i truffautovske supitnosti. Njegovo su komercijalno najuspješnije razdoblje 70-e godine. *Serpico* (1973), istinita priča o policajcu (A. Pacino) koji odlučuje pokazati korupciju u policiji, rado je gledana, kao i *Ubojstvo u Orient-ekspresu* (Murder on the Orient Express, 1974), ekranizacija istoimenog romana A. Christie s petnaestak zvijezda. *Pasje popodne* (Dog Day Afternoon, 1975, nominacija za Oscara za najbolji film i režiju) privlači realist. detaljima u (istinitoj) priči o nesretnom i nespretnom pljačkašu banke (A. Pacino). *TV-mreža* (Network, 1976), nagrađena sa 4 Oscara (film i sam L. tek su nominira-

ni), razotkriva dvostruki moral tv-kompanija i golem društ. utjecaj tog medija. Osamdesetih godina najviše uspjeha ima filmovima *Presuda* (Verdict, 1982), kritičkom analizom suvremene am. sudske prakse, i *Jutro poslije* (The Morning After, 1986), dramom alkoholičarke (J. Fonda) osumnjičene za umorstvo.

Unatoč neujednačenosti karijere i impersonalnosti stila, L. opsesivnim bavljenjem protagonistima čiji su postupci uvjetovani okolnostima, ipak izražava prepoznatljivu i donekle cjelovitu sliku suvremene Amerike.

Ostali filmovi: *Njena jedina ljubav* (Stage Struck, 1957); *Ona prvi žene* (That Kind of Woman, 1959); *Kritična točka* (The Fail Safe, 1964); *Grupa* (The Group, 1966); *Smrtonosni slučaj* (The Deadly Affair, 1967, i producent); *Dovidenja*, *Braverman* (Bye Bye Braverman, 1968, i producent); *Galeb* (The Sea Gull, 1968, i producent); *Posljednja živa slika* (The Last of the Mobile Hotshots, 1970); *Klan Dukea Andersona* (The Anderson Tapes, 1971); *Dječja igra* (Child's Play, 1972); *Uvreda* (The Offence, 1972); *Voljena Molly* (Lovin' Molly, 1973); *Equus, slijepi konj* (Equus, 1977); *Čarobnjak* (The Wiz, 1978); *Samo mi reci što želiš* (Just Tell Me What You Want, 1980, i koproducent); *Princ grada* (Prince of the City, 1981, i koscenarist); *Smrtonosna zamka* (Death Trap, 1982); *Daniel* (1983); *Garbo govori* (Garbo Talks, 1984); *Moć* (Power, 1986); *Prazan hod* (Running on Empty, 1988).

N. Pai.

LUMIÈRE, BRAČA, franc. industrijalci i pioniri kinematografije (Auguste: Besançon, 19. X 1862 — Lyon, 10. IV 1954; Louis: Besançon, 5. X 1864 — Bandol, 6. VI 1948). Pronalazači kinematografa (*cinématographe*), izuma (kamere i projektor) na istoj spravi koji je 1895. omogućio pojavu kinemat. načina prikazivanja filma, a time i film. industrije i umjetnosti. Zasluge za to epohalno otkriće, uspoređivano s pronalaskom tiskarske tehnike, više pripadaju mlađem bratu Louisu, dok je Auguste pomogao pri patentiranju i lansiranju pronalaska.

Za usmjerenje ove dvojice pronalazača bilo je značajno što se njihov otac Antoine bavio fotografijom; osobito je važno preseljenje obitelji u Lyon, gdje se otac udružuje s fotografom Fataloom i postiže velike poslovne uspjehe. Dok otac izrađuje portrete značajnih osoba tog doba, sinovi studiraju: Auguste diplomira kemiju a Louis fiziku. Zahvaljujući očevu laboratoriju, Louis već sa 16 godina eksperimentira i postiže prve zapaženije rezultate na području usavršavanja fotogr. razvijanja. Sa 18 godina organizira indus. proizvodnju svog pronalaska — želatinozno-bromiranih fotogr. pločica, koje će 1883. osvojiti tržište. Desećak godina kasnije proizvodnja tih pločica narasla je na 15 milijuna komada (300 zaposlenih) a zarada Louisu omogućila vrlo pogodne uvjete za dalja istraživanja.

God. 1894. otac je u Parizu prisustvovao demonstraciji Edisonova → *kinetoscopea*, zainteresirao se za atraktivnu novotariju i sinovima dao poticaja da i sami porade na usavršavanju pronalaska. Poznavajući detaljno radove Th. A. Edisona, O. Anschütza, E. Revnauda, E.-J. Mareya i L. Le Princea, Louis je na osnovi njihovih iskustava (dodajući tek sistem zabaca koji pomiču film. vrpce) uspio postaviti teh. osnove *kinematografa* — sprave koja je bila u mogućnosti da na 35 mm vrpce registrira pokret koji potom na platnu (suprotno *kinetoscopeu* — pred mnoštvom ljudi) i reproducira. Patent su prijavili 13. II 1895. pod rednim brojem 524 032. Prvi film braće Lumière zvao se *Izlazak radnika iz tvornice* (La sortie

des usines Lumière, 1895) a prvi put je prikazan, u svrhu demonstracije izuma, 22. III 1895. na konferenciji o unapređenju fotogr. industrije u Francuskoj. Prvi program filmova, u trajanju od 25 min, prikazan je 28. XII 1895. u Indijskom salonu Grand Café, na Boulevard des Capucines u Parizu; taj datum prihvaća se i kao dan kad je »rođena« nova umjetnost. Projekcija je ostavila snažan dojam na publiku (120 gledalaca /ulaznica je koštala 1 franak/). Pokretne, žive fotografije koje se sustavno kreću i u gledaocima pobuđuju iluziju nazočnosti posve prepoznatljive stvarnosti, bile su popraćene i krikovima straha kada se iz dubine platna pojavila lokomotiva i »ustremila« izravno na gledatelje (*Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat* — L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895 /prema nekim izvorima, taj film na prvoj projekciji nije prikazan/). Veliki uspjeh toga prvog programa razbuktao je znatiželju publike; nekoliko dana kasnije »rep« za karte bio je dug 300 m, a projekcije su trajale od 10 sati do 1 iza ponoći. Dužina prikazanih filmova nije prelazila 1 min, a određivala ju je kazeta u koju je moglo stati 17 m vrpce. Poslije dvorani u Grand Caféu program je prikazivan u dvorani u Saint-Denisu (u prvoj program je pratio pijanist, a u drugoj kvartet saksofonista). Prvog dana prikazivanja prihod je bio 33 franka, a 3 tjedna potom već 2500.

Riječ kinematograf nastala je od grč. izraza *kinema* (pokret) i *graphein* (pisati). Sprava je bila vrlo praktična, lagana i lako prenosiva, pa joj je bila zajamčena brza popularnost i gotovo trenutna distribucija širom svijeta. Naime, zahvaljujući postojanju kinematografa bilo je moguće snimanje, razvijanje filma, izvlačenje, fiksiranje, pranje, sušenje i projekcija iste večeri. Za nekoliko mjeseci Lumiereovi su dobili stotinjak narudžbi iz cijelog svijeta.

Prvotnom uspjehu kinematografa pripomogle su i neke dr. vrline samog pronalazača: Louis L. je bio jedan od najboljih fotografa svog doba, pokazujući izrazit smisao za kompoziciju. Te sklonosti i iskustva bitno su utjecala i na visoku kvalitetu njegova prvog film. programa. Naime, filmovi nisu bili tek puke meh. registracije nastale za potrebe prihvaćanja izuma — Louis L. ih je pomno i snimateljski znalački izradio, vodeći računa o kompoziciji, kadriranju, svjetlu, odn. onim fotogr. elementima koji su nekim filmovima dali i plastičnu ljepotu. Tako je u osobi Louisa L. došlo do sretnog spoja industrijalca i pronalazača sa sineastom.

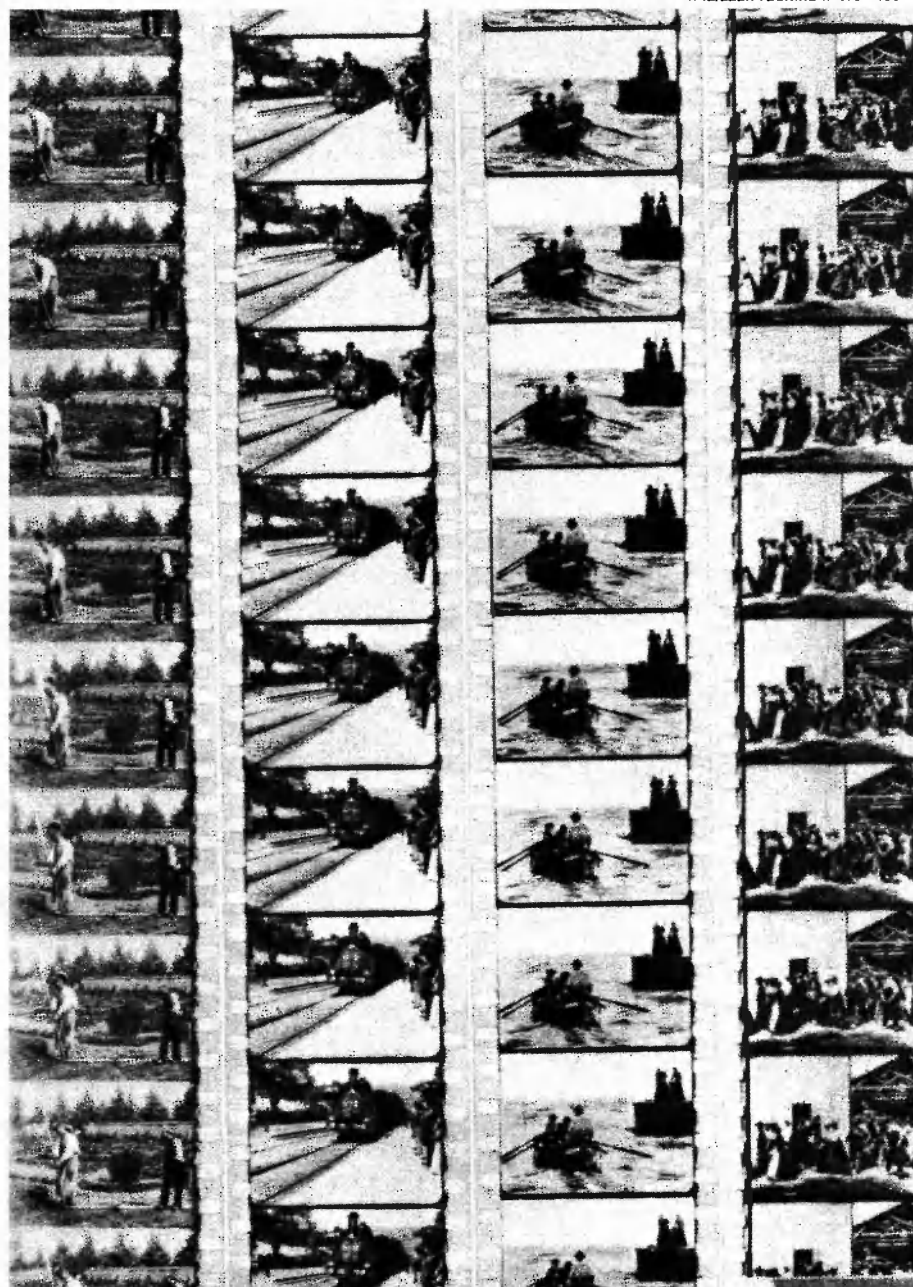
Prizore iz života snimao je »fiksiranom« statičnom kamerom, kao da radi fotogr. aparatom; vrlo je često radio nekom vrstom metode skrivene kamere, kloneći se »glumaca«, dekora, kostima i šminke. Ovakvim pristupom gradi postavio je i temelje dokumentarističkom rodu — pravcu kojem će se ubrzo suprotstaviti stiliziranja igr. rodovska opreka (→ G. MELLIES), kao druga temeljna karakteristika i svih kasnijih evolutivnih etapa film. povijesti.

Unutar te opće dokumentarističke orijentacije, uočljivi su i počeci nekih film. podvrsta i temeljni elementi film. sintakse. Povjesničar filma G. Sadoul svrstava *Izlazak radnika iz tvornice* u reklamne filmove. Većina tih filmova snimana je ili u lyonskoj tvornici ili na očevu imanju u La Ciotatu i predstavlja svojevrstne soc. dokumente vremena. Od tridesetak filmova snimljenih 1895—97. i prikazanih pariškoj publici, izdvajaju se i sljedeći: *Barka napušta luku* (Barque sortant du port), sniman u polusvjetlu, nudeći dojmljivu reljefnost morskih valova; *Zajutrak djeteta* (Le



BRAČA LUMIÈRE

LUMIÈRE L. i A. 1. Poliveni poljevač, 2. Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat, 3. Iskrcavanje sudionika kongresa, 4. Izlazak radnika iz tvornice



repas de bébé) prikazuje pastoralnu obiteljsku scenu (brat Auguste, supruga i dijete), a srednji plan omogućuje da se jasno razaberu dobroćudni izrazi na licima snimanih. Od osobite je važnosti film *Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat*; prizor je snimljen statičnom kamerom, ali do promjene planova (od općega do vrlo krupnoga) dolazi zbog kretanja predmeta i ljudi u kadru (koji prilaze kameri ili se od nje udaljuju). Glasovit je i *Poliveni poljevač* (L'arroseur arrosé): na gumenu cijev staje dječak i zaustavlja protok vode, poljevač začuđeno gleda u štrcaljku, dječak diže nogu, mlaz vode pogađa poljevačevo lice; taj jednostavni geg navijestio je bogatu i slavnu tradiciju žanra film. burleske. Snimajući *Iskrcavanje sudionika kongresa* (Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône), L. je postavio temelje i film. novostima — tzv. *žurnal*. Često su spominjani i analizirani i dr. njegovi filmovi: *Kovači* (Les forgerons); *Rušenje zida* (La démolition d'un mur); *Posuda s crvenim ribicama* (La pêche aux poissons rouges); *Kupanje u moru* (La mer); *Otkrivanje spomenika* (Le saut à la couverture). Snimao ih je isključivo



L. LUMIÈRE, Zajutrak djeteta

prema svojim zamislima, a u njima su »nastupali« njegovi rođaci, prijatelji i namještenici.

Da bi popularizirao svoj izum, Louis L. je organizirao tečaj za snimatelje; ubrzo su se obučeni snimatelji razili po svim kontinentima, snimajući prizore o kojima je široka publika ranije mogla samo slušati. Pred očima Parižana redali su se svakovrsni egzotični prizori, kao i scene iz života znamenitih vladara tog doba. Neki od tih snimatelja, npr. G. Promio, M. Sestier, F. Mesguich ili F. Doublier, zaslužni su za razne snimateljsko-red. postupke koji će obilježiti buduću umjetnost. Od osobite je važnosti Promioovo otkriće vožnje kamere. Također, odvijanjem vrpce unazad u filmu *Rušenje zida* (1896), jedan srušeni zid se vratio u svoj prvobitni izgled; tim postupkom otpočinje važno razdoblje trikova na filmu. Napokon, Lumièreovi snimatelji zaslužni su i za produbljivanje i osmišljavanje načela montaže, jednog od osnovnih elemenata film. postupka.

Potreba za takvom vrstom dokumentarizma potrajala je oko godinu i pol dana, da bi publiku ubrzo »zagolicalo« jedno dr. moćno usmjerenje kinemat. medija — fikcionalizam, priča, apstrakcija. Pokušaj Louisa L. da se uklopi u taj trend (npr. *Život i muka Isusa Krista* — La vie et la passion de Jésus-Christ, 1897) nije bio uspješan pa nije uspio izdržati konkurenciju G. Mélièsa i kompanija Pathé i Gaumont. To područje prepuštili su braća L. drugima, a Louis je nastavio s istraživanjima na području reljefnog platna (pripremana za velesajam u Parizu 1900), boje i širokog platna. God. 1919. Louis L. je izabran za člana Académie Française, a 1946. je Francuskoj kinoteci povjerio oko 1800 svojih filmova.

LIT.: E.-J. Dupont, Cinématographe von Auguste und Louis Lumière aus Lyon, Wien 1897; F. Mesguich, Tours de manivelle. s. 1. 1935; H. Kubnick, Les frères Lumière, Paris 1938; M. Bessy/L. Duca, Louis Lumière, inventeur, Paris 1948; G. Sadoul, Louis Lumière, Paris 1964; J. Rittaud-Hunnet, Le cinéma des origines (Les frères Lumière et leurs opérateurs), Seyssel 1985; G. Sadoul, Lumière et Méliès, Paris 1985. Pe. K.

LUMINANCIJA, također **sjajnost** ili **svjetli-vost**, oznaka za svjetlosni tok po jedinici površine. To je objektivna kvantitativna mjera svjetlosnog intenziteta na nekoj površini kao posljedica reflektiranja, emisije svjetla ili prosvijetljenosti.

Ovisi i o *svjetloći* ili *luminoznosti* površine. Mjeri se jedinicama *nit*, što predstavlja svjetloću 1 candele na m². Ova mjera osobito dolazi do izražaja kod film. snimanja u slučajevima mjerenja reflektiranog svjetla.

K. Mik.

LUNDGREN, P. A., šved. scenograf (Wastra Harg, 1911). Nakon odsluženja voj. roka reklamni dizajner. Na filmu od 1944. Prvi uspjeh ostvaruje filmom *Kiši na našu ljubav* (1946) I. Bergmana, s kojim će surađivati čak 18 puta. Vrlo precizan, uspijeva ostvariti »bergmanovsku« atmosferu nabijenu senzualnošću, eksterijere osvijetljene bljedunjavim svjetlom te gotovo ekspresionističku igru svjetla i sjene. Takvim rješenjima, usmjerenim više na arhitektonsko nego na likovno, krajnje reduciranim na bitno i izrazitim u detaljima, stvara prepoznatljivu pozadinu koja uokviruje mračni svijet Bergmanovih djela. Njegov stil najbolje ilustrira precizno izrađena maketa seljačkog imanja u *Djevičanskom izvoru* (1959) — metodom u scenografiji poznatom kao *mirroring in*. Suradujući s gotovo svim vodećim šved. redateljima, te radeći i u Danskoj i Norveškoj, do povlačenja s filma 1977. izradio je oko 100 scenografija. Radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Djevojka i đavol* (H. Faustman, 1944); *Brod za Indiju* (I. Bergman, 1947); *Glazba u tami* (I. Bergman, 1948); *Strana luka* (H. Faustman, 1948); *Lars Hard* (H. Faustman, 1948); *Zarvor* (I. Bergman, 1949); *Ljeto s Monikom* (I. Bergman, 1952); *Lekcija iz ljubavi* (I. Bergman, 1954); *Blago gospodina Arnea* (G. Molander, 1954); *Sedmo nebo* (H. Ekman, 1955); *Osmijesi ljetne noći* (I. Bergman, 1955); *Sedmi pečat* (I. Bergman, 1956); *Pjesma o grimiznom cvijetu* (G. Molander, 1956); *U potrazi za ljetnim užitkom* (H. Ekman, 1957); *Lice* (I. Bergman, 1958); *Đavolje oko* (I. Bergman, 1959); *Kroz tamno ogledalo* (I. Bergman, 1960); *Decimale ljubavi* (H. Ekman, 1960); *Vrt užitaka* (A. Kjellin, 1961); *Ljubavnice* (V. Sjoman, 1962); *Zimsko svjetlo/Pričesnici* (I. Bergman, 1962); *Tišina* (I. Bergman, 1963); *O svim tim ženama* (I. Bergman, 1964); *491* (V. Sjoman, 1964); *Noćna mora* (A. Mattsson, 1965); *Ubojstvo u Yngsjou* (A. Mattsson, 1966); *Otok* (A. Sjöberg, 1966);

Moja sestra, moja ljubav (V. Sjoman, 1966); *Croveni plasti* (G. Axel, 1967); *Sramota* (I. Bergman, 1968); *Strast* (I. Bergman, 1969); *Ljudi se susreću dok slatka glazba ispunjava njihova srca* (H. Carlsen, 1969); *Emigranti* (J. Troell, 1970); *Dodir* (I. Bergman, 1971); *Noćni posjetilac* (L. Benedek, 1971); *Novi zemlja* (J. Troell, 1972). Da. Mć.

LUNTZ, Edouard, franc. redatelj (La Boule, 8. VIII 1931). Film. karijeru otpočinje već po svršetku srednje škole kao asistent redatelja (npr. J. Grémillona i N. Raya). Samostalno režira od 1958 — isprva dokum. filmove (npr. nagrađivani *Djeca propuha* — Enfants des courants d'air, 1959). U igr. prvijencu *Na stranputici* (Les coeurs verts, 1965) obrađuje izrazito vigoovsku temu o želji za afirmacijom i zadobivanjem slobode dvaju adolescenata u sukobu s društvom; autorovo dokumentarističko iskustvo određuje ovdje i rad s glumcima, budući da 2 dječaka-naturščika zapravo igraju vlastite živote. Djelo je nagrađivano na festivalima u Hyèresu i Berlinu. Zbog filma *Kavga* (La grabuge, 1968) dolazi u sukob s producentom — franc. filijalom 20th Century-Foxa — koji je djelo premontirao protiv redateljeve volje. Uspjeh u kritike postiže idućim filmom *Posljednji skok* (Le grand saut, 1969) o prijateljstvu dvojice usamljenika (M. Bouquet i M. Romet) koji se osjećaju odbačenima od okoline. U svome posljednjem igr. filmu *Nemiran duh* (L'humeur vagabonde, 1971) obrađuje osjetljivu temu o majci fatalno zaljubljenom u vlastitog sina. Izrazita, svjesna nekomercijalnost njegovih projekata onemogućila mu je dalji rad na igr. filmu. Ipak, dosta režira na televiziji. Pe. K.

LUPINO, Ida, am. glumica, film. i tv-redateljica, scenaristica i producentica engl. podrijetla (London, 4. II 1918). Kći slavnoga vodviljskog komičara S. Lupina i glumice C. Emerald, odjevak glum. obitelji koja potječe iz XVII st. Školuje se na londonskoj Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA). Sa 15 godina prati majku na audiciji za jedan am. film sniman u Londonu i neočekivano sama dobiva ulogu. Iste godine pojavljuje se i u 5 brit. filmova, a potom odlazi u Hollywood, gdje od 1934. igra uglavnom nezanimljive uloge (i gl. i sporedne) u musicalima, komedijama i melodramama kompanije Paramount. Afirmira se tek 1940. kada prelazi u Warner Bros i uspjeh postiže već prvim filmom — gangsterskom melodramom *Oni voze noću* R. Walsha, u epizodi bezosjećajne i neurotične supruge vozača kamiona. Iduće godine igra gl. uloge u akcionim melodramama *Visoka Sierra* R. Walsha, *Morski vuk* M. Curtiza, *Izvan magle* A. Litvaka i *Dame u mirovini* Ch. Vidora, sugestivno karakterizirajući svojeglave i odlučne, ponekad vulgarne, ali i ranjive junakinje (često i »lake žene«). Od 50-ih godina bavi se i scenaristikom, režijom i producenturom niskobudžetnih kinemat. i tv-filmova, u čijem su središtu najčešće ženski likovi. Nastavlja i glum. karijeru, ali — nakon zapaženih ostvarenja u filmovima *Veliki nož* (1955) R. Aldricha i *Dok grad spava* (1956) F. Langa — nastupa vrlo rijetko. U SAD je (do 1987) nastupila u više od 50 filmova, a režirala 6. Bavi se i šansonom.

Ostali važniji filmovi (kao glumica): *Peter Ibbetson* (H. Hathaway, 1935); *Razvješeni desperado* (R. Mamoulian, 1936); *Sve prolazi* (L. Milestone, 1936); *Artisti i modeli* (R. Walsh, 1937); *Pustolovine Sherlocka Holmesa* (A. L. Werker, 1939); *Varljivo svjetlo* (W. A. Wellman, 1939); *Život počinje u pola devet* (I. Pichel, 1942); *Mjeseceva mijena* (A. Mayo, 1942); *Zahvali svojim sretnim zvijezdama* (D. Butler, 1943); *Hollywoodska kantina*



IDA LUPINO

(D. Daves, 1944); *U naše vrijeme* (V. Sherman, 1944); *Odanost* (C. Bernhardt, 1946); *Čovjek koga volim* (R. Walsh, 1946); *Duboka dolina* (J. Negulesco, 1947); *Kuća uz cestu* (J. Negulesco, 1948); *Na opasnom terenu* (N. Ray, 1951); *Privatni pakao* 35 (D. Siegel, 1954); *Šampion rodea* (S. Peckinpah, 1972).

Važniji filmovi (kao redateljica): *Autostoper* (The Hitch-Hiker, 1952); *Bigamist* (The Bigamist, 1953); *Nevolje s anđelima* (The Trouble with Angels, 1966).

Đ. Pc.

LUPU-PICK → PICK, Lupu

LUSICIC, Andro, scenarist, redatelj i glumac (Crikvenica, 22. II 1924). Studionik NOB-a od 1941, slikar u agitpropu CK; od 1945. urednik listova »Pionir« i »Omladinski borac« te karikaturist. Završio film. školu poduzeća Jadran film (režija i gluma). Za Duga film piše scenarij i režira crt. film *Revija na dvorištu* (1952). Glumi u zagrebačkom Dramskom kazalištu i u nekoliko filmova (npr. *H-8*, 1958, N. Tanhofer). Najviše uspjeha postiže kao scenarist niza crtanih (npr. *Nestašni robot*, 1956, i *Čarobni zvuci*, 1957, D. Vukotića; *Prometni znaci — ulični junaci*, 1958, B. Ranitovića; *Zmaj*, 1959, B. Mrkšića; *Dječak i lopta*, 1960,

B. Kolara; *Kostimirani rendez-vous*, 1965, B. Dvornikovića; *Crno-bijelo*, 1973, I. Tomulića) i lutkarskih (npr. *Stolac*, 1959, J. Klugea; *Susret na pješki*, 1959, B. Brajkovića; *Srce u snijegu*, 1959, B. Ranitovića / nagrađen na festivalu u Beogradu; *Bodljan pticolovac*, 1961, M. Bogdanovića) filmova. Scenarist je i redatelj lut. filmova $2 + 2 = 3$ (1961), *Strah* (1962) i *Zahvalna metla* (1962), a koscenarist (s redateljem) igr. filma *Sedmi kontinent* (D. Vukotić, 1966). Bavi se i opremom knjiga te piše radio-drame i scenarije za namjenske, propagandne i dokum. filmove koje povremeno i režira (npr. *Čovječe ne ljuti se*, 1984). R. Mun.

LUTAJUĆA MASKA → MASKA, FOTOGRAFSKA

LUTKARSKI FILM, također **lutka-film**, rod anim. filma. Široko područje raznolikog (manuelnog, mehaničkog, tehničkog itd.) pokretanja lutaka (na pozornici, u kabareu, cirkusu itd.), uz ostalo obuhvaća i posebnu vrstu kinematografski animiranih lutaka. Za razliku od filmova u kojima se uobičajenim načinom snimanja registriraju duži ili kraći prizori pojedinih lut. predstava (tzv. *snimljeno kazalište lutaka*), ova vrsta označuje isključivo kinematografsko (s pomoću animacijske

kamere) kreiranje lutkinih pokreta pa je, uz crtani i kolažni anim. film, treći značajni ograna kine-mat. animacije. Nazivom **lutka-film** obuhvaćene su sve vrste trodimenzionalnih figura, predmeta i materijala koje se animacijskom kamerom i snimanjem »sličicu po sličicu« prenose na film. vrpcu.

Začeci kinemat. animacije tijela javljaju se već potkraj XIX st. u obliku raznih trikova koji su trebali povećati zanimljivost kratkometr. anegdota i bajki: mogućnost da se snimanje prekine te da se »u pauzi« jedan glumac ili predmet zamijene drugim (što na ekranu rezultira »magičnom« pre-tvorbom prvobitnoga u supstituirano) koriste razni autori da bi ostvarili trik-iluziju crteža ili predmeta u pokretu. U SAD već 1898. *Albert E. Smith* za kompaniju Vitagraph realizira film »The Humpty Dumpty Circus« koristeći igračke svoje kćeri, a Edisonova kompanija stvara »Konjanikov san« s mnogim metamorfozama ljudi i stvari što ih gl. lik vidi u snu. U toku 1899. u Vel. Britaniji *Arthur M. Cooper* snima propagandni film za prikupljanje šibica potrebnih brit. vojnicima u Južnoj Africi: u filmu nastupaju čovječuljci-šibice, penju se na zid i tamo svojim »tijelima« ispisuju poruku gledaocu. *Edwin S. Porter* realizira 1902. u SAD »Zbrku u pekarnici«, o pekaru koji od elastičnog tijesta oblikuje poprsja poznatih ličnosti; kretanje pojedinih skulptura također je ostvareno prekidanjem snimanja i nanošenjem novih količina materijala.

Kinemat. animacija lutaka i dr. trodimenzionalnih predmeta u pravom smislu započinje tek kad je konstruirana i primijenjena tzv. *stop-kamera*, odn. usavršen postupak snimanja »sličicu po sličicu«, pa *Segundo de Chomón* 1905. u Španjolskoj realizira »Električni hotel«, *James S. Blackton* 1906. u SAD »Ukleti hotel« (oba većim dijelom ostvarena animiranjem predmeta), a *A. M. Cooper* 1908. u Vel. Britaniji »Noinu korabljicu« i »Snove iz zemlje igračaka«, a sl. filmovi povremeno se snimaju i u nekim dr. zemljama.

Lutka-film (baš kao i kolažni film) razvit će se i opsegom i dometima znatno slabije od crt. filma najviše zbog složene i nezahvalne tehnike koja — osobito u slučaju »klasične« lutke — vrlo rijetko daje zadovoljavajuće rezultate. Uglavnom prisutan kao konvencionalna forma odn. tehnika u brojnim svjetskim produkcijama, L. rijetko doseže dimenzije umj. djela i potpunog doživljaja za gledaoce. Prvo, rijetko je zadovoljavajuće riješen problem izradbe i pokretanja lutke (jednodijelne ili višedijelne, elastične ili krute, itd.), jer njihov pokret ostaje neelastičan i tvrd, nikad nije uspješ-

LUTKARSKI FILM, lijevo: J. S. BLACKTON, *Ukleti hotel*, desno: J. TRNKA, Stare češke legende



no razriješeno uklapanje lutke u scenogr. ambijent — posebno kad je riječ o eksterijeru odn. prirodnom pejzažu. Napravljen od umjetnih materijala, dekor uvijek ostaje zamjetno artifičijelan, neoživljen i hladan, pa se lutke u njemu još više ističu kao mehanički pokrenuti artefakti lišeni pravog »bića«.

Prve zapažene uspjehe na tom polju postiže *Władysław Starewicz* vještom animacijom tankih, skeletičnih lutaka-kukaca (npr. »Osveta filmskog snimatelja«, 1911, »Cvrčak i mrav«, 1912, itd.).

Povezivanje (u istom prizoru) anim. lutaka i živih glumaca ostvaruju u Italiji *S. de Chomón* i *Giovanni Pastrone* (»Rat i Momijev san«, 1916), u SSSR-u *Aleksandr L. Ptuško* (dugometražni »Novi Gulliver«, 1935), u SAD *Lou Bunin* (dugometražni »Alice u zemlji čudesa«, 1948) i dr.

Apstraktnu animaciju predmeta koristeće će povremeno u svojim eksp. filmovima i poznati evr. avangardisti (*Oskar Fischinger*, *Hans Richter*, *Walter Ruttmann*, *Fernand Léger* i dr.).

U Hollywoodu se rano počinje razvijati posebna vrsta modelacije i animiranja (prehist. životinje ili izmišljeni monstri) u igrano-filmskoj komerc. proizvodnji. Prve zapažene uspjehe postiže *Willis H. O'Brien* (npr. »Izgubljeni svijet«, 1925, *H. O. Hoyta*), zatim *Ray Harryhausen* (npr. »Moćni Joe Young«, 1949, *E. Schoedsacka* i »Čudovište iz morskih dubina«, 1953, *E. Louriea*), a takva praksa raste i usavršava se sve do filmova »Rat zvijezda« (1977) *Georgea Lucasa* i »E. T. — došlijak iz svemira« (1982) *Stevena Spielberga*.

Zaslužan za usavršavanje kinemat. lutkarske animacije u SAD je i *George Pal* koji 1940—47. u vlastitom studiju u Los Angelesu, uz suradnju *R. Harryhausena*, proizvodi serije »Puppetoons« i »Madcap Models«. Od 1947. anim. lutke pojavljuju se i na am. televiziji, pa je tako *Howdy Doody* već 1954. prava »zvijezda« medija.

Novi stvaralački impuls klasičnoj lut. animaciji daje nakon II svj. rata u ČSSR *Jiří Trnka*, vjerovatno najveći majstor narativne lut. figuracije (npr. »Spalčicek«, 1947, »Stare češke legende«, 1953, »Dobri vojnik Svejka«, 1954, »Kibernetička bakica«, 1962, »Ruka«, 1965, itd.). On domišljato prekriva lutkino tijelo rafiniranim kostimima, čime skriva mehaničnost udova i ublažava krutost pokreta, a umjesto jedne elastične glave (ili glave s pokretnim elementima) koristi više odvojenih glava-faza s nacrtanim različitim izrazima lica.

Veliki preokret u ovoj vrsti donosi korištenje anim. plastelina, podatne mase kojom se mogu ne samo preciznije oblikovati tijela i fizionomije, već se dodavanjem, oduzimanjem i modeliranjem detalja stvara neobično živa, ekspresivna, mobilna fizionomija. Zanimljivo je da se anim. plastelin koristi već 1910. u SAD (npr. *Billy Bitzer*), a 1938. u Francuskoj *René Bertrand* stvara već pravi animirano-plastelinski spektakl u boji (»Plavobradi«), ali sve to nema većeg odjeka ni utjecaja. Plastelinska animacija ulazi u komerc. produkciju 60-ih godina preko reklamnih spotova s televizije; prvo iznimno uspješno ostvarenje u novoj tehnici daje *Eliot Noyes* (»Glina«, 1964), a čitavu seriju različitih kratko- i srednjometražnih atrakcija stvara od 1975. *Will Vinton*, najangažiraniji stvaralac te vrste (»Zatvoreno ponedjeljkom«, 1975, »Stvaranje svijeta«, 1981, »Veliki 'Znam'«, 1983, itd.); briljantan tehničar, povremeno na granici dobrog ukusa, zaslužan je i za brzu svjet-sku ekspanziju anim. plastelina, koji skoro posvuda potiskuje klas. lutku i nameće se kao oblikovna mogućnost dalekosežnih vrijednosti.

U Jugoslaviji se kinemat. lutkarskom animacijom bave autori iz raznih proizvodnih centara: u Beogradu od 1949. *Vera i Ljubiša Jocić* (»Pionir



S. LYON u filmu *Lolita*

i dvojica«, 1949, nagrađen 1950. u Veneciji); u Ljubljani od 1952. *Saša Dobrila*, *Crt Skodlar*, *Zvone Sinti* i dr.; u Zagrebu od 1958. *Berislav Brajković*, *Branko Ranitović*, *Mate Bogdanović*, *Ivo Vrbanić* i dr.; u Titogradu od 1959. *Svetislav Stetin*, *Miodrag Paskući* i *Vladimir Carin*; u Sarajevu od 1961. *Vefik Hadžismajlović* i *Hajrudin Kravac*; u Novom Sadu od 1967. *Nikola Majdak* (npr. »Zaljubljen u tri kolača«, 1967 — rijedak primjer animacije predmeta); u Skoplju od 1975. *Darko Marković* i *Boro Pejčinov*, koji 1978. realizira »Otpor«, prvi domaći primjer animacije plastelina, itd.

R. Mun.

LUZZATI, Emanuele, tal. slikar, scenograf i animator (Genova, 3. VII 1921). Studirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Lausanni. Uspjeh u Italiji (pa i Evropi) postiže kao scenograf

i kostimograf (postave Mozartove *Čarobne frule* 1963. i 1970, suradnja sa V. Gassmanom u inscenacijama Ibsena, Brechta i dr.). Zapažen je i na polju umj. keramike.

Zajedno sa G. Gianinijem ostvaruje seriju iznimnih kolaž-anim. filmova, u kojima pronalaze prikladnu, suvremenu formulu za povezivanje narativnih, kinetičkih, lik. i glazb. vrijednosti. Njihova najbolja ostvarenja (*Kradljiva svraka* — La gazza ladra, 1964, prema operi G. Rossinija; *Pulcinella*, 1973) slojevite su sinteze različitih materijala u novu, kompaktnu multimedijску strukturu. U toj suradnji L. kreira likove i dekor, Gianini ih animira i snima, a zajedno režijski usklađuju cjelinu (→ G. GIANINI).

R. Mun.

LYE, Len, brit. redatelj, crtač i animator novozelandskog podrijetla (Christchurch, 1901 — New



L. LYE, Duga pleše

York, 1980). Polazi Technical College u Wellingtonu, zanima se za lik. umjetnosti i sa 17 godina pravi kinetičke skulpture te istražuje mogućnosti kontrole i oblikovanja pokreta. God. 1921. odlazi u Australiju, gdje svladava osnove klas. filmske animacije. Tada prvi put pokušava slikati direktno na film. vrpču. Dvije godine provodi na otočju Samoa u Južnom moru a 1927. dolazi u London, gdje isprva radi kao asistent redatelja u kazalištu. Od London Film Society dobiva 1929. sredstva za snimanje devetominutnog crt. filma *Tusalava* (na samoanskom jeziku: »sve teče u zatvorenom krugu«). Zatim uvjerava J. Griersona i A. Cavalcanti-ja, rukovodioce londonskog GPO Film Unita, da mu odobre sredstva za film koji bi bio direktno naslikan na film. vrpču, te 1935. dovršava *Kutiju za boje* (Colour Box) u trajanju od 5 minuta. S dokumentaristom H. Jenningsom 1936. snima lut. film *Rođenje robota* (The Birth of the Robot). Slijedi film *Duga pleše* (Rainbow Dance, 1936), u kojem koristi ljudsku figuru za apstraktne slikovne i kolorističke metamorfoze. God. 1937. nastaje *Trade Tatoo*, a potom serija propagandnih filmova o ratu za brit. vladu (najpoznatiji je *Swinging the Lambeth Walk*, 1941). Realizirajući *Muzički plakat* (Musical Poster, 1940) koristi različite film. tehnike. Na poziv redakcije film. novosti *March of Time* odlazi u New York, baveći se animacijom samo povremeno. Na festivalu u Bruxellesu 1958. dobiva prvu nagradu za petominutni crt. film *Slobodni radikali* (Free Radicals) u crno-bijeloj tehnici.

Posebno mjesto koje L. zauzima u povijesti animacije proizlazi iz neobične i rijetke tehnike slikanja na vrpču. Nakon već zaboravljenih početaka kinematografije prije braće Lumière (E. Reynaud, njegov »optički teatar« i animacija direktno na vrpču iz 1892—1900) te nakon izgubljenih eksperimenata braće Corradini (1910/11), L. prvi u profesionalnom filmu ponovno koristi takav postupak i javno prikazuje neobičan rezultat, te direktni kontakt pera odn. kista s celuloidnom vrpcom afirmira kao ravnopravnu kreativnu mogućnost (brzo mu se pridružuje i N. McLaren te mnogi profesionalci i amateri). *Kutija za boje* također dovodi na ekran apstraktnu, obojenu, zvučnu i mobilnu mrlju, znak osjetno različit od figuralnih predstava am. animacije i geom. apstrakcije evr. avangarde: taj novi, slobodni pikto-fono-kinetički znak otvara zapravo moderno eksperimentalno razdoblje animacije pa je zato taj film prekretnica i jedan od najvažnijih dometa cjelokupne film. animacije.

R. Mun.

LYNLEY, Carol (pr. ime **Carolyn Lee**, po nekim izvorima **Lea**), am. glumica (New York, 13. II 1942). Kao dijete je model i manekenka za dječju konfekciju. Glum. karijeru otpočinje 1955. na televiziji. Iduće godine zapažena je u kaz. trupi koja izvodi uspješnu komediju *Rođendanski valcer* tandema Chodorov/Fields i nagrađena kao kaz. glumica koja najviše obećava, pa od 1957. glumi i na Broadwayu. Na filmu od 1958. u produkciji W. Disneyja, a slavu stječe iduće godine u filmu o adolescentima *Traperice* Ph. Dunnea. Prva

→ nimfeta am. filma nakon C. Baker kojoj je i suparnica u drugoj, također 1965. snimljenoj biografiji J. Harlow — *Priči o Jean Harlow* A. Segala. Tipa nimfete oslobađa se tek ulogom majke u filmu *Bunny Lake je nestala* (1965) O. Premingera. Otada, više je uspjeha polučila televizijskim no film. ulogama. Do 1987. nastupila je u oko 30 filmova.

Ostale važnije uloge: *Praznik za ljubavnike* (H. Levin, 1959); *Povratak u gradić Peyton* (J. Ferrer, 1961); *Posljednji sumrak* (R. Aldrich, 1961); *Striptizeta* (F. J. Schaffner, 1963); *Kardinal* (O. Preminger, 1963); *Misterij starog mlina* (D. Greene, 1967); *Opasan put* (S. Holt, 1967); *Posejdonova avantura* (R. Neame, 1972). B. Vid.

LYON, Susan-Sue, am. filmska i tv-glumica (Davenport, Iowa, 10. VII 1946). Već prvom ulogom — maloljetnice koja zavodi sredovječnog muškarca (J. Mason) u *Loliti* (1962) S. Kubricka, ekranizaciji kontroverznog romana V. Nabokova — izaziva veliku pozornost i stječe status »velike nade« am. filma kao najautentičnija → nimfeta nakon C. Baker. Slijedi još jedna zapažena uloga — u *Noći iguane* (1964) J. Hustona. Već od kraja 60-ih godina ne dobiva više odgovarajuće ponude (navodno i zbog privatnih problema), a od sredine 70-ih karijeru nastavlja glumeći uglavnom u drugorazrednim filmovima te na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Sedam žena* (J. Ford, 1966); *Varalica* (I. Kershner, 1967); *Tragom zločina* (G. Douglas, 1967). B. Vid.

Lj

LJESTVICA USPJEŠNOSTI, slobodan prijevod prema engl. *box-office* (prodavaonica ulaznica; uspješna priredba koja privlači gledatelje), naziv rasprostranjen u zap. kinematografijama (osobito američkoj), kojim se označuje i određuje tržišna vrijednost neke film. → *zvijezde* (rjeđe se upotrebljava i za producente, scenariste ili redatelje) ili prihod od pojedinog filma. Za film. zvijezde Lj. je zapravo kategorizacija njihova udjela u uspjehu filmova u kojima nastupaju; služi kao orijentacija u izboru njihovih budućih projekata, kao kriterij za ulaganje u pojedini film. projekt te za visinu honorara zvijezde, ali i u planiranju cjelokupne proizvodnje film. kompanija. Radi toga se u SAD potkraj svake godine anketiraju prikazivači filmova, a rezultat ankete objavljuje u obliku liste (ljestvice) izdavačke kuće *Quigley Publications*. Zbog teško određivog udjela redatelja, teme, žanra i produkcijskog angažmana u pojedinom filmu, rezultati ankete ipak nisu najpouzdaniji dokaz tržišne vrijednosti pojedinog stara (a mogu čak i ugroziti karijere nadarenih mladih glumaca). Međutim, takve liste barem djelomično svjedoče o ukusu publike i razvoju tog ukusa. Tako, npr., na ljestvici 10 najkomercijalnijih glumaca našla se do 1985. tek jedna zvijezda s ne-engl. govornog područja (*Brigitte Bardot* 1958), 30-ih godina iznimnu popularnost uživali su dječji glumci a ženske i muške zvijezde bile su gotovo podjednako popularne (od poč. 70-ih godina na toj se listi nađe tek poneka glumica), od muškaraca najpopularniji su bili oni u tipovima → *čovjeka od akcije* i → *momka iz susjedstva*, dok začuđuje slab »plasman« predstavnika od kritike i filmofila izuzetno cijenjenoga glum. tipa → *buntovnika bez razloga*. Na toj su ljestvici (do 1985) najčešće bili sljedeći glumci: *John Wayne* (25 puta); *Clint Eastwood* (18); *Gary Cooper* (18); *Clark Gable* (16); *Bing Crosby* (15); *Paul Newman* (13); *Bob Hope* (13); *Burt Reynolds* (12); *Cary Grant* (11); *Barbara Streisand* (10); *Doris Day* (10); *Betty Grable* (10); *James Stewart* (10); *Spencer Tracy* (10); *Elizabeth Taylor* (9); *Steve McQueen* (9); *Jack Lemmon* (8); *Abbott/Costello* (8); *Humphrey Bogart* (8); *Rock Hudson* (8); *Dustin Hoffman* (7); *Robert Redford* (7); *Elvis Presley* (7); *Shirley Temple* (6); *Mickey Rooney* (6); *Ferry Lewis* (6); *Lewis/Martin* (6); *Frank Sinatra* (6); *William Holden* (6); *James Cagney* (6).

Usporedo s ljestvicama uspješnosti glumaca, u film. poslovnom svijetu pojavljuju se (i nadopunjuju ih) znatno točnije liste-izvještaji financ. prihoda (tjednih, mjesečnih, godišnjih, svih vreme-

na) pojedinih filmova. Tako, npr., am. tjednik → »*Variety*« u svakom broju donosi pomno obrađenu listu filmova (*50 top-grossing films*) na repertoaru u SAD koja predočuje ukupni prihod filma, koliko se tjedana nalazi na repertoaru, prihod posljednjeg i preposljednjeg tjedna prikazivanja, u koliko se (većih) gradova prikazuje i sl. Takva lista služi kao orijentacija daljim potencijalnim kupcima (distributerima); odviše često ima i diskvalifikatorsku ulogu u plasmanu pojedinih fil-

mova koji ne odgovaraju trenutnom ukusu publike ili čije prikazivanje ne prati odgovarajuća propaganda. Za iskazivanje utrška najmanje su pouzdane liste financijski najuspješnijih filmova svih vremena — zbog toga što se do 30-ih godina nisu provodila dostatno stručna obračunavanja prihoda, jer je — zbog promjena vrijednosti valute, inflacije i sl. — teško ostvarljivo uspoređivanje prihoda nekadašnjih i novijih filmova. Stoga bi još uvijek, po mnogim mišljenjima, najkomerci-



LJESTVICA USPJEŠNOSTI
V. FLEMING, *Prohujalo
s vihorom*

LJESTVICA USPJEŠNOSTI S. SPIELBERG, *Ralje*



jalniji film svih vremena trebalo biti *Rađanje jedne nacije* (1915) D. W. Griffitha, s prihodom većim od 18 (po nekim izvorima čak 50) milijuna dolara (tadašnjih). Po drugima, rekord pripada filmu *Prohujalo s vihorom* (1939) V. Fleminga, koji je (s prihodom od blizu 70 milijuna dolara) do potkraj 60-ih godina bio gotovo 3 desetljeća prvi na listi. Inače, ljestvica je (za 1985) pokazivala sljedeći redoslijed: *E. T. — došljak iz svemira* (1982) S. Spielberga (*Universal*): 227 960 804 dolara; *Rat zvijezda* (1977) G. Lucasa (*20th Century-Fox*): 193 500 000; *Povratak Jeditja* (1983) R. Marquanda (*20th Century-Fox*): 168 002 414; *Imperij uzvraća udarac* (1979) I. Kershnera (*20th Century-Fox*): 141 600 000; *Ralje* (1974) S. Spielberga (*Universal*): 129 961 081; *Istjerivači duhova* (1984) I. Reitmana (*Columbia*): 128 216 446; *Otimači izgubljenog kovčega* (1981) S. Spielberga (*Paramount*): 115 598 000; *Indiana Jones i hram*

LJESTVICA USPJEŠNOSTI R. DONNER, *Superman*

sudbine (1984) S. Spielberga (*Paramount*): 109 000 000; *Policajac iz Beverly Hillsa* (1984) M. Bresta (*Paramount*): 108 000 000; *Briljantini* (1978) R. Kleisera (*Paramount*): 96 000 000; *Tootsie* (1982) S. Pollacka (*Columbia*): 95 206 129; *Povratak u budućnost* (1985) R. Zemeckisa (*Universal*): 94 000 000; *Istjerivač đavola* (1973) W. Friedkina (*Warner Brothers*): 89 000 000; *Kum* (1972) F. F. Coppole (*Paramount*): 86 275 000; *Superman* (1978) R. Donnera (*Warner Brothers*): 82 800 000; *Bliski susreti treće vrste* (1977) S. Spielberga (*Columbia*): 82 750 000; *Rambo II* (1985) G. Pan-Cosmatosa (*Tri-Star*): 80 000 000; *Moje pjesme, moji snovi* (1965) R. Wi-sea (*20th Century-Fox*): 79 748 000; *Gremlini* (1984) J. Dantea (*Warner Brothers*): 79 500 000; *Žalac* (1973) G. R. Hilla (*Universal*): 78 198 608.

U SFRJ rijetko se objelodanjuju godišnje liste komerc. uspjeha filmova — u zemlji, po republikama i pokrajinama; najčešće sadrže broj gledalaca pojedinog filma (ne i njegov utržak). An. Pet.

LJEVAK, Tomislav, film i tv-snimatelj (Sarajevo, 6. VII 1928). God. 1948—52. pohađa Filmsku školu u Zagrebu. Do 1964. kada prelazi na Televiziju Sarajevo, radi kao snimatelj trikova i asistent kamere na igr. filmu. Snimatelj je prvih lut. filmova proizvedenih u Sarajevu (*Ne diži nos*,

1961, S. Dobrile i *Mis Zelengrada*, 1962, H. Kravavca), kao i više dokum. filmova. Za televiziju je snimio nekoliko stotina dokum. emisija, reportaža i igr. programa. Ističe se rafiniranom tehnikom, plastičnim korištenjem svjetla i pokretnom kamerom. God. 1965. dobiva prvu nagradu za snim. rad na tv-festivalu na Bledu. N. Sić.

LJUBAVNI FILM, u nas rasprostranjeni naziv za različite vrste igr. filmova u kojima je ljubavni odnos bitna komponenta sadržaja i radnje. Budući da je ljubavna relacija često ključna komponenta filmova najrazličitije tematike i žanrova, naziv najčešće služi za označavanje populističkih filmova žanra → *melodrame*. Uvriježio se u razdoblju (još prije II svj. rata) kada su se rijetko proizvodili filmovi eksplicitnije erotičnosti, pa je zanimljivo da se u novije vrijeme njime tek ponekad imenuju takvi filmovi ljubavne tematike. Također, naziv se rjeđe odnosi na filmove u kojima je ljubavni odnos simbolička nadgradnja obrađivane tematike ili — na specifičan način — odraz nekih općih problema (u socijalnim, socijalnokritičkim, ratnim i dr. filmovima). Većinom ima i pejorativno značenje, a u kvalifikaciji takvog filma često se upotrebljavaju i atributi što asociraju na pretjeranu melodramatičnost, patetičnost, sentimentalnost, romantičnost, sladunjavost i sl. An. Pet.

LJUBIĆ, Milan, film. i tv-redatelj (Tuzla, 12. V 1938). Diplomirao režiju na Akademiji za gledalište, radio, film in televiziju u Ljubljani a 1966/67. pohađao i postdiplomski studij u Poljskoj. Karijeru otpočinje kao asistent redatelja u igr. filmovima (J. Babica, B. Hladnika, F. Stiglica, J. Majewskog i dr.). Režira od 1962; otada je realizirao više od 30 kratkometr. filmova. Najviše uspjeha postigao je anim. filmovima *Orden* (1968), za koji je nagrađen na festivalu u Krakovu, i *Brodolomci* (1969) te dokum. filmovima *Portret redovnika* (Portret meniha, 1970, nagrađivan na festivalu u Beogradu) o poznatom kartuzijancu Leopoldu i *Veseli vjetar* (Veseli veter, 1972), sjećanjem na djelovanje Slovenskega narodnog gledališta na slobodnom teritoriju 1943—45. Za svoj prvi cjelovečernji igr. film *Divota prašine* (Čudoviti prah, 1975), po istoimenom romanu iz NOB-a V. Kaleba, nagrađen je Nagradom Metod Badjura. Režira i na televiziji. God. 1974—78. bio je direktor ljubljanskoga proizvodnog poduzeća Viba film. Mi. Gr.

LJUBOJEV, Petar, film. i tv-redatelj (Obrovac, 30. VI 1938). Završivši pravo, magistrira iz polit. znanosti s radom *Jugoslavenski film i jugoslavenska radnička klasa*. Od 1957. bavi se film. kritikom i publicistikom, objavljujući zapažene eseje u mnogim listovima i časopisima. Autor je knjiga *Filmska čitanka* (priručnik za škole) i *Izazov nepovoljnog filma* (posvećena sarajevskoj dokumentarističkoj školi). God. 1965—70. umjetnički je direktor sarajevskog Sutjeska filma, a potom se posvećuje režiji dokum. filmova. Izdvajaju se *Tako je to na drumu* (1970), *Ljubim ti modro sunce, da ti ljubim* (1972), *Crne bašte* (1972), *Stanarsko pravo lagumaša Safera* (1974) i *Misija Ismeta Kozice* (1977, Srebrna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu, nagrada za glazbu u Krakovu /N. Borota-Radovan/), u kojima je naglašen specifičan spoj poetsko-humornog stiliziranja i sociol. istraživanja tema iz života radnih ljudi. Prvi cjelovečernji igr. film *Gubitnici (očekuju sreću)* režira 1986. Kao urednik dokum. programa Televizije Sarajevo, a zatim obrazovnog programa Televizije Novi Sad, ostvaruje veći broj emisija dokumentarno-feljtonskog karaktera (npr. seriju *Ljudi iz kolone* i emisiju *Dopisno pozorište Mladena Dražetina*, nagrađenu na tv-festivalu u Monte Carlu) te tv-dramu *Lica i sudbine* (1985) prema prozi I. Andrića. N. Sić.

m

MAAR, Gyula, madž. filmski i tv-redatelj i scenarist (Budimpešta, 1934). Diplomirao madž. književnost na Filozofskom fakultetu u Budimpešti. Od studentskih dana aktivan je član i predavač u pokretu film. klubova, a objavljuje i film. kritike i teorijske članke. Više godina radi kao urednik u nakladnim poduzećima, a potom studira režiju na budimpeštanskoj Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost (diplomira 1968). Već kao student sa P. Zimreom supotpisuje nekoliko scenarija. U okviru Studija Bela Balazs realizira mnogobrojne dokum. i eksp. filmove, a kao suradnik M. Jancsoa objavljuje zapažanja o njegovim red. metodama. Prvi igr. film *Preša* (Prés) realizira 1971. Već idući, *Na kraju puta* (Vegül, 1973), donosi mu i međunar. ugled (I nagrada na festivalu u Mannheimu). U dalja 2 filma, oba izrazito komorne atmosfere — *Gospodo Dery, gdje ste vi?* (Deryne, hol van?, 1975) i *Neodlučnost* (Teketoria, 1976) — međunar. festivalske nagrade osvaja gl. glumica M. Toröcsik (redateljeva supruga i najčešća protagonistica njegovih igr. projekata). Svoj esteticizam, odn. stil sporog ritma i prevladavajućih tamnih sjenčanja iskazuje i u *Igri oblaka* (Felhőjatek, 1983). Cesto režira i na televiziji, a uspješno se okušao i kao kaz. redatelj.

Ostali igr. filmovi: *Mojih prvih 200 godina* (Első ketszaz evem, 1985); *Pakleni mlin* (Malom a pokolban, 1986); *Kušnje đavola* (Ordogi kísértetek, 1987).

I. So.

MacARTHUR, Charles, am. scenarist, redatelj i dramatičar (Scranton, Pennsylvania, 5. V 1895 — New York, 21. IV 1956). Nakon zapažene novinarske karijere, u suradnji sa → B. Hechtom piše nekoliko kaz. komada koji postaju broadwayski hitovi, što im donosi angažman u Hollywoodu (kamo ga prati i supruga → H. Hayes). Kao scenarist debitira surađujući na dijalozima melodrame *Plaćeno* (S. Wood, 1930), zatim se ističe adaptacijom svoga i Hechtova najvećeg kaz. uspjeha, *Naslovne strane* (L. Milestone, 1931) čiji će furiozni dijaloški ritam utjecati i na stil kasnijih ekranizacija. Sljedeća im je suradnja ponovno scenarij na osnovi vlastitog komada *Dvadeseto stoljeće* (H. Hawks, 1934), s temperamentnom komikom čija će rafiniranost utjecati na *screwball*, najcjenjeniji trend hollywoodske komedije 30-ih godina. S Hechtom korežira 4 filma (*Zločin bez strasti* — *Crime without Passion*, 1934; *Jednom pod tužnim mjesecom* — *Once in a Blue Moon*, 1935; *Nitkov* — *The Scoundrel*, 1935; *Umoćite*

bogataše — *Soak the Rich*, 1935), uglavnom melodramske intonacije. Ipak, do kraja desetljeća pišu još nekoliko zapaženih scenarija, među kojima se izdvajaju *Californijska obala* (H. Hawks, 1935) i *Orkanski visovi* (W. Wyler, 1939).

Četrdesetih godina djeluje samostalno, no 1 scenarij i autorstvo priče nedostatni su za potpuni sud o njegovoj scenar. osobnosti.

Njegov (adoptivni) sin **James MacArthur** ugledan je fim. i tv-glumac srednje generacije.

Važniji filmovi (bez Hechta): *Kralj džeza* (J. M. Anderson, 1930, u suradnji); *Griješ Madelon Claudet* (E. Selwyn, 1931, u suradnji); *Raspučin i carica* (R. Boleslawski, 1933).

LIT.: B. Hecht, *Charlie*, s. 1. 1957.

N. Paj.

MacDONALD, Jeanette, am. glumica i pjevačica (Philadelphia, 18. VI 1901 — Houston, 14. I 1965). Kći političara, privatno uči pjevanje i ples. Zboristica na Broadwayu od 1920, ubrzo postaje i zvijezda operetâ i musicalâ (npr. *Na vršcima prstiju* G. Gershwina). Zapaža je glumac R. Dix i predlaže kompaniji Paramount za pokusno snimanje, na osnovi kojega joj E. Lubitsch daje gl.



J. MacDONALD u filmu *Bijeli jorgovan* (sa N. Eddyjem)

ulogu (uz M. Chevaliera) u *Ljubavnoj paradi* (1929). Privlačna i uvijek nasmijana, decentne erotičnosti i smisla za komično, prepoznatljiva soprana, nastupa u nizu Paramountovih rafiniranih musicala (npr. *Monte Carlo*, 1930, i *Jedan sat s tobom*, 1932, E. Lubitscha, te *Voli me noćas*, 1932, R. Mamouliana) i postiže velik uspjeh i popularnost. God. 1933. prelazi u kompaniju MGM. Nakon obnovljene suradnje s Lubitschem i Chevalierom u *Veseloj udovici* (1934), u *Princezi Marietti* (1935) W. S. Van Dykea postaje partnerica → N. Eddyja. Vedra i temperamentna Jeanette i pomalo ukočeni Nelson romantični su par koji izvodi mnogobrojne popularne duete u muz. komedijama i melodramama (često i uz mnogo kiča). Nazivani *America's Sweethearts*, u drugoj polovici 30-ih i poč. 40-ih godina privlačili su milijune gledatelja te postali najpopularniji pjevački par u povijesti filma. Zajedno su (u najrazličitijim miljeima i kostimima) nastupili u 8 filmova, od kojih se ističu *Rose Marie* (1936) W. S. Van Dykea i *Bijeli jorgovan* (1937) R. Z. Leonarda (njihov najpopularniji). Za razliku od Eddyja, M. je uspješna i uz dr. partnere (1936. čak je /sama/ na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca). Po okončanju ugovora sa MGM-om nastupila je još samo triput (do 1949) u sporednim karakternim ulogama, posvetivši se operi, musicalu i kabareu. Ukupno je glumila u 28 filmova, najčešće u režiji W. S. Van Dykea.

Njezina sestra **Marie Blake** bila je također film. glumica.

Ostale važnije uloge: *Kralj skitnica* (L. Berger, 1930); *Annabelline ljubavi* (A. L. Werker, 1931); *San Francisco* (W. S. Van Dyke, 1936); *Krijesnica* (R. Z. Leonard, 1937); *Djevojka sa zlatnog Zapada* (R. Z. Leonard, 1938); *Ljubavnici* (W. S. Van Dyke, 1938); *Broadwayska serenada* (R. Z. Leonard, 1939); *Mladi mjesec* (R. Z. Leonard, 1940); *Neprestano nasmiješena* (F. Borzage, 1941); *Kairo* (W. S. Van Dyke, 1941); *Oženio sam anđela* (W. S. Van Dyke, 1942); *Sunce izlazi* (R. Thorpe, 1949).

LIT.: E. Knowles, *Jeanette Mac Donald and Nelson Eddy*, London/New York 1975.

Ni. S.

MacDONALD, Joseph-Joe Patrick, am. snimatelj (Ciudad de México, 15 XII 1906 — Hollywood, 25. V 1968). Član A. S. C. Studirao rudarstvo na sveučilištu Southern California. Na filmu već od 1921. kao asistent snimatelja u kompaniji First National; od 1941. samostalno snima za 20th

Century-Fox. Osobito se ističe »sirovom« dokumentarističkom fotografijom, npr. u filmovima *Nazovi Northside 777* (1948) H. Hathaway i *Uzbuna na ulicama* (1950) E. Kazana. Uspješan je i u vesternima (*Moja draga Klementina*, 1946, J. Forda), melodramama (*Niagara*, 1953, H. Hathaway) i komedijama (*Kako se udati za milijunaša*, 1953, J. Negulesca), no za Oscara je nominiran za 2 rutinska ostvarenja: *Mlade lavove* (1958) E. Dmytryka i *Pepea* (1960) G. Sidneyja.

Ostali važniji filmovi: *Mračni ugao* (H. Hathaway, 1946); *Bezimeni ulica* (W. Keighley, 1948); *Žuto nebo* (W. A. Wellman, 1948); *Pinky* (E. Kazan, 1949); *More* (H. Hathaway, 1949); *Četnaest sati* (H. Hathaway, 1951); *Viva Zapata!* (E. Kazan, 1952); *Cijena slave* (J. Ford, 1952); *Krada u južnoj ulici* (S. Fuller, 1953); *Titanic/Propast Titanica* (J. Negulesco, 1953); *Slomljeno koplje* (E. Dmytryk, 1954); *Kuća od bambusa* (S. Fuller, 1955); *Tinejdžerska buntovnica* (E. Goulding, 1956); *Važnije od života* (N. Ray, 1956); *Istinita priča o Jesseju Jamesu* (N. Ray, 1957); *Sešir pun kiše* (F. Zinnemann, 1957); *Zudiha za muškarcem* (F. Tashlin, 1957); *Ulica North Frederick br. 10* (Ph. Dunne, 1958); *Čovjek sa zlatnim kolom* (E. Dmytryk, 1959); *Vrela ulica* (E. Dmytryk, 1962); *Taras Bulba* (J. L. Thompson, 1962); *Kraljevi sunca* (J. L. Thompson, 1963); *Bijeg iz Ashiye* (M. Anderson, 1963, sa B. Guffeyjem); *Lista Adriana Messengera* (J. Huston, 1963); *Rio Conchos* (G. Douglas, 1964); *Čovjek koji nije umio voljeti* (E. Dmytryk, 1964); *Alvarez Kelly* (E. Dmytryk, 1966); *Kamenčići u pjesku* (R. Wise, 1966); *Vodič za oženjene muškarce* (G. Kelly, 1967); *MacKinnonovo zlato* (J. L. Thompson, 1969, dovršio H. Wellman).

K. Mik.

MacDONALD, Richard, brit. scenograf (1925). Skot, studirao na Royal College of Art u Londonu; za II svj. rata borio se u mornarici. Na filmu od 1954. kao asistent scenografa u *Uspavanom tigru* J. Loseyja; otada datira njihova dugotrajna i vrlo plodna suradnja. Podjednako je sklon arhitektonskim i lik. rješenjima (ali izbjegava odveć kaz. elemente), te uspješan u crno-bijeloj i kolor-tehnici; osnovna je značajka njegova rada dramsko obogaćivanje karaktera scenogr. elementima, npr. u *Sluzi* (1963) J. Loseyja. Od 70-ih godina radi i u am. filmovima od kojih se ističe *Maratonac* (1976) J. Schlesingera (osobito scenografija žid. četvrti New Yorka). Radi i za televiziju (u Vel. Britaniji i SAD).

Ostali važniji filmovi (samostalno, u suradnji ili kao konsultant): *Kobna ciganka* (J. Losey, 1957); *Nenajavljeni sastanak* (J. Losey, 1959); *Betonska džungla* (J. Losey, 1960); *Prokleti* (J. Losey, 1961); *Eva* (J. Losey, 1962); *Rafali u zoru* (J. Losey, 1964); *Modesty Blaise* (J. Losey, 1966); *Daleko od razuzdane gomile* (J. Schlesinger, 1967); *Bum!* (J. Losey, 1968); *Tajna ceremonija* (J. Losey, 1968); *Bloomfield* (R. Harris, 1971); *Umorstvo Trockoga* (J. Losey, 1972); *Isus Krist Superstar* (N. Jewison, 1973); *Galileo* (J. Losey, 1975); *Romantična Engleskinja* (J. Losey, 1975); *Sjaj i bijeda Hollywooda* (J. Schlesinger, 1975); *Egzorcist II: heretik* (J. Boorman, 1977); *F.I.S.T.* (N. Jewison, 1978); *Pravda za sve* (N. Jewison, 1979); *Ruža* (M. Rydell, 1979); *Korijeni priviđenja* (K. Russell, 1979); *Nalazi nešto strašno* (J. Clayton, 1983); *Zločin iz strasti* (K. Russell, 1984).

Da. Mé.

MacGOWAN, Kenneth, am. producent, film. pedagog i publicist (Winthrop, Massachusetts, 30. XI 1888 — Los Angeles, 1963). Harvardski đak, isprva je kaz. kritičar i producent. God. 1932. pridružuje se D. O. Selznicku u kom-

paniji RKO kao dramaturg, potom i kao producent. Prvi mu je značajniji film *Topaze* (1933) H. d'Abbadie D'Arrasta, a već sljedećim — *Male žene* (1933) G. Cukora — postiže zapažen uspjeh. Sklon unapređivanju film. umjetnosti, proizveo je i prvi trobojni technicolor-film *La cucaracha* (1934, Oscar za kratkometr. film) L. Corrigana, a 1935. i prvi cjelovečernji igr. film u trobojnom technicoloru — *Becky Sharp* R. Mamouliana. Od 1935. djeluje u 20th Century-Foxu, gdje su mu najuspjeliji proizvodi *U starom Chicagu* (1938) H. Kinga, *Četiri čovjeka i propovjednik* (1938) i *Mladi Lincoln* (1939) J. Forda, *Povratak Franka Jamesa* (1940) i *Lov na čovjeka* (1941) F. Langa, *Čamac za spašavanje* (1944) A. Hitchcocka te *Sirota iz Lowooda* (1944) R. Stevensona. Od 1947. (kada proizvodi svoj jedini film za Paramount) sve se više posvećuje popularizaciji filma i film. pedagogiji. God. 1956. osniva časopis »Hollywood Quarterly«, a na sveučilištu UCLA u Los Angelesu utemeljuje katedru dramske umjetnosti. Jedan od rijetkih akademski obrazovanih hollywoodskih producenata, M. je napisao više knjiga o kazalištu i filmu; ističe se posthumno objavljen zanimljiv prikaz povijesti i prakse filma pod naslovom *Iza platna: Povijest i tehnika filma* (Behind the Screen: The History and Techniques of the Motion Picture, 1965).

VI. T.

MacGRAW, Ali (puno ime **Alice MacGraw**), am. filmska i tv-glumica (Pound Ridge, New York, 1. IV 1938). Kći umjetnika, diplomirala povijest umjetnosti na koledžu Wellesley. Isprva se bavi novinarstvom i fotografijom. Tamnoputa, tamnooka i tamnokosa, nepatvorene ljepote uz jedva primjetnu uporabu šminke, najviše uspjeha postiže kao foto-model. Na filmu od 1968. već iduće godine ističe se gl. ulogom žid. bogatašice u ekranizaciji romana Ph. Rotha *Zbogom, Columbus* L. Peercea. Status međunar. zvijezde stječe ulogom studentice-požrtvovane supruge u komerc. hitu — melodrami *Ljubavna priča* (A. Hiller, 1970) u produkciji njenoga tadašnjeg supruga R. Evansa, osvojivši publiku (1971. na listi je 10 najkomercijalnijih am. glumaca) spretnim isticanjem privlačnosti toga tragičnog lika i izbjegavanjem pretjerane sladunjavosti i shematičnosti. Nakon akcionog thrillera *Bijeg* (S. Peckinpah,



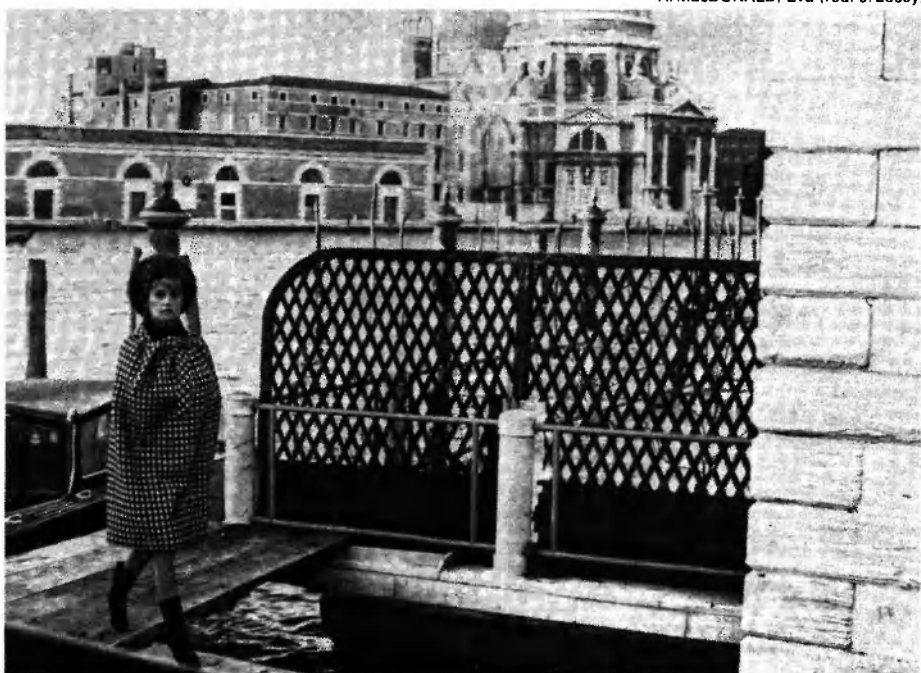
J. P. MacDonald. *Nazovi Northside 777* (red. H. Hathaway)

1972) udaje se za partnera → S. McQueena i povlači. Nakon rastave, filmu se vraća akcionom dramom *Komvoj* (S. Peckinpah, 1978), no otada nastupa uglavnom na televiziji (npr. tv-serije *Vjetровi rata* i *Dinastija*).

Ostale važnije uloge: *Igrači* (A. Harvev, 1979); *Samo mi reci što želiš* (S. Lumet, 1980). Đ. Pc.

MACHATY, Gustav, čehosl. redatelj i scenarist (Prag, 9. V 1901 — München, 13. XII 1963). Izbačen u 16. godini iz škole, posvećuje se filmu, radeći isprva pomoćne poslove u češ. studijima. Režira od 1919. (*Teddy bi pušio* — Teddy by kouřil i *Dama s malom nogom* — Dama z malou nožkou /oba s ubrzo vrlo popularnom A. Ondrom/). Istodobno s uspjehom piše scenarije za tada vodećeg redatelja K. Lamaca (*Bijesni mladoženja*, 1919, i *Gilly u Pragu*, 1920). God. 1920. odlazi u Hollywood, gdje (navodno) asistira D. W. Griffithu i E. von Stroheimu. U domovinu se vraća iduće godine kao menadžer predstave tada popularnoga

R. MacDonald. *Eva* (red. J. Losey)



film. kauboja E. Pola, no kako nema uspjeha, gotovo 5 godina ne uspijeva naći sredstva za vlastiti film. Tek 1926. jedan trgovac ribljim konzervama ulaže u Machatyjevu adaptaciju novele L. N. Tolstoja *Kreutzerova sonata* (Kreutzerova sonata), koja postiže zapažen financ. uspjeh. Zanimljiva je i zbog utjecaja njem. ekspresionizma te redateljeva zanimanja za erotiku koja se još jasnije iskazuje u *Erotikonu* (1929), pomalo naivnoj melodrami po scenariju poznatog pjesnika V. Nezvala, u kojoj se prvi put u čehosl. kinematografiji vidi potpuno naga žena (I. Rina, koja time započinje uspješnu međunar. karijeru). Vizualna ljepota, utjecaji sovj. filma (izmjena naturalističkih i simboličkih sekvenci) i neuobičajeno slobodan pristup erotici osiguravaju djelu velik uspjeh. Mnogo je ambicioznije sljedeće ostvarenje *Od subote na nedjelju* (Ze soboty na neděli, 1931), ponovno po Nezvalovu scenariju, o prodavačicama koje u subotnoj noći nastoje naći zaborav od teškog života, što se uklapa u tadašnju tendenciju društvenokritičkog filma u Cehoslovačkoj. Iako mu je to prvi zv. film, M. nastoji dokazati kako se i takvo djelo treba u prvom redu osnivati na slici i izbjegavati govor koliko je god moguće. Takvo poimanje dosiže vrhunac u vizualnom rafinmanu njegova najpoznatijeg i najuspješnijeg filma *Ekstaza* (Extase, 1933), remek-djela u žanru erotskog filma međuratnog razdoblja, vrlo značajnoga za međunar. karijeru H. Lamarr i Z. Rogoza. Nakon toga M. režira 2 filma u Italiji. Zbog sukoba i skandala odlazi u SAD, gdje realizira 2 cjelovečernja i 1 kratometr. film, ali je poznatiji kao redatelj koji na dan-dva zamjenjuje indisponirane kolege ili pak režira erotske scene (za Amerikance je »ekspert za seks«). Nakon samoubojstva supruge Marije Ray, poznate kostimografinje, vraća se u Evropu gdje piše scenarij za njem. film *Dogodilo se 20. srpnja* (1955) G. W. Pabsta i režira samo još jedan osrednji film.

Ostali filmovi: *Svejk u civilu* (Svejk v civilu, 1927); *Nokturno* (Nocturno, 1934, u Italiji); *Ballerina* (Ballerina, 1936, u Italiji); *Pogrešan izlaz* (The Wrong Way Out, 1938, u SAD /kratkometražni iz serije *Crime Does Not Pay*); *U okviru zakona* (Within the Law, 1939, u SAD); *Ljubomora* (Jealousy, 1945, u SAD); *Nestalo dijete br. 312* (Suchkind 312, 1956, u SR Njemačkoj). To. K.

MACISTE, lik iz tal. pseudopov., mitol., pustolovnih i ratnih filmova, srodan — najviše po svojim fiz. osobinama — liku Herkula (u pojedinim filmovima i Tarzana); jedan je od simbola »zlatnog doba« tal. nijemog filma. Prvi put javlja se u poznatom superspektaklu iz punskih ratova *Cabiria* (G. Pastrone, 1914) kao crni rob odan gospodarima, rimskoj patricijskoj porodici Fulvija Axille. Tumačio ga je *Bartolomeo Pagano*, lučki radnik goleme fiz. snage, čija je interpretacija potisnula središnji lik Scipiona. Senzacionalan uspjeh filma bio je i uspjeh lika (u tipu tal. varijante → čovjeka od akcije) koji je simbolizirao snagu, hrabrost, plemenitost i zaštitničku odanost slabima i ugroženima. Nastojeći iskoristiti popularnost lika i interpreta, producent *Cabirije* → *Itala Film* počinje proizvoditi seriju filmova (1915—28. ukupno oko 25 — neki i u Njemačkoj) u kojoj se ime gl. lika uvijek nalazi u naslovu (npr.: ... *policajac*, ... *medij*, ... *somnambul*, ... *zaljubljen*). U njima M. (uvijek u tumačenju B. Pagana) doživljuje neobičnu transformaciju i prelazi iz antike u sadašnjost; tako je, npr., u filmu *Maciste alpinac* (G. Pastrone i L. Maggi, 1916) tal. ratnik koji uništava austroug. vojnike u borbama na Soči za I svj. rata. Nakon povlačenja B. Pagana s filma 1928, lik nestaje iz tal.



G. MACHATY, *Ekstaza* (H. Lamarr)

kinematografije, ali se (s dr. interpretima) javlja u nekim manjim kinematografijama romanskoga jezičnog područja. U Italiji se ponovno pojavljuje 50-ih godina, u razdoblju novog procvata pseudopov. i neomitol. spektakla; te su filmove režirali i neki renomirani redatelji (npr. R. Freda), a gl. lik su tumačili mnogi glumci obdareni u prvom redu fiz. snagom i atletskim odlikama: *Gordon Scott* (postigao najveću popularnost), *Michael Gordon*, *Mark Forest* i dr. (→ B. PAGANO). D. Šva.

MACKEBEN, *Theo*, njem. skladatelj (Preussisch-Stargard, danas Stargard Gdanski, Poljska, 5. I 1897 — Berlin, 10. I 1953). Studirao na konzervatoriju u Kolnu te u Varšavi. Karijeru otpočinje oko 1920. kao koncertni pijanist, a zatim je angažiran u Berlinu kao kaz. dirigent (Volksbühne, Metropol-Theater i dr.). Skladao je 2 opere, oratorij, scensku glazbu, orkestralna djela i popijevke, no najveće je uspiehe postigao operetama i zab. glazbom. Od 1930. posvetio se i film. muzici, napisavši do 1952. oko 50 partitura kao najplodniji njem. filmski kompozitor. Suradivao je s vrhunskim redateljima G. W. Pabstom (obradba glazbe K. Weilla za ekranizaciju Brechtove *Prosjakke opere*, 1931), M. Ophülsom i dr., a mnoge njegove film. melodije postale su i međunar. šlageri (npr. naslovna pjesma iz filma *Bel Ami*, 1939, W. Forsta). Za njegovu film. muziku karakterističan je simfonijski stil u koji upliće elemente jazz-a. Smatrao je da »glazba u filmu mora biti element akcije.« Od originalnih partitura osobito se ističe ona za *Ljubakanje* (1932) M. Ophülsa. Skladao je i za nacističke propagandne filmove (npr. redatelja C. Froelicha i H. Steinhoffa).

Ostali važniji filmovi: *Petorica iz jazz-orkestra* (E. Engel, 1932); *Prodana nevjesta* (M. Ophüls, 1932); *Praški student* (A. Robison, 1935); *Pygmalion* (E. Engel, 1935); *Intermezzo* (J. von Baky, 1936); *Ples na vulkanu* (H. Steinhoff, 1938); *Dominovna* (C. Froelich, 1938); *Bio je to divan bal* (C. Froelich, 1939); *Ja sam Sebastian Otto* (W. Forst, 1939); *Kraljičino srce* (C. Froelich, 1940); *Ohm Krüger* (H. Steinhoff, 1941); *Grešnica* (W. Forst, 1951). Ni. Š.

MACKENDRICK, *Alexander*, brit. redatelj i scenarist (Boston, 1912). Skot, rođen za boravka roditelja u SAD. Pohađao umj. školu u Glasgowu; isprva animator u reklamnim filmovima. Prodavši 1937. jedan scenarij studiju u Pinewoodu, dobiva stalan angažman kao scenarist i redatelj kratkometr. filmova. Od 1939. član je film. jedinice Ministarstva informacija, a potkraj II svj. rata rukovodi odjelom za dokum. filmove i film. novosti u rimskom centru sekcije za psihol. rat.

A. MACKENDRICK, *Viskija napretek*



Po povratku u Britaniju uključuje se u rad kompanije → Ealing Studios (npr. surađuje na scenarijima filmova *Pjesma mrtvim ljubavnicima*, 1948, i *Plava svjetiljka*, 1950, B. Deardena). Već red. debijem, crnohumornim filmom *Viskija napretek* (Whisky Galore, 1949, i koscenarist) o posljedica-ma nasukavanja broda punog viskija na šk. otoči-ću, nameće se — uz R. Hamera — kao vodeći redatelj tzv. → Ealing-komedije. Ugled potvrđuje *Čovjekom u bijelom odijelu* (The Man in the White Suit, 1951, i koscenarist), dinamičnom satirom kafkijanskog ugodaja (sa A. Guinnessom kao izu-miteljem tkanine koja se ne prlja i ne troši). Filmom *Gangsterska petorka* (The Ladykillers, 1955) — thrillerom u kojem bez pravog sukoblja-vanja do vrhunca razvija napetost i crnohumorno poigravanje apsurdom — iskazuje sposobnost mi-ješanja često proturječnih stilizacijskih postupaka iz čijeg sraza proizlazi dvojakost njegovih najbo-ljih ostvarenja — naizgled artificijelnih i ekstra-vagantnih konstrukcija, no slojevite soc., psihol. i ideol. intonacije. Od 1956. u Hollywoodu. Am. prvijenac *Slatki miris uspjeha* (Sweet Smell of Success, 1957), za njegov opus djelo neočekivane oporosti, defetizma i sarkazma, jedan je od naj-oštrijih prikaza beskrupuloznosti am. novinarskog miljea, s naglaskom na rasapu etičkih normi. Od 60-ih godina nesklonost komerc. kompromisima (tako napušta režiju ratnog spektakla *Topovi s Na-varona*, 1961 /preuzima je J. L. Thompson/), ali i bolest otežavaju mu rad. Posljednje mu je ostva-renje suptilna komedija *Ne pravi valove* (Don't Make Waves, 1967) u kojoj vješto prepliće ležer-nost i pretencioznost, donoseći iza humornih situ-acija jednak podtekst. Od kraja 60-ih godina dekan je film. odjela na California Institute of Arts.

Ostali filmovi — u Britaniji: *Mandy* (1952); *Maggie* (The Maggie/High and Dry, 1953); u SAD: *Sammy putuje na jug* (Sammy Going South, 1963); *Vjetrovi Jamajke* (A High Wind in Jamaica, 1965).

N. Paj

MacLAINE, Shirley (pr. ime **Sh. MacLean Be-atty**), am. filmska, kazališna i tv-glumica (Rich-mond, Virginia, 24. IV 1934). Sestra → W. Beat-tyja. Već sa 4 godine nastupa kao plesačica; od 1950. članica je baletnog zbora u New Yorku, gdje se pojavljuje i u tv-reklamama. Zapažena kao zamjena oboljele protagonistice musicala *Igre u pidžamama*, dobiva angažman u kompaniji Pa-ramount i gl. ulogu — djevojke uvjerenice da je ubojica — u »crnoj« komediji *Nevolje s Harryjem* (1955) A. Hitchcocka. Već u tom filmu iskazuje se kao jedna od najizvornijih am. filmskih glumica: srednje visine, vitka i pjegava, lagano spuštenih vjeđa, spontanog izražavanja radosti i tuge, opti-mizma i usamljenosti, oštroumlja i prigluposti (kao i njihova prožimanja), često i s nijansama subverzivne (za onodobnu am. produkciju) samo-svojnosti i ekscentričnosti, stvara novi tip — spoj → nimfete i → dobre prijateljice (donekle kao ženski pandan tipu → buntovnika bez razloga). Okušavajući se u raznim žanrovima (najuspjelije u komediji), do 1960. bilježi uglavnom uspjehe: npr. kao luckasta prijateljica J. Lewisa u *Artistima i modelima* (1955) F. Tashlina, »kaubojka« u ve-ster-parodiji *Ovčar* (1958) G. Marshalla, osjećaj-na prostitutka u filmu *Neki su došli* (1958, nominacija za Oscara) V. Minnellija, provincijal-ka u New Yorku u filmu *Putaj bilo koju* (1959, nagrada na festivalu u Berlinu) Ch. Waltersa i prostodušna »lifthgirl« koja se koleba između šefa (F. MacMurray) i činovničica (J. Lemmon) u *Apartmanu* (1960, nominacija za Oscara i nagra-da u Veneciji) B. Wildera, za većinu kritike njena najbolja uloga. Nakon toga nastupa razdoblje bez



SHIRLEY MacLAINE

jasnijem usmjerenja koje su uzrokovale mijene u orijentaciji am. filma (osobito nakon 1970) i projekti bez većeg uspjeha kod kritike i publike. S manje svježine, M. ponavlja uloge slične prijaš-njima te pokušava proširiti glum. dijapazon izra-ziti je dramskim likovima. Iako neprekidno djeluje, popularnost joj postupno opada a dio kritike tretira je čak kao »zabludu 'sofisticiranih' krugova«. Stoga su često oprečno ocjenjivane iste uloge, npr. latentne lezbijke u *Glasnim šaputanjima* (1961) W. Wylera, nesretno zaljubljene u oženje-nog muškarca u *Ljulački za dvoje* (1962) R. Wi-sea, pariške prostitutke u *Slatkoj Irmi* (1963, no-minacija za Oscara) B. Wildera, prostitutke »zlat-nog srca« u musicalu *Slatko milosrđe* (1967)

B. Fosse (jedina u kojoj iskazuje plesачki dar), žene neurotizirane newyorškom svakodnevicom u *Očajnicima* (1971, nagrada u Berlinu /ex aequo/) F. D. Gilroya te neuspjele balerine u *Životnoj pre-kretnici* (1977, nominacija za Oscara) H. Rossa. Status vrhunske zvijezde neočekivano vraća ulo-gom usamljene sredovječne žene u Oscarom na-građenoj melodrami *Vrijeme nježnosti* (1983) J. L. Brooksa, za koju je i sama nagrađena Osca-rom. Svoju prisutnost u javnom životu u početku je iskazivala druženjem s »klanom« F. Sinatre, potom polit. angažmanom (gorljiv je pristaša De-mokratske stranke), knjigom te produkcijom i ko-režijom (sa C. Weill) dokum. filma o boravku u Kini *Druga polovica neba: Sjećanja iz Kine* (The Other Half of the Sky: A China Memoir, 1975), vlastitim tv-showom *Shirley's World* 1971/72, na-pokon i obnavljanjem kaz. karijere 1976 (mono-drama *Ciganka u duši*). Do 1987. nastupila je u oko 40 filmova. Objavila je autobiografiju *Nemoj pasti s planine* (Don't Fall Off the Mountain, 1970).

Ostale važnije uloge: *Put oko svijeta za 80 dana* (M. Anderson, 1956); *Can-Can* (W. Lang, 1960); *Moja gejša* (J. Cardiff, 1962); *Ona i njeni muževi* (J. L. Thompson, 1963); *Zuti Rolls-Royce* (A. Asquith, 1964); *Neobična krađa* (R. Neame, 1966); *Sedam puta žena* (V. De Sica, 1967); *Sierra Torrída* (D. Siegel, 1970); *Dobrodošli, Mr. Chance* (H. Ashby, 1980); *Ljubavni parovi* (J. Smight, 1980); *Izmjena godišnjih doba* (R. Lang, 1980); *Autoput — Trka Cannonball II* (H. Needham, 1984); *Madame Sousatzka* (J. Schlesinger, 1988).

An. Pet.

MacMURRAY, Fred, am. glumac (Kankakee, Illinois, 30. VIII 1908). Sin violinista; pohađao voj. akademiju, potom Art Institute u Chicagu. Isprva saksofonist, potkraj 20-ih godina film. sta-



Sh. MacLAINE u filmu *Slatka Irma*

tist. Od 1930. na Broadwayu kao član glazbe trupe Californian Collegians. Zapažen, 1933. sklapa povoljan ugovor (Paramount) i počinje — odmah u gl. ulogama — nastupati u filmovima različitih žanrova (od akcionih do melodrama /osobito M. Leisena/). Ubrzo postaje poznat po »glumi bez glume« — potpunom neiskazivanju emocija koje gledatelji spoznaju tek kroz kontekst filma. Prvi uspjeh doživljuje 1935. u *Pozlaćenoy Lily* W. Rugglesa, kao jedan od udvarača C. Colbert. Iako najčešće igra u komedijama, najuspjelije uloge daje tumačeći pokvarenjake: gramzljivog agenta osiguranja u *Dvostrukoj obmani* (1944) B. Wildera, plašljivog smutljivca u *Pobuni na brodu Caine* (1954) E. Dmytryk, pokvarenog policajca u *Naivcu* (1954) R. Quinea i bezosjećajnog direktora u *Apartmanu* (1960) B. Wildera. Kako taj njegov talent nije adekvatno iskorišten, od 60-ih godina nastupa uglavnom u drugorazrednim komedijama i obiteljskim filmovima Disneyjeve produkcije (prvi takav je *Ja je i ja*, 1947, Ch. Erskinea) te na televiziji (npr. tv-serija *Moja tri sina*). Do 1987. glumio je u oko 90 filmova. Smatra ga se jednim od najbogatijih am. glumaca.

Ostale važnije uloge: *Ruke preko stola* (M. Leisen, 1935); *Alice Adams* (G. Stevens, 1935); *Teški rangeri* (K. Vidor, 1936); *Staza usamljenog bora* (H. Hathaway, 1936); *Nailazi kraljevna* (W. K. Howard, 1936); *Istinita ispovijed* (W. Ruggles, 1937); *Swing High Swing Low* (M. Leisen, 1937); *Djevojka iz Salema* (F. Lloyd, 1937); *Ljudi s krilima* (W. A. Wellman, 1938); *Pjevajte, grešnici* (W. Ruggles, 1938); *Poziv na sreću* (W. Ruggles, 1940); *Sjeti se noći* (M. Leisen, 1940); *Mali stari New York* (H. King, 1940); *Podvodni bombarder* (M. Curtiz, 1941); *Dama je voljna* (M. Leisen, 1942); *Uzmi pismo, draga* (M. Leisen, 1942); *Ritam posut zvjezdama* (G. Marshall, 1942); *On veče: ubij!* (G. Marshall, 1945); *Singapore* (J. Brahm, 1947); *Čudo zvonâ* (I. Pichel, 1948); *Čuda se događaju* (K. Vidor, 1948); *Otac je bio bek* (J. M. Stahl, 1949); *Tako je došao Callaway* (M. Frank i N. Panama, 1951); *Okrutni nokturno* (R. Rowland, 1953); *Svijet žene* (J. Negulesco, 1954); *Kiše Ranchipura* (J. Negulesco, 1955); *Udaljeni horizonti* (R. Mate, 1955); *Na nišanu* (A. L. Werker, 1955); *Uvijek postoji sutra* (D. Sirk, 1956); *Rastreseni profesor* (R. Stevenson, 1960); *Roj ubojica* (I. Allen, 1978).

S. Jur.

MACOUREK, Miloš, film. i tv-scenarist i književnik (Kromeriž, 2. XII 1926). Istaknut pjesnik, prozaist, dramatičar i dječji pisac, prvi put javlja se zbirkom poezije *Čovjek ne bi vjerovao svojim očima* (Človek by neveril svym očim, Prag 1958), a najveći uspjeh postiže svojim knjigama za djecu, posebno *Machom i Sebestovom* (Mach a Sebestová, Prag 1982. i 1984). Od 1963. surađuje u studiju crt. filmova Bratři v triku, posebno uspješno (i u međunar. razmjerima) od 1972. kao scenarist filmova redatelja → J. Doubrave i crtača → A. Borna. Na igr. filmu od 1966 (*Tko to želi ubiti Jessi?* V. Vorličeka). Vješto ulazeći u svijet dječje mašte, često na granici znanstvene fantastike (ali i s neizbježnim komičnim elementima), osobito se istaknuo tv-serijom za djecu *Arabela* V. Vorličeka, kao i scenarijima za više filmova O. Lipskog (npr. *Hapiend*, 1966; *Gospodo, ubio sam Einsteina*, 1969; *Samo četiri umorstva*, 1970; *Slamnat i šešir*, 1971; *Cibulka i šest medvjeda*, 1972; *Cirkus u cirkusu*, 1975). Koscenarist je i 2 jugosl. filma: obiteljske komedije *Imam dvije mame i dva tate* (K. Golik, 1968) i znanstvenofantastične bajke *Gosti iz galaksije* (D. Vukotić, 1981). Za svoj scenarij rad nagrađen je nizom domaćih i međunar. nagrada.

B. Šom.

MACSKASSY, Gyula, madž. crtač, animator i redatelj (Budimpešta, 1912 — Budimpešta, 1971). Karijeru započinje kao grafičar; crt. filmom bavi se od 1931. Po svršetku II svj. rata djeluje u dokum. produkciji, a od osnivanja studija za anim. film Pannonia (1950) radi kao crtač i redatelj. Važniji filmovi: *Pjetličev dijamantni novčić* (A kiskakas gyémant felkrajcarja, 1950), *Sumsko natjecanje* (Erdei sportverseny, 1951), *Dva mala vola* (Ket bors okrócske, 1955), *Mudra djevojčica* (Okos lány, 1955), *Miš i lav* (Egér es oroszlán, 1957), *Nezasitna pčela* (Telhetetlen méhecska, 1958), *Pero i brisalo* (Ceruza és radír, 1960), *Dvoboj* (Parbaj, 1960), *Tema s varijacijama* (Variációk egy témára, 1962), serija *Petijeri doživljaji* (Peti sorozat, od 1963), *Romantična priča* (Romantikus történet, 1964), *Ne može se ovdje dogoditi* (Ez nálunk lehetetlen, 1965), *Malo besmrtnosti* (Tíz deka halhatatlanság, 1966), *Mali čovjek, veliki grad* (Kis ember, nagy város, 1967), *Urbanizacija* (Urbanizáció, 1967), *Gospodin Velikan* (Nagyember, 1968), *Nevaljala sova* (Uhuka, 1969), *Stari i mladi* (Öreg és fiatal, 1969), *Uspjeh* (Siker, 1970), *Iza rešetaka* (A racs, 1970), *Znatiželja* (Kíváncsiság, 1970), *Asistencija* (A jó ember, 1970), *Pomoć* (Segítség, 1970), *Ne ubijaj se!* (Öngyilkos, 1970), *Oružje* (Fegyver, 1971), *Starac* (Az öreg, 1971), *Kip* (Szobor, 1971) i dr. Pionir madž. animacije, nagrađivan je na festivalima u Cannesu, Karlovym Varima, Oberhausenu, Cordobi, Mamaji itd. Dobitnik je i brojnih drž. nagrada i priznanja.

R. Mun.

MADARAS, Jozsef, madž. filmski. kazališni i tv-glumac (Rigmany, 12. VIII 1937). Isprva vrtlar, potom metalski radnik. Nakon kraćeg tečaja glume karijeru otpočinje 1958. u kazalištu u Györu. Od 1963. djeluje u budimpeštanskim kazalištima, a neko je vrijeme i član ansambla za sinkronizaciju stranih filmova. Na filmu još od 1957. kao statist, dok prvu veću ulogu glumi u *Peštanskim krovovima* (1961) A. Kovacs. Do 1987. nastupio je u više od 40 filmova te u mnogim tv-dramama i serijama, a karakterističan izgled izbočenih lica kojim kostiju donosio mu je najčešće uloge provincijskih funkcionara, radnika i negativaca. Omiljeni je glumac M. Jancsóa, a osobito se ističe njegova uloga nestrpljivoga »crvenog« zapovjednika grada u filmu *Zvijezde i vojnici* (1967), kojom stječe i međunar. ugled. Potvrđuje ga i kao mladi Attila u Jancsovu tal. filmu *Tehnika i obred* (1971), satiričkom ulogom direktora škole u *Pa-ukovoj igri* (1976) J. Rozse (nagrađen na festivalu u Locarnu), te posebno kao novi upravitelj ergele u kojoj rade oficiri bivše kraljevske vojske u Kovacsvoj *Ergeli* (1978). Dobitnik je drž. Nagrade Bela Balazs, kaz. Nagrade Mari Jaszai te mnogih dr. nagrada i priznanja.

Ostale važnije uloge: *Zvona su otišla u Rim* (M. Jancso, 1958); *Zemlja anđela* (Gy. Revesz, 1962); *Tako sam došao* (M. Jancso, 1964); *Golaci* (M. Jancso, 1965); *Hladni dam* (A. Kovacs, 1966); *Otac* (I. Szabo, 1966); *Muki krik* (M. Jancso, 1968); *Svežji vjetrovi* (M. Jancso, 1969); *Odbačeni kamen* (S. Sara, 1969); *Lav spreman na skok* (Gy. Revesz, 1969); *Žugo* (M. Jancso, 1969); *Ja-ganjac božji* (M. Jancso 1970); *Jedna luda noć* (F. Kardos, 1970); *Obzor* (P. Gabor, 1971); *Crveni psalm* (J. Jancso, 1972); *Romanika* (Z. Kézdi-Kovacs, 1972); *Vezanih očiju* (A. Kovacs, 1974); *Elektra, ljubavi moja* (M. Jancso, 1974); *Epidemija* (P. Gabor, 1975); *Siroče* (L. Ranódy, 1975); *80 husara* (S. Sára, 1977); *Budimpeštanske priče* (I. Szabo, 1977); *Madžarska rapsodija* (M. Jancso, 1979); *Srce tiranina ili Boccaccio u Madžarskoj* (M. Jancso, 1981).

I. Šo.

MADDOW, Ben, am. scenarist, redatelj i književnik. Studirao na sveučilištu Columbia. Tridesetih godina uključuje se u pokret naprednih dokumentarista i sa S. Meyersom, W. Van Dykeom, I. Lernerom, L. Hurwitzom, P. Strandom i dr. surađuje na lijevo orijentiranim film. novostima *The World Today*. Pod pseudonimom *David Wolff* potpisuje scenarij dokum. filma *Rodna zemlja* (1942) L. Hurwitza, dok je njegov prvi scenarij za cjelovečernji igr. film realiziran 1947 (bez većeg uspjeha). Afirmira se adaptacijom romana W. Faulknera *Uljez u prašinu* (C. Brown, 1950) i kao koscenarist (s redateljem) filma *Džungla na asfaltu* (J. Huston, 1950). Optuživan za antiam. aktivnost, 50-ih godina bez potpisa surađuje na filmovima *Gola džungla* (B. Haskin, 1953), *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954), *Ljudi u ratu* (A. Mann, 1957) i *Mala božja njiva* (A. Mann, 1958), koji pokazuju širok raspon njegovih interesa, sklonost prema politiziranju i — zbog autoriteta redatelja i produkcija — visoku scenar. reputaciju. Za Hustona piše i scenarij za *Nepomirljive* (1960), vestern slojevitih soc., ideol. i rasnih motiva, no u tom razdoblju znatno je zaokupljaju ga nekomerc. projekti, npr. drama o razvedenoj ženi *Divlje oko* (The Savage Eye, 1959) dokumentarističkog prosedea, za koju piše scenarij, režira je, producira i montira zajedno sa S. Meyersom i J. Strickom, zatim adaptacija drame J. Geneta *Balkon* (J. Strick, 1963) te samostalni red. pokušaji u niskobudžetnim filmovima. Održavajući kontinuiranu scenar. djelatnost i u toku 60-ih godina, M. je prototip autora koji se uspio prilagoditi zahtjevima film. industrije, njegujući istodobno svoje manje konvencionalne interese kroz nezavisnu produkciju.

Ostali važniji filmovi (kao scenarist): *Čovjek iz Colorada* (H. Levin, 1949, u suradnji); *Sjena na nebu* (F. M. Wilcox, 1951); *Put na Zapad* (A. V. McLaglen, 1967, u suradnji); *Tajna Santa Vittorije* (S. Kramer, 1969, u suradnji); *Mefistov valcer* (P. Wendkos, 1971).

N. Paj.

MADUNIĆ, Zlatko, film., kaz. i tv-glumac (Slavonski Brod, 14. V 1930). Završio Kazališnu akademiju u Zagrebu. Karijeru počinje u kazalištu, potom se posvećuje filmu i televiziji (npr. tv-serija *Kuda idu divlje svinje*). Prvi put se istakao epizodom dvostrukog agenta u filmu *Ne okreći se, sine* (1956) B. Bauera. Izraza lica koje transformira od djetinje bezazlenosti do krajnje podmuklosti, najčešće glumi negativce, pogotovo u ratnim filmovima (npr. kao partizan koji sumnja u ishod akcije i drugove dovodi u opasnost u *Jedinom izlazu*, 1958, V. Raspora i A. Petrovića ili ustaša koji slatkoriječivo mami djecu-logoraše u plinski komoru u *Devetom krugu*, 1960, F. Stiglica). Od drugačijih uloga ističu se one prijatelja gl. junaka u *Ratu* (1960) V. Bulajića i tkalca koji prevari carski dvor u *Carevu novom ruhu* (1961) A. Babića. Do poč. 80-ih godina nastupio je, uglavnom u epizodnim ulogama, u više od 50 filmova.

Ostale važnije uloge: *Opsada* (B. Marjanovic, 1956); *Kota 905* (M. Relja, 1960); *Minuta za umorstvo* (J. Kavčić, 1962); *U sukobu* (J. Babić, 1963); *Mali vojnici* (B. Cengić, 1967); *Nizvodno od sunca* (F. Skubonja, 1969); *Lisice* (K. Papić, 1969); *Majstor i Margarita* (A. Petrović, 1972); *Akcija Stadion* (D. Vukotić, 1977); *Banović Strahinja* (V. Mimica, 1981).

D. Mov.

MADŽARSKA. Prve predstave filmova braće Lumière održane su 10. V 1896. u budimpeštanskom hotelu Royal, a iste godine braća *Arnold* i *Zsigmond Sziklai*, uz pomoć franc. snimatelja *Therma*, organiziraju snimanje posjeta cara Franje



MADŽARSKA, lijevo: L. KALMAR, *Samrtni poljubac* (K. Karady), desno: Z. FABRI, *Dva poluvremena u paklu*

Josipa izložbi prigodom tisućugodišnjice mađ. kraljevstva. Više poduzetnika priređivalo je projekcije u kavanama i pod šatorima, dok je prvi stalni kinematograf *Fortuna* otvoren 1905. u Budimpešti (gdje već 1912. posluju 92 kino-dvorane). Prvi mađ. (kratkometražni) film »Ples« režirao je i snimio *Bela Zsukovszki* 1901. uz sudjelovanje većeg broja tadašnjih vodećih kaz. glumaca. Poduzeće *Projectograph*, koje su osnovali *Mor Unterleider* i *Jozsef Neumann*, prvo se u Mađarskoj počelo baviti nabavom i prikazivanjem filmova te prodajom i iznajmljivanjem film. tehnike, a 1908./09. proizvelo je 11 filmova različitih žanrova. Prvi film. atelje izgradio je 1911. *Miklos Faludi*, koji je u svojoj film. tvrtki *Hunnia Biograf* kroz 2 godine proizveo 14 filmova, uglavnom kabaretskih skečeva u režiji glumca *Sandora Gotha*. Prvi film. časopis »*Kinematográf*« pokrenut je već 1907, a 1909. osnovan je *Savez mađarskih kinematografista* koji je izdavao i vlastiti list.

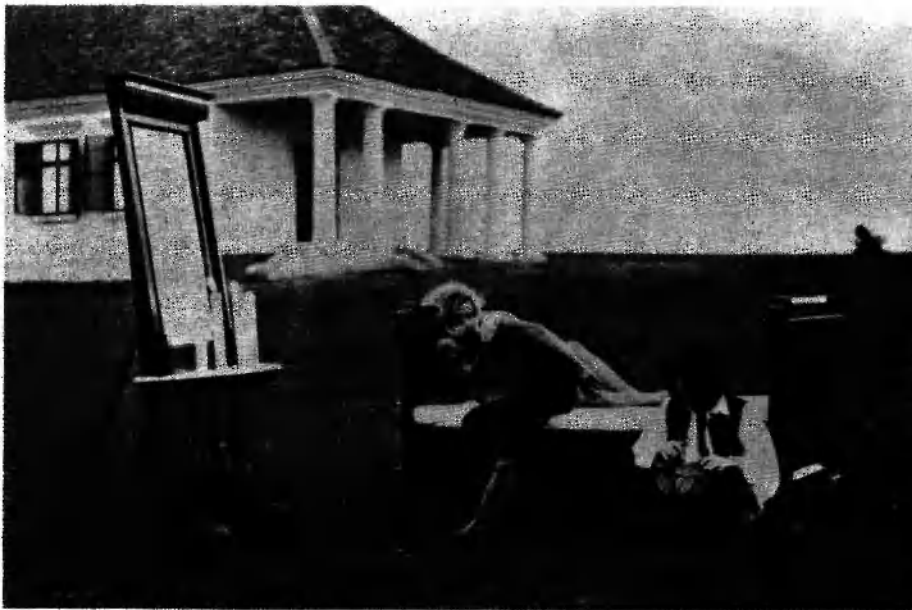
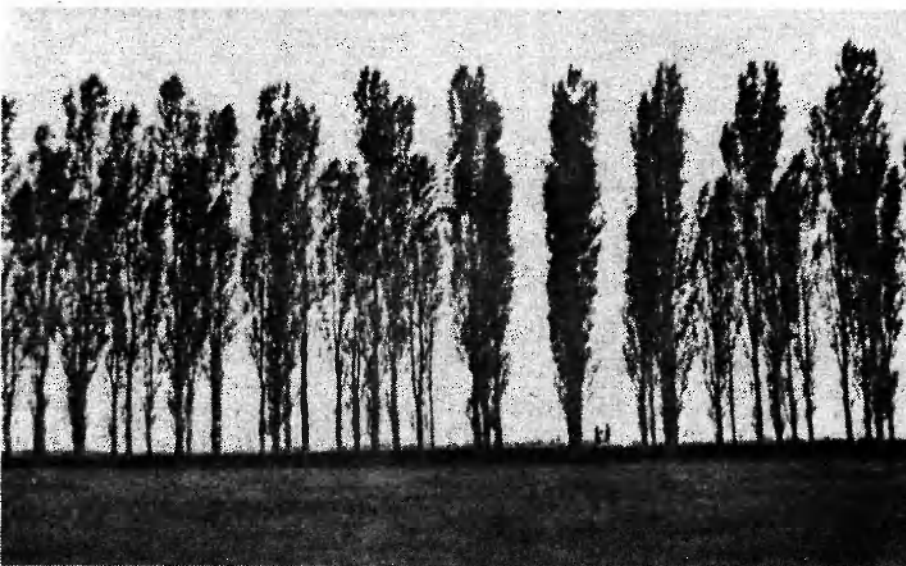
Nekoliko duljih, ambicioznijih filmova snimljenih 1912 (npr. »*Sestre*« *Odona Uhera*, »*Peštanski reporter*« *Aladara Fodora* i dr.) označava početak organizirane film. proizvodnje, u kojoj za sve veći broj proizvodnih poduzeća rade redatelji pridošli iz redova glumaca, novinara, fotografa i srodnih struka, a film se sve više tretira kao umjetnost usko vezana uz književnost i kazalište. Ceste su ekranizacije klas. djela velikana mađ. književnosti (J. Katone, S. Petofija, J. Eotvosa, K. Mikszatha, G. Gardonyija, M. Jokajia i dr.), scenarije pišu istaknuti suvremeni pisci (npr. *Ferenc Herczeg*, *Ferenc Molnar*, *Sandor Brody* i *Frigyes Karinthy*), dok u filmovima nastupaju i najveće kaz. tragetkinje (npr. *Mari Jaszai* i *Lujza Blaha*). Prvi dugometr. film »*Alijev ružin vrt*« (1913) režirao je *Oszkar Damo*, koji je kasnije film. proizvodnju pokrenuo i u provinciji (grad Eger). Zapaženi su i pokušaji stvaranja burleske u am. stilu (npr. »*Pufi kupuje cipele*«, 1914, *Kornela Taborija*, s popularnim debelim komičarom *Karolyem Huszarom*), a jedan od najplodnijih redatelja tog razdoblja *Alfred Deesy* ekranizira i djela stranih pisaca (npr. »*Raskolnjikov*«, 1916, po Dostojevskom). *Jeno Janovics* osniva film. proizvodnju i u Kolozsvaru (danas Cluj u Rumunjskoj), gdje djeluju neki od tada vodećih sineasta. Premda je teh. opremljenost kinematografije skromna, u Mađarskoj snimaju i mnogobrojni inozemni producenti a s porastom proizvodnje veća skupina mađ. intelektualaca odabire film za svoj poziv (npr. *O. Uher*, *O. Damo*, *A. Deesy*, *Jeno Illes*, *Bela Balogh*, *Miklos M. Pasztory*, *Marton Garas*, *Pal Aczel* i dr.). Među njima se osobito

ističu dvojica koji kasnije stječu i međunar. ugled u američkoj, odn. britanskoj kinematografiji: *Michael Kertesz* (*Michael Curtiz*) i *Sandor Korda* (*Alexander Korda*). Bivši glumac, *Kertesz* je do 1919. režirao ukupno 38 mađ. filmova, od kojih je najuspjeliji »*Bank Ban*« (1914). *Korda* je počeo kao film. kritičar a do odlaska iz Mađarske režirao je 24 filma, od kojih je najpoznatiji »*Magnat Miško*« (1917). God. 1918. izgradio je atelje *Corvin* kojim postavlja temelje modernim metodama proizvodnje u Mađarskoj. Polet izazvan po izbijanju I svj. rata (jer s mađ. tržišta nestaju mnogobrojne inozemne produkcije) dovodi do žanrovskog obogaćivanja, pojave šireg kruga profesionalaca raznih struka, osnivanja modernog ateljea *Star* 1917. i znatnog porasta broja filmova — od 18 u 1914. do čak 102 u 1918.

Za kratkotrajne Sovjetske Republike Mađarske, 12. IV 1919. donijet je dekret o nacionalizaciji film. industrije — prvi čin podržavljenja kinematografije u svijetu. Stvorene su posebne proizvodne jedinice — *Studio filmova za djecu* i *Studio znanstvenopopularnih filmova*; *Proleterska akademija* bila je zadužena za školovanje novih kadrova, a *Središnja uprava za dramaturgiju* (pod rukovodstvom *S. Korda*) za scenarije. Većina tada aktivnih redatelja uključila se u rad, pa je za 133 dana sovj. vlasti nastao 31 film, od kojih se najznačajnijim smatra »*Samuel istražitelj*« *M. Garasa*. Redovito su izlazile i tjedne film. novosti *Voros riport* (ukupno 20 brojeva), koje su pod rukovodstvom *O. Damoa* u novom duhu nastavile rad ranije započet pod patronatom jednoga budimpeštanskog večernjeg lista, a izdavan je i časopis »*Voros Film*«.

Nakon poraza revolucije i uspostavljanja autokratskog režima regenta — admirala M. Horthyja, proizvodnja je znatno smanjena, a mnogi istaknuti film. djelatnici su emigrirali; neki su karijere s uspjehom nastavili u dr. kinematografijama (npr. *S. Korda*, *M. Kertesz*, *P. Aczel*, *Bela Lugosi*, *Oszkar Beregi*, *Bela Balazs*, *Pal Sugar*, *Marta Eggerth*, *Pal Lukacs* /*Paul Lukas*/ i dr.). God. 1920. snimljeno je još nekoliko zanimljivih filmova, no postupno ekon. kriza utječe na zastoj još donedavno konjunkturne kinematografije. Godišnje se snima tek nekoliko filmova (neke zabranjuje cenzura), a od novih imena pojavljuju se samo 2 redatelja koji će kasnije (u Njemačkoj, odn. u Francuskoj i SAD) steći veću reputaciju: *Geza Bolvary* (*Geza von Bolvary*) i *Pal Fejos* (*Paul Fejos*). Takvo stanje ostaje sve do pojave zvuka. — Od znatne mađ. proizvodnje nij. filmova 1901—31. sačuvano ih je tek nekoliko.

Zv. film daje mađ. proizvodnji novi zamah. Prvi zv. filmovi na mađ. jeziku proizvedeni su u Parizu, gdje je am. kompanija Paramount izradila verzije svojih filmova na stranim jezicima; tako su 1930. u režiji *Tibora Hegedisa* i uz sudjelovanje poznatih mađ. glumaca, proizvedene mađ. verzije filmova »*Liječnikova tajna*« i »*Žena koja se smije*«. U to vrijeme i drž. rukovodstvo počinje shvaćati polit. moć filma pa država 1931. kupuje tvrtku *Corvin* (u međuvremenu pod stečajem) i modernizira atelje za snimanje zv. filmova pod imenom *Hunnia Studio*, u kojem se radilo i za mnoge njem., am., franc. i dr. proizvodne kuće. Vlada raznim mjerama potpomaže film. proizvodnju: tako su film. novosti *Magyar híradó* (koje se tjedno pojavljuju od veljače 1924) prvi put ozvučene već u listopadu 1931 (br. 398), pa postupno izrastaju u jedan od vodećih evr. žurnala. Među prvim mađ. zvučnim filmovima ističu se »*Plavi idol*« (1931) *Lajosa Lazara*, »*Lakej Hipolit*« (1931) *Istvana Szekeleja* i francusko-mađ. koprodukcija velikoga međunar. uspjeha »*Marija*«, mađarska legenda« (1932) *P. Fejosa*. Postupni porast proizvodnje (27 filmova 1936, 40 — 1940, 52 — 1943) odlikuje se u prvom redu mnogim lakim komedijama čiji je prototip »*Auto priča*« (1934) *Bele Gaala*, a velik uspjeh postižu i filmovi »*Ne mogu živjeti bez muzike*« (1936) *A. Deesya* i »*Tommy*, smrznuto dijete« (1936) *B. Balogha*. Ostali uspješni redatelji tog razdoblja su *J. Szekelev*, *G. Bolvary*, *Istvan György*, *Emil Martonffy*, *Viktor Gertler*, *Laszlo Kalmár*, *Akos Rathonyi*, *Jozsef Baky* i *Geza Cziffra* (zadnja trojica — kao *Akos von Rathonyi*, *Josef von Baky* i *Geza von Cziffra* — uspješno djeluju i u Njemačkoj i Austriji), dok su najpopularniji glumci *Kalmán Latabar*, *Lajos Básti*, *Jozsef Bihari*, *Gyula Kabos*, *Pal Javor*, *Gyula Gözon*, *Eva Szorenyi*, *Zita Szeleczyky*, *Zita Perczel*, *Trvadar Uray*, *Ella Gombaszogi*, *Gyula Csontos*, *Erzsi Simor*, *Mariska Vizvary*, *Mana Mezey*, *Manyi Kiss*, *Katalin Karady*, *Margit Dayka*, *Klari Tolnay*, *Agí Meszaros* i *Antal Pager*. Uz komedije prevladavaju muz. filmovi (suraduju i najpoznatiji skladatelji *Laszlo Lajtha*, *Ferenc Farkas*, *Ferenc Szabo*, *Gyorgy Ranki* i dr.), lažne narodnjačke teme s idealiziranim slikom života na selu i gradske priče izvan životne stvarnosti (označene, kao i u Italiji, imenom *bijeli telefoni*). Najpopularniji glumci za rata su par *K. Karady* /*P. Javor*, koji se predstavio u »*Samrtnom proljeću*« (1939) *L. Kalmara*, a potom snimio niz sentimentalnih ljubavnih filmova rado gledanih i izvan Mađarske; sam *Kalmár* postigao je ogroman uspjeh u publike i muz. filmom »*Danko Pista*«

MADŽARSKA M. JANCZO, *Allegro barbaro*MADŽARSKA I. GAÁL, *Vir*MADŽARSKA M. MÉSZÁROS, *Njih dvije* (M. Vlady i J. Nowicki)

(1940). U to vrijeme započinje karijeru više redatelja koji će djelovati i nakon II svj. rata (*Arzén Cserepy*, *Imre Apáthy*, *Imre Jenei*, *Marton Keleti* i *Frigyes Ban*), a u dotadašnje konvencije madž. kinematografije nove, soc. tonove unose filmovi »Kaput koji govori« (1941), prvo ostvarenje djelomično u boji, i »Evropa ne odgovara« (1941) *Geze Radvanyija*. Madžarska kinematografija zv. razdoblja 1935—45. izborila je i nastojala zadržati treće mjesto u Evropi (iza njemačke i talijanske), snimajući — posebno za rata — uglavnom filmove s neprikrivenom režimskom propagandom.

Potkraj rata, u proljeće 1945, M. je poprište žestokih borbi pa su stradali i kinemat. pogoni. Ipak, već te godine privatni producenti snimaju u drž. ateljeima 3 filma, od kojih je osobito zapažena »Učiteljica« *M. Keletija* koji — s osloncem na književnost — nastoji obnoviti stil madž. filma iz vremena prije jačanja faš. utjecaja. Bez financ. sredstava i sa samo 280 aktivnih kinoxorana, madž. kinematografija neposrednoga poratnog razdoblja nije mogla prosperirati pa 1947/48. dolazi pod utjecaj koalicijskih polit. stranaka, od kojih svaka podržava jednu tvrtku. Od 5 filmova snimljenih u takvom proizvodnom sistemu, međunar. odjek postigao je samo »Negdje u Evropi« (1947) *G. Radvanyija*, prema scenariju renomiranog teoretičara *B. Balazsa*. Tu potresnu osudu rata proizvela je tvrtka pod patronatom KP Madžarske, što označuje ponovno rađanje ambicioznoga domaćeg filma. *Istvan Szots* se također uključuje u rad obnovljene kinematografije pa se već 1945. u jednom pamfletu zalaže za podržavljenje film. proizvodnje, a kao stvaralac nastavlja tragom svog doživljaja sela iz zapaženog filma »Ljudi na snježniku« (1942) te snima njegov nastavak — koji mu za Horthyjeva režima nije dopušten — »Pjesma sa žitnih polja« (1947) prema romanu F. More (uz suradnju *B. Balazsa*). Unatoč nedvojbenim vrijednostima, to djelo nije odobreno za prikazivanje »zbog misticizma«, što je i prvi znak novog razdoblja ograničavanja stvaralačke slobode (koje nastupa neposredno nakon nacionalizacije kinematografije u ožujku 1948. i učvršćenja režima *M. Rakosija*). Prvi film podržavljene proizvodnje, »Stopa zemlje« (1948) *F. Bana*, još impresionira dramskom snagom i nacionalnim karakterom, no ubrzo sve jače administrativno uplitanje (premda nacionalizacija film. proizvodnji donosi materijalnu sigurnost), kruto planiranje, shematizam dramaturgije i nametanje orijentacije na socijalistički realizam uzrokuju sve izraženiju bezličnost madž. filmova. Neki glumci i redatelji ponovno napuštaju zemlju (npr. *K. Karady*, *G. Radvanyi* / *Geza von Radvanyi* u Austriji, Njemačkoj, Italiji i Francuskoj/ i dr.), dok *B. Balazs* doživljuje ostru kritiku; tematski plan određuje snimanje većeg broja propagandno intoniranih »lakovki«. Kako se u kinematografiju ipak mnogo ulaže, 1949. usvojen je laboratorijski postupak za razvijanje filma u boji (prvijenji su »Gušćar Matija«, 1949, *Kalmana Nadasdyja* i »Neobičan brak«, 1951, *M. Keletija*). Svojevrsan bijeg od službene estetike bili su mnogi biografski filmovi o velikanima znanosti i kulture (npr. »Gospođa Dery«, 1951, *L. Kalmára* i »Erkel«, 1952, *M. Keletija*), dok je prvi super-spektakl »More se uzburkalo« (1953, u 2 dijela) *K. Nadasdyja*, posvećen 100. obljetnici ustanka 1848, unatoč velikim ulaganjima bio promašaj. Ipak, i u tom se razdoblju zapažaju znaci stvaralačke živosti: *Istvan Homoki-Nagy* počinje svoju iznimnu djelatnost u žanru prirodoslovnoga dokum. filma (na području dokumentaristike ističu se još *Jozsef Csoke*, *Agoston Kollanyi* i *Gabor Takacs*), a javljaju se i novi autori koji već svojim

prvim radovima daju naslutiti darovitost što će se celovitije iskazati u njihovim kasnijim djelima (npr. *Félix Máriássy*, *Zoltán Várkonyi*, *János Herskó*, *Zoltán Fábri* i dr.). Izlaz iz postojećih estetskih kanona oni traže u utjecajima V. I. Pudovkina (koji 2 godine provodi u Madžarskoj kao savjetnik) i tal. neorealizma, što se zamjećuje već u *Fábrijevom* »Znaku života« (1954) koji — kao dokaz razbijanja šablona — postiže i međunar. uspjeh. Najavu novih vrijednosti sadrže i filmovi »Liliomfi« (1954) *Károlya Makka* te »Budimpeštansko proljeće« i »Mala čaša piva« (oba 1955) *F. Máriássyja*.

Dramatični događaji madž. povijesti u listopadu i studenom 1956. nisu znatnije poremetili kontinuitet proizvodnje. Upravo tada *Z. Fábri* dovršava svoj prikaz mentaliteta fašizma »Profesor Hanibal« (1956), s kojim postiže i međunar. uspjeh. Nakon toga snima nekoliko zab. filmova (npr. »Ludi april«, 1957), kao što i dr. autori nalaze oduška u komedijama ili sentimentalnim pričama bez veće društ. težine (npr. uspjeli »Nedjeljna romanca«, 1957, *Imrea Fehéra*, »Legenda iz predgrađa«, 1957, *F. Máriássyja* i »Dva kata sreće«, 1960, *J. Herskóa*). Iako nakon 1956. vlada stanovita idejna dezorijentacija (tako dolazi do zabrane filma »Gorka istina« *Z. Várkonyija*), ipak se više ne nameću estetski kalupi a ima i nekoliko pokušaja zadiranja u aktualnu problematiku (npr. »U ponoć«, 1957, *Györgya Révészja* te »Jučer«, 1959, i »Sviće«, 1960, *M. Keletija*). Tada svoje najuspjelije ostvarenje »Procičep« (1956) daje *László Ranódy*, koji kasnije postiže i međunar. ugled filmom »Ševa« (1963).

Poč. 60-tih godina M. doživljuje polit. evoluciju, što pozitivno utječe na oslobađanje stvaralačke energije i u kinematografiji. God. 1963. osnovana su 4 nezavisna studija pod rukovodstvom istaknutih sineasta, što je omogućilo »konkurenciju ideja« te ubrzo dalo pozitivne rezultate nastupom novih autora i stvaranjem mnogih djela koja će biti obuhvaćena pojmom *madžarska škola*. Filmovi obrađuju najvažnije probleme egzistencije nacije te pojedinca kao osobe i pripadnika klase, a teme se traže i u povijesti i u kritički sagledanoj suvremenosti. Iako izrazito politizirani u zahvaćanju soc. problematike, filmovi svjedoče i o posebnoj brizi za estetsko oblikovanje pa utiru nove putove modernom filmu. Takav zaokret madž. filma obilježio je njegov razvitak u sljedećih 20 godina, ali nije doveo do zamora jer je usporedo obuhvatio sve generacije autora. *Stúdio Béla Balázs* (*Balázs Béla Stúdió*), osnovan 1958. sa svrhom da pruži mladima mogućnost nesputanoga film. eksperimentiranja, osiguravao je stalno obnavljanje kreativnih snaga.

Središnja autorska ličnost u stvaralačkoj obnovi madž. filma 60-ih godina je *Miklós Jancsó*, koji je pozornost domaće kritike pobudio filmom »Odvezivanje i vezanje« (1963), a međunar. ugled stekao »Golcima« (1965) sugestivno iskazujući svoju zaokupljenost poviješću kao prostorom soc. sukoba, izraženu specifičnim vizualnim jezikom, čime se uključio u prve redove suvremenih kretanja tzv. autorskog filma u Evropi. U nekoliko idućih godina snimio je čitav ciklus vrlo osobno obilježenih pov. meditacija (npr. »Zvijezde i vojnici«, 1967; »Muk i krik«, 1968; »Svježi vjetrovi«, 1969; »Jaganjac Božji«, 1970; »Crveni psalam«, 1972). *Jancsó* je na uglednim međunar. festivalima dobio velik broj nagrada i priznanja, pa je tako utro put i dr. autorima koji su madž. filmu osigurali mjesto jednoga od najživljih i najosebujnijih u svijetu 60-ih i 70-ih godina. Tako je *Z. Fábri* u »Dvadeset sati« (1964) kritički prikazao prisilnu kolektiviza-



MADŽARSKA A. DARGAY, Gušcar Matija

ciju u poljoprivredi, a poticajna su bila i djela *Gy. Révészja* (»Zemlja anđela«, 1962) i *J. Herskóa* (»Dijalog«, 1963/premontiran 1964. od *F. Bána*). Od mladih (iz *Studija Béla Balázs*), prodor na međunar. scenu — filmom »Vir« (1963) — prvi ostvaruje *István Gaál*, koji svojim djelima moralnog samoispitivanja obrađuje teme neposredne prošlosti (»Zelene godine«, 1965) ili suvremenog života (»Krstitke«, 1967), a bi filmom »Sokolovi« (1970) stvorio snažnu metaforu o vlasti i slobodi. I prviženac *Ferenca Kóse* »Deset tisuća sunaca« (1967) postigao je međunar. uspjeh kao otvoreno i estetski osebujno djelo o surovoy zbilji seoskog življenja kroz 3 dramatična desetljeća madž. povijesti. Uspješan je i nastup *Istvána Szabóa* poetskim igr. filmovima (»Vrijeme sanjarenja«, 1964; »Otac«, 1966; »Ljubavni film«, 1970). *András Kovács* javlja se dugometražnim dokum. filmom »Teški ljudi« (1964) metodom *direktnog filma*, o položaju i perspektivama mladih stručnjaka, da bi igr. filmom »Hladni dani« (1966) zašao u pitanja moralne odgovornosti iz vremena fašizma. *Péter Bacsó* o suvremenim problemima angažirani je progovara u »Ljetu na brijegu« (1967) a potom »Krunskim svjedokom« (1970) ostvaruje oštru satiru mentalitetá i prilika iz vremena Rákosijsve vladavine (film je javno prikazivan tek desetak godina po nastanku). *Pál Sándor* se proćuo već svojim prvim, na više festivala nagrađivanim igr. filmom »Lutak na zidu« (1967), dok je veteran *Tamás Fejér* uveo žanr fantastike »Prozori vremena«, 1969). Ističu se još *Tamás Rényi*, *János Rózsa*, *Tamás Banovich*, *Ferenc Kardos*, *Sándor Simó* i *Miklós Szinetár*.

Tendencije u stvaralaštvu 60-ih godina nastavljaju se i dalje, produbljujući film. promišljanja moralnih i psihol. aspekata pov. i društ. zbivanja, dok je tzv. zabavni film svjesno sveden na najnužniju mjeru. Proizvodnja se ustalila na oko 20 cjelovečernih igr. filmova godišnje, reorganizacije nisu bitno izmijenile uvjete rada koji stimuliraju autorsku samosvojnost (prešlo se na 2, zatim i na 5 studija), a postupno se afirmirala i čitava plejada vrsnih glumaca (*Ferenc Bessenyei*, *János Koltai*, *Miklós Gábor*, *Ferenc Kállai*, *Ádám Szirtes*, *Imre Sinkovits*, *Irén Psota*, *Idikó Bánági*, *Margit Bara*, *András Bálint*, *Tibor Molnár*, *Iván Darvas*, *Eva Rutkay*, *Marianne Krencsey*, *Zoltán*

Latinovits, *Lajos Balázsovits*, *Éva Vass*, *Judit Halász*, *Mari Töröcsik*, *Kati Kovács*, *Ana Polony*, *József Madaras*, *Péter Andorai*, *György Cserhalmi*, *Jácint Juhász*, *István Bujtor*, *Lili Monori*, *Mari Kiss*, *Vera Pap*, *Juli Basti*, *Cecília Esztergályos*, *Dorottya Udvaros* i mnogi dr.). Afirmirani se autori potvrđuju novim ostvarenjima (npr. »Peti pečat«, 1977, »Susret Bálinta Fabiana s Bogom«, 1980, i »Rekvijem«, 1982, *Z. Fábrija*; »Noć čednosti u javnoj kući«, 1977, i »Zagrljeni pogledi«, 1982, *K. Makka*; »Madžarska rapsodija« i »Allegro barbaro«, oba 1979, te »Srce tiranina ili Bocaccio u Madžarskoj«, 1981, *M. Jancsója*; »Erge-la«, 1978, »Privremeni raj«, 1981, i »Ljubavnici«, 1983, *A. Kovácsja*; »Prekjučer«, 1982, i »Ti, otrcani životel«, 1984, *P. Bacsója*), a pojavljuje se iznimno nadareni *Zoltán Huszárik* koji dospijeva ostvariti tek 2 osebujna, ezoterična djela (»Sindbad«, 1971, i »Csontvary«, 1979). Česte nagrade na svim vrstama međunar. festivala dopunjene su 1982. i Oscarom za najbolji film s neengl. jezičnog područja (»Mefisto«, 1981, *I. Szabóa*). Sedamdesetih se godina ističe i skupina redateljica koje u svoja ostvarenja unose ženski senzibilitet, ali i oporiji realist. pristup suvremenim temama, često u dokum. filmu ili u kombinaciji dokumentarnoga s igranim (*Marianne Szemes*, *Judit Vass*, *Judit Elek*, *Livia Gyarmathy*). Među njima je osobit ugled stekla *Márta Mészáros* — nizom zapaženih djela koja se bave emancipacijom žene (npr. »Usvojenje«, 1975; »Devet mjeseci«, 1976; »Njih dvije«, 1977; »Nasljednici«, 1980; »Intimni dnevnik/Dnevnik mojoj djeci«, 1982). O vitalnosti i perspektivama svjedoče i djela autorá koji su se pojavili 70-ih godina (npr. *Gyula Maár*: »Gospodo Déry, gdje ste vi?«, 1975, i »Neodlučnost«, 1976; *Zsolt Kézdi-Kovács*: »Kad se József vrati«, 1976, i »Zabranjeni odnosi«, 1983; *Pál Gábor*: »Verino obrazovanje«, 1978, i »Dugi galop«, 1984; *Rezső Szörényi*: »Sretna Nova godina!«, 1979, i »Sretan rođendan, Marilyn!«, 1981; *Péter Gothár*: »Poklonjeni dan«, 1979, i »Vrijeme je stalo«, 1982; *László Lugossy*: »Hvala, slažemo se!«, 1980; *Gyula Gazdag*: »Izgubljene iluzije«, 1983; tandem *Imre Gyöngyössi/Barna Kabay*: »Jobova pobuna«, 1983), kao i oni s poč. 80-ih godina (npr. *Ferenc András*: »Strvinar«, 1982; *Pál Erdoss*: »Princeza«, 1983; *György Szomjas*: »Laka

tjelesna ozljeda», 1983; *János Xantus*: »Eskimki je hladno«, 1983; *Péter Timár*: »Erotika«, 1985).

U ostalim film. zvanjima posebno se ističu: scenaristi Gyula Hernádi, István Kardos, Ildikó Kőrödi, Zsuzsa Tóth i Péter Zimre, snimatelji Tamás Andor, István Hildebrand, György Illés, Miklós Jancsó jr., Péter Jankura, János Kende, Lajos Koltai, Elemér Ragályi, Sándor Sára, Tamás Somló, Ferenc Szécseny i János Zsombolyai, skladatelji Zsolt Döme, Gábor Presser, György Szelmeczi, Sándor Szokolay, Zdeněk Tamáßy i György Vukán, kao i mnogi drugi.

Animacijom se u Mađarskoj pionirski počeo baviti Marcell Vértés 1919 (po nekim izvorima István Kató Kiszylo još 1914). Sredinom 30-ih godina u proizvodnji reklamnih filmova s mogućnošću animacije eksperimentiraju Gyula Macskássy, János Halász (John Halas) i György Pál (George Pal), no potonja dvojica karijeru ubrzo nastavljaju u inozemstvu (u Vel. Britaniji, odn. u SAD). Prilikom da nastavi rad Macskássy dobiva tek 1950. kada jedna skupina entuzijasta započinje organizirano raditi na anim. filmovima, iz čega izrasta današnji *Pannonia Studio* u kojem je proizvedeno više stotina kratkometražnih crt. filmova i anim. serija za televiziju, kao i nekoliko dugometražnih crt. filmova (npr. »Vitez Janoš«, 1973, *Marcella Jankovicsa*; »Gušcar Matija«, 1976, *Attila Dargay*); na međunar. smotrama studio je osvojio veći broj nagrada (i Oscara za film »Muha«, 1981, *Ferenca Rófusza*). Osim spomenutih autora, ističu se još József Nepp i József Gémes.

Eksperimentalni se film u Mađarskoj razvijao nešto drugačije no u dr. zemljama. Nikada nije programatski odbacivao narativne elemente i uvijek je bio usko povezan s društv. stvarnošću. Na njegov je razvitak svakako utjecala i činjenica da je M. jedina zemlja u svijetu gdje je profesionalan rad na eksp. filmu omogućen drž. dotacijom, što rezultira vrlo visokom razinom izvedaba. Budimpeštanski *Studio Béla Balázs* ustanova je specijalizirana za takvu proizvodnju, a njegovi su najznačajniji autori Z. Huszár, P. Timár, Dora Maurer, Gábor Bódy, András Szirtes i Miklós Erdélyi.

God. 1979. u Mađarskoj je bilo 1130 stand. kino-dvorana (35 mm) i 2424 dvorane za uski film (16 mm), a ukupni je broj gledatelja iznosio 69 milijuna (odn. 6,4 kino-posjeta po stanovniku). Uz 25 igranih, proizvedeno je oko 300 kratkometr. filmova svih vrsta i žanrova (uključujući i animirane).

Domaća film. proizvodnja kritički se ocjenjuje na 2 nacionalna festivala koji se svake godine održavaju u Miskolcu (za dokum. film) i alternativno u Pečuhu i Budimpešti (za igr. film). Časopis »*Filmkultúra*« (od 1960) bavi se pitanjima film. teorije, dok su tjednik »*Film, Színház, Muzsika*« (od 1957) i dvotjednik »*Filmvilág*« (od 1958) namijenjeni širokoj publici. Od 1946. u Budimpešti djeluje *Mađarski institut filmskih znanosti s kinotekom* (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchivum), a današnja Akademija za kazališnu i filmsku umjetnost (Színház- és Filmművészeti Főiskola) osnovana je — također u Budimpešti — još 1863. za školovanje kaz. glumaca (odjeli za obrazovanje svih. film. struka otvoreni su 1947).

LIT.: G. Sadoul, Panorama du cinéma hongrois (1896—1953), Paris 1953; J. Nemeskürty, A magyar film története, Budapest 1965; Verband der deutschen Filmclubs e. V. (uredništvo), Ungarische Spielfilme I/II, Frankfurt a. M. 1968/69; N. Hibbin, Eastern Europe, London 1969; A. Lukács/K. Nemes, Rörpirt a magyar filmművészet helyzetéről, Budapest 1970; W. Vian (urednik), Kleine Dokumentation zum ungarischen Spielfilm, Zurich 1971; K. Nemes, Sodrásban... A magyar film 25 éve, Budapest 1972; U. Casiraghi, Il cinema ungarese oggi, Roma 1975; J. Karsai Kulcsár/M. Kovács/I. Nemeskürty, A magyar hangos-film története

K. MAETZIG, *Brak u sjeni* (I. Steppat i P. Klinger)



kezdeteitől 1939-ig, Budapest 1975; O. Horányi/Gy. Matolcsy (urednici), Tanulmányok a magyar animációs filmről, Budapest 1975; K. Nemes/Gy. Szabó/V. Zalán, Tanulmányok és adalek a magyar film történetéhez, Budapest 1976; A. Liehm, The Most Important Art: East European Film after 1945, Berkeley/Los Angeles 1977; K. Nemes, A mai magyar film és a valóság, Budapest 1980; J. Nemeskürty, Magyar film 1939—1944. Egész műsort betöltő játékfilmek, Budapest 1980; Gy. Szabó, A magyar film 1973—1977 között, Budapest 1980; M. Luttori/A. Hollós (urednici), Magyar filmográfia. Rövidfilmek 1961—1970, Budapest 1981; Cinema magiaro: L'uomo e la storia, Venezia 1982. I. So.

MAETZIG, Kurt, njem. redatelj (Berlin, 25. I 1911). Studirao ekonomiju pa kemiju u Münchenu te međunar. pravo na pariškoj Sorbonni; doktorirao iz teh. znanosti. Na filmu od 1933. kao asistent redatelja. Do 1945. radi i kao anonimni snimatelj u jednom poduzeću za proizvodnju crt. filmova te kao kemičar u fotogr. tvrtki. Potkraj II svj. rata (1944) postaje član ilegalne komun. stranke. Jedan je od suosnivača središnjega državnoga film. poduzeća DEFA u Njemačkoj DR. Režira od 1946. isprva dokum. filmove, a pokreće i film. novosti *Augenzeuge*. Na cjelovečernjem igr. filmu debitira 1947. potresnom pričom o antisemitizmu u Njemačkoj *Brak u sjeni* (Ehe im Schatten). Od 1955. profesor je film. režije na Njemačkoj visokoj školi za filmsku umjetnost u Potsdam-Babelsbergu, a 1955—64. i rektor. Njegovo najpoznatije ostvarenje je biografski film u 2 dijela o E. Thälmannu, vodi KPNJ: *Ernst Thälmann — sin svoje klase* (Ernst Thälmann — Sohn seiner Klasse, 1954, Nagrada Mira *lex aequo*) na festivalu u Karlovym Varyma) i *Ernst Thälmann — vođa svoje klase* (Ernst Thälmann — Führer seiner Klasse, 1955). Svi njegovi igr. filmovi prožeti su dokumentarističkom uvjerljivošću i autentičnošću vremena, prostora i ljudi što ih prikazuje. Dobitnik je više nacionalnih nagrada Njemačke DR. Bio je dugogodišnji potpredsjednik → FICC-a.

Ostali igr. filmovi: *Saroliki* (Die Buntkarierten, 1949); *Savjet bogova* (Der Rat der Götter, 1950); *Roman jednoga mladog braka* (Roman einer jungen Ehe, 1951); *Bravari i kolibe* (Schlösser und Katen, 1956, u 2 dijela); *Ne zaboravite mi moju Traudel* (Vergesst mir meine Traudel nicht, 1957); *Pjesma mornara* (Das Lied der Matrosen, 1958); *Ušutkana zvijezda* (Der schweigende Stern, 1959); *Rujanska ljubav* (Septemberliebe, 1960); *San kapetana Loya* (Der Traum des Hauptmanns Loy, 1961); *Uz francuske kamine* (An französischen Kaminen, 1962); *Preludij 11* (Preludio 11, 1963); *Ja sam kunica* (Das Kaninchen bin ich, 1964); *Djevojka na dasci* (Das Mädchen auf dem Brett, 1967); *Zastava Krivog Roga* (Die Fah-

ne von Kriwoj Rog, 1968); *Iz našeg vremena* (Aus unserer Zeit, 1969); *Janusova glava* (Januskopf, 1972); *Čovjek protiv čovjeka* (Mann gegen Mann, 1974).

Vr. V.

MAFAF, akr. od **Međuklupski autorski festival amaterskog filma**, godišnja manifestacija prvi put održana 1965. u Puli (gdje se i danas održava /neposredno prije festivala igr. filma/) u organizaciji Filmskog kluba »Jelen«, a na inicijativu Kino kluba »Beograd«; prvih 6 festivalskih priredbi održano je pod nazivom *Međuklupski festival amaterskog filma*. Brojem prijavljenih filmova i prisutnih autora M. je svakako najveća manifestacija amaterskoga film. stvaralaštva odraslih u Jugoslaviji.

U 3 festivalske večeri na otvorenom prostoru Muzeja Revolucije prikazuju se — po izboru žirija sastavljenog od uglednih profesionalnih sinceasta — najbolja amat. ostvarenja godine (na film. formatima dostupnim amaterima — 8 mm, super 8 mm, 16 mm), razvrstana u kategorije igr., dokum., anim. i eksp. filma.

Na festivalu su se istakli — djelima koja danas već imaju antologijsku vrijednost — mnogobrojni autori, od kojih su neki s uspjehom prešli u profesionalnu kinematografiju: *Mihovil Pansini*, *Vladimir Petek*, *Ivan Martinac*, *Lordan Zafranović*, *Ivica Matić*, *Karpo Godina-Ačimović*, *Franci Slak*, *Miro Mikuljan* i dr.

V. R. S.

MAGGI, Luigi, tal. redatelj i glumac (Torino, 21. XII 1896 — Torino, 22. VIII 1946). Po zanimanju tipograf. Kao uspješnog glumca-amatera angažira ga 1906. proizvodna kuća Ambrosio Film, u kojoj je isprva agent za izbor statista; već iste godine počinje glumiti, a od 1908. i režirati. Pov. spektakl *Posljednji dani Pompeja* (Gli ultimi giorni di Pompei, 1908) prvo je u nizu djela na tu temu — rodonačelnik žanra koji će označiti »zlatno doba« tal. nijemog filma, ujedno i prvi svjetski uspjeh tal. kinematografije. Značajniji su mu ipak filmovi *Grenadir Roland* (II granatiere Roland, 1910), prikaz Napoleonova pohoda na Rusiju, spektakl s više od 2000 statista u kojem je eksterijerno snimanje u Alpama snimatelju G. Vitrottiju omogućilo dotad nevidene snimke, i *Zlatni pir* (Nozze d'oro, 1911) s temom *risorgimenta*, režiran kao niz retrospekcija staroga bračnog para (nagrada na međunar. izložbi u Torinu iste godine). Njegov *Sotona* (Satana, 1912) kompozicijom pretvodi *Netrpeljivosti* (1916) D. W. Griffitha, jer također obrađuje motiv zla kroz više pov. razdoblja

(zanimljivost je da je davao u epizodi iz suvremenosti prikazan u obliku indus. magnata). S filma se povlači 1927. i prelazi na torinsku radio-stanicu.

Ostali važniji filmovi: *Grof Montecristo* (Il conte di Montecristo, 1908); *Neron* (Nerone, 1909); *Kraljica Ninive* (La regina di Niniva, 1910); *La Gioconda* (1911); *Thomas Chatterton* (1911); *Most sablasti* (Il ponte dei fantasmi, 1912); *Seviljski brijač* (Il barbiere di Siviglia, 1913); *Delenda Carthago* (1914); *Maciste alpinac* (Maciste alpino, 1916, sa G. Pastroneom). D. Sva.

MAGGIORANI, Lamberto, tal. filmski glumac (Rim, 1910 — Rim, svibanj 1983). Radnik, kao »glumac s ulice« odabran je za gl. ulogu u *Kradljivcima bicikla* (1948) V. De Sike; proživljeno tumačenje nezaposlenog oca obitelji kome je ukraden bicikl — jedini izvor prihoda, donosi mu veliku popularnost, no on se — na De Sikin savjet — vraća svom poslu. Ubrzo potom otpušten, ipak pokušava profesionalnu glum. karijeru, no bez uspjeha (jer se pokazalo da je sposoban samo za uloge koje odgovaraju njegovome neposrednom životnom iskustvu).

Ostale važnije uloge: *Žene bez imena* (G. von Radvanyi, 1949); *Achtung, banditi!* (C. Lizzani, 1951); *Anna* (A. Lattuada, 1951); *Praznici s gangsterom* (D. Risi, 1952). Red.

MAGNANI, Anna, tal. filmska, kazališna i tv-glumica (Aleksandrija, Egipt, 11. IV /po nekim izvorima 7. III/ 1908 — Rim, 26. IX 1973). Nezakonito dijete Talijanke i Egipćanina, od 5. godine živi u bijedi s bakom u Rimu. Završivši samostansku školu, od 1926. studira glumu na Nacionalnoj akademiji dramske umjetnosti u Rimu, nastupajući istodobno kao pjevačica i zabavljačica u noćnim lokalima. Iste godine s uspjehom debitira u kazalištu (*Anna Christie* E. O'Neill), dok se na filmu prvi put pojavljuje 1928 (*Scampolo* A. Genine). Iako već priznata kaz. glumica, na filmu više ne glumi sve do 1934, od kada igra sporedne uloge; ističu se one u *Konjici* (1936) G. Alessandrini (tadašnjega supruga) i *Teresa Venerdì* (1941) V. De Sike. Slavu stječe tek nakon II svj. rata surađujući sa R. Rossellinijem. Izrazita crnka, tamnih očiju, naglašenih obrva, ispačena izražajnog lica uokvirenog razbarušenom kosom, svoju najbolju kreaciju daje likom zaručnice člana pokreta otpora koju trudnu na ulici ubijaju njem. vojnici u *Rimu, otvorenom gradu* (1945) R. Rossellinija, za koju je nagrađena godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento za karakternu ulogu; unatoč neatraktivnom izgledu, tom je ulogom velik uspjeh postigla i u SAD, stekavši status autentične zvijezde neorealizma. De Sica je smatra najboljom talijanskom i najzanimljivijom svjetskom glumicom, dok J. Renoir — povodom nastupa u njegovoj *Zlatnoj kočiji* (1952) — izjavljuje: »Vjerojatno je najveća glumica s kojom sam ikad radio«. Upravo zbog — kako se pisalo — »vulkanskog« temperamenta i emocionalnog naboja, M. je postala prototip tal. žene s velegradске periferije, uvijek u borbi za svoju ili tuđu egzistenciju, kakav je lik majke koja svoju kćer želi plasirati na film u *Najljepšoj* (1951) L. Viscontija; za tu je kreaciju nagrađena nagradom Nastro d'Argento za gl. ulogu, koju je primila još triput (*Poslanik Angelina*, 1947, L. Zampe /i nagrada na festivalu u Veneciji/; *Ljubav*, 1948, R. Rossellinija; *Sestra Letizia*, 1956, M. Camerinija). Na vrhuncu je slave u prvoj polovici 50-ih godina: 1954. kratkotrajno odlazi i u Hollywood. Za ulogu sicilijanske žene pogođene nevjerom muža koju napokon utješi vozač kamiona u filmu *Teto-*



L. MAGGI, *Posljednji dani Pompeja*

virana ruža (1955) Da. Manna nagrađena je Oscarom i nagradom newyorške kritike, dok je za ulogu tal. useljenice koja se udaje za udovca svoje sestre a potom zaljubljuje u njegova sina u *Dijeljem vjetru* (1957) G. Cukora nagrađena u Berlinu. Začudo, upravo od tada njena film. karijera počinje opadati a uzroci su višestruki: nije izgradila tip podoban za eksploataciju unutar star-sistema indus. kinematografije, njena je emocionalnost i instinktivnost bila ili u neskladu s cjelinom filma ili je pak zahtijevala tip filma podešen njenoj osebujnoj glum. ličnosti a nije posjedovala ni fiz. atraktivnost koju je film poratnog vremena sve više favorizirao. Osim toga, njeno dijete iz drugog braka (s glumcem M. Seratom) ubrzo je oboljelo od dječje paralize, pa mu je posvećivala najviše vremena. Glumila je u oko 50 filmova. Potkraj života nastupala je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Princeza Tarakanova* (F. Ozep i M. Soldati, 1938); *Trg cvijeća* (M. Bonnard, 1943); *Posljednja kočija* (M. Mattoli, 1943); *Bandit* (A. Lattuada, 1946); *Pred njim je drhtao Rim* (C. Gallone, 1946); *Dolje siromaštvo!* (G. S. Righelli, 1946); *Dolje bogatstvo!* (G. S. Righelli, 1947); *Assunta Spina* (M. Mattoli, 1948); *Mnogo snova na ulicama* (M. Camerini, 1948); *Vulkan* (W. Dieterle, 1950); *Crvene košulje* (G. Alessandrini, 1952); *Zene smo* (omnibus, epizoda L. Viscontija, 1953); *Pakao u gradu* (R. Castella-

ni, 1958); *Zmijaska koža* (S. Lumet, 1960); *Smijeh radosti* (M. Monicelli, 1960); *Mamma Roma* (P. P. Pasolini, 1962); *Made in Italy* (N. Loy, 1965); *Tajna Santa Vittorije* (S. Kramer, 1969); *Rim* (F. Fellini, 1972).

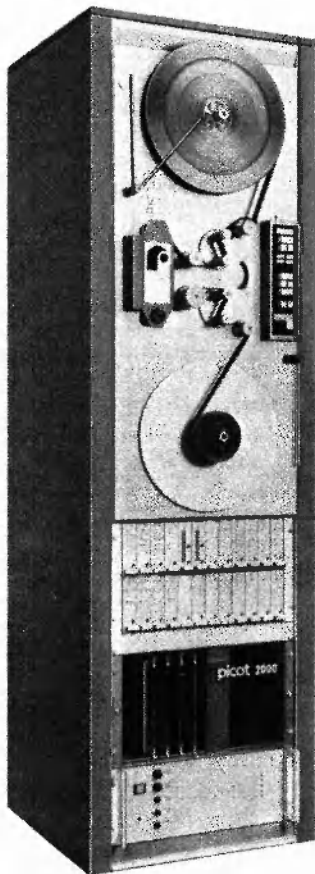
LIT.: G. Bezzola, Anna Magnani, Parma 1958; P. Carraro, La Magnani, Roma 1986. Da. Mć.



ANNA MAGNANI



A. MAGNANI u filmu *Rim, otvoreni grad* (sa A. Fabrizijem)



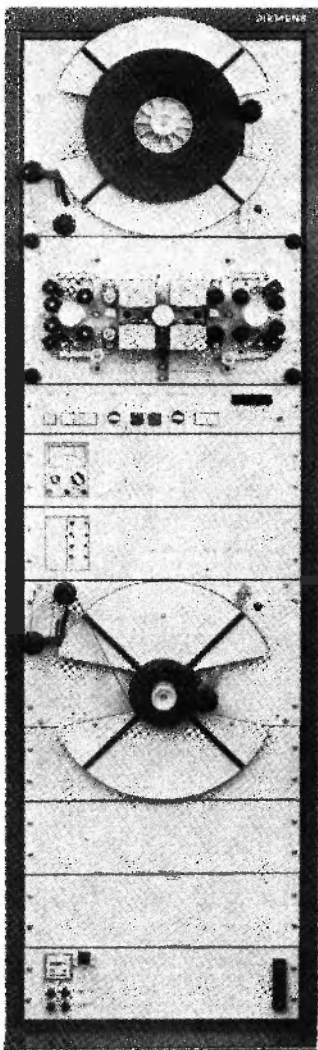
MAGNETFILMSKI SNIMAČ REPRODUKTOR, lijevo: Studijski, desno: Prenosivi

MAGNASCOPE → PROPORCIJE FILMSKE SLIKE

MAGNETFILM, magn. perforirana vrpca za zapisivanje zv. signala. Istih je dimenzija (širine, perforacija) kao i film. vrpca sa zapisom slike, a izrađuje se u obliku plastične vrpce (poliester) na koju je u punoj širini nanesen magn. sloj (Fe_2O_3 — γ); dodatno je perforirana pa se zbog toga skraćeno naziva *perfo*. Koristi se u fazama obradbe zv. filma (presnimavanje, montaža, sinkronizacija) gdje se njenom primjenom osigurava stalan teh. sinkronitet između slike i zvuka na odvojenim vrpčama. Na nju se snima i reproducira s pomoću uređaja: → magnetocord, → magnetfilmski snimač-reproduktor, dvovrpčani (*zwei-band /i/* u nas rasprostranjeni njem. izraz/) kino-projektor i sl. U obradbi 16mm zv. filma koristi se M. iste širine s jednim ili dva traga zv. zapisa i jednim signalnim. Za obradbu 35mm filma primjenjuje se perfo širine 17,5 mm iste perforacije ili pak perfo širine 35 mm sa tri ili četiri traga. Za obradbu zv. filma od 35 mm može se koristiti i perfo širine 16 mm uz sinkrono pokretanje uređaja (→ FONOGRAM). Z. Šc.

MAGNETFILMSKI SNIMAČ-REPRODUKTOR, elektroakustički uređaj za snimanje odn. zapis i reprodukciju zv. signala s pomoću magnetne filma. vrpce. U osnovi, to je magnetofon prilagođen pokretanju perforirane magn. vrpce s pilotonskim upravljanjem njene brzine kretanja, skraćeno nazvan *cord*. U obradbi zv. filma jedan je od bitnih uređaja za presnimavanje, miješanje i sinkronizaciju zv. signala. Proizvodi se u 2 karakteristične verzije: veći, za stalnu postavu u film. studijima, daljinski upravljani (*magnetocord*), i manji, prenosni u obliku magnetofona (*perfo magnetofon*), namijenjen — osim neposrednog snimanja — i za neposredno sinkrono miješanje zv. signala. Z. Šc.

MAGNETOCORD, elektroakustički uređaj za zapis i reprodukciju zvučnog signala na → magnetfilm. Konstruiran i razrađen 1948. u firmi Siemens, primjenjuje se u film. studijima za obradbu zv. signala. Primjena zapisa zv. signala na perforiranu magn. vrpcu istih dimenzija kao



MAGNETOCORD, Novocord

i film. vrpca omogućavala je pouzdan teh. sinkronitet između zvuka i slike u svim fazama obradbe: presnimavanju, miješanju zvukova, montaži, sinkronizaciji i sl. Proteklih godina neprekidno je usavršavan novim tipovima: *duocord* s pilotonskim presnimavanjem i *novocord* s potpuno automatskim mikroprocesorskim upravljanjem rada i univerzalnom primjenom za 16, 17,5 i 35mm magnetfilm.

Primjenjuje se kao samostalna jedinica za pilotonsko presnimavanje s magnetofona, za sinkroni rad više njih u presnimavanju i sinkronizaciji, te u radu s kino-projektorom, videocordom i magnetoskopom (s mogućnošću automatskoga daljinskog upravljanja). Z. Šc.

MAGNETSKO SNIMANJE ZVUKA → FONOGRAFIJA, FILMSKA; FONOGRAM

MAGNUSSON, Charles, šved. producent, snimatelj, redatelj i scenarist (Göteborg, 26.11.1878 — Stockholm, 18.1.1948). Sin profesora crtanja, u mladosti je jedan od vodećih šved. foto-amatera a od 1905. profesionalni film. snimatelj (npr. 1907. u SAD snima reportažu o predsjedniku Th. Rooseveltu). God. 1907. zapošljava se u film. tvrtki Svenska Biografteatern u Kristianstadu (iz čije fuzije sa Skandijom 1919. nastaje najpoznatija šved. proizvodna kuća *Svenska Filmindustri*). Postavlja 1909. direktorom produkcije, počinje proizvoditi i igr. filmove, od kojih prvi (prema vlastitom scenariju) i režira: *Ljudi Värmlanda* (Värmlanningarna, 1909). Dokumentaristički usmjeren, prvi u svojim proizvodnim i red. projektima nameće »antiteatarsko« shvaćanje samosvojnosti film. glume; isto tako, inzistira na detaljnoj scenar. razradbi (preferira adaptacije knjiž. djela), kontinuitetu pripovijedanja (pod utjecajem opusa S. Lagerlöf), zbivanjima u eksterijeru (prikazi nordijskih krajolika) i važnosti montaže. God. 1910/11. sudjeluje u stvaranju *Statens Biografbyrå*, jedne od prvih kodificiranih cenzura u Evropi, a 1911. gradi u predgrađu Stockholma prvi potpuno opremljeni film. studio u Švedskoj. Prije početka rada u njemu, omogućuje skupini šved. sineasta boravak u SAD, gdje J. Jaenzon snima prvu tzv. simfoniju velegrada *New York 1911*. (1911). Sam režira prvi film u novom studiju; *Kolingenove čarobne galoše* (Kolingens galoscher, 1911) pune su za to doba spektakularnih trikova i spec. efekata. Dalekovidan potez čini 1912. zapošljavanjem kasnije slavnih redatelja M. Stillerra i V. Sjöströma koji stvaraju i pod utjecajem Magnussonovih pogleda na film.

Proizvodnjom tridesetak remek-djela (Stillera, Sjöströma, dan. redatelja B. Christensena i C. Th. Dreyera) te svojim dalekosežnim shvaćanjem medija M. je jedan od pionira filma kao umjetnosti. Mi. Šr.

MAGOPT, skraćeni naziv kojim se upozorava da se na film. vrpici uz sliku nalaze ton. zapisi registrirani fotogr. i magn. postupkom. V. Sm.

MAHIN, John Lee, am. scenarist (Evanston, Illinois, 1902 — Santa Monica, California, 18. IV 1984). Od 1932. angažiran u kompaniji MGM, za koju (uglavnom) radi do 1954; otada surađuje s više dr. kompanija. Prvi mu je film. posao suradnja na adaptaciji i dijalozima klas. gangsterskog filma *Lice s ošiljkom* (H. Hawks, 1932). God. 1959. sa M. Rackinom osniva kompaniju koja proizvodi *Konjanike J. Forda*, kojima je (s Rackinom) i koscenarist. Suradivao je (do 1966) u 37 filmova, podjednako uspješno u najrazličitijim žanrovima.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Zvijer grada* (Ch. Brabin, 1932); *Crvena prašina* (V. Fle-

ming, 1932); *Boksač i dama* (W. S. Van Dyke, 1933); *Seks-bomba* (V. Fleming, 1933); *Otok s blagom* (V. Fleming, 1934); *Okovana* (C. Brown, 1934); *Princeza Marietta* (W. S. Van Dyke, 1935); *Đavao je mekušac* (W. S. Van Dyke, 1936); *Djevojka iz gradića* (W. A. Wellman, 1936); *Supruga protiv sekretarice* (C. Brown, 1936); *Kapetan Hrabrost* (V. Fleming, 1937); *Preopasno za rukovanje* (J. Conway, 1938); *Petrolej* (J. Conway, 1940); *Johnny Eager* (M. LeRoy, 1941); *Fantom Londona* (V. Fleming, 1941); *Tortilla Flat* (V. Fleming, 1942); *More* (H. Hathaway, 1949); *Ploveće kazalište* (G. Sidney, 1951); *Quo vadis?* (M. LeRoy, 1951); *Mogambo* (J. Ford, 1953); *Staza slonova* (W. Dieterle, 1954); *Lucy Gallant* (R. Parrish, 1955); *Samo nebo zna, gospodine Allison* (J. Huston, 1957); *Sjeverno prema Aljaski* (H. Hathaway, 1960); *Spiralni put* (R. Mulligan, 1961); *Šok* (M. LeRoy, 1966).

An. Pet.

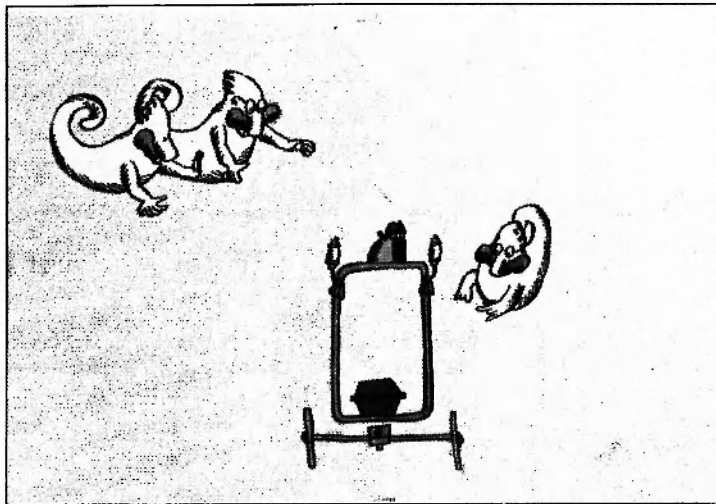
MAINWARING, Daniel, am. scenarist i pisac (Oakland, California, 27. II 1902). Sin farmera sa Sierra Nevade, isprva je učitelj i novinar, potom agent za štampu hollywoodskih studija. Prvi roman *Sam protiv Zemlje* (One against the Earth) objavljuje 1930. i postupno se afirmira kao pisac krim. romana, od kojih će neki biti i ekranizirani. Na filmu od 1942. a do kraja desetljeća postaje jedan od najprepoznatljivijih scenarista struje film noir. Ključno mu je ostvarenje adaptacija (potpisana do 1955. uobičajenim pseudonimom *Geoffrey Homes*) vlastitog romana *Podigni moja vješala visoko* (Build My Gallows High) pod naslovom *Iz prošlosti/ Podigni moja vješala visoko* (J. Tourneur, 1947). Tragičnost ljudske sudbine ostaje dominantna crta njegove dramaturgije i u narednim projektima, među kojima stanovito prevladavanje žanra predstavlja adaptacija romana *Invazija kradljivaca tijela* J. Finneyja za istoimeni nisko-budžetni znanstvenofantastični film D. Siegela iz 1956. Sklonost prema »svijetu bezakonja« najbolje dokazuje scenarijem Siegelova biografskog gangsterskog filma *Baby Face Nelson* (1957, sa I. Shulmanom). Nakon toga, do povlačenja 1965. radi u rutinskim filmovima.

Ostali važniji filmovi: *Velika krađa* (D. Siegel, 1949); *Protiv zakona* (J. Losey, 1949); *Visoka meta* (A. Mann, 1951); *Trube u podne* (R. Rowland, 1952); *Priča o Phenix Cityju* (Ph. Karlson, 1955); *Krijumčari oružja* (D. Siegel, 1958); *Hodaj poput zmaja* (J. Clavell, 1960).

N. Paj.

MAJAKOVSKI, Vladimir Vladimirovič, rus. pjesnik, dramski pisac i scenarist (Bagdadi, danas Majakovski, Gruzijska SSR, 19. VII 1893 — Moskva, 14. IV 1930). Futurist, jedan je od prvih rus. književnika koji pokazuje interes za film. O mediju piše već 1913. napadajući tzv. teatarski film i zalažući se za film. realizam (smatra da film može radikalno promijeniti pogled na svijet). Nakon revolucije podržava plan reorganizacije film. proizvodnje komesara nar. prosvjete A. V. Lunačarskog. God. 1918. kao scenarist i glumac sudjeluje u 3 filma (za studio Neptun, na koji će se kasnije žestoko okomiti zbog scenar. preinaka): *Stvaralaštvo se ne može kupiti* N. Turkin, prema *Martinu Edenu* J. Londona, u kojem se pojavljuju i futuristi V. Kamenski i D. Burljuk (o radu na tom djelu svjedoče uspomene Burljuka i V. B. Šklovskog); *Gospođica i huligan* J. Slavinskog, inspiriran romanom *Srce* E. De Amicisa, koji je u to doba smatran revolucionarnim; *Okovana filmom* N. Turkina, o balerini (glumi je Ljilja Brik) koja iz izmišljenog filma *Srce ekrana* silazi u stvarni svijet, čijom je režijom M. bio izrazito nezadovoljan (taj svoj najambiciozniji film. pro-

N. MAJDAK, *Vrijeme vampira*



jekt pokušat će ponoviti nerealiziranim scenarijem nekoliko godina kasnije).

Tim svojim filmovima M. nije bio zadovoljan »ne što su bili gori od drugih, nego što nisu bili bolji«.

Ipak, i nadalje zainteresiran filmom, zalaže se za novi žanr u sovj. kinematografiji — tzv. filmski agitacijski letak (*agitu*), pa 1921. piše scenarij za takav projekt *Na fronti*. Sporadično piše i o filmu; tako 1922. u članku *Film i film* žestoko napada indus. film u kapitalističkim zemljama, no 1927. i sovj. kinematografiju i poduzeće Sovkino.

Od 9 kasnijih scenarija Majakovskog (neke su trebali režirati vrhunski redatelji L. V. Kuljev, G. M. Kozincev i L. Z. Trauberg) realizirana su samo 2 (za studio VUFKU): *Troje* (1927, za djecu) i *Oktjabrjuhov i Dekabrjuhov* (1928). Nerealizirane scenar. ideje iskoristio je u znamenitim dramskim tekstovima *Hladan tuš* (Bynja) i *Stjenica* (Klop).

V. B. Šklovsky, Mayakovsky and His Circle, London 1974.

D. Ug.

MAJDAK, Nikola, redatelj, scenarist i snimatelj (Valjevo, 30. XI 1927). Završio Filozofski fakultet u Beogradu. Film. snimatelj od 1950, a redatelj od 1963; radi za producente iz Beograda, Novog Sada, Ljubljane i Zagreba. Kao scenarist i redatelj autor je neujednačenoga animacijskog opusa u kojem — surađujući s poznatim crtačima i animatorima (npr. B. Šajtinčević, N. Rudičević, S. Živković, D. Petričić i Č. Škodlarom) — nije postigao jedinstven izraz. Autor je prvih crt. filmova beogradske proizvodnje (*Solista i Covek od krede*, oba 1963) te prvoga jugosl. filma ostvarenog animacijom predmeta (*Zaljubljen u tri kolača*, 1967). Najviše uspjeha imao je filmovima *Izvor života* (1969, suređatelj sa B. Šajtinčević — Srebrna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu), *Vrijeme vampira* (1971), *Spray Time 2002* (1981) i *Poslednji TV-dnevnik* (1983, Zlatna medalja »Beograd« 1984). Ogleđao se u različitim vrstama dokum. filma, a najviši je domet ostvario *Ledom i vatrom* (Led in ogenj, 1967, Srebrna medalja »Beograd«) o višestrukom hokejskom prvaku iz Jesenica. Jedan od najznačajnijih jugosl. snimatelja kratkometr. filmova, na festivalu u Beogradu nagrađivan je 1959 (*Putevi*, 1958, A. Petrovića), 1963 (za cjelokupni opus prikazan te godine), 1964 (*Moravski triptihon*, 1963, R. Ivkovića), 1970 (*Kad sam bio mali, bio sam zdrav i veseo*, 1969, J. Pogačnika), 1972 (vlastiti dokum. film *Zapis o slikaru /Janez Bernik/* — Zapis o slikaru /Janez Bernik/, 1971) i 1975 (*Hilandar na Atosu*, 1975, R. Ivkovića i M. Miloševića). Okušao se i na igr.

filmu (npr. *Novjera*, 1953, V. Pogačica — susnimatelj sa J. K. Jovanovićem). Do 1987. snimio je oko 120, a režirao oko 40 filmova; bavi se i film. montažom. Nagrađivan je i na festivalima u Melbourneu, Cortini d'Ampezzo i Berlinu. Plodan je film. publicist na polju animacije.

R. Mun.

MAJDAK, Zvonimir, književnik i scenarist (Zrinska, 26. I 1938). Završio Filozofski fakultet u Zagrebu. Jedan je od najistaknutijih predstavnika tzv. proze u trapericama u SFRJ, dobitnik više knjiž. nagrada. Na filmu debitira originalnim scenarijem (zajedno s redateljem za *Iluiziju* (1967) K. Papića, da bi kasnije surađivao samo na adaptacijama vlastitih djela (u uvijek na urbane teme): *Kužiš stari moj* (V. Kljaković, 1973) prema istoimenom romanu iz miljea zagrebačke periferije, i *Medeni mjesec* (N. Babić, 1983) prema romanu *Marko na mukama* o provincijalcu koji postaje žrtva zagrebačkih skorojevića.

Ostali scenariji: *Nije daleko* (M. Mikuljan, 1979, sa D. Kekanovićem — kratki igrani).

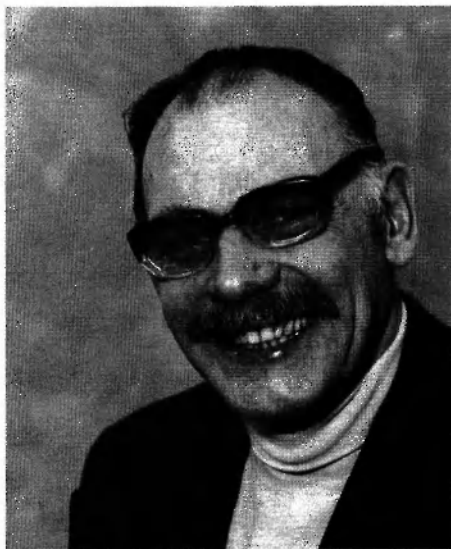
D. Mov.

MAJER, Branko, redatelj i scenarist (Zagreb, 8. III 1914). Završio gimnaziju i srednju film. školu u Zagrebu. Poslije oslobođenja novinar na Radio-Zagrebu, odakle prelazi u Jadran film gdje 1946/47. režira prvih 6 brojeva film. novosti *Pregled*. Do kraja 70-ih godina realizira četrdesetak dokumentarnih (osobito su zapaženi s temama iz kult. povijesti), nastavnih, propagandnih i kratkih igr. filmova, uglavnom po vlastitim scenarijima. Za Zora film režira 1958. srednjometražne igr. filmove *Takva pjesma sve osvaja* i *U našeg Marina* o dogodovštinama školskog orkestra, koji se prikazuju zajedno u cjelovečernjem programu, a 1959. i *Jurnjavu za motorom* po romanu za djecu S. Kolara. Dobitnik (1977) republičke Nagrade »Vladimir Nazor« za životno djelo.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Ujedinjenim sinovima i kćerima sa otoka Krka u SAD* (1953); *Koraci grada* (1957); *Jedrenjaci* (1960); *Romantično putovanje* (1961); *Panopticum Croaticum* (1962); *Pola stoljeća »Hajduka«* (1962); *Matoš naš svagdašnji* (1965); *Sajmište* (1966); *Za kruh, mir i slobodu* (1969); *Hrabro su se borili* (1971); *Vis, baza mornarice* (1973); kratki igrani: *Vrata* (1963); *Suvišan čovjek* (1965); *25500 dana građanina Zgubidana* (1968).

D. Mov.

MAJETIĆ, Franjo, film., kaz. i tv-glumac (Zagreb, 26. II 1923). Srednju školu završio u Zagrebu, a glumiti je počeo u NOB-i (kao član Kazališta »August Cesarec«). Nakon rata angažiran je u više kazališta u Hrvatskoj (Osijek, Varaždin,



FRANJO MAJETIĆ

Zagreb), a za svoj rad primio je mnoga priznanja i nagrade. Na filmu debitira 1970. u komediji *Tko pjeva zlo ne misli* K. Golika, iskazavši ulogom predratnoga zagrebačkog »purgera« znatne komičarske mogućnosti. Vrstan karakterni glumac, vrlo zapaženu ulogu ostvario je i kao Petrica Kerempuh u pov. spektaklu *Seljačka buna 1573.* (1975) V. Mimice. Među njegovim mnogobrojnim nastupima na televiziji osobito se ističe tragična uloga u tv-drami *Pravednik*.

Ostale važnije uloge: *Poslijepodne jednog fazana* (M. Arhanić, 1972); *Kuća* (B. Žižić, 1975); *Akcija Stadion* (D. Vukotić, 1977); *Ljubica* (K. Golik, 1978); *Vlakom prema jugu* (P. Krelja, 1981); *Treći ključ* (Z. Tadić, 1983); *San o ruži* (Z. Tadić, 1986). Mi. Bog.

MAJEWSKI, Janusz, polj. filmski i tv-redatelj (Lavov, danas USSR, 5. VIII 1931). Diplomirao (1955) arhitekturu u Krakovu, potom upisao film. akademiju u Łodzi. Za studija (koji završava 1960) radi u nekoliko filmova kao scenograf, a njegova školska etida *Rondo* (1958) izaziva pažnju. Poč. 60-ih godina režira niz kratkometražnih, uglavnom dokum. filmova, među kojima mu *Fleischerov album* (Album Fleischera, 1962) i *Dvojoj* (Pojedynke, 1964) donose nagrade na više međunar. festivala (npr. u San Franciscu i Oberhausenu). Jedna od zapadnonjem. tv-kuća angažira ga kao redatelja serije od 6 dokum. filmova *Jazz u Poljskoj* (Jazz in Polen, 1964). Zatim radi više tv-filmova za polj. televiziju, kojima — sklonosti fantastici i science-fictionu — začinje novi žanr u svojoj domovini, stekavši na tom polju i međunar. priznanja za *Avatar* (1965) i *Crnu suknju* (Czarna suknia, 1967). Uspjeh u Poljskoj i u inozemstvu (nagrada na festivalu u Mannheimu) postiže i njegov igranofilm. prvijenac — realist. komedija autentične atmosfere *Podstanar* (Sublokator, 1967), a međunar. priznanja stječe i filmom fantastike *Lokis* (1970) prema noveli P. Merimeea. Sedamdesetih godina njegovim opusom prevladavaju filmovi u kojima s mnogo uspjeha prikazuje atmosferu 30-ih godina, no ne zadovoljava se samo takvim dokazom red. vještine pa u tim djelima obrađuje teme i probleme koji imaju i aktualne konotacije: *Zavist i medicina* (Zazdrość i medycyna, 1973), *Zaćarani reviri* (Zakłęte rewiry, 1975, koprodukcija sa ČSSR /u inozemstvu prikazivana pod naslovom *Hotel Pacific*) i *Slušaj Gorgonowe* (Sprawa Gorgonowej, 1977).

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Igra* (Zabawa, 1961); televizijski: *Ja gorim* (Ja gorzę,

1967); *Markhëtm* (1970); igrani: *Zločinac koji je ukrao zločin* (Zbrodniarz który ukradł zbrodnię, 1969); *Lekcija mrtvog jezika* (Lekcja martwego języka, 1979); *Vitez* (Rycerz, 1980); *Dezertieri* (C. K. dezertierzy, 1985). To. K.

MAJHROVSKI, Pjer, film. i tv-redatelj (Sanski Most, 4. II 1924 — Sarajevo, 17. V 1982). Diplomirani građevinski tehničar. Na filmu od 1947; isprva radi na realizaciji *Filmskih mjesečnika* (prvih bosanskohercegovačkih film. novosti), a potom je i urednik u njihovoj redakciji. Od 1950. umj. rukovoditelj Bosna filma, a 1962—64. i Sutjeska filma. Realizirao je veći broj dokum. filmova (npr. *Na Sutjesci*, 1951; *Grad vjekova*, 1953; *Veziljini snovi*, 1954, prvi film u boji u BiH; *Svjetlosjen*, 1958; *Posljednji krug*, 1961; *Duj duj*, 1961; *Rukovet*, 1961; *Kišobran*, 1962; *Na kamenu*, u *Počitelju*, 1963) koje označuju lirizam i istraživanja forme. God. 1959. režira cjelovečernji igr. film *Noći i jutra*, thriller na temu ilegalne borbe u Mostaru za vrijeme NOB-e. Od 1964. djeluje na Televiziji Sarajevo, režirajući dokum. emisije, tv-drame i akcionu tv-seriju *Opasni susreti*; usporedo obavlja i mnoge odgovorne rukovodeće funkcije. Njegov angažman na filmu i televiziji odlikuje se stalnim pionirstvom i pokretačkim akcijama na unapređivanju oba medija. Pedesetih godina bavio se i pedagoškim radom te film. kritikom i publicistikom (*»Oslobođenje«*, *»Mladost«*, *»Život«*, *»Odjek«*, *»Književne novine«*). N. Sić.

MAJSTOR MASKE, također *slikar maske*, zvanje u film. proizvodnji; pripada proizvodnom sektoru kostima i maske. Uglavnom radi u izrazitim tzv. filmovima maske, gdje maska ima posebnu funkcionalnu i/ili dramaturšku važnost. Neposredni je rukovoditelj sektora maske (uključujući i frizuru). Prema knjizi snimanja, a po uputama redatelja, kreira, crta skice ili izrađuje modele za masku i frizuru te izvodi maske. Asistiraju mu → *masker* i *vlasuľar* (frizer).

U procesu realizacije filma M. sudjeluje u 2 faze: a) pripremama snimanja; b) snimanju slike. Za priprema snimanja po sugestijama redatelja, a u najužoj suradnji sa scenografom i direktorom fotografije, crta skice ili izrađuje modele, potom probno izvodi određene maske i efekte, i daje ih fotografirati (ako je potrebno, i snimiti). Nagleda frizera, koji samostalno (ali po njegovim uputama) izrađuje frizure. Za snimanja slike raspoređuje posao samostalnim maskerima i frizerima te koordinira rad svoga sektora. Odgovoran je i za kvalitetu i kontinuitet maski.

Najautoritativniji i međunarodno najpoznatiji jugosl. majstor maske nesumnjivo je → B. Meglič. Od uvođenja kategorije maske 1980, dobitnici Zlatne arene na festivalu u Puli bili su: *Mirko Mačkić* 1980, *Berta Meglič* i *Sukrija Sarkić* 1981, *Eržebet Kovač* i *Julija Beltram* 1982, *Eržebet Kovač* i *Halid Redžebašić* 1983, *Berta Meglič* 1984, *Snežana Tomljenović* 1985, *Radmila Ivatović* 1986. i *Halid Redžebašić* 1987. Red.

MAJSTOR ZA SPECIJALNE EFEKTE, film. radnik osposobljen za izvođenje spec. efekata neposredno na sceni ili korištenjem optičkih trikova: pirotehničkih (vatrom, eksplozivom, kemikalijama) — eksplozije, umjetna kiša, snijeg, led, vjetar, magla, dim, munja, vatra itd.; mehaničkih — pogodak strijele, koplja, noža, mača, metka, granate, bezopasni udarci itd.; minijaturizacijom — makete, domakete, trikovi sa staklom, trikovi sa ogledalima itd. O umješnosti ovih stručnjaka ovisi uvjerljivost mnogih akcionih scena ali i sigurnost glumaca, kaskadera i dr. sudionika u snimanju filma. Uloga majstora za spec. efekte bila je



TAMARA F. MAKAROVA

uvijek vrlo značajna u akcionim filmovima, ali je osobito potaknuta razvitkom žanra znanstvene fantastike (→ SPECIJALNI EFEKTI). Z. Sud.

MAKAROVA, Tamara Fjodorovna, sovj. glumica (Petrograd, danas Lenjingrad, 13. VIII 1907). God. 1930. diplomirala na Lenjingradskom institutu scenske umjetnosti. Prvu film. ulogu, epizodnu, igra već 1927. Afirmira se tek 1936 — gl. ulogom u prvom filmu svog supruga S. A. Gerasimova *Sedmero smjelih*, kao liječnica koja odlazi na Arktik, interpretirajući lik zanimljivim spojem muške energičnosti i ženstvenosti. Sl. uloge srčanih žena ponavlja i u narednim Gerasimovljevim filmovima *Komsomolsk* (1938) i *Učitelj* (1939) te se nameće kao jedna od vodećih sovj. glumica tog razdoblja. Tamnokosa i tamnooka, vrlo naočita, interpretativni je raspon pokušala proširiti likovima samouvjerenih zavodnica u *Maskeradi* (1941) Gerasimova i *Kamenom cvijetu* (1946) A. L. Ptuška, no bez osobitog uspjeha. Od druge polovice 40-ih godina sve više tumači stereotipne likove dostojanstvenih junakinja spremnih na isticanje društ. ciljeva. Zajedno sa suprugom predaje na odjelima glume i režije visoke film. škole VGIK u Moskvi. Od 1950. nosi titulu *Narodna umjetnica SSSR-a*.

Ostale važnije uloge: *Dezertier* (V. I. Pudovkin, 1933); *Tekuća vrpca* (I. A. Pirjev, 1933); *Volim li te?* (S. A. Gerasimov, 1934); *Veliki odsjaj* (M. E. Ciaureli, 1938); *Velika zemlja* (S. A. Gerasimov, 1944); *Zakletva* (M. E. Ciaureli, 1946); *Mlada garda* (S. A. Gerasimov, 1948); *Priča o pravom čovjeku* (A. B. Stolper, 1948); *Prvoškolka* (I. A. Frez, 1948); *Tri susreta* (omnibus, 1948); *Seoska liječnica* (S. A. Gerasimov, 1952); *Ljudi i zvijeri* (S. A. Gerasimov, 1962, po ideji Makarove); *Novinar* (S. A. Gerasimov, 1967); *Voljeti čovjeka* (S. A. Gerasimov, 1972); *Majke i kćeri* (S. A. Gerasimov, 1974); *Petar I* (S. A. Gerasimov, 1980, samo u 1. dijelu); *Lav Tolstoj* (S. A. Gerasimov, 1984). N. Pc.

MAKAVEJEV, Dušan, redatelj i scenarist (Beograd, 13. X 1932). Diplomirao psihologiju na Filozofskom fakultetu i film. režiju na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu. Filmom se bavi od poč. 50-ih godina u Kino-klubu »Beograd«; kao jedan od njegovih najistaknutijih članova, već tim amat. filmovima skreće pozornost originalnim, pronicljivim i provokativnim viđenjem stvarnosti: nakon pokušaja da razotkrije naličje velegrada (*Jačagan mala*, 1953) i satire birokratiz-

ma (*Pečat*, 1955), film *Antonijevo razbijeno ogledalo* (1957), o sukobu intimnoga i objektivnoga, proglašen je za najbolje amat. ostvarenje godine. Istodobno asistira u šokantnom antibirokratskom estradnom oživljavanju Majakovskoga, koautor je (sa R. Popovom) komedije *Covek na Cvetnom trgu* koja ne doživljuje reprizu, zatim studentske satirične estrade *Brucosijada*, piše niz članaka o filmu i objavljuje nekoliko knjiga. Profesionalnu karijeru otpočinje 1958. kratkometr. filmovima prema scenarijima V. Pope: *Slikovnica pčelara* o slikama s košnica, *Boje sanjaju* o motivima s ćilima, i *Prokleti praznik* o seoskim nadgrobnim spomenicima (koje sam »ukrašava« bojenjem). Od ukupno 14 profesionalnih kratkometr. filmova, njegova sklonost uobličavanju tema popularnih u jugosl. filmu mimo dotadašnjih šablona uočljiva je u *Osmehu 61* (1961) o omladinskim radnim akcijama, *Dole plo-tovi* (1961) o djeci koja ruše prepreke igri, i — osobito — *Paradi* (1962) o prvomajskoj paradi viđenoj »s naličja« (što uzrokuje teškoće s cenzurom). Puni stvaralački zamah doživljuje tek na polju igr. filma, u prvom redu s prva 4 ostvarenja snimljena u SFRJ, u kojima stvara složene strukture suprotstavljanjem raznorodnih dokumentarno snimljenih ili odigranih situacija, oslanjanjem o samu prirodu vizualne percepcije, kreirajući višesmisleni kolaž koji zahtijeva aktivnu ulogu gledaoca. Prvijenac *Covek nije tica* (1965), sačinjen od nekoliko usporednih priča o »običnom životu« u indus. mjestu koje se izgrađuje, izaziva znatnu pažnju (izvezen u više od 30 zemalja), ali i povremena tumačenja da »ironizira radničku klasu«. *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (1967), ljubavna avantura telefonistice (E. Ras) i deratizatora (S. Aligrudić) protkana vrlo raznovrsnim dokumentarističkim epizodama (priča seksologa, prosektora na autopsiji, o deratizaciji, inserti iz Oktobarske revolucije i dr.), postiže velik uspjeh kod domaće i strane kritike, a prodan je u više od 60 zemalja. Film. »naiva« *Nevnost bez zaštite* (1968) osniva se na istoimenom ostvarenju atleta D. Aleksića iz 1942, o nezaštićenoj sirotici, napasniku i spasiocu, dopunjenom insertima iz vremena rata (kada je Aleksićev film snimljen) i snimkama njegovih protagonista iz vremena realizacije Makavejevljeva projekta; na festivalu u Puli M. je nagrađen Srebrnom arenom za režiju, a pripala mu je i Oktobarska nagrada grada Beograda, nagrada Zlatni Hugo na festivalu u Chicagu i dr. Makavejevlev postupak vizualnog kolaža-eseja kulminira u filmu *W. R. Misterije organizma* (1971), koji autor najavljuje — tumačeći ideje Wilhelma Reicha da nema soc. slobode bez seksualne — kao »odraz slobode u svim pravcima« i »proces oslobađanja od dogmatizma«. Iako je dobio dozvolu za javno prikazivanje, film — pod pritiskom mišljenja da se radi o subverziji — do 1986/7. nije javno prikazivan u SFRJ. Sudjelujući na nekoliko međunar. festivala (npr. Cannes, u programu *15 dana autora* (Nagrada Luis Bunuel/), izaziva velik interes te je prodan u više od 20 zemalja. Poznat u međunar. okvirima, M. karijeru nastavlja u Parizu filmom *Sweet Movie* (1974), apokaliptičkom vizijom sačinjenom od »seksa i politike«, prikazanim također u Cannesu, ali znatno slabije prihvaćenim od kritike i cenzura pojedinih zemalja. Nakon toga, posvetivši se izrazitije fabularnom filmu, u Švedskoj snima film *Mister Montenegro* (Montenegro, 1981), gorku komediju posvećenu »novoju evropskoj naciji — imigrantima«, a u Australiji *Coca Cola Kid* (1985), satiru na »svijet coca-cole«.

Sposobnošću autentične apsorpcije novih režijskih metoda (filma istine, direktnog filma, film.



DUŠAN MAKAVEJEV

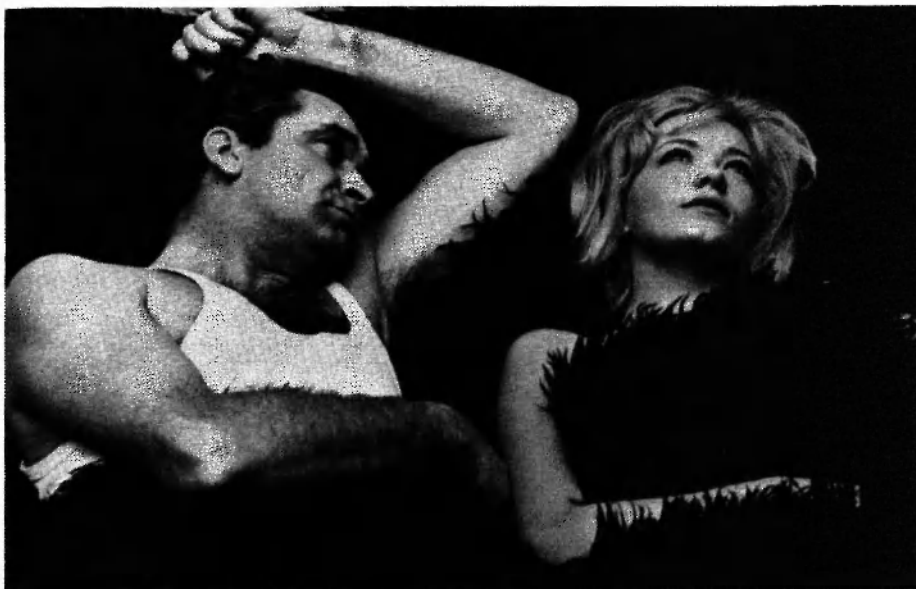
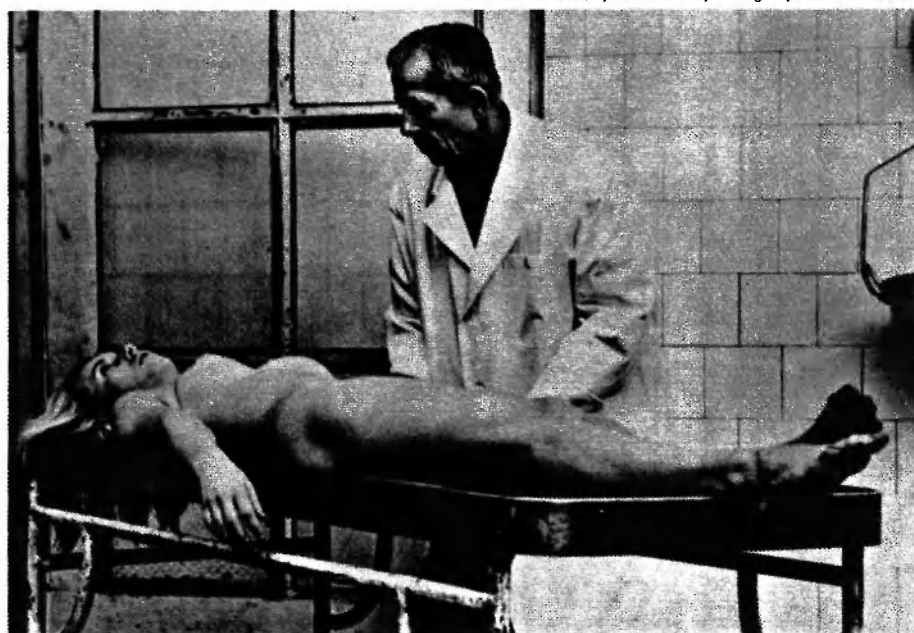
kolaža, film. eseja) i tematskih orijentacija (kritički odnos prema aktualnosti, polit. polemичnost), iskazujući talent i za dokumentarizam i za stilizaciju, M. je postao jedan od najreprezentativnijih predstavnika kretanja u jugosl. filmu od kraja 50-ih do poč. 70-ih godina — autorskog filma i, zbog polit. provokativnosti, tzv. crnog talasa. Te osobine, kao i retorička silina, uvrstile su ga i među protagoniste novih kretanja u svjetskom filmu, posebno u struji → *političkog filma*, čiju pojavu i anticipira.

Ostali filmovi — kratkometražni: *Sto je to radnički savjet* (1959); *Eci peci pec* (1961); *Pedagoška bajka* (1961); *Film o knjizi A. B. C.* (1962); *Lepotica* (1963); *Nova domaća životinja* (1964); *Nova igračka* (1964); *Spomenicima ne treba verovati* (1964); igrani: *Manifest* (Manifesto, 1988).

LIT.: R. Munitić, Dušan Makavejev: Nedolžnost brez zaštite, Ljubljana 1968; P. Volk, Moć krize. Petrović, Pavlović, Mimica, Đorđević, Makavejev, Klopčič, Hladnik, Bulajić, Beograd 1972; J. Russell Taylor, Directors and Direction: Cinema for the Seventies, New York 1975.

Mo. I.

MAKEDONIJA FILM, film. poduzeće osnovano 1945. kao odjel za distribuciju institucije

D. MAKAVEJEV, *Covek nije tica* (J. Vrhovec i M. Dravić)D. MAKAVEJEV, *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT*



K. MAKK, *Noć čednosti u javnoj kući* (C. Romanelli)

FIDIMA (Filmska direkcija za Makedonija). Status organizacije sa samostalnom djelatnošću dobiva 1948, ali sastav njenog repertoara ostaje u neposrednoj uzajamnosti s repertoarnom politikom Federalne filmske direkcije u Beogradu sve do 1953, kada s ostalih 5 jugosl. distributera dobiva ovlaštenja za promet filmova na čitavom području domaće kino-mreže. Danas se ubraja među veće jugosl. distributere; godišnje uvozi oko 20 igr. filmova raznih žanrova. S nešto skromnijim učešćem sudjeluje u proizvodnji većine makedonskih igr. filmova, ali se pojavljuje i kao partner na realizaciji projekata u ostalim kinemat. središtima u zemlji.

G. Va.

MAKEDONSKI, Kiril Vangelov, skladatelj (Bitolj, 19. I 1925). Studirao kompoziciju na muz. akademijama u Zagrebu, Sarajevu i Ljubljani. U početku pristaša nacionalnog izraza, komponirao je prvu mak. operu *Goce* (1954), potom još 2 opere te 5 simfonija, komorna i vokalna djela, prelazeći postupno — preko impresionizma — na suvremeni način. Zapažen prilog dao je i mak. filmu muzikom za 2 igr. (*Makedonska krvava svadba*, 1967, T. Popova i *Čijena grada*, 1970, Lj. Georgievskog) i oko 20 kratkometr. projekata. Ideje za svoje film. partiture nalazi u folklornom nasljeđu, oblikujući modernom tehnikom nar. glazbene motive i izražajni patos.

G. Va.

MAKETE → SCENOGRAFIJA, FILMSKA

MAKK, Károly, madž. filmski i tv-redatelj (Berettyoujfalu, 23. XII 1925). Po svršetku srednje škole uključuje se u praktičan rad na filmu kao pripravnik u studiju Hunnia; redom je asistent montažera, asistent snimatelja, snimatelj film. novosti i asistent redatelja. God. 1946. upisuje režiju na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti; diplomira 1950, a već od 1951. na istoj školi i predaje (došavši s vremenom i do ranga profesora). Više je godina asistent, a potom i suredatelj sa Z. Varkonyijem. Kao redatelj igr. filma debitira zapravo dvaput. Naime, njegov prvi film *Pioniri* (Úttörők, 1949) nikad nije javno prikazan i smatra se nedovršenim. Nakon više kratkometr. ostvarenja, na cjelovečernjem filmu ponovo se okušava 1954. komedijom *Liliomfi*,

postigavši velik uspjeh u publike, dok kritika ističe autorov osjećaj za komično. M. se nije opredijelio samo za jedan žanr, uspijevajući ostvariti sugestivnu atmosferu u najrazličitijim vrstama filmova. Psihol. drama sa zločinom *Kuća pod stijenama* (Haz a sziklak alatt, 1958) donosi mu I nagradu na festivalu u San Franciscu, a uspjeh postiže i primjereno patetičnom evokacijom Sovjetske Republike Mađarske — filmom *39. brigada* (A 39-es dandár, 1959). Poč. 60-ih godina kratkotrajno dolazi pod utjecaj tada modernog filma, no bez većeg rezultata (npr. *Opsjednuti* — Megszallottak, 1961, i *Izgubljeni raj* — Elveszett paradicsom, 1962). Svjetski ugled stječe tek u zreloj dobi filmom *Ljubav* (Szerelem, 1970) prema scenariju pisca T. Déryja, nagrađenim na festivalima u Cannesu i Chicagu; ta lirikom prožeta intimna epizoda iz razdoblja kulta ličnosti dojmivo je oslikala prilike i raspoloženja u vrijeme polit. progona. Reputaciju utvrđuje idućim filmovima *Igra mačaka* (Macskajatek, 1974), *Noć čednosti u javnoj kući* (Egy erkölcös éjszaka, 1977) i *Zagrljeni pogledi* (Egy masra nezve, 1982), u koji-

ma je glumcima pružio priliku da se iskažu, dok je režijski osobito pomno naglasio atmosferu i slojevitost odnosa među likovima. Do 1988. režirao je oko 25 filmova; radio je i u inozemstvu. Za televiziju je realizirao desetak tv-drama i više dr. emisija. Dobitnik je drž. Nagrada Bela Balazs i Lajos Kossuth.

Ostali važniji filmovi: *Dvorana br. 9* (9-es kőrtőre, 1955); *Priča o 12 pogodaka* (Mese a 12 találatról, 1956); *Dozvoljeno gaziti travu* (Fűre lépni szabad, 1960); *Pretposljednji* (Az utolsó előtti ember, 1963); *Sto ti je žena radila od 3 do 5?* (Mit csinált feleséged 3-tól 5-ig?, 1964); *Pred Bogom i ljudima* (Isten es ember előtt, 1968); *Lovci* (Die Jäger, 1983, u SR Njemačkoj); *Zaljubljena Lily* (Jatszani kell, 1985, koprodukcija sa SAD); *Posljednji rukopis* (Az utolsó kezirat, 1987).

LIT.: L. Bernath/J. Simandi (urednici), Károly Makk, Budapest 1977; V. Zalan, Károly Makk, Budapest 1978. I. Šo.

MALDEN, Karl (pr. ime **Mladen Sekulovich**), am. filmski, kazališni i tv-glumac (Gary, Indiana, 22. III 1914). Sin srp. useljenika. Od 30-ih godina istaknut je karakterni glumac na Broadwayu, osobito zapažen u djelima suvremenih am. dramatičara (C. Odetsa, T. Williamsa i A. Millera). Na filmu se prvi put pojavljuje 1940 (*Oni su znali što žele* G. Kanina), no veće uloge počinje dobivati tek nakon što je — ponovivši svoje broadwaysko ostvarenje — osvojio Oscara za epizodu u *Tramvaju zvanom čežnja* (1951) E. Kazana. Izražajna lica s »krumpirastim« nosom, dobrohotna no energična nastupa koji može prijeći i u grubost, 50-ih i 60-ih godina najčešće tumači uloge poštenjaka vezanih uz »opću stvar« u ratnim filmovima, psihol. dramama ili thrillerima (npr. kao inspektor u filmu *Ispovijedam se*, 1953, A. Hitchcocka ili kao svećenik u filmu *Na dokovima New Yorka*, 1954, E. Kazana) ili pak »divljih« negativaca u vesternima (npr. *Drvo za vješanje*, 1958, D. Davesa ili *Jesen Čejena*, 1964, J. Forda). Najuspjelijim mu se ostvarenjem općenito smatra uloga varanog muža u filmu *Baby Doll* (1956) E. Kazana. Sedamdesetih i 80-ih godina snima rjeđe, uglavnom u spektakularnim projektima (tu se osobito ističe uloga generala O. N. Bradleyja u *Pattonu* — *generalu od čelika*, 1970, F. J. Schaffnera). U jugoslavensko-am. koprodukciji *Suton* (1983) G. Paskaljevića tumači gl. ulogu djeda. Do 1987. nastupio je u više od 50 filmova. S uspjehom se okušao i kao redatelj voj. sudskom dramom iz Korejskog rata *Vremenska granica* (Time



K. MALDEN u filmu *Tramvaj zvan čežnja* (sa M. Brandon)

Limit, 1957) sa R. Widmarkom u gl. ulozi. U starijoj dobi često glumi i na televiziji, osobito se istaknuvši u policijskoj tv-seriji *Ulice San Franciska* i u obiteljskoj sagi o jugosl. iseljenicima *Skag*.

Ostale važnije uloge: *Krilata pobjeda* (G. Cukor, 1944); *Ulica Madeleine br. 13* (H. Hathaway, 1947); *Poljubac smrti* (H. Hathaway, 1947); *Bumerang* (E. Kazan, 1947); *Na ivici trotoara* (O. Preminger, 1950); *Revolveras* (H. King, 1950); *Do posljednjeg...* (L. Milestone, 1951); *Odluka pred zoru* (A. Litvak, 1951); *Ruby Gentry* (K. Vidor, 1952); *Diplomatski kurir* (H. Hathaway, 1952); *U zaklon!* (R. Brooks, 1953); *Fantom iz ulice Morgue* (R. Del Ruth, 1954); *Strah izbija* (R. Mulligan, 1957); *Bombarderi B-52* (G. Douglas, 1957); *Parrish* (D. Daves, 1961); *Jednooki Jack* (M. Brando, 1961); *Veliki varalica* (R. Mulligan, 1961); *Ptičar iz Alcatraza* (J. Frankheimer, 1961); *Sve se ruši* (J. Frankheimer, 1962); *Gypsy* (M. LeRoy, 1962); *Kako je osvojen Divlji zapad* (J. Ford i H. Hathaway, 1962); *Mrtva dvojica* (P. Henried, 1964); *Cincinnati Kid* (N. Jewison, 1965); *Nevada Smith* (H. Hathaway, 1966); *Gomila ubojica* (H. Levin, 1966); *Hotel* (R. Quine, 1967); *Mozak od milijardu dolara* (K. Russell, 1967); *Vrući milijuni* (E. Till, 1968); *Blue* (S. Nazzari, 1968); *Mačka s devet repova* (D. Argent, 1970); *Vagabundi zapada* (B. Edwards, 1971); *Meteor* (R. Neame, 1978); *Posljednja Posejdonova avantura* (I. Allen, 1979); *Žalac II* (J. P. Kagan, 1983); *Lude* (M. Ritt, 1987).

D. Mov.

MALEZIJA. Prvi ozbiljniji pokušaji stvaranja domaće kinematografije zbivaju se neposredno nakon II svj. rata. Ipak, film. industrijom zemlje gospodare 2 velike kompanije, *Shaw* i *Cathay*, s kin. kapitalom (Hong Kong, odn. Tajvan) i proizvodnjom od 10 do 15 igr. filmova godišnje (uz distribuciju od prosječno 1000 filmova godišnje). Kino-mreža od oko 500 kino-dvorana u vlasništvu je privatnika, dok brojni putujući kinematografi pripadaju državi. God. 1981. vlada je omogućila osnivanje kompanije *The National Film Development Corporation* (malajski akr. FINAS) koja financijski potiče domaće poduzeća na intenzivniju djelatnost (ističu se *United Estates Projects* i *Perlis Plantations*, a u novije vrijeme ubrzano se nameće i *The Borneo Film Organization* iz Sabaha), financira proizvodnju dokum. filmova (uglavnom obrazovnih — oko 60 godišnje) i omogućuje školovanje budućih film. djelatnika u inozemstvu (uglavnom u Vel. Britaniji). Iako domaći filmovi u publike nisu toliko popularni kao inozemni (osobito iz Hong Konga, Indonezije, SAD i Vel. Britanije), a književnici i intelektualci uopće nerado se prihvaćaju pisanja scenarija (jer ih — po njihovu mišljenju — producenti prečesto prekravaju), više je malajskih redatelja ostvarilo relativno uspješne karijere. Od pionira ističu se *Famil*, *Ahmad Mahmud* i posebno *Jins Shamsuddin*, diplomant film. akademije u Londonu, koji — već kao veteran — filmovima »Čekajući sutrašnji dan« (1978), »Nema sutrašnjeg dana« (1979) i osobito »Bukit Kepong« (1981, nagrađen na kualalumpurskom festivalu) stječe i međunar. ugled. Među autorima srednje generacije izdvaja se *M. Amin* (npr. »Jahaman«, 1971, prema Sofoklovu »Kralju Edipu«), dok se od mladih perspektivnima smatraju *O. Hafshan*, *S. Kadarsman*, *A. Sattar*, *P. Ramlee*, *S. Sudarmadji* i *Y. Salleh*. Od poč. 80-ih godina broj gledatelja u kinima opada, dok je u porastu zanimanje za video-kazete na kojima se mogu gledati i najnoviji i najskuplji filmovi (kao i oni zabranjeni od inače vrlo stroge cenzure) već prije njihovih premijera u domaćoj kino-mreži. God. 1982. osnovan je



T. MALICK, *Božanstveni dani* (B. Adams)

film. festival u Kuala Lumpuru, a vrše se i pripreme za osnivanje film. škole u okviru Nacionalne umjetničke akademije (također u gl. gradu). R. Sr.

MALICK, Terence, am. redatelj i scenarist (Waco, Texas, 1945). Studirao filozofiju na Harvardu i u Oxfordu. Isprva novinar (»Newsweek«, »New Yorker«, »Time«), od 1969. pohađa Centar za više filmske studije Američkoga filmskog instituta. Karijeru otpočinje kao scenarist (npr. *Džeparac*, 1972, S. Rosenberga). U vlastitoj produkciji, za samo 300000 dolara, realizira igr. prvijenac *Pustara* (Badlands, 1973, i scenarist) u kojem se spajaju emocionalnost i distanciranost te slikovna dojmivost; to je priča, hvaljena od kritike, o dvoje mladih (S. Spacek i M. Sheen) koji — bježeći pred policijom — počinu niz umorstava. Beskompromisnost u izboru i pedantnost u pripremi projekata uzrok su dulje stanke do filma *Božanstveni dani* (Days of Heaven, 1978, i scenarist) u kojem se iznova bavi moralno dvojbenim junacima (B. Adams i R. Gere). Njihovo opiranje sudbini i lažnom čudoredu iznosi s naglašenom emocionalnošću a ističe se i vrsnom rekonstrukci-

jom razdoblja s poč. XX st. te hipnotičkom ljepotom okoliša (fotografija N. Almendrosa). Nepodijeljena priznanja kritike i nagrada za režiju na festivalu u Cannesu svrstavaju ga — usprkos samo 2 filma — među najistaknutije suvremene am. redatelje.

N. Pc.

MALLE, Louis, franc. redatelj (Thumeries, 10. X 1932). Iz obitelji bogatih industrijalaca (što mu omogućuje slobodan izbor prvih projekata). Pohađao visoku film. školu IDHEC u Parizu 1951/52. Film. karijeru otpočinje kao snimatelj pa asistent → J.-Y. Cousteaua, s kojim 1956. i korežira dugometražni dokum. film *Svijet tišine* (Le monde du silence). Nakon asistiranja R. Bressonu (*Osuđenik na smrt je pobjegao*, 1956), na igr. filmu debitira suptilnim thrillerom *Lift za gubilište* (L'ascenseur pour l'échafaud, 1957, Prix Louis Delluc). Ta priča o ljubavnom paru koji pokušava prikriti umorstvo predstavljala je osvježanje u franc. kinematografiji (najava → *novog vala*, kojem M. pripada tek mladalackim poletom i nekonvencionalnošću); djelo se izdvaja po tome što vizualne komponente potiskuju dijaloške (suprot-

L. MALLE, *Ljubavnici* (J. Moreau)





L. MALLE, *Slatka mala* (B. Shields i K. Carradine)

no većini franc. policijskih filmova), kao i otkrićem → J. Moreau. Drugim filmom *Ljubavnici* (Les amants, 1958) otkriva tematsko područje koje će postati konstanta njegova stvaralaštva: propadanje građanske klase koju guše učmalost i uvijek ista »pravila igre«; junakinja (J. Moreau) — supruka i majka — pokušava se tome oprijeti avanturom s nepoznatim. Djelo uzrokuje skandal zbog olakog prihvaćanja preljuba, a još više stoga što je počinjen u vlastitom domu, uz sobu djeteta; za ono doba slobodna ljubavna scena izaziva proteste ali i pomaže međunar. odjeku filma. Iduće ostvarenje *Zazie u metrou* (Zazie dans le métro, 1960), prema istoimenom romanu R. Queneaua, transpozicija je verbalnog humora u humor film. slikā; dolazak desetogodišnje djevojčice u Pariz prigoda je da se prikaže »mahnitost« velegradskog života. Šezdesetih godina zapažen je filmovima *Izgaranje* (Feu follet, 1963) o posljednjem danu psihički slomljenog buržuja (M. Ronet) koji se odlučio na samoubojstvo, i *Kradljivac iz Pariza* (Le voleur, 1967) o čovjeku (J.-P. Belmondo) koji počinje krasti iz soc. revolta, da bi mu krađa postupno postala opsesija. Nakon nekoliko neuspjeha, M. se posvećuje dokumentaristici: *Calcutta* (1968) je reportaža o prenapučenosti i bijedi ind. luke; u *Trgu Republike* (Place de la République, 1971) vode se, na način → filma-istine, razgovori s prolaznicima; *Ljudsko, odveć ljudsko* (Humain, trop humain, 1972) kritika je dehumanizirajuće mehanizacije života. Sedamdesetih godina se u igr. filmovima ponovno vraća intimističkim temama. Svojim *Sumom na srcu* (Le souffle au coeur, 1971) skandalizira prikazom incestuoznog odnosa majke i sina. Polemike (o odnosu franc. provincijalaca prema njem. okupaciji) pobuđuje i *Lacombe Lucien* (1974), istinita priča o seoskom mladiću koji se gotovo slučajno odlučio za suradnju s Gestapom, što je u njemu pobudilo razaračke instinkte. Burne reakcije izaziva svojim prvim

am. filmom *Slatka mala* (Pretty Baby, 1978) o seksualnom i životnom sazrijevanju djevojčice (B. Shields) u javnoj kući. Živeći od tada u SAD (suprug je → C. Bergen), jedini je od novijih franc. redatelja ondje snimio više filmova. Osobito su uspjeli: *Atlantic City* (Atlantic City USA, 1980, nominacija za Oscara za najbolji film i Zlatni lav na festivalu u Veneciji), pesimistički intonirana priča o životnim gubitnicima iza blještavih fasada »Las Vegasa Istoka«; *Praskalice* (Crackers, 1983), amerikanizirani remake tal. komedije *Obično nepoznati lopovi* (1958) M. Monicellija; *Alamo Bay* (1985) o sukobima vijetnamskih imigranata i bijelih starosjedilaca u ribarskom gradiću am. Juga; *Utrka za srećom* (And the Pursuit of Happiness, 1987), dugometražni dokum. film o am. »loncu za topljenje« različitih nacionalnosti i kultura. Za svoj prvi franc. film nakon 12 godina — emotivnu, dijelom i autobiografsku priču o dječaku koji je svjedok tužne sudbine žid. prijatelja kojeg su za okupacije pokušali kriti u kat. internatu *Doviđenja, djeco* (Au revoir les enfants, 1987) — ponovno osvaja Zlatnog lava u Veneciji.

Ostali igr. filmovi: *Privatni život* (Vie privée, 1961); *Viva Maria* (1964); *Tri koraka kroz ludilo* (omnibus, epizoda *William Wilson*, 1967); *Black Moon* (1975); *Večera s Andréom* (My Dinner with André, 1981).

LIT.: H. Chapier, Louis Malle, Pariz 1964; G. De Santi, Louis Malle, Firenze 1977.

MALONE, Dorothy (pr. ime **D. Eloise Maloney**), am. glumica (Chicago, 30. 1. 1925). Pohađa plesnu školu, nastupa kao model i glumi u školskim predstavama, kasnije pobjeđuje na lokalnom srednjoškolskom glum. natjecanju i skreće pažnju »lovaca na talente« kompanije RKO. Potpisavši ugovor sa studijem, od 1943. nastupa u nekoliko sporednih uloga pod pravim imenom. Nakon 2 godine prelazi u Warner Bros i mijenja ime,

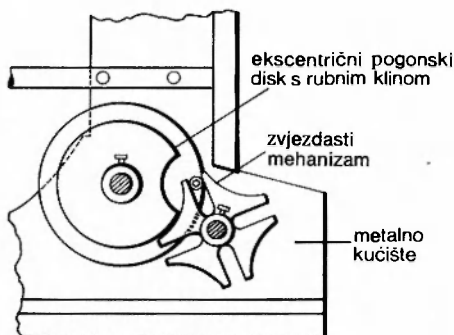
istaknuvši se ulogom prodavačice u knjižari koja zavodi H. Bogarta u jednoj sceni *Dubokog sna* (1946) H. Hawksa. Postupno dobiva i gl. uloge, no rutinski likovi zavodljivih plavuša u akcionim filmovima ne pružaju joj osobitu priliku za afirmaciju. Ambicioznije glum. zadatke dobiva tek u drugoj polovici 50-ih godina, dokazavši se i kao dramska glumica — posebno u efektim melodramama D. Sirka *Zapisano na vjetru* (1957) i *Potamnjeni anđeli* (1958). Najsugestivnija je u prvoj, spajajući žestinu, senzualnost i ranjivost u interpretaciji frustrirane nimfomanke, za koju je nagrađena Oscarom za epizodu. Nakon uspjeha u popularnoj tv-seriji *Gradić Peyton* (1964—69) posvećuje se televiziji, pojavljujući se otada na filmu tek povremeno.

Ostale važnije uloge: *Teritorij Colorado* (R. Walsh, 1949); *Južno od St. Louisa* (R. Enright, 1949); *Osuđeni* (H. Levin, 1950); *Zakon i red* (N. Juran, 1953); *Mrtvi od straha* (G. Marshall, 1953); *Naivac* (R. Quine, 1954); *Privatni pakao 36* (D. Siegel, 1954); *U srcu mladi* (G. Douglas, 1954); *Bojni poklič* (R. Walsh, 1954); *Na nišanu* (A. L. Werker, 1955); *Artisti i modeli* (F. Tashlin, 1955); *Čovjek s tisuću lica* (J. Pevney, 1957); *Previše prebrzo* (A. Napoleon, 1958); *Čovjek sa zlatnim pištoljem* (E. Dmytryk, 1959); *Posljednje putovanje* (A. L. Stone, 1960); *Posljednji sumrak* (R. Aldrich, 1961); *Sudbina je lovac* (R. Nelson, 1964); *Moćni i zločinci* (W. Richert, 1979).

Đ. Pć.

MALRAUX, André, franc. književnik, političar, redatelj i teoretičar filma (Pariz, 3. XI 1901 — Pariz, 23. XI 1976). Bivši ministar kulture, doktor znanosti. Od mladosti pokazuje posebno zanimanje za film, ali je ostvario samo jedno djelo *Nada* (L'espoir, 1939—45, Prix Louis Delluc), po vlastitom scenariju rađenom na osnovi istoimenoga vlastitog romana, snimljeno u Španjolskoj na bojištima građanskog rata 1936—39 (u kojem je i sâm sudjelovao). Iz romana je uzeta samo jedna situacija i razrađena u film od 90 min: spuštanje grupe boraca s ranjenim i mrtvim pilotima niz obronke planine Sierra de Teruel, inspirirano stvarnim doživljajem autora. Izvanredne scene uličnih borbi, doživljaji posada u kabinama bombardera (prvi put u povijesti snimani u originalnim letjelicama) i rekonstruirani pov. događaji (u kojima nastupaju sami sudionici) čine to djelo autentičnim iskazom koji odiše duhom revolucije. Rad na njemu prekinut je po ulasku Francovih trupa u Barcelonu 1939. pa je priveden kraju tek poslije II svj. rata.

M. je objavio značajan teorijski ogled *Nacrt za jednu psihologiju filma* (Esquisse d'une psychologie du cinéma, 1939, ponovno objavljen 1947), u kojem tvrdi da je film ponikao kao sredstvo reproduciranja trodimenzionalne stvarnosti u kretanju i tako se predstavio najprije kao plastika dvodimenzionalne slike; posebna umjetnost postao je tek kad je razbio svoj ograničeni prostor i zamijenio ga promjenljivim odlomcima stvarnosti koje bira redatelj, oslobodivši se robovanja prostornim odrednicama života; zv. film se u prvim godinama također zaputio stazama reprodukcije, a umjetnost je postao kad zvuk počinje služiti kao kontrapunkt slici; kombinirajući montažu slike i zvuka, postao je sredstvo pripovijedanja i analize koja se izvodi prikazom ljudskog ponašanja ili »polupriznanjima« što ih likovi daju kroz govorni tekst (zadržavajući u izvjesnom stupnju svoju tajnu — zato redatelj mora znati kada njegove ličnosti trebaju govoriti / za razliku od kazališta, gdje govore stalno/); s obzirom na tu »veličinu životne materije« koju može donijeti, filmu konkurent



MALTEŠKI KRIŽ

nije kazalište, već prava umjetnost prodiranja u unutrašnjost čovjekove ličnosti — roman.

LIT.: D. Marion, André Malraux, Paris 1970.

Du. S.

MALTEŠKI KRIŽ, dio film. kamere (njezina transportnog mehanizma) koji služi za prenošenje rotacijskog gibanja; takvo ime je dobio jer nalikuje na zvijezdu malteškoga viteškog reda. To je zupčanik u obliku križa sa 4 zuba koji su izrezani jedan na drugoga pod pravim kutom, a protežu se od vanjskog ruba prema središtu kruga. Mehanizam se sastoji od 2 dijela: *ekscentričnoga pogonskog diska* kao pomicajke i *sámoga malteškog križa*. Ekscentrični pogonski disk s rubnim klinom ulazi poslije svakoga punog okreta u jedan od 4 zuba prorađena malteškog križa i tako ga pomiče na mahove. Za osovinu malteškog križa pričvršćen je *malteški transportni bubnjić* (sa 16 zubaca u svakom od 2 niza) predviđen za intermitentno pomicanje filma kroz vratašca kino-projektora. Svaki put kad rubni klin ekscentričnoga pogonskog diska uđe u jedan zubni prorez malteškog križa, započinje *tamna faza* projekcije u kojoj malteški križ pomiče malteški transportni bubnjić za povlačenje perforacija, a rotirajući zaslon zaklanja prolaz svjetla. I dok se ekscentrični pogonski disk u svom krugu ponovno »sprema« ući u sljedeći zubni prorez malteškog križa, sličica u vratašcima projektoru miruje i u tom trenutku traje *svijetla faza* u kojoj se vrši projekcija na ekran. U takvoj jednoj fazi pomicanja malteški križ se pomakne za 1/4 svojeg kruga, dok ekscentrični pogonski disk u svome jednolikom gibanju načini cijeli krug.

Mehanizam malteškog križa među prvima je 1896. primijenio Englez *Robert William Paul*, a gotovo istodobno njime su se služili i Amerikanci *Thomas Armat* i *Nijemac Oskar Messter*. Inače, sistem malteškog križa nije posve originalan: zasniva se na tzv. ženevskom mehanizmu preuzetom od jedne urarske sprave iz XVII st. Vrlo funkcionalan, do danas se malo mijenjao; još uvijek se isključivo upotrebljava u 35mm i 70mm profesionalnim film. projektorima (→ KAMERA, FILMSKA).

Fr. V.

MALTZ, Albert, am. scenarist i književnik (New York, 28. X 1908 — Los Angeles, 26. IV 1985). Diplomirao 1926. na sveučilištu Columbia, a 1932. na Yale School of Drama. Isprva sa G. Sklarom, a potom i samostalno piše više kaz. komada za ljevičarski Theatre Union; od sredine 30-ih godina posvećuje se prozi. U Hollywoodu od 1941. Uspjeh postiže već prvim scenarijem — za film *Najmljani ubojica* (F. Tuttle, 1942, sa W. R. Burnettom). U idućima popularne žanrovske oblike prožima angažiranim, često politiziranim sadržajima: *Odredište Tokio* (D. Daves, 1943, s redateljem), *Ponos marinaca* (D. Daves, 1945) i *Ogrtač i bodež* (F. Lang, 1946, sa R. Lardnerom). U tom razdoblju posljednji mu je scenar. rad realist. policijska drama *Goli grad* (J. Dassin,

1948, sa M. Waldom), jer je 1947. zbog ljevičarsko-liberalnih opredjeljenja pozvan pred Komitet za ispitivanje antiameričke djelatnosti. Zbog odbijanja svjedočenja, kao jedan od → Hollywoodske desetorice provodi 10 mjeseci u zatvoru, a potom dospijeva na crnu listu. Nastanivši se u Meksiku, nastavlja knjiž. karijeru, dok se scenaristici vraća tek 70-ih godina po povratku u SAD (npr. *Sierra Torrída*, 1970, D. Siegela i *Protuva*, 1973, K. Douglasa i Z. Calića /sa S. Fleischmanom/); radi i za televiziju, ne postižući — međutim — uspjeh kao na filmu.

N. Pc.

MAMOULIAN, Rouben, am. filmski i kazališni redatelj te film. producent armenskog podrijetla (Tbilisi, Gruzija, 8. I 1898 /po nekim izvorima 8. X 1897/ — Los Angeles, 4. XII 1987). Studirao pravo (smjer kriminologije) u Moskvi. Ubrzo se posvećuje kazalištu, proučavajući u moskovskom MHAT-u (kod J. B. Vahtangova) metode K. S. Stanislavskog. U Tbilisiju osniva kaz. trupu s kojom 1920. odlazi na turneju u London. Ostavši ondje, studira dramu na King's Collegeu. Od 1922. režira u londonskim kazalištima u realist. duhu rus. škole. Iduće godine odlazi u SAD i 3 godine režira opere i operete u Rochesteru, usavršivši »stilizirani, ritmički, lirski impresionizam«. Od 1926. predaje režiju u New Yorku i afirmira se inventivnim postavama djela E. O'Neill, K. Capeka, I. S. Turgenjeva i dr. na Broadwayu. U Hollywood dolazi početkom zv. razdoblja kada se izuzetno cijeni kaz. iskustvo u radu s glumcima. Za Paramount režira *Aplauz* (Applause, 1929), melodramu o ostarjeloj zvijezdi burleske, ostvarivši s još neusavršenom zv. tehnikom iznimno uspješno djelo ranoga zv. razdoblja; realizacija na autentičnim (newyorškim) lokacijama, mobilnost kamere, neuobičajeno korištenje svjetla i živ ritam približuju ga film. avangardi (iako posjeduje i narativnu kompaktnost). Sposobnost ukrštanja žanrovskih obrazaca s formalnim inovacijama iskazuje i u idućem filmu, gangsterskoj melodrami *Gradske ulice* (City Streets, 1931). Slijedi *Doktor Jekyll i gospodin Hyde* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1932, i producent) prema romanu R. L. Stevenson, zasnovan na sukobu stvarnoga i nestvarnoga, s motivom podvojene ličnosti (u gl. uloji F. March). U tom filmu demonstira svu raznolikost svojih autorskih opsesija: komponente filma strave i kostimirani milje konstitutivni su elementi strukture u kojoj se ravnopravno prepliću akcija i ugođaj misterija s intelektualnim i etičkim dvojicama. Njegove

sljedeće filmove odlikuje precizno usvajanje žanrovskih kanona, red. jednostavnost i stilska čistoća. *Voli me noćas* (Love Me Tonight, 1932, i producent), o krojaču koji se zaljubljuje u princezu (M. Chevalier i J. Mac Donald), ima ležernost i stilsku perfekciju najuspješnijih musicala E. Lubitscha, kao i sentimentalno-ironičnu vizuru Pariza iz ranih djela R. Claira. Efektan je i *Pjesma nad pjesmama* (Song of Songs, 1933, i producent), melodrama o slikaru i modelu (B. Aherne i M. Dietrich), ironična analiza osionosti umjetnika i za to doba neuobičajeno smjela oda putenosti s biblijskim referencama. Vrhunskom melodramom smatra se i ekranizacija kaz. komada C. Odetsa *Zlatni mladić* (Golden Boy, 1939), s protagonistom (W. Holden) razapetim između proturječnih talenata boksača i violinista. U oba ostvarenja pažljivim vođenjem fabule uspijeva naznačiti opreku populizma i elitizma, iz čijeg pomirenja i proistječe njegova autorska samosvojnost po kojoj postaje jedan od najznačajnijih am. redatelja 30-ih godina. Ugled potvrđuje i režijom ambicioznih projekata, npr. »kruskog« filma MGM-a *Kraljica Kristina* (Queen Christina, 1934) sa G. Garbo i J. Gilbertom, te istaknutog djela u povijesti film. tehnologije *Becky Sharp* (1935) prema *Vašaru taštine* W. M. Thackeraya, prvoga s trobojnim technicolorom. Od 40-ih godina režira samo 5 filmova, uglavnom nepretencioznih: npr. iznenađujuće izravnu verziju pustolovina »maskiranog osvetnika« u filmu *U znaku Zorroa* (The Mark of Zorro, 1940), koloristički raskošnu melodramu *Krv i pijesak* (Blood and Sand, 1941) prema istoimenom romanu V. B. Ibáñeza, te glazb. verziju Lubitscheve *Ninočke* — adaptaciju musicala C. Portera *Svilene čarape* (Silk Stockings, 1957) sa F. Astaireom i C. Charisse. Zbog nesuglasica s producentima napušta 3 projekta koje dovršavaju dr. redatelji: *Laura* (1944) i *Porgy i Bess* (1959) O. Premingera te *Kleopatra* (1963) J. L. Mankiewicz. Od 60-ih godina posvećuje se kazalištu kao redatelj i dramaturg. Po drami *Đavolske gajde* (Devil's Hornpipe), koju je napisao sa M. Andersonom, snimljen je muz. film *Ne ukradi ništa malog* (Ch. Lederer, 1959); objavio je još nekoliko dramskih tekstova.

Ostali filmovi: *Opet živimo* (We Live Again, 1934); *Razveseljeni desperado* (The Gay Desperado, 1936); *Visok, pametan i lijep* (High Wide and Handsome, 1937); *Prstenje na njenim prstima* (Rings on Her Fingers, 1942); *Ljetni praznici* (Summer Holiday, 1948).



R. MAMOULIAN,
Aplauz



MILTON MANAKI

LIT.: T. Milne, Rouben Mamoulian, London/Bloomington 1969; J. R. Silke (urednik), Rouben Mamoulian: *Style Is the Man*, Washington 1971. N. Paj.

MANAKI, Janaki, fotograf i snimatelj (Avdela, Grčka, 1878 — Bitolj, 1960). Brat → Miliona M. God. 1898. otvara fotogr. atelje u Bitolju. U Bukureštu 1905. prvi put prisustvuje film. projekciji; iste godine bratu iz Londona šalje znamenitu kameru *Bioscope No. 300* i tako presudno utječe na njegovo životno opredjeljenje. Zajedno s bratom 1906. u 2. navrata sudjeluje na međunar. izložbi umj. fotografije u Bukureštu, gdje je nagrađen Zlatnom medaljom. Uhapšen 1916. od bug. okupacijskih vlasti, interniran je u Plovidiv gdje 1917. otvara fotogr. atelje; nakon 2. godine internacije vraća se u Bitolj. God. 1921. s bratom otvara kino-dvoranu »Manaki«, na čije vlasništvo pretendiraju i dr. partneri, pa naredne godine živi uz velike materijalne teškoće (što negativno utječe na njegovu i bratovu film. aktivnost).

Budući da je znatno utjecao na Miliona M., može ga se smatrati i koautorom njegovih film. dokumenata, kronika i reportaža.

LIT.: D.-T. Dimitroovski, Manaki i Bitola, Bitola 1975. G. Va.

MANAKI, Milton, snimatelj (Avdela, Grčka, 9. IX 1882 — Bitolj, 5. III 1964). Brat → Janakija M. Osnovnu školu polazi u rodnom gradu, a gimnaziju u Janjini; ne završava je zbog iznenadne opsjednutosti fotografijom, kojom je njegov brat već ovladao. Potkraj XIX st. uključuje se u akcije VMRO-a, čiji je član od 1900. Kao fotograf često putuje, a posjeti Carigradu i Bukureštu 1905. donose mu korisna poznanstva s budućim sultanom Mehmedom, odn. kraljem Karolom I. Iste se godine nastanjuje u Bitolju i otvara fotogr. atelje, a brat mu iz Londona šalje kameru *Bioscope No. 300*, prvu u jugosl. zemljama. Prve kadrove (koji označuju početak film. djelatnosti na tlu današnje Jugoslavije) snima u Avdeli, Beru i Bitolju. To su bili prizori iz obiteljskog života (*Despa Manaki prede*), vjerskih obreda (*Praznovanje Bogojavljenja*), nar. običaja (*Svadba u Bitolju*; *Svadba Petra Gerasa*; *Vašar u Beru*) i radnih djelatnosti (*Rumunjska škola u Gopešu*; *Mesari prodaju meso*). Idućih godina stvara bogatu fotogr. građu o zna-

čajnim događajima na tlu Makedonije, snimivši — među ostalim — *Doček amnestiranih boraca Ilindenskog ustanka* (1905), *Miting mladoturaka* (1905), *Dolazak prijestolonasljednika A. Karadževića u Bitolj* (1912) i *Boravak grčkog kralja Konstantina u Bitolju* (1918). Osobito su dojmivi prizori odmazde otomanskih vlasti nad civilnim stanovništvom, a pitoresknošću se izdvajaju fragmenti ceremonijala inozemnih diplomata u Bitolju.

Dokum. snimke iz ranije faze njegova djelovanja imaju vrijednost pojedinačnih epizoda. U kasnijim ostvarenjima, međutim, očigledno teži ka integraciji fragmenata u širi formativni kontekst. To se primjećuje već u kronici o dolasku rum. akademika u Bitolj 1908, ali tek spektakularnim snim. pothvatom o boravku sultana Rešada u Bitolju 1911. iskazuje afinitet prema složenijim kompozicijskim pretenzijama u žanru reportaže. Ne zapostavljajući spektakularnost prizora, inzistira na istinitosti činjenica (bez uplitanja izvanfilm. komentara i tumačenja). Postupku oslobođanja »govora činjenica« ostaje vjeran do kraja svoje snim. aktivnosti. God. 1921. s bratom otvara kino-dvoranu »Manaki« u Bitolju, na čiji posjed pretendiraju i neki dr. partneri, što mu idućih godina otežava snim. rad. Kada je 1939. njihovo kino stradalo u požaru, rad mu je bio gotovo onemogućen (tek rijetko snima »po narudžbi«), no ipak uspijeva zabilježiti: *Bombardiranje Bitolja* (od tal. avijacije) 1940, *Povlačenje okupatorskih jedinica iz Bitolja* 1944, te *II zasjedanje ASNOM-a* 1945.

Iako je ranije stekao počasti i titule dvorskog fotografa tur. sultana, rum. i jugosl. kralja (od kojih zapravo nije imao koristi), stvarna priznanja dobiva — kao najznačajniji jugosl. pionir kinematografije — tek u oslobođenoj Jugoslaviji, a njegova impresivna filmografija (oko 1500 m filma) postaje dostupna najširem gledateljstvu.

LIT.: D.-T. Dimitroovski, Manaki i Bitola, Bitola 1975. G. Va.

MANCINI, Henry, am. skladatelj (Cleveland, Ohio, 16. IV 1924). Studirao klavir, dirigiranje i kompoziciju na Juilliard School of Music u New Yorku; usavršavao se kod M. Castelnuova-Tedesca, E. Kreneka i A. Szendreijsa. Od 1945. pijanist

i aranžer u orkestru G. Millera, 1951—57. kompozitor i aranžer kompanije Universal, potom slobodni stvaralac. Pažnju pobuđuje aranžmanima za 2 muz. filma: *Priča o Glennu Milleru* (A. Mann, 1954), za koje je nagrađen Oscarom, i *Priča o Bennyju Goodmanu* (V. Davies, 1956). U prvoj značajnijoj izvornoj film. muzici (*Pljačka stoljeća*, 1955, J. Pevneyja) polazi od karakteristične teme — *songa*, koji u toku radnje razrađuje na način lajtmotiva, što postaje bitno obilježje njegova film. stila. Postigavši velik uspjeh glazbom (u stilu modernog jazza) za tv-seriju *Peter Gunn* iz 1958, započinje dugogodišnju suradnju sa B. Edwardsom te postaje jedan od najtraženijih i najpopularnijih film. skladatelja; vrlo uspješno je surađivao i sa S. Donenom, H. Hawksom i dr. Glavne su mu odlike vještina u kombiniranju orkestralnih boja (s pomoću kojih dočarava ugođaje) i melodijska invencija, osobito u oblikovanju karakterističnih tema i lajtmotiva. Njegova dopadljiva glazba, zasnovana ponekad na elementima jazza, osobito je djelotvorna u komičnim prizorima i stvaranju napetosti. Mnoge njegove melodije ili songovi postali su popularni i izvan film. medija, posebno lajtmotiv filma *Ružičasta pantera* (B. Edwards, 1964) — jazz-tema izvedena na saksofonu. Oscarom je nagrađen i za gl. song *Moon River* te cjelokupnu partituru filma *Doručak kod Tiffanyja* (1961) B. Edwardsa, za naslovni song filma *Dani vina i ruža* (1962) te za aranžman songova i orkestraciju partiture muz. filma *Viktor — Viktorija* (1982) istog redatelja. Radeći i dalje za televiziju, u novije se vrijeme istaknuo partiturnom serijom *Ptice umiru pjevajući* D. Dukea iz 1982. Sklada i za anim. filmove. Objavio je više priručnika o pisanju film. muzike.

Ostali važniji filmovi: *Dodir zla/Zrno zla* (O. Welles, 1958); *Zadnji čas* (B. Edwards, 1960); *Veliki varalica* (R. Mulligan, 1961); *Operacija Teror* (B. Edwards, 1962); *Praznici gospodina Hobbsa* (H. Koster, 1962); *Ha-tari!* (H. Hawks, 1962); *Najljepši sport za muškarce* (H. Hawks, 1963); *Vojnik na kiši* (R. Nelson, 1963); *Sarada* (S. Donen, 1964); *Ubojice* (D. Siegel, 1964); *Pucanj u tami* (B. Edwards, 1964); *Najveća trka oko svijeta* (B. Edwards, 1965); *Arabska* (S. Donen, 1966); *Sto si radio u ratu, tata?* (B. Edwards, 1966); *Detektiv Gunn* (B. Edwards, 1967); *Sama u tami* (T. Young, 1967); *Putovanje udojke* (S. Donen, 1967); *Zabava* (B. Edwards, 1968); *Veselo, veselo* (N. Jewison, 1969); *Suncokreti* (V. De Sica, 1969); *Gospodar otoka* (T. Gries, 1970); *Zavjerenici* (M. Ritt, 1970); *Špijunka Darling Lily* (B. Edwards, 1970); *Nikad ne popuštaj* (P. Newman, 1971); *Noćni posjetilac* (L. Benedek, 1971); *Surova Oklahama* (S. Kramer, 1973); *Strahote bijele zore* (Ph. Kaufman, 1974); *Povratak Pink Panthera* (B. Edwards, 1974); *Jednom k'o nijednom* (G. Green, 1975); *W. C. Fields i ja* (A. Hiller, 1976); *Inspektor Clouseau u akciji* (B. Edwards, 1976); *Osveta inspektora Clouseaua* (B. Edwards, 1978); *Ubojstvo à la carte* (T. Kotcheff, 1978); *Desetka* (B. Edwards, 1979); *Pod okriljem noći* (A. Hiller, 1980); *Sporadni putovi* (M. Ritt, 1981); *Pasji sinovi* (B. Edwards, 1981); *Draga mama* (F. Perry, 1981); *Manage à trois* (B. Forbes, 1982); *Duboki trag Pink Panthera* (B. Edwards, 1982); *Prokletstvo Pink Panthera* (B. Edwards, 1983); *Čovjek koji je volio žene* (B. Edwards, 1983); *Harry i sin* (P. Newman, 1984); *Kakva frka* (B. Edwards, 1985); *To je život!* (B. Edwards, 1986); *Naslijepo* (B. Edwards, 1987); *Staklena menažerija* (P. Newman, 1987); *Suton* (B. Edwards, 1988). Ni. Š.

MANDEL, Johnny (pr. ime **John Alfred Mandel**), am. skladatelj (New York, 23. XI 1925). Po

završetku studija na Juilliard School of Music u New Yorku posvećuje se isprva jazzu. Trubač je i trombonist u mnogim vrhunskim am. sastavima (npr. J. Venutija i W. Hermana) kao i aranžer i kompozitor (npr. za orkestar A. Shawa); 1953/54. nastupa s orkestrom C. Basieja. Film. muziku piše od 1956. Prvi veći uspjeh postiže filmom *Hoću živjeti* (R. Wise, 1958) — jednom od prvih film. partitura koju je u cijelosti napisao (tj. komponirao i orkestrirao) jazz-muzičar, karakterističnom po dočaravanju stanja osuđenice na smrt s pomoću disonancija i neugodnih zv. boja. Efektan je i muzika za krim. film *Point Blank* (J. Boorman, 1967), posebno uporaba drvenih duhačkih instrumenata te kontrapunktičkih odlomaka. Mnoge Mandelove melodije stekle su trajnu popularnost (*Straight Life, A Time for Love* i dr.), a za song *The Shadow of Your Smile* iz filma *Ljubav na pijesku* (V. Minnelli, 1965) nagrađen je Oscarom. Sklada i za televiziju (npr. tv-serije *E. G. Theatre* i *Markham*).

Ostali važniji filmovi: *Treći glas* (H. Cornfield, 1959); *Emilina amerikanizacija* (A. Hiller, 1964); *Pokretna meta* (J. Smight, 1966); *Rusi dolaze* (N. Jewison, 1966); *Slatki otrov* (N. Black, 1968); *Toga hladnog dana u parku* (R. Altman, 1969); *M.A.S.H.* (R. Altman, 1970); *Posljednji zadatak* (H. Ashby, 1973); *Ljetne želje, zimski snovi* (G. Cates, 1973); *W* (R. Quine, 1974); *Agatha* (M. Apted, 1979); *Dobrodošli, Mr. Chance* (H. Ashby, 1980); *Kako se izvući* (H. Ashby, 1982); *Presuda* (S. Lumet, 1982); *Smrtonosna zamka* (S. Lumet, 1982).

MANÈS, Gina (pr. ime **Blanche Moulin**), franc. glumica (Pariz, 7. IV 1893). Pohađala glum. školu na Korzici. Isprva epizodistica u pariškim kazalištima Palais-Royal i Capucines, potom plesačica u revijama. Na filmu od 1918. kada nastupa u serijalima L. Feuilladea. Filmom *Crvena krčma* (1923) J. Epsteina postaje jedna od najpoznatijih glumica franc. nijemog filma. Izgradila je tip fatalne žene po osnovnim odrednicama sličan am. → vampu, ali obogaćen »latinskom« patetičnošću i moralizmom. Kao carica Joséphine u *Napoleonu* (1927) A. Gancea i naslovnom ulogom u *Thérèse Raquin* (1928) J. Feydera postaje popularna i u inozemstvu: snima u Švedskoj i Njemačkoj, ali odbija ugovor sa MGM-om. Za II svj. rata u Maroku osniva i vodi glum. školu. Filmu se vraća 1949. ali otada nastupa uglavnom u drugorazrednim projektima. Objavila je kraći priručnik o glumi. Još od 1936. djelovala je i kao krotiteljica u cirkusu.

Ostale važnije uloge: *Vjerno srce* (J. Epstein, 1923); *Umjetnička duša* (G. Dulac, 1925); *Vlak bez očiju* (A. Cavalcanti, 1926); *Grieh* (G. Molander, 1928); *Latinska četvrt* (A. Genina, 1929); *Morski pas* (H. Chomette, 1930); *Salomortale* (E. A. Dupont, 1931); *Glava jednog čovjeka* (J. Duvivier, 1932); *Božanstvena* (M. Ophüls, 1935); *Barkarola* (G. Lamprecht, 1935); *Mayerling* (A. Litvak, 1936); *Mollenard* (R. Siodmak, 1938); *S.O.S. Sahara* (J. de Baroncelli, 1938); *Nostalgija* (V. Tourjansky, 1938).

MANEV, Kole, film. i tv-redatelj i slikar (Bapčor, Grčka, 5. IV 1941). God. 1948—56. živi u Rumunjskoj a zatim dolazi u Jugoslaviju. Srednju školu pohađa u Skoplju, a Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu. Nakon diplomiranja (1964) vraća se u Skoplje i 2 godine radi kao redatelj na televiziji. Slijedi dugo razdoblje boravka i rada u Parizu. Status slobodnog umjetnika omogućuje mu da u dužim vremenskim razmacima boravi i u zemlji, gdje se — pored lik. djelatnosti — bavi i filmom. Mada ne pripada grupi

N. MANFREDI
u filmu *Kruh
i čokolada* (sa
A. Karinom)



autora većeg opusa, snimio je nekoliko vrlo zanimljivih dokum. reportaža i filmova. Njegov dugometr. dokumentarac *Tulgeš* (1977), dobitnik Grand Prix na beogradskom festivalu, objelodanjuje — postupkom rekonstrukcije — tragičnu sudbinu djece iz egejskog dijela Makedonije: raspršena po svim zemljama ist. Evrope, ona su u stalnoj potrazi za identitetom i mjestom boravka svojih roditelja. Ostalim red. projektima nije ponovio sl. uspjeh.

MANFREDI, Nino (pr. ime **Saturnino Manfredi**), tal. filmski, kazališni i tv-glumac te film. scenarist i redatelj (Castro dei Volsci, 3. X 1921). Diplomiravši pravo pohađa kaz. akademiju u Rimu. Glum. karijeru otpočinje po svršetku II svj. rata u Rimu — dulje vrijeme bez uspjeha. Na jednoj revijalnoj priredbi otkriven je njegov komičarski dar, pa M. počinje (na radiju, televiziji i estradi) nastupati isključivo u komičnim ulogama, iskazujući veliku moć transformacije — glasom, mimikom i maskom. Njegova film. karijera (od 1949) slična je kazališnoj: u početku bezlična a od 1955. u uzlaznoj putanji. Epizodama u filmovima *Neženja* (A. Pietrangeli, 1955) i *Zaljubljeni* (M. Bolognini, 1955) postupno gradi tip komike kojim karakterizira malograđanina s vidljivim seljačkim korijenima, ponekad zlobnoga, ponekad zavidnoga ali uglavnom dobrodušnoga, upornoga ali ne i lukavog pa se često nađe u neugodnim situacijama. Došavši i do gl. uloga, najbolja ostvarenja daje kad uspije kontrolirati svoj temperament i sklonost pretjerivanju (posljedica čestih estradnih nastupa): *Kemping* (F. Zeffirelli, 1957, i koscenarist) i *Službenik* (G. Puccini, 1959, i koscenarist). Za ulogu u filmu *Ovoga puta govorimo o muškarcima* (L. Wertmüller, 1965) nagrađen je godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento (kao i kasnije za ostvarenja u filmovima *Zavjerenici slobode*, 1969, i *U ime pape kralja*, 1977, L. Magnija te *Espresso-kava*, 1979, N. Loya). Već od 60-ih godina nastupa i u dramskim ulogama od kojih se osobito ističu naslovna u španj. filmu *Krvnik* (1963) L. G. Berlange i tal. »gastarbajtera« koji se pokušava snaći u Švicarskoj u *Kruhu i čokoladi* (1973, i koscenarist) F. Brusatića. S dosta uspjeha okušao se i u režiji: 1962. režirao je epizodu *Vojnikova pustolovina* (L'avventura del soldato, i glumac) omnibusa *Ljubavni jadi*, 1971. film *Po milosti božjoj* (Per grazia ricevuta, i koscenarist/Nastri d'Argento za originalnu priču te, sa L. Benvenuti i P. De Bernardijem, za scenarij i glumac) nagrađen za debitantsko ostvarenje u Cannesu, a 1981. dovršio *Zenski akt* (Nudo di donna, i koscenarist i glumac) koji je napustio

A. Lattuada. Do 1988. nastupio je u oko 90 filmova.

Ostale važnije uloge: *Strážar, nadstrážar, narednik* (M. Bolognini, 1956); *Venecija, mjesecina i ti* (D. Risi, 1958); *Topovska serenada* (W. Staudte, 1958); *Odvažan potez obično nepoznatih* (N. Loy, 1959); *Crimen* (M. Camerini, 1960); *Herkulove pilule* (L. Salce, 1960, i koscenarist); *S tigre na konja* (L. Comencini, 1961); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Bučne godine* (L. Zampa, 1962); *Djevojka iz Parme* (A. Pietrangeli, 1963); *Gaučo* (D. Risi, 1964); *Zavodnice* (omnibus, epizoda D. Risija, 1965); *Made in Italy* (N. Loy, 1965); *Dobro sam je poznao* (A. Pietrangeli, 1965); *Ja, ja... pa ostali* (A. Blasetti, 1965); *Ope-racija San Gennaro* (D. Risi, 1966); *Preljub na talijanski način* (P. Festa Campanile, 1966); *Glava obitelji* (N. Loy, 1967); *Muči me, ali me voli* (D. Risi, 1968); *Vidim golo* (D. Risi, 1969); *Rosolino Paternò/General i vojnik* (N. Loy, 1970); *Opće pobijanje* (L. Zampa, 1970); *Visoko društvo Rima* (C. Lizzani, 1971); *Nazvat ćemo ga Andrea* (V. De Sica, 1972); *Girolimoni, rimski monstrum* (D. Damiani, 1972); *Toliko smo se voljeli* (E. Scola, 1975); *Ružni, prljavi, zli* (E. Scola, 1976); *Kad kum plaća* (S. Corbucci, 1977); *Opasna igračka* (G. Montaldo, 1978, i koscenarist); *Pismo ili glava* (N. Loy, 1982); *Ovo i ono* (S. Corbucci, 1984, i koscenarist).

D. Šva.

MANGANO, Silvana, tal. glumica (Rim, 21. IV 1930 — 15. XII 1989). Kći Engleskinje, supruge (od 1949) → D. De Laurentiisa. Poput mnogih tal. glumica poratnog razdoblja karijeru otpočinje sudjelovanjem na izborima za miss i kao fotomodel. Tip bujne i raskošne ljepotice, mješavina južnjačkih i sjevernjačkih elemenata, veliku popularnost stječe već prvom gl. ulogom sezonske radnice na rižištima u filmu *Gorka riža* (G. De Santis, 1949). U tom neoreal. djelu naglašenog erotizma M. privlači pažnju izgledom i provokativnom odjećom (spuštene crne čarape, uske kratke hlače i majica koja ističe grudi), čime se želi po prvi put stvoriti tal. pandan am. tipu → pin-upa. Takva orijentacija posebno je zamjetna u komercijalno neuspjeloj De Laurentiisovoj produkciji *Mambo* (R. Rossen, 1955), u kojoj se zapala i podražavanje tada popularne R. Hayworth. Prekretnicu u njenoj karijeri označuje film *Napuljsko zlato* (V. De Sica, 1954), u kojem suptilno gradi lik prostitutke na granici između pobune i prihvaćanja svoje sudbine (godišnja nagrada tal. kritike Nastri d'Argento). Nakon toga razvija se u izrazitu karakternu glumicu pa produhovljenost potpuno potiskuje erotizam njenih ranijih uloga.

S. MANGANO u filmu *Gorka riža*

Suraduje s vodećim tal. redateljima, npr. M. Cameriniem, u čijem *Odiseju* (1954) ima dvostruku ulogu Penelope i Kirke, C. Lizzanijem u *Procesu u Veroni* (1962), gdje za ulogu Edde Ciano ponovno dobiva Nastro d'Argento, i P. P. Pasolinijem u čijem je *Kralju Edipu* (1967) uvjerljiva Jokasta. U zrelijim godinama pojavljuje se uglavnom u manjim ulogama, ali zadržava visoku razinu, npr. u filmovima *Smrt u Veneciji* (1971, Nastro d'Argento za epizodu *lex aequo*) i *Ludwig* (1973)

S. MANGANO u filmu *Smrt u Veneciji*

L. Viscontija te *Dekameron* (1971) P. P. Pasolinija.

Ostale važnije uloge: *Zločin Giovannija Episcopa* (A. Lattuada, 1947); *Bandit Musolino* (M. Camerini, 1950); *Ljudi i zvukovi* (G. De Santis, 1956); *Brana na Pacifiku* (R. Clément, 1958); *Oluja* (A. Lattuada, 1958); *Veliki rat* (M. Monicelli, 1959); *Pet ošišanih žena* (M. Riit, 1959); *Crimen* (M. Camerini, 1960); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Baraba* (R. Fleischer, 1962); *Leteći tanjur* (T. Brass, 1964); *Ja, ja... pa ostali* (A. Blasetti, 1965); *Oprostite, da li ste za ili protiv?* (A. Sordi, 1966); *Vještice* (omnibus od 5 epizoda, 1967); *Teorema* (P. P. Pasolini, 1968); *Igra karata* (L. Comencini, 1972); *Zatvoreni obiteljski krug* (L. Visconti, 1975); *Dine — pješčani planet* (D. Lynch, 1984); *Crne oči* (N. S. Mihalkov, 1987). D. Šva.

MANILA, međunar. filmski festival koji se od 1982. godišnje održava u gl. gradu Filipina. Osnovan je s namjerom da bude središnja manifestacija te vrste u Aziji, području na kojem se održava mali broj festivala, a koje — s druge strane — proizvodi više od polovice svih igr. filmova u svijetu. Nastao je (pod pokroviteljstvom tadašnje gradonačelnice Manile Imelde Marcos) s ambicijom da dostigne tzv. festivalsku A-kategoriju i postane »Cannes Dalekog Istoka«, s turističko-polit. geslom *Filipini su mjesto gdje Zapad dodiruje Istok*. Na festivalu postoje 4 programa (ukupno više od 200 filmova): službena konkurencija, informativna sekcija, *Fokus na Aziju* (filmovi samo s tog kontinenta) i *Međunarodni sajam* (mnogobrojne projekcije za distributere /i uz pomoć videa/, što omogućuje zap. filmskim kućama proboj na az. tržište). Festival prate retrospektive — osobito az. filmova, ali i dr. nacionalnih kinematografija, pojedinih uglednih autora i sl. Gl. nagrada (za najbolji film) je *Zlatni orao* (*Golden Eagle*); dodjeljuju se i nagrade za najbolju režiju, mušku i žensku ulogu te više posebnih nagrada.

Nakon obaranja diktature F. Marcosa 1986. festival je (privremeno) ukinut — dok se ne srede prilike u zemlji te dok se ne osmisli njegova nova uloga i koncepcija.

Od jugosl. sineasta najveći uspjeh ostvario je G. Marković, nagrađen 1982. za režiju filma *Majstori, majstori* (1980).

Mo. K.

MANKIEWICZ, Herman J., am. scenarist i producent (New York, 7. XI 1895 — Los Angeles, 5. III 1953). Brat → Josepha M. Studirao na sveučilištu Columbia i u Berlinu. Inozemni dopisnik chicaškog »Tribune«, a po povratku u SAD kaz. kritičar i urednik kaz. rubrike »New York Times« te prvi urednik dramske rubrike »New Yorkera«. U Hollywoodu je od 1926. isprva (do potkraj 30-ih godina) kao adaptator i pisac priča, potom kao (ko)scenarist mnogobrojnih filmova kompanija MGM i RKO. Neuobičajeno za scenarista čija filmografija sadrži gotovo 70 naslova i suradnju s mnogim istaknutim redateljima, cjelokupni njegov rad u sjeni je originalnog scenarija za *Građanina Kanea* (O. Welles, 1941), potpisanog zajedno s redateljem i nagrađenog Oscarom (poznata kritičarka P. Kael tvrdi da je jedini autor zapravo baš M.). U toku 40-ih godina piše znatno manje, no njegovi scenariji za filmove *Ponos Jekijā* (S. Wood, 1942, u suradnji), biografiju znamenitog igrača baseballa Loua Gehringa, *Začarani koliba* (J. Cromwell, 1945, u suradnji), rafiniranu melodramu, i *Tajna žene* (N. Ray, 1949, i producent), slojevitu dramu, ipak dokazuju da bi njegovo mjesto među hollywoodskim scenaristima i bez suradnje na Wellesovu remek-djelu bilo vrlo visoko. Od 1930. djelovao je usporedno i kao producent, posebno uspješno u komedijama braće Marx (npr. *Majmunska posla*, 1931, i *Konjsko perje*, 1932, N. Z. McLeoda te *Ludi rat braće Marx*, 1933, L. McCareyja) i W. C. Fieldsa (npr. *Noge od milijun dolara*, 1932, E. Clinea).

Njegov sin **Don M. Mankiewicz** također je film. scenarist.

Ostali važniji filmovi — kao scenarist (sam ili u suradnji): *Kralj skitnica* (L. Berger, 1930); *Dame vole grubijane* (R. V. Lee, 1930); *Kraljevska broadwayska obitelj* (G. Cukor i C. Gardiner, 1930); *Večera u osam* (G. Cukor, 1933); *Nestašluci* (R. Z. Leonard, 1935); *Kakav divan svijet* (W. S. Van Dyke, 1939); *Božićni blagdani* (R. Siodmak, 1944); *Karibi* (F. Borzage, 1945).

LIT.: P. Kael, *Citizen Kane Book*, Toronto/New York/London 1971. N. Paj.

MANKIEWICZ, Joseph Leo, am. redatelj, scenarist i producent (Wilkes-Barre, Pennsylvania, 11. II 1909). Brat → Hermana M. Školovao se na sveučilištu Columbia, potom — poput brata — započeo novinarsku karijeru u dopisništvu chicaškog »Tribune« u Berlinu, gdje je radio i kao prevoditelj natpisa za njem. filmove namijenjene engl. govornom području. Po povratku u SAD (1929) otpočinje film. karijeru kao pisac titlova, dijaloga i priča. Prvi uspjeh postiže kao koscenarist (sa N. Z. McLeodom) filma *Skippy* (N. Turog, 1931) i ubrzo postaje vodeći scenarist kompanije Paramount; prešavši u MGM, ističe se kao koscenarist popularne *Manhattanske melodrame* (W. S. Van Dyke, 1934). Kao producent debitira *Zakonom linča* (F. Lang, 1936) i do sredine 40-ih godina proizvodi zapažene filmove *Tri ratna druga* (F. Borzage, 1938), *Philadelphijska priča* (G. Cu-

kor, 1940), *Žena godine* (G. Stevens, 1942), *Ključevi kraljevstva* (J. M. Stahl, 1944, i koscenarist) i dr. Kada njegov mentor E. Lubitsch nije mogao realizirati Mankiewiczov scenarij *Dragonwyck*, M. 1946. preuzima i režiju, započevši tako novu uspješnu karijeru. Do povlačenja 1972. režirao je 20 filmova, uglavnom po vlastitim scenarijima, prepoznatljivog prosedea nastalog spojem lubitshevске lepršavosti i cinizma, borzageovskog fatalizma te vlastite sklonosti složenijim lit. strukturama. Prvo priznanje mu je Oscar za scenarij i za režiju melodrame *Pismo trima ženama* (A Letter to Three Wives, 1949, i nominacija za Oscara za najbolji film). Još veći uspjeh (Oscar za najbolji film, režiju i scenarij, specijalna nagrada na festivalu u Cannesu) postiže filmom *Sve o Evi* (All about Eve, 1950), ciničnom analizom međusobnih intriga glumaca na Broadwayu. Ugled potvrđuje antimakartistički intoniranom psihol. dramom *Ljudi će govoriti* (People Will Talk, 1951), špijunskim thrillerom *Operacija Cicero* (Five Fingers, 1952, nominacija za Oscara za režiju), ekranizacijom Shakespeareova *Julija Cezara* (Julius Caesar, 1953, i scenarist /nominacija za Oscara za najbolji film/) te melodramom *Bosonoga kontesa* (The Barefoot Contessa, 1954, i scenarist i producent /nominacija za Oscara za scenarij/). Njegove filmove tog razdoblja karakterizira sudar neurotičnog svijeta i smirenosti red. postupka kojim ga analizira. Tu autorsku perspektivu obično ironijski izražava neki lik: npr. kaz. kritičar (G. Sanders) u filmu *Sve o Evi*, sobar-špijun (J. Mason) u *Operaciji Cicero* ili — s mnogo gorčine — redatelj (H. Bogart) u *Bosonogoj kontesi*. Svoj stil najrafiniranije demonstrira u filmu *Iznenada prošlog ljeta* (Suddenly Last Summer, 1959), ekranizaciji istoimenoga kaz. komada T. Williamsa, melodrami o dekadenciji i homoseksualizmu, jednom od najbizarnijih hollywoodskih projekata 50-ih godina. Nakon odustajanja R. Mamouliana, M. preuzima režiju superspektakla *Kleopatra* (Cleopatra, 1963), čija produkcija traje više godina; manirističnost filma rezultat je nerazmjera između pompoznosti projekta i redateljeve nesprenosti da to respektira, što dovodi i do komerc. neuspjeha — gubitak od 18 milijuna dolara.

Iako kasnija vrednovanja uglavnom potcjenjuju Mankiewiczov opus, najviše zbog preferiranja verbalnoga na štetu vizualnoga, mjesto među najboljim am. redateljima poratnog razdoblja ne može mu se odreći — zbog osebujne pozicije producenta-scenarista koji red. postupak shvaća kao mogućnost ironične distance prema temama te zbog sustavnog nastojanja da se u Hollywoodu nametne intelektualnijom koncepcijom filmskog medija.

Ostali filmovi — kao redatelj: *Negdje u noći* (Somewhere in the Night, 1946); *Pokojni George Apley* (The Late George Apley, 1946); *Duh i gospođa Muir* (The Ghost and Mrs. Muir, 1947); *Bijeg* (Escape, 1948); *Kuća mržnje* (House of Strangers, 1949); *Nema izlaza* (No Way Out, 1950); *Momci i djevojke* (Guys and Dolls, 1955); *Mirni Amerikanac* (The Quiet American, 1958); *Vrč meda* (The Honey Pot, 1967); *Bio jednom jedan pokvarenjak* (There Was a Crooked Man, 1969); *Njuškalo* (Sleuth, 1972, nominacija za Oscara za režiju).

Ostali važniji filmovi — kao scenarist (sam ili u suradnji): *Noge od milijun dolara* (E. Cline, 1932); *Kad bih imao milijun* (N. Taurog i dr., 1932); *Alice u zemlji čudesa* (N. Z. McLeod, 1933); *Kruh naš svagdašnji* (K. Vidor, 1934); kao producent: *Zamamni đavolac* (C. Brown, 1936); *Konfeksijski anđeo* (H. C. Potter, 1938); *Avanture Huck-*



J. L. MANKIEWICZ, *Sve o Evi* (A. Baxter, B. Davis, M. Monroe i G. Sanders)

berryja Finna (R. Thorpe, 1939); *Neobični tovar* (F. Borzage, 1940).

LIT.: J. Russell Taylor, Joseph L. Mankiewicz: An Index to His Work, London 1960.

MANKOWITZ, Wolf (puno ime **Cyril W. Mankowitz**), britansko-ir. scenarist, redatelj i pisac (London, 7. XI 1924). Studirao u Cambridgeu. Isprva novinar, potom ugledan romanopisac. Na filmu debitira kao pisac dodatnih dijaloga za komediju *Daj mi ponudu* (C. Frankel, 1954) snimljenu prema njegovu istoimenom romanu (Make Me an Offer). Nakon toga adaptira vlastiti roman *Jare za dvoje pare* (A Kid for Two Farthings) za film C. Reeda iz 1955. Kontinuiranu scenar. djelatnost ostvaruje tek 60-ih godina a najuspjelija su mu ostvarenja znanstvenofantastični *Dan kad je zemlja planula* (V. Guest, 1961), adaptacija komada J. Anouilha *Valcer toreadora* (J. Guillermin, 1962) i parodija filmova o Jamesu Bondu *Casino Royale* (H. Huston, V. Guest, K. Hughes, R. Parrish, J. McGrath i R. Talmadge, 1967, sa J. Lowom i M. Sayersom). Nakon scenarija u Cannesu nagrađenog filma *Zabluda* (A. Bridges, 1973), adaptacije romana L. P. Hartleyja, rijetko piše za film. Od 70-ih godina s uspjehom režira dokum. filmove za različite brit. tv-kompanije i u Irskoj.

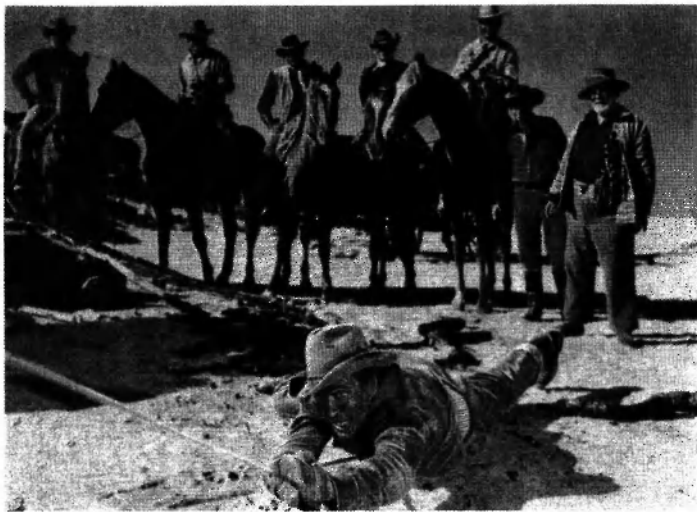
Ostali važniji filmovi (kao scenarist): *Expresso Bongo* (V. Guest, 1959); *Dvadesetpeti sat* (H. Verneuil, 1967); *Kompanija za ubojstva* (B. Dearden, 1969); *Bloomfield* (R. Harris, 1971).

MANN, Abby (pr. ime **Abraham Goodman**), am. scenarist i pisac (Philadelphia, 1927). Školuje se na sveučilištima Temple i New York. Poput P. Chayefskog afirmira se kao pisac tv-drama, surađujući u mnogim ambicioznim programima, npr. *Studio One*, *Alcoa Goodyear Theater* i *Playhouse 90*. Njegov hollywoodski debi, scenarij za *Sudenje u Nürnbergu* (S. Kramer, 1961), za koji je nagrađen Oscarom, trosatna je preradba vlastite tv-igre, u kojem su određene osnovne scenar. preokupacije i karakteristike: preispitivanje nacizma, rasna problematika, pretenciozna analiza odnosa masa — pojedinac, pitanja etike, korupcije i sl. Njegovo je vrlo značajno ostvarenje scenarij za film *Detektiv* (G. Douglas, 1968), u kojem obrađuje problem kriminala i korupcije na new-

yorškim ulicama, najavljujući val policijskih biografija, a jednako mu je efektan i studiozni scenarij za pilot-film uspješne tv-serije *Kojak* — *Ubojstvo Marcus-Nelson* (J. Sargent, 1973). Njegov scenarij. prosede, stvoren dugogodišnjim televizijskim iskustvom, ipak je najprimjereniji tom mediju iz kojeg je i ponikao.

Ostali filmovi: *Zatočenici Altone* (V. de Sica, 1962, sa C. Zavattinijem); *Dijete čeka* (J. Cassavetes, 1963, po vlastitoj tv-drami); *Brod ludaka* (S. Kramer, 1965); *Izveštaj komesaru* (M. Katse-las, 1974).

MANN, Anthony (pr. ime **Emil Anton Bundsmann**), am. redatelj (San Diego, California, 30. VI 1906 — Zap. Berlin, 29. IV 1967). Nakon srednje škole član je jedne kaz. družine u newyorškom Greenwich Villageu. Poč. 30-ih godina kaz. redatelj, a od 1938. »lovac na talente« i supervizor pokusnih snimanja (npr. *Prohujalo s vihorom*, 1939, V. Fleminga i Rebecca, 1940, A. Hitchcocka) u tvrtki D. O. Selznicka. Prešavši u Paramount, sada kao *Anthony Mann*, pomoćnik je redatelja (npr. u *Sullivanovim putovanjima*, 1941, P. Sturgesa). Režira od 1942 (*Doktor Broadway* — Dr Broadway), do kraja desetljeća uglavnom manje značajne filmove za RKO i Republic. Njegov prvi visokobudžetni projekt je Universalov *Winchester 73* (1950), isprva namijenjen F. Langu, kojim započinje seriju vrhunskih vesterna 50-ih godina. Iskazuje se smislom za dinamičnu naraciju i osjećajem za karakterizaciju likova te rafiniranim i funkcionalnim korištenjem krajolika (hučne vode, gromade stijenja i šume /suprotno pustinjama i ravnicama J. Forda, od kojeg se razlikuje i mobilnošću kamere te naturalističnijim prikazom nasilja/). Junaci su mu stvarniji od uobičajenih stereotipova žanra — ljudi s manama i sumnjama, često neurotični ili cinični, u sukobu sa svojim najbližima (motivi prijateljstva ali i osvete, odnosa između braće te očeva i sinova). Najuspješnije surađuje sa scenaristom B. Chaseom te s glumcem J. Stewartom, protagonistom 8 njegovih filmova (od toga 5 vesterna), počevši od *Winchestera 73*, priče o »odiseji« jedne puške. I ostala 4 ubrajaju se u klasiku žanra: *Na okuci rijeke* (Bend of the River, 1952), čija je pozadina sukob farmera i rudara; *Gola ostruga*



A. MANN, *Čovjek iz Laramieja*

(The Naked Spur, 1952), priča o lovcu na ucjene; *Daleka zemlja* (The Far Country, 1955) o dvojici prijatelja koji na Aljasku gone krdo stoke za izgladnjele rudare; *Čovjek iz Laramieja* (The Man from Laramie, 1955) o čovjeku koji nastoji razjasniti i osvetiti bratovu smrt. Osim filmova sa Stewartom, M. je režirao još 3 vrhunska vesterna: *Posljednji graničar* (The Last Frontier, 1955), s trokutom koji čine traper, ambiciozni a nespособni oficir i njegova nesretna supruga; *Metalna zvijezda* (The Tin Star, 1957) u kojem iskusan zapadnjak (H. Fonda) podučava mladog šerifa (A. Perkins); *Čovjek sa Zapada* (Man of the West, 1958), djelo depresivnog ugođaja o sukobu dvojice nekadašnjih odmetnika-partnera (G. Cooper i L. J. Cobb). S uspjehom se okušao i u dr. žanrovima; ističu se: nostalgичni muzičko-biografski film *Priča o Glennu Milleru* (The Glenn Miller Story, 1954); ratni film *Ljudi u ratu* (Men in War, 1957) o jednoj am. patroli izgubljenoj u Koreji; ekranizacija istoimenog djela E. Caldwellla *Mala božja njiva* (God's Little Acre, 1958) o farmeru koji zapušta zemlju tražeći zlato; pov. spektakl *El Cid* (1961), epsko djelo o legendarnom španj. junaku iz borbi protiv Maura u XI st. Nakon neuspjeha (gubitak od 18 milijuna dolara) pseudohist. spektakla *Pad Rimskog Carstva* (The Fall of the Roman Empire, 1964) karijera mu opada. God. 1960. napustio je režiju pov. spektakla *Spartak* (uspješno ga je zamijenio S. Kubrick). Umro je za snimanja špijunskog filma *Fićfirić u aspirku* (A Dandy in Aspic, 1968), koji je dovršio jedan od gl. glumaca — L. Harvey.

Ostali filmovi: *Mjesečina u Havani* (Moonlight in Havana, 1942); *Ničija draga* (Nobody's Darling, 1943); *Moja najbolja djevojka* (My Best Gal, 1944); *Stranci u noći* (Strangers in the Night, 1944); *Veliki Flammarijon* (The Great Flammarijon, 1945); *Hrabrost u 2* (Two O'Clock Courage, 1945); *Opjevak povratak kući* (Sing Your Way Home, 1945); *Neobično utjelovljenje* (Strange Impersonation, 1946); *Bambus i plavuša* (The Bamboo Blonde, 1946); *Očajnik* (Desperate, 1947, i koautor priče); *Lažno optužen* (Railroaded, 1947); *Policijci* (T-Men, 1947); *Čorav posao* (Raw Deal, 1948); *Crna knjiga* (The Black Book/Reign of Terror, 1949); *Pogranični incident* (Border Incident, 1949); *Sporadne ulice* (Side Street, 1949); *Đavolova vrata* (Devil's Doorway, 1950); *Bijesni* (Furies, 1950); *Visoka meta* (The Tall Target, 1951); *Olujni zaljev/Nemirni zaljev* (Thunder Bay, 1953); *Strateška zračna komanda* (Strategic Air Command, 1955); *Serenada* (Serenade, 1956); *Ci-*

marron (1960); *Heroji Telemarka* (The Heroes of Telemark, 1966).

LIT.: J. C. Missiaen, Anthony Mann, Paris 1964; J. Kitses, *Horizons West*, Bloomington 1969.

MANN, Daniel, am. filmski i tv-redatelj (New York, 8. VIII 1912). Isprva hotelski glazbenik, zatim glumac u putujućim kaz. drušinama. Nakon studija kaz. režije, po povratku iz II svj. rata — zahvaljujući poznanstvu sa E. Kazanom — režira na Broadwayu i televiziji. Uz pomoć producenta H. Wallisa debitira na filmu ekranizacijom drame W. Ingea o krizama čovjeka neuspjelog u životu *Vrati se, mala Shebo* (Come Back Little Sheba, 1952), svoga kaz. uspjeha na Broadwayu, koja gl. glumici Sh. Booth donosi Oscara. Pedesetih godina konvencionalnim se režijama — najčešće kaz. hitova (tu se izdvaja komedija o sukobu am. i jap. načina života u okupiranom Japanu nakon II svj. rata *Čajana na augustovskoj mjesečini* — The Teahouse of the August Moon, 1956 /prema komadu J. Patricka/) i tekstova primjerenih am. srednjeklasnoj publici — nameće kao jedan od komunikativnijih pripovjedača Hollywooda. Uspjehu značajno pridonosi izbor glumaca, pa su tako Oscarima nagrađene i A. Magnani za ulogu napuštene Talijanke u *Tetoviranoj ruži* (The Rose Tattoo, 1955) i E. Taylor za ulogu »luksuzne« prostitutke u krizi u *Butterfieldu 8* (1960), dok je S. Hayward za interpretaciju tragičnog života nekadašnje hollywoodske zvijezde Lillian Roth u filmu *Plakat ču sutra* (I'll Cry Tomorrow, 1955) nagrađena na festivalu u Cannesu. Šezdesetih godina njegovi se filmovi gube u melodramatičnosti i eksploatairanju ostarjelih glum. zvijezda. Iznimka je njegovo (po mnogim kritičarima) najbolje ostvarenje — duhovito izrugivanje špijunskih thrillera *Tajni agent Flint* (Our Man Flint, 1965) koje ukazuje na red. talent dotad uglavnom zatomičen proračunatošću i konformizmom. Do povlačenja 1980. režirao je 25 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Posljednji gnjevni čovjek* (The Last Angry Man, 1959); *Planinski put* (The Mountain Road, 1960); *Ada* (1961); *Zajedničko ljetovanje* (Five Finger Exercise, 1962); *Tko to spava u mom krevetu?* (Who's Been Sleeping in My Bed, 1963); *Judith* (1965); *Za njenu ljubav* (For Love of Ivy, 1968); *Krajevski san* (A Dream of Kings, 1969); *Willard* (1971); *Osvetnici Colorada* (The Avengers, 1972); *Interval* (1973); *Matilda* (1978).

MANN, Delbert, am. filmski i tv-redatelj (Lawrence, Kansas, 30. I 1920). Studirao dramu na

sveučilištima Vanderbilt i Yale. Isprva trgovac, za II svj. rata pilot bombardera, a po demobilizaciji redatelj u kazalištu i na televiziji. God. 1949—55. afirmira se u kompaniji ABC kao tv-redatelj (osobito igr. programâ). Na filmu uspješno debitira 1955. kao jedan od prvih iz generacije tv-redatelja koji su prešli na film. Prva 2 filma režira prema scenar. predlošcima P. Chayefskog. U *Martyju* (1955) kroz ljubavnu priču o mesaru i neuglednoj usidjelici (E. Borgnine i B. Blair) proklamira koncept koji će ponoviti i u *Momačkoj večeri* (The Bachelor Party, 1957): veristički isječci iz života, mozaična dramaturgija, svakodnevni junaci i nepatvoreni soc. milje predstavljaju prototip novih, realist. tendencija am. filma tog razdoblja. Nepostojanje čvrste fabule (osobito u *Momačkoj večeri*) nadoknađeno je dokumentarističkom fakturom i živim opisom svakodnevice srednje klase, kao i vrsnim glum. kreacijama (koji ponekad ipak djeluju i kazališno). Nakon zamiranja trenda koji ga je proslavio i donio mu Oscara za najbolji film i režiju te Grand Prix u Cannesu (*Marty*), M. se 60-ih godina usmjeruje komerc. filmu, uglavnom komediji (npr. *Pidžama za dvoje* — Lover Come Back, 1961, i *Dijamantna džungla* — The Pink Jungle, 1968), a 70-ih adaptacijama poznatih knjiž. djela (npr. *David Copperfield*, 1970, *Jane Eyre*, 1971, i *Na Zapadu ništa novo* — All Quiet on the Western Front, 1980) i televiziji; njegovi tv-filmovi često su prebacivani na 35mm vrpcu. Do 1986. režirao je oko 25 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Zudnja pod brijestovima* (Desire under the Elms, 1958); *Odvajeni stolovi* (Separate Tables, 1958); *Usred noći* (Middle of the Night, 1959); *Mrak navrh stubišta* (The Dark at the Top of the Stairs, 1960); *Taj nežni dodir krzna* (That Touch of Mink, 1962); *Skupljanje orlova* (A Gathering of Eagles, 1962); *Drago srce* (Dear Heart, 1964); *Gospodin Buddwing* (Mister Buddwing, 1966); *Silom odveden* (Kidnapped, 1971); *Čovjek bez domovine* (The Man without a Country, 1975); *Raskid među ljubavnicima* (Torn between Two Lovers, 1979); *Noćni prijelaz* (Night Crossing, 1981, započeo Ch. Jarrott); *Ljubav pokazuje put* (Love Leads the Way, 1984). N. Paj.

MANNHEIM (Internationale Filmwoche Mannheim), međunar. filmski festival osnovan 1952. Organizirali su ga — kao »filmski tjedan« lokalnog značenja — filmofili-entuzijasti s namjerom da se omladini grada prikazuju najuspjeliji domaći i inozemni kratkometr. filmovi. U početku održava se svake godine u svibnju, kasnije u listopadu. Isprva orijentiran na kratkometr. filmove raznih vrsta (»kulturne i dokumentarne«), od 1961. uvodi kategoriju debitantskoga igr. filma (vrlo poticajnu za razvitak festivala). Već potkraj 50-ih godina dotad lokalna smotra prerašta u festival međunar. značaja. Osobito se ističe podupiranjem novih dokumentarističkih tendencija (npr. filma-istine), zatim kinematografijâ socijal. zemalja Ist. Evrope (npr., prva veća priznanja tu su stekli V. Chytilová, J. Němec i J. Menzel), te — nešto kasnije — i zemalja Trećeg svijeta, često radi ukazivanja na sterilitet filma u SR Njemačkoj. Posebno su zapažene i popratne manifestacije festivala: od kraja 70-ih godina organiziraju se seminari o afro-arap. filmu (1978), filmu Indije i jugoist. Azije (1979), te latinsko-am. filmu (1980), a 1983. održana je i bogata retrospektiva filmova NR Kine. Osnovan kao manifestacija posvećena omladini, festival u svoju djelatnost uključuje i manifestaciju *Omladina i film*. Na festivalu se dodjeljuju sljedeće nagrade: Grand Prix (1983. u iznosu od 10000 DM) za najbolji igr. film, Nagrada »Josef von Sternberg«

(2000 DM) za najoriginalniji film, Nagrada »Mannheimski filmski dukt« (1500 DM) za 5 kategorija (debitantski igr. film, kratki igr. film, dugometražni dokum. film, kratkometražni dokum. film i anim. film) te više spec. nagrada (npr. FIPRESCI-ja i FLAG-a) i diploma; o njima odlučuje međunar. žiri sastavljen od mladih film. stvaralaca. God. 1983. osnovan je i ogranak festivalске konkurencije *Mlada kinematografija*, s posebnim žirijem i nagradama.

Jugosl. selekcija najčešće je istaknut sudionik tog festivala. Najviše uspjeha imao je igr. film *Ovnovi i mamuti* (1985) F. Robara-Dorina, nagrađen iste godine Grand Prixom, dok su u svojim kategorijama nagrađeni: 1963. anim. film *Igra* (1962) D. Vukotića, 1964. kratki igr. film *Grđanin Urban* (1963) J. Bevca, 1965. dokum. film *Parničenje* (1964) D. Lazića i 1977. debitantski igr. film *Specijalno vaspitanje* (1977) G. Markovića, nagrađen i nagradom FIPRESCI-ja. Mo. K.

MANNI, Ettore, tal. glumac (Rim, 6. V 1927 — Rim, 27. VII 1979). Studirao medicinu, pa pravo i arhitekturu. Nakon slučajnoga film. debija (*Trgovina bijelim robljem*, 1952, L. Comencinija) odlučuje se za glum. karijeru. Impozantne pojave i autoritativna nastupa, osobito se (i gl. i sporednim ulogama) ističe u pov. i mitol. spektaklima (npr. *Atila*, 1954, P. Franciscija; *Odisej*, 1954, M. Camerinija; *Kleopatrine legije*, 1959, i *Herkul osvaja Atlantidu*, 1961, V. Cottafavija). Iskazuje i komički (npr. *Siromašni, ali lijepi*, 1957, D. Risi-ja; *Lopov on, lopov ona*, 1958, L. Zampe) i dramski talent (npr. *Prijateljice*, 1955, M. Antonionija), no češće u zrelijoj dobi (npr. *Buržujka*, 1974, M. Bolognini; *Božanstvena žena*, 1975, G. Patronija Griffija; *U ime pape kralja*, 1977, L. Magnija). Umro je nesretnim slučajem za snimanja *Grada žena* (1979) F. Fellinija.

Ostale važnije uloge: *Vučica* (A. Lattuada, 1953); *Namiguša Marisa* (M. Bolognini, 1957); *Pobuna gladijatora* (V. Cottafavi, 1958); *Austerlitz* (A. Gance, 1960); *Amazonke Rima* (V. Cottafavi, 1961); *Bitka kod Villa Fiorite* (D. Daves, 1965); *Arcidavao* (E. Scola, 1966); *Fatalna gospođica* (T. Richardson, 1966); *Čovjek na koljenima* (D. Damiani, 1979). Mi. Šr.

MANOJLOVIĆ, Predrag-Miki, film., kaz. i tv-glumac (Beograd, 5. IV 1950). Iz obitelji kaz. glumaca. God. 1972. diplomira na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu (u klasi M. Maričića). Član Narodnog pozorišta u Beogradu. Osobit uspjeh postigao je u komadima von Kleista, Cehova, Tolstoja, Camusa, Šnajdera i Mihailovića; za kaz. ostvarenja nagrađen je Oktobarskom nagradom grada Beograda 1979, te na smotrama MES u Sarajevu 1982. i Sterijino pozorište u Novom Sadu 1985. Film. karijeru otpočinje u tv-seriji (i iz njenih prvih epizoda montiranom filmu) *Otpisani* (1974) A. Đorđevića, a potom je vrlo zapažen i u tv-seriji *Grlom u jagode* S. Karanovića. Nadaren i sugestivan glumac široka dijapazona, izgradio je prepoznatljiv glum. stil karakterističan po suptilnom izboru znakovnog repertoara likova. Iako se s uspjehom okušava i u komediji, na filmu uglavnom tumači ozbiljne i slojevite karaktere tragične naravi, kao u svojim najboljim ostvarenjima — ulogama revolucionara-idealista kojeg kontakt s građanskom sredinom dovodi do sloma u filmu *Samo jednom se ljubi* (R. Grlić, 1981), za koju je nagrađen Grand Prixom u Nišu i na festivalu mediteranskih zemalja u Valenciji, te oca, bivšega polit. zatvorenika u *Ocu na službenom putu* (E. Kusturica, 1985), za koju je nagrađen Zlatnom arenom u Puli i Carem

Konstantinom u Nišu. Ne zaostaje ni uloga liječnika koji teško podnosi raskorak između životne rutine i vlastitih nedefiniranih htijenja u filmu *Nešto između* (S. Karanović, 1983), za koju je također nagrađen Zlatnom arenom. Najveće uspjeha postiže u filmovima redatelja svoje generacije, a ugled najistaknutijega mlađeg glumca u SFRJ s poč. 80-ih godina uspješno održava — većim i manjim ulogama — i u filmovima *Sok od šljiva* (B. Baletić, 1981), *U rajama života* (R. Grlić, 1984), *Žagode u grlu* (S. Karanović, 1985), *Tajvanska kanasta* (G. Marković, 1985) i *Za sreću je potrebno troje* (R. Grlić, 1986). I dalje s uspjehom nastupa i na televiziji (npr. naslovni lik u tv-seriji *Vuk Karadžić* Đ. Kadijevića).

Ostale važnije uloge: *Hajka* (Z. Pavlović, 1977); *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (V. Minica, 1978); *Sezona mira u Parizu* (P. Golubović, 1981); *13. jul* (R. Šaranović, 1982). B. Ze.

MAN RAY, također **Man-Ray** ili **Ray**, Man (pr. ime **Emmanuel Rudnitsky**), franc. redatelj, snimatelj, fotograf i slikar am. podrijetla (Philadelphia, 27. VIII 1900 — Pariz, 18. XI 1976). Bavi se grafikom, slika apstraktna platna; 1917. sa slikarima F. Picabiom i M. Duchampom osniva newyoršku dadaističku grupu. God. 1922. pridružuje se avangardnim krugovima u Parizu — isprva dađai-

alistički je film *Zvijezda mora* (L'étoile de mer, 1928), prema pjesmi R. Desnosa (pojedini stihovi javljaju se u natpisima kao ironični komentar) u kojem se »ljubavna storijs« prožimlje s mnogobrojnim vizualnim asocijacijama, uglavnom seksualnim. *Misterij dvorca Kocka* (Le mystère du château de Dés, 1929), baziran na stihu S. Mallarméa (*Un coup de dés jamais n'abolira la chance*) koji se u filmu i vizualizira, ispunjen nizom vizualnih dosjetki, smatra se izrazitim primjerom »anegdoteskog« nadrealizma. Kao glumac pojavio se u filmu *Meduigra* (1924) R. Claira, a sa M. Allégretom i M. Duchampom korežirao je *Anemični film* (Anemic cinema, 1926). Od izbijanja II svj. rata boravi u Hollywoodu. Objavio je autobiografiju *Autoportret* (Self Portrait, 1963).

Ostali filmovi: *Pokušaj simulacije kinematografskog delirija* (Essai de simulation de délire cinématographique, 1935, suredatelj sa A. Bretonom i P. Eluardom /nedovršen/); *Snovi što se mogu kupiti novcem* (H. Richter, 1944—47, suredatelj u epizodama *Ruth Roses* i *Revolvers*). An. Pet.

MANSFIELD, Jayne (pr. ime **Vera J. Palmer**), am. filmska i tv-glumica (Bryn Mawr, Pennsylvania, 19. VI 1933 — New Orleans, Louisiana, 29. VI 1967). Glum. ime uzima od prvog supruga za kojeg se udala u 16. godini. Karijeru otpočinje



JAYNE MANSFIELD

stima a potom nadrealistima. Dvadesetih i 30-ih godina ističe se kao fotograf-eksperimentator: snima bez fotogr. aparata (tzv. *rayogrami* ili *rayografi*), tj. postavljanjem i eksponiranjem trodimenzionalnih objekata na svjetlosno osjetljivi fotogr. papir, a stvara i snimke solarizacijom, tj. djelomičnim pretvaranjem negativa u pozitivnu sliku djelovanjem svjetlosti. Istim žarom eksperimentatora, kojega primarno odlikuje zaziranje od narativne fature kao i od shematičnih ritmičkih konstrukcija predstavnika čistog filma, M. se 20-ih godina počinje baviti i filmom; 1923. režira i snima (kao i sve sljedeće) trominutni »dadaistički« film *Povratak razumu* (La retour a la raison), sačinjen od *rayogramā*, posebno ekstravagantan zbog posipanja igala i dugmadi po negativu. Idući film *Emak Bakia* (1926) početak je njegova prihvatanja nadrealizma; uz dominantnu temu (automobila u vožnji) bez logičke se veze nižu snimke predmeta, rotirajući predmeti, razne »igre« svjetla i česte dvostruke ekspozicije. Izrazitije nadre-

1952. izborom za Miss Photoflash te poziranjem za postere. Bujna plavuša, »rekordnog obujma grudnog koša« (kojim »nadmašuje Jane Russell«), na filmu debitira 1955. epizodnim ulogama. Ubrzo se ističe kao tipična predstavnica tipa → pin-up — oponašanjem one podvrste koju je popularizirala → M. Monroe, a sa specifičnim naglaskom na prigluposti tumačenih likova, simpatičnim karikriranjem pa i autoparodijskim komponentama, osobito u najuspješnijim filmovima i ulogama (*Djevojka tu ne može pomoći*, 1956, i *Zudnja za muškarcem*, 1957, F. Tashlina). Popularnost uspješno podržava udajom za Mistera Universum Mickeyja Hargitaya. Poč. 60-ih godina, naglo stagnirajući, pokušava se održati za ono doba provokativnim razglašavanjem (npr. *Obećanja, obećanja*, 1963, K. Donovan), a nastupa i na televiziji i u noćnim klubovima. Poginula je u automobilskoj nesreći; često se spominje kao primjer tragične karijere zasnovane na manipulaciji trenutnim ukusom publike. Nastupila je u oko 30 filmova.

Ostale važnije uloge: *Pakao u zaljevu Frisca* (F. Tuttle, 1956); *Provalnik* (P. Wendkos, 1957); *Zalutali autobus* (V. Vicas, 1957); *Serif slomljene vilice* (R. Walsh, 1959); *Preopasno za rukovanje* (T. Young, 1960); *Priča o Georgeu Raftu* (J. M. Newman, 1961); *Dogodilo se u Ateni* (A. Marton, 1961); *Vodič za oženjene muškarce* (G. Kelly, 1967).

LIT.: M. Mann, *Javne Mansfield*, New York 1973; R. Strait, *The Tragic Secret Life of Jayne Mansfield*, Chicago 1974; M. Saxton, *Javne Mansfield and the American Fifties*, New York 1975.

An. Pet.

MANSUROV, Bulat Bagautdinovič, sovj. redatelj i scenarist (7. VII 1937). Turkmen, diplomirao 1963. režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi. Debitira filmom *Nadmetanje* (Sostjazzanie, 1964, i scenarist), pričom o sukobu turkmen-skih plemena i iranskih Kurda koji se razrješuje pjesničkim natjecanjem. I međunar. pažnju pobuđuje filmom *Robinja* (Rabynja, 1970), dramom mlade Iranke koju kupuje turkemenski beg, demonstrirajući prepoznatljiv red. prosede: dramatičnost prizora te interes za lokalni kolorit i pejzaž. U novije vrijeme radi za poduzeće Mosfilm u Moskvi.

Ostali važniji filmovi: *Gašenje žeđi* (Utolenie žazdy, 1967, i scenarist); *Drugovi, smrti nema!* (Smerti net, rebjata, 1971); *Priča o ljubavi* (Skazka o ljubvi, 1975, i koscenarist); *Tuda galebovi ne lete* (Sjuda ne zaletali čajki, 1977, i koscenarist); *Svjjetli put* (Blistajušij mir, 1984, i koscenarist).

N. Pc.

MANULI, Guido, tal. animator i redatelj (Cervia, 1939). Rad na animaciji započinje odmah po završetku studija. God. 1961. ulazi u produkciju Bruna Bozzetta te kao animator i gegmen surađuje na skoro svim njegovim ostvarenjima. Zajednički potpisuju filmove *Opera* (1973) i *Strip tease* (1977). Poseban doprinos M. daje u trećem Bozzettovu dugometr. filmu *Allegro non troppo* (1977) — u najuspjelijoj sekvenci filma sa zv. podlogom Ravelova *Bolera* M. razvija temu o svemirskim bićima koja svojim dolaskom bude život na zemlji. Sl. kombinacijom znanstvene fantastike i mitologije bit će inspiriran i njegov prvi samostalni film *Fantabiblical* (1977), a veći uspjeh postiže i filmom *S.O.S.* (1979). Jedan je od najmaštovitijih autora suvremene tal. animacije.

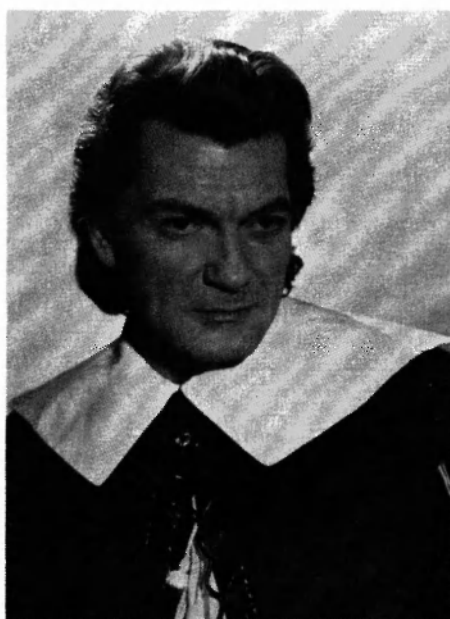
R. Mun.

MANVELL, Roger, brit. esejist, historičar i teoretičar filma (Leicester, 10. X 1909—1987). Doktorirao filozofiju na londonskom sveučilištu, bio suradnik Britanskoga filmskog instituta i direktor Britanske filmske akademije; sveuč. profesor u SAD (Boston University). Pripadnik tradicionalne sociol. orijentacije u film. publicistici, koja je ispitivala djelovanje film. fenomena na publiku i društvo u cjelini, u relaciji s dr. medijima, posebno s televizijom (*Film i publika* — The Film and the Public, 1955). Fenomen filma shvaćao je kao sintezu »bitnosti«: dvodimenzionalna oivičena slika, promjena kuta snimanja, dinamična kompozicija, kretanje kamere, kadar, sekvenca, montaža, zvuk i gluma (*Film*, 1944). Također se bavio teorijom anim. filma (*Animirani film* — The Animated Film, 1954) i glazbe na ekranu (*Tehnika filmske muzike* — The Technique of Film Music, 1957, sa J. Huntleyem). Gl. urednik izdanja *The International Encyclopedia of Film*.

Ostali teorijski radovi: *Što je film?* (What Is a Film, 1965); *Živi ekran* (The Living Screen, 1971).

Du. S.

MARAIS, Jean (puno ime **Jean-Alfred Villain-Marais**), franc. filmski i kazališni glumac (Cherbourg, 11. XII 1913). Sin liječnika, zarana se po-



JEAN MARAIS

svećuje glumi. Na filmu od 1933, dugo kao statičar i epizodist. Prvi uspjeh postiže romant. likom u *Vječnom vraćanju* (1943) J. Delannoya. Potkraj 30-ih godina susreće J. Cocteaua, koji za njega piše nekoliko kaz. komada i film. scenarija, a kasnije i režira neke od njegovih najznačajnijih filmova (*Ljepotica i zvijer*, 1946; *Dvooglavi orao*, 1948; *Strašni roditelji*, 1948; *Orfej*, 1951; *Orfejev testament*, 1961). Visok i plavokos, atletske građe, Cocteauu služi kao oličenje muževne ljepote, no povremeno izražava i složenije osjećaje (npr. u *Ljepotici i zvijeri*, gdje tumači dvostruku ulogu prekrasnog princa i uplašene nemani zaljubljene u ljepoticu). Pedesetih godina kraće je vrijeme, uz G. Philipea, najpopularniji franc. glumac — prije svega zahvaljujući ulogama pustolova prema standardima → čovjeka od akcije, poput Dumasova Edmonda Dantèsa u *Grofu Monte-Cristu* (1954/55, u 2 dijela) R. Vernaya, te likova u filmovima o Svecu (→ SAINT, The) i → Fantômasu. Međutim, s uspjehom surađuje i s najuglednijim redateljima: G. W. Pabstom (*Glas tišine*, 1952), J. Renoirom (*Helena i muškarci*, 1956), L. Visconti (tjem (*Bijele noći*, 1957) i A. Ganceom (*Austerlitz*, 1960). Od 1971. glumi samo u kazalištu; filmu se vraća 80-ih godina (npr. *Parking*, 1985, J. Demyja). Do 1988. odigrao je oko 60 film. uloga. Bavi se i pisanjem.

Ostale važnije uloge: *Skandal* (M. L'Herbier, 1933); *Sreća* (M. L'Herbier, 1934); *Vatrene noći* (M. L'Herbier, 1936); *Carmen* (Christian-Jaque, 1942); *Ruy Blas* (P. Billon, 1947); *Očima uspomena* (J. Delannoy, 1948); *Stakleni dvorac* (R. Clément, 1950); *Čuda se događaju samo jednom* (Y. Allégret, 1950); *Julietta* (M. Allégret, 1953); *Iscjelitelji* (Y. Ciampi, 1954); *Napoleon* (S. Guitry, 1954); *Kad bi Versailles pričao* (S. Guitry, 1954); *Kad bi Pariz pričao* (S. Guitry, 1955); *Buduće zvijezde* (M. Allégret, 1955); *Tajfun nad Nagasaki-jem* (Y. Ciampi, 1956); *Džepna ljubav* (P. Kast, 1957); *La Tour, čuvaj se!* (G. Lampin, 1957); *Kapetan Fracasse* (P. Gaspard-Huit, 1961); *Princeza od Klevea* (J. Delannoy, 1961); *Poncije Pilat* (I. Rapper i G. Callegari, 1962); *Zeljezna maska* (H. Decoin, 1962); *Fantômas* (A. Hunebelle, 1964); *Fantômasov povratak* (A. Hunebelle, 1965); *Fantômas protiv Scotland Yarda* (A. Hunebelle, 1966); *Svetac priprema zamku* (Christian-Jaque, 1966); *Magareća koža* (J. Demy, 1970).

D. Mov.

MARAKOVIĆ, Ljubomir, knjiž. kritičar (Topusko, 17. VI 1877 — Zagreb, 22. II 1959). Studirao slavistiku i germanistiku u Beču. Jedan od organizatora kat. pokreta u Hrvatskoj, urednik listova »Luč« i »Hrvatska prosvjeta«. Između dva rata objavio je niz knjiž. i kaz. kritika i prikaza te nekoliko knjiga o lit. stvaralaštvu u Hrvata, Srba i Slovenaca. — U međuratnom razdoblju publicirao je i tekstove o filmu iskazujući neprijeporan smisao za filmsko (posebno u tekstu *Umjetnost filma* iz 1937); posebnu važnost pridavao je fotogeničnosti i ritmu zbivanja. Zbog toga ga se može smatrati i jednim od pionira znanstvene misli o film. mediju u nas.

An. Pet.

MARCH, Fredric (pr. ime **Ernest Frederick McIntyre Bickel**), am. filmski i kazališni glumac (Racine, Wisconsin, 31. VIII 1897 — Hollywood, 5. IV 1975). Studirao na sveučilištu Wisconsin, namjeravajući se posvetiti bankarstvu. Nakon sudjelovanja u I svj. ratu (kao artiljerijski oficir), odlučuje se za glum. karijeru i 1920. počinje nastupati u kazalištu, a od 1921 (neredovito) i na filmu. Prve kaz. uspjehe postiže 1926, a zapažena turneja s predstavom *Kraljevska obitelj* G. S. Kaufmana i E. Ferber donosi mu ugovor s kompanijom Paramount 1929. Pristala izgleda »džentlmena iz srednje klase«, M. postaje jedna od prvih zvijezda zv. razdoblja, većinom u ulogama romant. ljubavnika u ljubavnim komedijama na prijelazu u 30-e godine (npr. *Luda zabava*, 1929, D. Arzner /uz C. Bow/ i *Dame vole grubijane*, 1930, R. V. Leeja /uz M. Astor/). Isprva u sjeni slavijih partnerica, definitivno se potvrđuje u filmu *Kraljevska broadwayska obitelj* (G. Cukor i C. Gardner, 1930, nominacija za Oscara), tumačeći J. Barrymorea. Za uvjerljivu preobrazbu znanstvenika u čudovište u filmu *Doktor Jekyll i gospodin Hyde* (R. Mamoulian, 1932) osvaja Oscara. To je uvod u niz složenijih uloga, među kojima se izdvajaju one u kostimiranim, osobito pov. filmovima (npr. *U znaku križa*, 1932, i *Gusar*, 1938, C. B. De Millea, te *Ana Karenjina*, 1935, C. Browna /uz G. Garbo/ i *Marija, škotska kraljica*, 1936, J. Forda /uz K. Hepburn/ i komedijama (npr. *Nacrt za život*, 1933, E. Lubitscha, *Ništa sveto*, 1937, W. A. Wellmana i, nešto kasnije, *Oženih se vješticom*, 1942, R. Claira). Iako na vrhuncu popularnosti (5. glum. honorar po visini: 125 000 dolara po filmu), počinje odbijati kostimirane uloge: prijelaz u karakterni »fah« i njegovo možda najbolje ostvarenje 30-ih godina je lik propalog glumca-alkoholičara nesposobnog da podrži pjevački uspon supruge (J. Gaynor) u filmu *Zvijezda je rođena* (W. A. Wellman, 1937, nominacija za Oscara). Izgubivši s godinama izgled pristalog šarmera, zreliji, M. se — kao jedna od rijetkih zvijezda uopće, i uspijele od ostalih am. glumaca — opredjeljuje za karakterne uloge, odražavajući suvremenu društ. problematiku SAD i ponekad iskazujući pokolebanu vjeru u »američki način života«, te postaje izraziti »glumac urbanih interijera« i jedan od najuspjelijih »administrativaca« am. filma. Ističu se uloge ratnog veterana koji se teško prilagođuje mirnodopskom licemjerju u *Najljepšim godinama našeg života* (1946) W. Wylera, za koju osvaja svoga drugog Oscara, i psihički poremećenog pripadnika niže srednje klase u *Smrti trgovačkog putnika* (1951, nominacija za Oscara i nagrada na festivalu u Veneciji) L. Benedeka, a ne zaostaju ni ostvarenja u filmovima *Časovi očaja* (1955) W. Wylera i *Naslijedi vjetar* (1960, nagrada u Berlinu) S. Kramera. Do povlačenja 1973. nastupio je u 71 filmu; često je glumio uz suprugu Florence Eldridge (npr. kao Kolumbo i španj. kraljica Izabela u *Kri-*



F. MARCH, lijevo: Doktor Jekyll i gospodin Hyde, desno: Smrt trgovačkog putnika



stofu Kolumbu, 1949, D. MacDonalda). U starijoj dobi glumio je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Smijeh* (H. d'Abbadie D'Arrast, 1930); *Sarah i sin* (D. Arzner, 1930); *Vjernost mornarici* (F. Tuttle, 1931); *Neprestano nasmiješena* (S. Franklin, 1932); *Barrettovi iz ulice Wimpole* (S. Franklin, 1934); *Cellinijeve afere* (G. La Cava, 1934); *Mi ponovno živimo* (R. Mamoulian, 1934); *Jadnici* (R. Boleslawski, 1935); *Tamni andeo* (S. Franklin, 1935); *Anthony Adverse* (M. LeRoy, 1936); *Put do slave* (H. Hawks, 1936); *Susan i Bog* (G. Cukor, 1940); *Tako završava naša noć* (J. Cromwell, 1941); *Jednom nogom u raju* (I. Rapper, 1942); *Pustolovine Marka Twaina* (I. Rapper, 1944); *Teška dilema* (M. Gordon, 1948); *Druga strana šume* (M. Gordon, 1948); *Čovjek na žici* (E. Kazan, 1953); *Iznad 30. kata* (R. Wise, 1954); *Mostovi Toko-Rija* (M. Robson, 1954); *Čovjek u svom flanelskom odijelu* (N. Johnson, 1956); *Aleksandar Veliki* (R. Rossen, 1956); *Usred noći* (De. Mann, 1959); *Mladi liječnici* (Ph. Karlson, 1961); *Zatočenici Altone* (V. De Sica, 1962); *Sedam dana u maju* (J. Frankenheimer, 1964); *Hombre* (M. Ritt, 1967); *Crni šerif* (R. Nelson, 1970); *Dolazi ledar* (J. Frankenheimer, 1973).

LIT.: M. Burrows, Charles Laughton and Fredric March, Cornell 1970; L. J. Quirk, The Films of Fredric March, New York 1971.

S. Jur.

MARCHAL, Georges (pr. ime **G. Louis Lucot**), franc. filmski, kazališni i tv-glumac (Nancy, 10. I. 1920). Nakon srednje škole uči glumu kod M. Escandea. Od 1948. stalni je član Comédie-Française, ističući se širokim rasponom karakternih uloga u klas. i suvremenom repertoaru. Njegova film. karijera sasvim je suprotnog toka. Debitira 1939. a prvu veću ulogu igra 1941. Visok i muževan, izrazito plavokos (za tadašnji franc. ukus čak pomalo efeminiran, no zato popularan kod tinejdžerki), uglavnom glumi ljubavnike i ljude od akcije u filmovima druge kategorije (često uz tadašnju suprugu → D. Robin). Nekoliko uspješnih dramskih gl. uloga u djelima poznatih redatelja (npr. *Svjatlost ljeta*, 1943, J. Grémillona, *Demoni zore*, 1945, Y. Allégreta, te *To se zove zora*, 1955, i *Smrt u vrtu*, 1956, L. Bunuela) ne oslobađaju ga »herojske« etikete, pa 50-ih i poč. 60-ih godina prihvaća uloge u tal. pseudopovijesnim spektaklima, iskazavši se kao jedan od zapaženijih glumaca tog podžanra. Od sredine 60-ih

godina djeluje uglavnom u kazalištu i na televiziji. Do 1977. nastupio je u oko 60 filmova.

Ostale važnije uloge: *Prvi sastanak* (H. Decoin, 1941); *Sedma vrata* (A. Zwoboda, 1946); *Betsabeja* (L. Moguy, 1948); *Posljednji dani Pompeja* (M. L'Herbier, 1949); *Messalina* (C. Gallone, 1951); *Najljepši grijeh na svijetu* (G. Grangier, 1951); *Dvanaest sati sreće* (G. Grangier, 1952); *Carica Teodora* (R. Freda, 1953); *Kad bi Versailles pričao* (S. Guitry, 1954); *Kad otkuca podne* (E. Gréville, 1957); *Pobuna gladijatora* (V. Cottafavi, 1958); *Kleopatrine legije* (V. Cottafavi, 1959); *U znaku Rima* (G. Brignone, 1959); *Kolos s Rodosa* (S. Leone, 1960); *Austerlitz* (A. Gance, 1960); *Ljepotica dana* (L. Buñuel, 1967); *Mliječna staza* (L. Buñuel, 1969); *Djeca iz ormara* (B. Jacquot, 1977).

Mi. Šr.

MARCH OF TIME, The, am. serija mjesečnih film. novosti osnovana 1934 (izlazila 1935—51). Lansiralo ju je novinsko-izdavačko poduzeće *Time Inc.*, a producirao → L. De Rochemont (zajedno sa R. E. Larsenom, autorom uspjele istoimene radio-serije). U početku su se »brojevi« serije (u trajanju od oko 20 min) sastojali od više epizoda, dok su kasnije obrađivali samo jednu temu. Ta najpopularnija am. serija »žurnala« pridržavala se društvenopolit. stavova koje su proklamirali vodeći listovi i časopisi (npr. »Time« i »Life«), zalažući se većinom za općenita demok. načela, za politiku predsjednika F. D. Roosevelta (u vremenu njezina nastanka), te za stvaranje antinacističkog mnijenja pred izbijanje II svj. rata (politički avangardnija bila je kratkotrajnija serija *The World Today* koje su proizvodili predstavnici napredno orijentirane dokumentarističke skupine *Frontier Films*). Posebnu pažnju M. je privlačila zbog zanimljivih, živo montiranih ali karakteru reportaže neprimjerenih miješanja arhivskih materijala i dokum. snimki s »rekreiranim« (režiranim i glumljenim) situacijama iz zbiljskog života. Nakon II svj. rata, rasprostranjivanjem televizije, počinje gubiti na značenju. Za »revolucioniranje filmskih novosti« serija je 1936. nagrađena Oscarom.

An. Pet.

MARCZEWSKI, Wojciech, polj. filmski i tv-redatelj (Łódź, 1944). Studirao povijest i filozofiju, te režiju na film. akademiji u Łódžu. Debitira kratkim igr. filmom *Lekcija iz anatomije* (Lekcija anatomii, 1968). Nakon toga posvećuje se — kao

scenarist i redatelj — televiziji (npr. triptih *Odlasci, vraćanja — Odejsia, powróty*, 1970—72). Za svoj prvi kinemat. film *More* (Zmory, 1978), djelomično autobiografskog karaktera, o svijetu odraslih viđenom očima dječaka, nagrađen je (uz više nagrada u domovini) na festivalu u San Sebastianu 1979. Najveći uspjeh postiže *Drhtanjem* (Dreszcze, 1981), oporom i sumornom pričom o indoktrinaciji mlade generacije u doba staljinizma, nagrađenim Srebrnim medvjedom te nagradom FIPRESCI-ja (*ex aequo*) u Berlinu (uz više polj. nagrada). God. 1980—82. potpredsjednik je Saveza poljskih filmskih radnika, a od 1984. predsjednik Udruženja poljskih filmskih klubova.

Ostali važniji filmovi (televizijski): *Putnici kao i drugi* (Podrożni jak inni, 1969); *Velika noć* (Wielka noc, 1975); *Bjelji od snijega* (Bielszy niż śnieg, 1976); *Ključar* (Klucznik, 1979).

B. Som.

MARCZINKOWSKY, Günther, njem. snimatelj (Berlin, 10. IX 1927). Započeo studirati film. tehniku. Nakon II svj. rata isprva je scenski radnik u berlinskom kazalištu Hebbel. Po osnivanju studija DEFA zapošljava se ondje kao čitač svjetla u laboratoriju. Poč. 50-ih godina postaje asistent snimatelja, a od 1957. samostalno snima, surađujući s vodećim redateljima Njemačke DR (npr. K. Wolfom, F. Beyerom, E. Güntherom i J. Kunertom). Najznačajnija ostvarenja su mu filmovi *Gol među vukovima* (1962) F. Beyera, gdje postiže maksimalnu realističnost prizora, i *Rastanak* (1968) E. Günthera, u kojem neosjetno povezuje sjećanja gl. junaka, prizore sna i stvarnosti. Od 1979. živi i djeluje u SR Njemačkoj (uglavnom na televiziji).

Ostali važniji filmovi: *Stara ljubav* (F. Beyer, 1959); *Pravni slučaj bračnog para Lorenz* (J. Kunert, 1959); *Pet čahura* (F. Beyer, 1960); *Kraljevska djeca* (F. Beyer, 1962); *Karbid i kiseline* (F. Beyer, 1963); *Trag kamenja* (F. Beyer, 1966); *Mali princ* (K. Wolf, 1966); *Lažljivac Jakob* (F. Beyer, 1974).

K. Mik.

MAR DEL PLATA, međunar. filmski festival osnovan 1959; održava se u poznatome arg. kupališnom mjestu 400 km južno od Buenos Airesa. Kao najveći festival u Juž. Americi, stjecište je službenih delegacija i mnogobrojnih kupaca filmova iz Evrope i SAD; ponekad ga opisuju kao »Cannes Južne Amerike« (lokalni ugled koji je stekao poč. 70-ih godina). Dodjeljuju se nagrade

za najbolji cjelovečernji igr. film, mušku i žensku gl. ulogu, režiju, scenarij te kratkometr. film. — Od jugosl. filmova, ondje je 1962. nagrađen kratkometr. crtani *Prometni znaci — ulični junaci* (1958) B. Ranitovića. Mo. K.

MARECKAJA, Vera Petrovna, sovj. filmska i kazališna glumica (Moskva, 3. VII 1906 — Moskva, 17. VIII 1978). God. 1924. završava glum. školu pri Teatru Vahtangova. Na filmu debitira iduće godine u *Krojaču iz Toržka* J. A. Protazanova. Sl. komični lik — seoske djevojke koja se zapošljava kod privatnog poduzetnika — igra i u *Kući na Trubnoj* (1928) B. V. Barneta, s lakoćom postižući nepatvorenu jednostavnost i sentimentalnost takvih karaktera, ali iskazujući i sklonost prema komičarskom odmak. U nij. razdoblju nastupa i u desetak epizodnih uloga. Pravu afirmaciju postiže tek u zv. filmu nizom likova žena iz naroda — radnica i seljanki, sudionica rev. previranja, vješto sjedinjujući pučke osobine takvih junakinja s čvrstoćom i odlučnošću revolucionarki. Takva uloga u *Članu uprave* (1940) J. J. Hejficu i A. G. Zarhiju pribavlja joj i međunar. ugled zahvaljujući rasponu emocija kojima prikazuje izrastanje priroste seoske djevojke u kolhoskog rukovodioca, na štetu obiteljske sreće. Potvrđuje ga kao partizanka u filmu *Ona brani domovinu* (1943) F. M. Ermlera, gradeći lik na kontrastu idiličnosti predratnog i tragičnosti ratnog razdoblja, i osobito naslovnim likovima u filmovima *Seoska učiteljica* (1946), koji uvjerljivo donosi u rasponu od djevojaštva do starosti, i *Mati* (1955) M. S. Donskoja. Usporedo s filmskom (na filmu nije nastupala osobito često) ostvarila je na moskovskim pozornicama i vrlo uspješnu kaz. karijeru; jedna od njenih značajnijih uloga je naslovna u *Gospođi ministarki* B. Nušića. Od 1949. nosi titulu *Narodna umjetnica SSSR-a*.

Ostale važnije uloge: *Zarobljena zemlja* (F. Ozep, 1928); *Živi leš* (F. Ozep, 1929); *Duo Buldi Dva* (L. V. Kulješov, 1929); *Pariske zore* (G. L. Rošalj, 1934); *Pokoljenje pobjednika* (V. P. Strojčeva, 1938); *Djelo Artamonovih* (G. L. Rošalj, 1940); *Polje, moje polje* (V. P. Strojčeva, 1957).

LIT.: S. Dunina, Narodna artistka SSSR Vera Petrovna Mareckaja, Moskva 1953; G. Sojadžiev, V. P. Mareckaja. Tvorčeskij put aktrisi, Moskva 1954. N. Pć.

MAREY, Etienne-Jules, franc. izumitelj (Beaune, 5. III 1830 — Pariz, 16. III 1904). Studirao i doktorirao psihologiju u Parizu, gdje je 1867. izabran za profesora na Collège de France. Posebno se bavio »mehanizmima« ljudskoga i životinjskog pokreta te u tu svrhu konstruirao niz naprava i uređaja za snimanje, od kojih se izdvaja → *fotografška puška* iz 1882. Njegov se rad dobrim dijelom nadovezuje na iskustva → P.-J.-C. Janssena; svojim je aparatom analizirao pokrete ptica u letu; na okruglu fotogr. ploču (kasnije više ne u fotogr. pušci, već u posebnom uređaju → *chronophotographie*) bilo je moguće snimiti 12 slika u 1 sekundi. Oko 1887. usavršava fotogr. pušku tako što umjesto okrugle fotogr. ploče koristi papirnatu vrpču, a još kasnije i vrpču premazanu svjetloosjetljivim slojem, čime je jednim »punjenjem« mogao snimiti i dvadesetak (pa i više) snimki. Vrpca je bila pokretana na mahove, a u uređaj je ugrađen i rotirajući zaslon (*blenda*). Ta svoja iskustva M. je opisao u knjizi *Kronofotografija* (La chronophotographie, Pariz 1887).

Po svemu, M. je već u prvoj fazi svog djelovanja preteča izuma film. kamere, a njegovi radovi poticaj kasnijim izumiteljima. Snimke dobivene njegovom metodom nisu se mogle projicirati

— zbog nejednolikog razmaka među slikama i zato što su bile nepropusne za svjetlo. Zbog toga M. 1889. uvodi film. vrpču poput današnje, tehnički omogućujući film. projekciju vrlo sličnu onoj braće Lumière iz 1895. Budući da je kasnio s prijavljivanjem svog patenta, M. je izgubio prioritet izuma bitnog za kinematografiju (koji mu s pravom pripada).

Međutim, njegova istraživanja sežu i dalje, pa je 90-ih godina svoj izum usavršio do mogućnosti snimanja i 700 slika u sekundi. Osobito je poznata njegova snimka (iz 1894) mačke koja s visine pada brzinom od 60 slika u sekundi, što je kasnije projicirano usporeno, čime je postignut efekt »rastezanja« vremena. Njegov izuzetan pronalazak je i tzv. *cinémicrographie*, kombinacija film. kamere i mikroskopa, osobito značajna za snimanje u znanstvene svrhe. Mada je cjelokupno djelovanje posvetio prirodnim znanostima, M. je svojim pronalascima ponajviše zadužio film. K. Mik.

MARGETIC, Milorad, kaz. i film. glumac (Gornji Miholjac, 23. VIII 1929 — Beograd, 1. VII 1973). Završivši gimnaziju otpočinje glum. karijeru u Osijeku, a 1953. prelazi u Narodno pozorište u Sarajevu. Impresivne scenske pojave, ističe se najviše u herojskim i dramskim ulogama (Tvrtko u *Bosanskom kralju* M. Jančića, Hasanaga u Ogrizovićevoj *Hasanaginici* i dr.), iako je vrlo uspješan i u manjim, komično naglašenim ulogama (npr. Fernando u dramatisaciji Hemingwayeva romana *Kome zvono zvoni*). S uspjehom nastupa i na filmu; najuspjelija su mu ostvarenja uloge u filmovima *Pod sumnjom* (B. Belan, 1956), kao čovjek neoppravdano optužen za kolaboraciju s okupatorom, i *Samo ljudi* (B. Bauer, 1957), kao ratni invalid zaljubljen u slijepu djevojku, u kojima suptilnim glum. sredstvima portretira patetično-tragične likove.

Ostale važnije uloge: *Tuđa zemlja* (J. Gale, 1957). N. Sić.

MARI, Febo (pr. ime *Alfredo Rodriguez*), tal. redatelj i glumac (Messina, 18. I 1884 — Rim, 6. VI 1939). Odvjetak plemićke obitelji španj. podrijetla, diplomirao je književnost i filozofiju. Bavio se raznim umjetnostima (poezijom, slikarstvom, kazalištem), da bi se 1911. posvetio filmu. Ubrzo postaje jedan od najtraženijih tal. glumaca, a od 1912. počinje i režirati. Za povijest filma iznimno je značajan zbog režije filma *Pepeo* (Il cenere, 1916), snimljenog na Sardiniji prema poznatome istoimenom romanu G. Deledde, u kojem se jedini put na filmu pojavljuje slavna tragekinja E. Duse (ujedno i suredateljica). Ovim se djelom (uz N. Martogliu i G. Serenu) iskazuje kao redatelj u potpunom nesuglasju s tal. produkcijom toga doba, jer — umjesto pov. filmova ili salonskih drama — snima realist. filmove pod utjecajem knjiž. verzima. Režiju napušta već nakon I svj. rata, a na filmu se do smrti pojavljuje kao glumac.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Kritičar* (Il critico, 1912); *Isejnik* (L'emigrante, 1915); *Faun* (Fauno, 1917); *Lutkina kuća* (Casa di bambola, 1918); *A poslije?* (E dopo?, 1919); *Nostradamus* (1923); kao glumac: *Thomas Chatterton* (L. Maggi, 1911); *Vatra* (G. Pastrone, 1915); *Kraljevska tigrica* (G. Pastrone, 1916); *Giuseppe Verdi* (C. Gallone, 1938). D. Šva.

MARIAN, Ferdinand (pr. ime *F. Haschkowitz*), njem. filmski i kazališni glumac austr. podrijetla (Beč, 14. VIII 1902 — Durneck, 9. VIII 1946). Sin opernog pjevača, studirao je na bečkoj Politehnici i usporedo učio glumu. Karijeru otpočinje u Grazu, a zatim nastupa na scenama Trier, Münchena, Hamburga i Berlina, postavši ubrzo

jedan od najcjenjenijih kaz. glumaca Njemačke. Na filmu debitira 1933 (*Tunel* C. Bernhardt). Nakon zapaženih uloga ljubavnika u filmovima *San o vjenčanju* (1936) E. Engela, *Glas srca* (1937) K. H. Martina, *Habanera* (1937) D. Sirka i *Madame Bovary* (1937) G. Lamprechta, svoj najveći uspjeh u nacističkoj Njemačkoj postiže naslovnom ulogom podmukloga i prepređenog Zidova u eminentno antisemitskom *Židovu Süssu* (1940) V. Harlana. Reputaciju tumača likova koji odražavaju nacističku ideologiju potvrđuje i u izrazito antiengleski intoniranom filmu *Ohm Krüger* (1941) H. Steinhoffa. Od ostalih uloga ističu se one elegantnih i privlačnih negativaca: skladatelja-zavodnika u *Romanci u molu* (1943) H. Kautnera i pustolova Cagliostro u *Pustolovinama baruna Münchhausena* (1943) J. von Bakyja. U poratnoj Njemačkoj nastupanje mu je zabranjeno. Poginuo je u prometnoj nesreći; smatra se da ju je namjerno izazvao i tako zapravo izvršio samoubojstvo.

Ostale važnije uloge: *Tonelli* (V. Tourjansky, 1942). Vr. V.

MARIASSY, Félix, madž. redatelj (Mikófalva, 3. VI 1919 — Budimpešta, 25. IX 1975). Filmom se počinje baviti kao dvadesetogodišnjak uoči II svj. rata; godinama radi kao montažer (npr. za G. von Radvanyija). Nakon rata realizira isprva više dokum. filmova propagandnog karaktera, od kojih je najuspjeliji kolaž materijala o Sovjetskoj Republici Mađarskoj 1919 (1949). Iste godine režira svoj prvi igr. film *Gospođa Szabó* (Szabóné) u duhu socrealist. viđenja suvremene stvarnosti. Okrenut aktualnim temama i životu radništva, M. se u madž. kinematografiji tog razdoblja isticao vjerodostojnim slikanjem ambijenta, iskrenom osjećajnošću i smislom za detalj. Nakon upoznavanja tal. neorealizma, oslobađajući se izravne primjene nametnutih estetskih kanona, stvorio je 1955. svoje najpoznatije filmove *Budimpeštansko proljeće* (Budapesti tavasz) i *Mala čaša piva* (Egy pikoló világos, kojima stječe glas profinjena stilista madž. kinematografije. Njegovoj *Legendi iz predgrađa* (Külvárosi legenda, 1957) domaća je kritika zamjerila netočno prikazivanje života radnika, dok je *Smokvin list* (Fugefalevél, 1966) primljen kao vesela satira na provincijske prilike. Nakon nekoliko manje zapaženih filmova u kojima se osjeća neprevladani duh njegovih ranih ostvarenja, ponovno je svoju autorsku vrijednost potvrdio impresivnom evokacijom vremena kontrarevolucije u filmu *Varalice* (Impozstorok, 1969). Više je puta nagrađivan na festivalu u Karlovym Varyma. Od 1948. bio je nastavnik na budimpeštanskoj Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost. Dobitnik je drž. Nagrade Lajos Kossuth.

Njegova supruga **Judit Fejér** je scenaristica — suradnica na većini Máriássyjevih filmova.

Ostali važniji filmovi: *Brak Katarine Kis* (Kis Katalin házassága, 1950); *Punom parom* (Teljes gőzzel, 1951); *Rodaci* (Rokonok, 1954); *Krijumčari* (Csempészek, 1958); *Besane godine* (Álmatlan évek, 1959); *Jednostavna ljubav* (Fapados szerelem, 1960); *Dug je put do kuće* (Hosszu az ut hazáig, 1960); *Proba vožnja* (Próbautó, 1961); *Svaki je dan nedjelja* (Pirosbetűs hétköznapi, 1962, madžarsko-čehosl. koprodukcija); *Karambol* (1964); *Povez* (Kötélék, 1967).

LIT.: V. Bíró/I. Zsugán (urednici), Félix Máriássy, Budapest 1975. I. So.

MARIC, Prvoslav, film. i tv-redatelj i scenarist (Bošnjani kod Paraćina, 12. XI 1938). Nakon uspješnog bavljenja amat. filmom, u profesionalnoj kinematografiji djeluje od 1965: isprva kao surad-

nik, potom kao redatelj namjenskih filmova. Prema vlastitim scenarijima realizira više filmova suvremene i aktualne tematike, zainteresiran u prvom redu za ljudsku sudbinu u sukobu s društvom. Najviše uspjeha postigao je *Golim istinama* (1978, Zlatna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu), o žalbama upućenim društvenom braniocu samoupravljanja, i *Iskazima i ćutanjima* (1979, nagrađivan na festivalu u Beogradu), o jednoj sudskoj nepravdi. Svojim je ostvarenjima više puta zapaženo sudjelovao na festivalu u Oberhausenu. Na Televiziji Novi Sad djeluje kao redatelj dokum. programa i emisija iz kulture. Bavi se i film. montažom. U dnevnom i stručnom tisku javlja se napisima o aktualnim problemima kinematografije.

Ostali važniji filmovi: *70-e sezone* (1971); *Lična opisivanja* (1972); *Privremeni život* (1973); *Deca revolucije* (1975).

MARIELLE, Jean-Pierre, franc. glumac (Pariz, 12. IV 1932). Karijeru otpočinje u kazalištu. Na filmu od 1957 (*Svatko me može ubiti* H. Decoina). Najčešće istaknut epizodist, izrazita smisla za komično (često i karikaturalno), najbolju ulogu ostvario je kao »donkihotski« bretonski ustanik protiv franc. vlasti u filmu *Neka otpočne svečanost* (1975) B. Taverniera. Do 1988. nastupio je u oko 60 filmova. Glumi i na franc. i tal. televiziji (npr. tv-serija *I život teče dalje* ... D. Risija).

Ostale važnije uloge: *Cartouche* (Ph. de Broca, 1962); *Slatko i kiselo* (J. Baratier, 1963); *Vikend u Zuydcooteu* (H. Verneuil, 1964); *Gospodin za prtnju* (Ph. de Broca, 1964); *Veliki falsifikator* (Y. Robert, 1965); *Stidljivi Roger* (R. Freda, 1966); *Ljubav je vesela, ljubav je tužna* (J.-D. Pollet, 1968); *Uхвати davola za rep* (Ph. de Broca, 1968); *Žene* (J. Aurel, 1969); *Snajper s Azurne obale* (Ph. Labro, 1971); *Sex-shop* (C. Berri, 1972); *Kovčeg* (G. Lautner, 1973); *Plasht nema džepova* (J.-P. Mocky, 1973); *Događaj u auto-kampu* (Y. Boisset, 1975); *Fatalne žene* (B. Blier, 1976); *Zaklinjač* (J.-L. Bertucelli, 1976); *Kako snimiti porno-film* (G. Lautner, 1976); *Pričaj dalje ... zanimaj me* (É. Molinaro, 1979); *Mlaćenje* (B. Tavernier, 1981); *Nikad prije braka* (D. Ceccaldi, 1982); *Nježna ljubav* (É. Molinaro, 1985); *Večernje odijelo* (B. Blier, 1986); *Nekoliko dana sa mnom* (C. Sautet, 1988).

MARINCEK, Ivan, snimatelj i montažer (Nova Vas kod Prutja, 25. X 1922). Studirao na Visokoj tehničkoj školi u Ljubljani, a stručno se usavršavao u Pragu i Parizu. Snimio je pedesetak storijskih filmova (npr. *Omladina gradi*, 1946, F. Stiglica, te *Tri spomenika*, 1958, *Naši najbolji*, 1959, i *Nova misa*, 1968, D. Povha). Kao montažer surađivao je u više od 30 kratkometr. i igr. filmova (npr. *Na svojoj zemlji*, 1948, F. Stiglica i *Kekec*, 1951, J. Galea). Glavninu njegova film. djelovanja tvori snim. rad na igr. filmu (uglavnom slov. proizvodnje). Zlatnom arenom na festivalu u Puli nagrađen je za crno-bijelu fotografiju u *Devetom krugu* (1960) F. Stiglica (s kojim najčešće surađuje), kojom dojmivo dočarava atmosferu okupiranog Zagreba, a osobito faš. logora. Snima i međunar. koprodukcije (npr. *Dalmatinska svadba*, 1957, G. von Bolvaryja/zajedno sa 2 njem. snimatelja/), a radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi (kao snimatelj): *Na svojoj zemlji* (F. Stiglic, 1948); *Kekec* (J. Gale, 1951); *Svijet na Kajžaru* (F. Stiglic, 1952); *Jara gospoda* (B. Stupica, 1953); *Tri priče* (omnibus, epizoda J. Kavčiča, 1955); *Tremuci odluke* (F. Čap, 1955); *Tuda zemlja* (J. Gale, 1957); *Vratit ću se* (J. Gale, 1957); *Veselica* (J. Babič, 1960); *Dvoje* (A. Petro-

vić, 1961); *Toga lijepog dana* (F. Stiglic, 1962); *Sretno, Kekec!* (J. Gale, 1963); *Zavjera* (F. Križaj, 1964); *Ne plači, Petre!* (F. Stiglic, 1964); *Amandus* (F. Stiglic, 1966); *Mangupi* (I. Bevc, 1977).

V. Mus.

MARINETTI, Filippo Tommaso, tal. književnik i teoretičar filma (Alessandria, 22. XII 1876 — Milano, 2. XII 1944). Protagonist futurizma, protivnik svakog tradicionalizma i žestoki nacionalist na području duhovnih vrijednosti; objavio je mnoge manifeste kojima se utvrđuje i propagira program tog pravca. Zadatak je futurističkog filma da ostvari apsolutnu dinamičku deformaciju svijeta prožimanjem različitih ambijenata i vremena koji razvijaju osjećaj simultanosti i sveprisutnosti te grade alogičnu i fluidnu sintezu suvremenog života, antigracioznu, deformatorsku, impresionističku, dinamičnu i slobodnu poliekspresivnu simfoniju zasnovanu na plurisenzibilitetu koji se suprotstavlja »pasatičkim svojstvima« preuzetim od kazališta (*Futuristička kinematografija* — La cinematografia futurista, 1916). Objavio je i mnogobrojna pjesnička, prozna i dramska djela.

Ostali važni teorijski radovi: *Manifest futurističkog sintetičkog kazališta* (Manifesto del teatro futurista sintetico, 1915); *Apstraktni film je talijanski pronalazak* (La cinematografia astratta e un'invenzione italiana, 1926); *Kinematografija* (La cinematografia, 1938).

Du. S.

MARINKOVIĆ, Ranko, književnik (Vis, 22. II 1913). Jedan od najistaknutijih hrv. pisaca XX st., novelist, dramatičar, romanopisac i esejist; dobitnik najznačajnijih jugoslavenskih knjiž. nagrada. Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; sudionik NOB-a. Nakon rata profesor kaz. dramaturgije na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu; u svojim predavanjima često je obrađivao teorijsku problematiku filma. Već prije rata objavio je nekoliko kraćih napisa o fotografiji i filmu u zagrebačkim »Novostima«. Poč. 50-ih godina napisao je 2 originalna i vrlo poticajna filmskoteorijska eseja: *O mehanici i poetici filma* i *Levižan* (oba objavljena u njegovoj zbirci eseja i kritika *Geste i grimase*, Zagreb 1979). Više njegovih djela adaptirano je za televiziju, a roman *Kiklop* za istoimeni film (A. Vrdoljak, 1982) i tv-seriju.

An. Pet.

MARINOVIĆ, Anton, bug. redatelj i scenarist (Ruse, 30. V 1907). Diplomirao pravo 1935. Za film se počinje zanimati već 20-ih godina, kada surađuje u časopisu »Naš kino«; kasnije postaje urednik žurnala »Film i kritika«. Film. karijeru otpočinje kao asistent redatelja 1942. Debitira prvim bug. poratnim filmom *Doći će novi dani* (Šte dođat novi dni, 1945, i koscenarist). Zajedno sa S. Sarčiadievim režira poč. 50-ih godina 2 filma u socrealist. maniri, *Jutro nad domovinom* (Utro nad rodnata, 1951) i *Naša zemlja* (Naša zemja, 1953). U drugoj polovici 50-ih godina sudjeluje u naporima za žanrovsko i tematsko obogaćivanje bug. kinematografije, osobito komedijom *Adamovo rebro* (Rebro Adamovo, 1956). Šezdesetih godina usmjeruje se prema krim. i špijunskim thrillerima, od kojih se ističu *Noć uoči trinaestoga* (Nošta sreštu 13-i, 1961), *Zlatni zub* (Zlatniat zab, 1962, i koscenarist) i *Ponoćna pustolovina* (Priključeni u polunošt, 1964, i scenarist).

Ostali filmovi: *Ivan Susanjin* (Ivan Sussanin, 1950); *Snaha* (1954); *Fastrebovi* (Geracite, 1958); *Radost siromaha* (Siromaška radost, 1959, i scenarist); *Druga sreća* (Drugoto štastje, 1960); *Na pločniku* (Po trotoara, 1967).

N. Pc.

MARJANAC, Slavko, crtač, animator i redatelj (Osijek, 7. IV 1922). Suradnik Zagrebačke škole

crtanog filma. Isprva se bavi primijenjenom i reklamnom grafikom i fotografijom. Na anim. filmu od 1950. kao crtač-kopist, fazer, animator, asistent redatelja, scenarist, crtač i redatelj. Kao fazer surađuje u prvom jugosl. animiranom filmu *Veliki miting* (1951) W. Neugebauera, potom — u raznim svojstvima — u još dvadesetak anim. filmova dr. redatelja. God. 1960. režirao je crt. filmove *Slučaj ukradene lokomotive*, *Slučaj ružne košute* i *Slučaj nervoznog šerifa*, a 1963. crt. film *Avantura* za Avala film u Beogradu.

R. Mun.

MARJAN FILM, radna organizacija za proizvodnju i promet filmova iz Splita osnovana 1974; do 1980. djelovala je pod imenom *Slavica film*, a 1. I 1980. izmijenila ime u današnje (1968—73. u Splitu je postojalo poduzeće *Dalmacija film*). Kao jedina producerska kuća izvan rep. i pokr. središta, M. se od osnutka tematski i žanrovski usredotočuje na stvaranje i bogaćenje film. fundusa Splita i Dalmacije. Važan dio produkcije je izradba kratkometražnih igr., dokum. i eksp. filmova, a snimaju se i namjenski (posebno turistički i reklamni). Oslanjajući se uglavnom o autore tzv. splitske škole, poduzeće ne zapostavlja ni dr. stvaraoce sl. senzibiliteta, sklone film. eksperimentiranju. M. je sudjelovao na mnogim domaćim i inozemnim festivalima, na kojima je dobio značajna priznanja i nagrade. Od 1979. proizvodi i cjelovečernje igr. filmove: npr. *Povratak* (1979) A. Vrdoljaka, *Nemiri* (1982) A. A. Imamovića, *Ujed anđela* (1984) L. Zafranovića, *Ljubavna pisma s predumišljajem* (1985) Z. Berkovića i *Kuća na pijesku* (1985) I. Martinca. — Od 1977. pri poduzeću djeluje i biblioteka *Elipse* koja objavljuje knjige s područja filma.

Sr. P.

MARJANOVIĆ, Branko M., redatelj, scenarist i montažer (Zagreb, 12. V 1909). Sin — Milana M. Završio trg. akademiju i dramsku školu u Zagrebu. Jedan od veterana hrv. i jugosl. kinematografije, već prije II svj. rata redatelj je, scenarist i montažer pedesetak kratkometr. filmova. Nakon oslobođenja montirao je oko 50 filmova, napisao oko 40 scenarija te režirao više od 50 kratkometr. i 3 cjelovečernja igr. filma. Prvi od njih, *Zastava* (1949) prema scenariju J. Horvata, dinamična je priča o balerini koja spašava partizansku zastavu a potom i sama odlazi u borbu. Slijedi *Ciguli miguli* (1952), također po Horvatu scenariju, koji satirički govori o kult. prilikama malog grada

BRANKO MARJANOVIĆ





B. MARJANOVIĆ, Zastava

u poratnom vremenu (za prikazivanje odobren tek 1977). *Opsada* (1956), prema scenariju S. Kolara, Z. Berkovića i N. Tanhofer, sastavljena je od više priča ranjenih partizana u opkoljenoj kući. Ipak, značajniji je njegov opus dokum. filmova. Redatelj je *Istre* (1945), drugog filma uopće proizvedenog u Hrvatskoj poslije oslobođenja. Nakon uspjele kraće serije (*O našem kršu*, 1957, i *Ljudi na obali*, 1958), od 1959 — radeći isprva za Zora film, a potom za Zagreb film — posvećuje se filmovima o prirodi. Redom nastaju *Posljednji zavičaj* (1959), *Bjeloglavi sup* (1959), *Priča o glavici* (1960, II nagrada za režiju na festivalu u Beogradu), *Lasica* (1962), *Ljeto medvjedića* (1963), *Lisica* (1964), *Submarina* (1965), *Svizač* (1966), *Puh* (1977, Srebrna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu) i dr., klas. primjeri jugosl. popularnoznanstvenog filma. God. 1968. režira kraću seriju filmova o afr. obali; *Ajuka Tiagba*, *Kao svi ribari svijeta* i *Ribari se susreću u Abidžanu* vrlo su uspjele bilješke iz Obale Bjelokosti. Autor je i 5 dokum. omnibus-filmova poznatih pod zajedničkim naslovom *Mala čuda velike prirode* (1971—74), koji — po mnogim mišljenjima — predstavljaju vrhunac njegova dokumentarizma. Na području filma s tematikom iz prirode M. je — do ostvarenja A. Ilića i P. Lalovića — jedinstvena stvaralačka osobnost u jugosl. kinematografiji. Dobitnik je rep. Nagrade »Vladimir Nazor« za životno djelo 1970. Nagrađivan je i u inozemstvu.

Ostali važniji filmovi: *Profesor Budalastov* (1948, sa O. Miletićem); *Svetkovina kamena* (1957); *Briga za potomstvo* (1959); *Putovanje u nevidljivi svijet* (1960); *Zmije otrovnice* (1960); *Između dviju modrina* (1962); *Tragom medvjeda* (1962); *Hobotnica* (1963); *Buđenje* (1964); *Svijet planina* (1966); *Vrijedi vidjeti* (1971); *Poseidonia* (1976); *O ljudima i magarcima* (1978); *Priča o gatalinki* (1980); *Blago mora* (1981); *Otok, čovjek, krš* (1982); *Put* (1984).

Mi. Bog.

MARJANOVIĆ, Milan, književnik i publicist (Kastav, 12. V 1879 — Zagreb, 21. XII 1955). Otac → Branka M. Istaknut knjiž. kritičar, publicist, urednik i polit. aktivist, u svojoj plodnoj javnoj djelatnosti bavio se i filmom, nastojeći organizirati proizvodnju domaćih filmova namijenjenih prosvjećivanju. Kao član Jugoslavenskog

odbora, za I svj. rata u SAD se bavi proučavanjem kazališta i filma. Kad je na poticaj dr A. Štampara u Zagrebu 1927. otpočela proizvodnja prosvjetnih filmova u *Školi narodnog zdravlja*, M. postaje umj. rukovoditelj (što uključuje poslove scenarista, dramaturga i redatelja). Nakon prvog filma *Lječilište Topolšćica* (1927), M. potiče realizaciju nekoliko filmova snimljenih tehnikom sjenki: *Kako je počela griza u selu Prljavoru*, *Čarobnjaci i Ivin zub*, *Macin nos*, a pod njegovim vodstvom nastao je i jedan od prvih domaćih crt. filmova *Martin u nebo* (1929). Preuzevši 1929. mjesto šefa Centralnog press-biroa Predsjedništva vlade, potiče osnivanje *Jugoslavenskog prosvjetnog filma*, proizvodnog poduzeća s drž. potporom, a inicira i prvi Zakon o uređenju prometa filmova (donijet 1931), kojim se uvode mjere za zaštitu domaće proizvodnje. God. 1932. imenovan je prvim predsjednikom *Državne filmske centrale*. Realizirao je i nekoliko filmova o djelu kipara I. Meštrovića.

MARKER, Chris (pr. ime **Christian-François Bouche-Villeneuve**), franc. redatelj, scenarist, snimatelj, producent, montažer, književnik i umj. fotograf (Pariz, 22. VII 1921). O njegovoj ranoj mladosti malo se zna (po nekim izvorima, rođen je u Mongoliji). Do izbijanja II svj. rata studira filozofiju u Parizu; za okupacije bori se pokreta otpora, potom padobranac u am. vojsci. Nakon rata član je redakcije neokat. revije »Esprit« (koja se zalaže i za pomirenje kršćanstva i marksizma), gdje piše polit. komentare, osvrtne na dnevna zbivanja i članke o glazbi te objavljuje novele i pjesme. Kasnije se javlja i romanom *Dobro srce* (Le coeur net, 1950, iz života u avijaciji — uspoređivan čak s djelom A. de Saint-Exupéryja), knjigom poezije i nekoliko zbirka eseja; knjiž. sklonosti uočljive su i u njegovu film. stvaralaštvu (sâm je scenarist i vrlo uspješan pisac popratnih tekstova, a najčešće i snimatelj i montažer). Povremeno piše i film. kritike u časopisu »Cahiers du Cinéma« (u njegovim počecima). Sklonost prema dokumentarizmu iskazuje već poč. 50-ih godina, objavivši nekoliko knjiga o stranim zemljama (zajednički naslov *Mali planet* — Petite planète), bogato ilustriranih vlastitim fotografijama. Kao redatelj debitira dokum. filmom *Olimpijske igre* 1952. (Olympia 1952, 1952), snimljenim s vrlo skromnim sredstvima. Nakon toga pisac je popratnih tekstova i suredatelj (sa A. Resnaisom) filmova *I kipovi umiru* (Les statues meurent aussi, 1952) i *Tajna ateljea 15* (Le mystère de l'atelier

15, 1957) te autor teksta još jednoga Resnaisovog filma — *Noć i magla* (1955); kasnije surađuje i s dr. renomiranim autorima (npr. W. Borowczykom, J. Ivensom i F. Reichenbachom). U želji da svjedoči o značajnim pov. zbivanjima, snima diljem svijeta. Za samo 2 tjedna dovršio je *Neđelju u Pekingu* (Dimanche à Pékin, 1956), film u slavu kin. revolucije. Uspjeh postiže i putnom impresijom *Pismo iz Sibira* (Lettre de Sibérie, 1958), iz koje izvire simpatija za ljude i ideje; u filmu je osobito zapažen poetičan tekst u funkciji kontrapunkta. *Opisom borbe* (Description d'un combat, 1960), ponešto intelektualiziranim i literariziranim reportažom, zadire u burna zbivanja u tada »mladom« Izraelu. U prilog kub. revolucije snima dokum. film *Cuba si!* (1961); u toku obradbe filma dodan je — nakon neuspjele invazije kontrarevolucionara u Zaljevu svinja — oštar antiam. komentar pa je film u Francuskoj zabranjen (M. tada objavljuje knjigu *Komentari* — Commentaires, sastavljenu od uvećanih sličica filma). Nakon tih srednjometr. projekata slijedi i jedan dugometražni: njegovo najpoznatije ostvarenje *Kršni maj* (Le joli mai, 1963), kojim svjedoči o surovoj policijskoj represiji na pariškim ulicama 1962; poetični i polemični fragmenti povremeno se isprepliću s govornim (anketnim) dijelovima u duhu *cinéma vérité*. Ambiciozan je i dugometr. dokumentarac *Nasip* (La jetée, 1963), zastrašujuća vizija atomskog rata, koja se doima još jezovitije jer je sastavljena od statičnih fotografija. Posljednji veći uspjeh postiže *Vlakom u pokretu* (Le train en marche, 1972), srednjometr. prezentacijom rus. revolucionarnog filma, u kojoj se nalaze arhivske snimke o sovj. propagandnim tzv. *kinovlakovima* i intervju s redateljem → A. I. Medvedkinom, čije stvaralaštvo na taj način rehabilitira. Neprekidno politički angažiran, 1967. osniva film. kooperativu *Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles* (akr. SLON), u kojoj je proizvedeno više polit. filmova: najpoznatiji su *Daleko od Vijetnama* (Loin du Vietnam, 1967), kolektivno djelo 7 redatelja (i sâm je jedan od njih, ujedno i najzaslužniji za usklađivanje stilski raznolikih postupaka), te 2 serije kratkometražnih film. biltena o dnevnim društv. događanjima *Novo društvo* (Nouvelle société) i *Govorimo Vam* (On vous parle).

Darom i pjesnika i kroničara, angažmanom u kojem se spajaju avangardni i tradic. pogledi (marksistička komponenta ipak prevladava) te osobnim pristupom građi (ali i sposobnošću do-

Ch. MARKER, *Cuba si!*

kumentaristički preciznog zapažanja), M. se predstavio kao samosvojna pojava među dokumentaristima i autorima → *političkog filma*. Iako ekskluzivan (filmovi su mu češće prikazivani samo u Francuskoj i SR Njemačkoj), postao je uzor mnogim naprednim stvaralocima 60-ih i 70-ih godina.

Ostali važniji filmovi: *Astronauti* (Les astronautes, 1959, sa W. Borowczykom); *Tajna Kumiko* (Le mystère Koumiko, 1965); *Da su bile 4 deve* (Si c'était quatre dromadaires, 1966); *Sesto lice Pentagona* (La sixième face du Pentagon, 1967, sa F. Reichenbachom); *Bitka deset milijuna* (La bataille des dix millions, 1971, sa V. Mayoux); *Strajk radnika LIP-a* (La grève des travailleurs de LIP, 1973); *Usamljenost pjevača* (La solitude du chanteur du fond, 1974); *Zrak je crven* (La fond de l'air est rouge, 1977); *Bez sunca* (Sans soleil, 1982); A. K. (1985, o Kurosawi).

LIT.: A. Issari, Cinéma Vérité, East Lansing 1971.

Pe. K.

MARKIĆ, Antun, snimatelj i redatelj (Gložde, 15. II 1922). Sudionik NOB-a. Fotografijom se bavi od 1938, a filmom od 1948; isprva je asistent snimatelja u Zastava filmu, a samostalno snima od 1955. Najuspjelija djela ostvario je za zagrebački Zora film snimajući popularnoznanstvene filmove iz životinjskog svijeta B. Marjanovića. U njima očituje izrazit smisao za kolor, a neke njegove snimke su pravi dokumentaristički snim. pothvati raritetne vrijednosti. Za Marjanovićeve filmove *Briga za potomstvo* i *Bjeloglavi sup* iz 1959. nagrađen je i nagradom za kameru na festivalu u Beogradu 1960, a za *Priču o glavatnici*, *Putovanje u nevidljivi svijet* i *Zmije otrovnice* iz 1960. I nagradom na festivalu 1961. Snimio je i igr. film *Svanuće* (1964) N. Tanhofer, kao i mnogobrojne anim., kratke igr. i propagandne filmove. Od 1970. režira kratkometr. filmove (uglavnom propagandne).

Ostali važniji filmovi (kao snimatelj): *Posljednji zavičaj* (B. Marjanović, 1957); *Sestra rijeka* (R. Sremec, 1960); *Priča o djevojčici i sapunu* (O. Gluščević, 1962); *Poplava* (B. Žižić, 1964); *Viški ocean* (M. Bogdanović, 1966); *Dijalog* (B. Kolar, 1968); *Nikur je umor* (M. Bogdanović, 1969); *Živjeti* (B. Žižić, 1973); *Dugo putovanje Dobriše Cesarića* (Z. Sudović, 1976); *Filmski portret Miroslava Krležu* (Z. Sudović, 1978). K. Mik.

MARKOPOULOS, Gregory J., am. redatelj, teoretičar filma i pisac (New York, 12. III 1928). Jedan od osnivača am. *undergrounda*; od 1967. živi u Evropi (London, Pariz). Filmovi su mu uglavnom autobiografski, a obrađuju homoseksualne probleme zaodjenute u poetizirana zbivanja preuzeta iz grč. mitologije. Prvo mu je značajnije ostvarenje trilogija *O krvi, požudi i smrti* (Du sang de la volupté et de la mort, 1948 sa 3 podnaslova: *Psiha* — *Psyché*, *Lizida* — *Lysis* i *Harmid* — *Charmidès*). M. koristi razne teh. postupke (višestruke ekspozicije, stop-snimanje, piksilaciju) da bi postigao onirički dojam prizora. To mu je osobito uspjelo u filmu *Draput muškarac* (Twice a Man, 1963), u kojem se stalno isprepliću prisjećanje i stvarnost. Na sl. način upotrebljava zvuk i boju, koja često prelazi u vizualnu apstrakciju, npr. u filmu *Okovani Prometej* (Prometheus Bound — The Illiac Passion, 1966). Svoje viđenje film. medija, koje naziva *personal cinema*, obrazložio je u nizu članaka objavljenih u časopisu "Film Culture". Objavio autobiografsku knjigu *U potrazi za vedrinom* (Quest for Serenity, New York 1965).

Ostali važniji filmovi: *Zeleni Ming* (Ming Green, 1966); *On kao ona* (Himself as Herself, 1966); *Gamelion* (1967); serije film. portreta: *Galaksija*



G. MARKOVIĆ, *Već viđeno* (M. Nadarević i A. Dobra)

(Galaxie, 1966); *Politički portreti* (Political Portraits, 1969).

V. Pet.

MARKOVIĆ, Darko, redatelj, scenarist, scenograf, crtač i animator (Skopje, 18. XII 1940). Diplomirao arhitekturu. Međunarodno renomiran karikaturist (potpisuje se sa *Dar-Mar*), a bavi se i izradbom plakata. Jedan od osnivača (1973) skopskog Studija za crtani film u Vardar filmu, filmom se aktivno bavi od 1975. Čvrsta povezanost s karikaturom daje njegovim ostvarenjima aktualnu satiričku oštrinu, ali ga povremeno odvodi i u plakatsku deklarativnost. Osobito su značajni njegovi srednjometr. projekti *Kaša* (1977) i *Festival* (1982), prvi takve vrste u Jugoslaviji, uspješne anticipacije dugogodišnje želje o stvaranju dugometr. domaćeg anim. filma; oba su rada nagrađena na tv-festivalu Zlatna ruža u Montreuxu. Najviša domaća priznanja postigao je filmovima *Granica* (1976) i *Stop* (1976), za koje je nagrađen Zlatnom medaljom »Beograd« na festivalu u Beogradu 1976; isti uspjeh ponovio je i filmovima *Ruka* (Raka, 1980) na festivalu 1980. i *Fotelja* (1983, zajedno sa P. Čortoševim) na festivalu 1983. Velik međunar. uspjeh postigao je i filmom *Cirkus* (1979), kojim je osvojio Srebrnog zmaja na festivalu u Krakovu.

Ostali važniji filmovi: *Tri minute u svijetu Miroslava Bartoka* (Tri minuti vo svetot na Miroslav Bartok, 1976); *Bijela loptica* (Belo topče, 1977, animacija predmeta); *Pet filmova iz ruke* (Pet filma ot raka, 1977); *Streljice* (Strelbi, 1977); *Počelnica za pismene* (Bukvar za pismeni, 1978); *Jedan dan života* (Eden den život, 1983); *Naftin derivat* (Naften derivat, 1983); *Slika* (1984); *Veliki nos* (Golemiot nos, 1984); *Naprijed, natrag* (Napred, nazad, 1985); *Apartman* (1987). R. Mun.

MARKOVIĆ, Dragan, film. i tv-scenarist (Valjevo, 3. XI 1927). Studirao pravo. Od 1947. profesionalni novinar »Krila armije«, »Borbe« i »Komunistu«, kasnije urednik »NIN«-a; do 1985. direktor NO »Politika«. Bavio se pretežito društ. problematikom i bio izvjestitelj iz nekoliko zemalja. — Kao scenarista zanimaju ga najviše tzv. akcioni filmovi. Suradivao je na scenarijima filмова *Klopka za generala* (1971, sa L. Pavlovićem), *SB zatvara krug* (1974, sa D. Perkovićem i redateljem) i *Neka druga žena* (1981, sa D. Perkovićem) M. Stamenkovića, a samostalno je napisao scenarije za filmove i istoimene tv-serije *Otpisani* (1974) i *Povratak otpisanih* (1976) A. Đorđevića, o beogradskim skojecima-diverzantima

za vrijeme okupacije. Aktivan je društveno-polit. radnik i plodan publicist. Mo. I.

MARKOVIĆ, Goran, film. i tv-redatelj i scenarist (Beograd, 24. VII 1946). Sin → Olivera M. i → Rade M. God. 1970. diplomirao (kratkim igr. filmom *Bez naziva*, po noveli B. Pilnjaka) film. režiju na visokoj film. školi FAMU u Pragu. Već od 1969. režira na Televiziji Beograd (polusatne filmove serije *Neobavezno*, potom tv-serije *Drži vodu dok majstori odu* /10 epizoda/ i *Junaci* /6 epizoda/, kao i mnoge dokum. i muz. emisije). Prvim cjelovečernjim igr. filmom *Specijalno vaspitanje* (1977, nagrada za debitantski igr. film na festivalu u Mannheimu) istražuje — kroz niz plastičnih karaktera i njihovih odnosa — soc. i psihol. prirodu urbane delinkvencije; iako pod utjecajem L. Andersona i M. Formana, ostvario je originalno djelo vrlo uspješno kod publike. *Nacionalnom klasom* (1979) ponovno problematizira situaciju mladog čovjeka na marginama društva, ovog puta »komedijom stanja« s prepoznatljivim motivima suvremenoga beogradskog života. Žanr komedije i ideju »socijalne metafore« najbolje spaja u dramaturški polifonem filmu *Majstori, majstori* (1980, nagrada za režiju u Manili 1982), koji dosiže i razinu etički postulirane društ. kritike. Soc. metaforu sadrži i vrlo uspješno ostvarenje *Variola vera* (1982) u žanru filma katastrofe, o epidemiji velikih boginja 1972. U *Tajvanskoj kanasti* (1985) potvrđuje svoja ranija tematska i stilska opredjeljenja, istražujući dalje u suvremenom urbanom kontekstu. God. 1987. realizira svoj po većini kritičara najbolji film *Već viđeno* (*Déjà vu*), bizarnu priču o muzičaru (M. Nadarević) opsjednutom psihol. fenomenom *déjà vu*; djelo je uspio spoj *horror*a, melodrame i soc. drame u kojem posebnu važnost ima fragmentarna struktura osnovana na interakciji prošlosti, sadašnjosti i budućnosti (Velika Zlatna arena u Puli).

Jedan od najistaknutijih predstavnika tzv. praške škole, od drugih (npr. S. Karanovića i G. Paškalevića) se razlikuje radikalnim približavanjem obrascima modernoga am. filma (R. Altman, S. Kubrick). Sklon soc. metafori, bavi se isključivo urbanim temama, a najviše ga zaokupljaju etički momenti.

Glumio je u cjelovečernjim filmovima *Nedjelja* (1969) L. Zafranovića i *Lepe žene prolaze kroz grad* (1986) Ž. Žilnika te u kratkome igr. filmu *Apoteharica* (1971) S. Karanovića; pisac je dijaloga *Lju-*

bavnog života Budimira Trajkovića (1977) i *Eroge zone* (1981) D. Karaklajića. Od 1978. asistent, potom docent na odjelu režije Fakulteta dramskih umjetnosti u Beogradu. B. Ze.

MARKOVIĆ, Milorad, snimatelj (Kraljevo, 3. V.1922). Pred II svj. rat završio Vojnu vazduhoplovnu školu. Nakon oslobođenja kraće je vrijeme nastavnik letenja, a od 1946. djeluje na filmu kao snimatelj reportaža i kratkometr. filmova (npr. susnimatelj dokum. filmova *Balkanske igre*, 1946, V. Nanovića te *Smotra mladosti*, 1947, G. Gavrina, V. Nanovića i R. Novakovića/prvoga jugoslavenskog u boji). Cjelovečernje igr. filmove snima od 1948 (*Život je naš* G. Gavrina /za kojeg kasnije snima i *Crveni cvet*, 1950/). God. 1955—68. za am. tv-mrežu NBC snima niz emisija o Jugoslaviji. Od 1975. djeluje na Televiziji Beograd kao stručni suradnik za film. — Samostalno ili u suradnji (najčešće s bratom Slobodom) snimio je tridesetak domaćih i desetak koprodukcijских i stranih igr. filmova, tridesetak reklamnih i dokum. filmova te dvadesetak tv-drama i muzičko-scenskih emisija. Najuspjelije je surađivao sa V. Nanovićem (*Tri koraka u prazno* i *Pogon B*, oba 1958), V. Pogačicom (*Pukotina raja*, 1959, *Karolina Riječka*, 1961, i *Čovjek sa fotografije*, 1963), M. Vajdom (*Zajednički stan*, 1960, i *Seki snima — pazi se!*, 1962), R.-L. Dukicom (*Nema malih bogova*, 1961, *Sreća u torbi*, 1961, *Na mesto građanina Pokorni*, 1964, *Balada o svirepom*, 1971, i *Čovek sa četiri noge*, 1983), Z. Mitrovićem (*Marš na Drinu*, 1964, i *Gorke trave*, 1966) i M. Popovićem (*Čovek iz hrastove šume*, 1964, *Roj*, 1966, *Hasanaginica*, 1967, i *Burduš*, 1970). Svojim radom značajno je pridonio unapređenju snim. profesije u SFRJ. Bavi se i stručnom publicistikom, a od 1978. posvećuje se pedagoškom radu na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu (od 1980. redoviti je profesor po pozivu za predmet *Filmska kamera*).

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Jovan Jovanović-Zmaj* (V. Stojanović, 1954); *Radovanov portal* (M. Vajda, 1955); igrani: *Oseka* (V. Pavlović, 1969); *Žarki* (Đ. Kadijević, 1970); *Paja i Jare* (M. Dukanović, 1973); *Otpisani* (A. Đorđević, 1974).

Mo. I.

MARKOVIĆ, Olivera, film., kaz. i tv-glumica i pjevačica (Beograd, 3. V.1925). Majka → Gorana M. S prvom generacijom studenata upisala Pozorišnu akademiju u Beogradu i diplomirala glumu. God. 1951—61. članica Beogradskoga dramskog pozorišta, u kojem — u doba njegova najvećeg uspona — ostvaruje niz značajnih uloga. Potom je u statusu slobodne umjetnice, a od 1967. članica Narodnog pozorišta u Beogradu. Iako tumači uloge najšireg raspona, poseban afinitet oduvijek iskazuje prema komediji (spontan kontakt s publikom donosi joj i veliku popularnost), a naslovnu ulogu u *Gospođi ministarki* B. Nušića smatra vrhuncem kaz. karijere; za ostvarenja u komadima *Za opelo u red, molim* M. Mitića i *Ujez* B. Nušića nagrađena je Oktobarskom nagradom grada Beograda 1980. — Na filmu debitira 1954 (*Sumnjivo lice* S. Jovanović i P. Dinulovića) te se 50-ih i 60-ih godina ističe gl. i većim sporednim ulogama u filmovima najrazličitijih žanrova: *Poslednji kolosek* (1956) Z. Mitrovića, *Vlak bez voznog reda* (1959), *Uzavreli grad* (1961) i *Kozara* (1962) V. Bulajića, *Diližansa snova* (1960) S. Jovanović, *Drug predsednik centarfor* (1960) i *Velika turneja* (1961) Z. Skrigina, *Sibirski leđi Magbet* (1962) A. Wajde, za koju je (zajedno s onom iz *Kozare*) nagrađena II (novčanom) nagradom na festivalu u Puli, *Muškarci* (1963)



O. MARKOVIĆ u filmu *Čovjek sa fotografije*

M. Đukanovića, *Čovjek sa fotografije* (1963) V. Pogačica i *Službeni položaj* (1964) F. Hadžića, za koju je u Puli nagrađena Zlatnom arenom. Nakon 10-godišnje stanke, filmu se vraća 1979, surađujući otada uglavnom s novom generacijom redatelja: *Nacionalna klasa* (1979), *Majstori, majstori* (1980) i *Već viđeno* (1987) G. Markovića, *Petrijin venac* (1980) S. Karanovića, *Balkan-ekspres* (1983) B. Baletića (Zlatna arena za epizodu), *Moj tata na određeno vreme* (1983) i *Razvod na određeno vreme* (1986) M. Jelića te *I to će proći* (1985) N. Dizdarevića. Nastupila je i u 2 kratka igr. filma u proizvodnji Fakulteta dramskih umjetnosti iz Beograda, brojnim tv-dramama i serijama te radio-emisijama. Djeluje i na estradi kao pjevačica romansi te snima ploče. Dobitnica je Sedmojulske nagrade SR Srbije 1983.

Ostale važnije uloge: *Šolaja* (V. Nanović, 1955); *Samo ljudi* (B. Bauer, 1957); *Parče plavog neba* (T. Janić, 1961); *Radopolje* (S. Janković, 1963); *Put oko sveta* (S. Jovanović, 1964); *Muški izlet* (W. Staudte, 1964); *Terđava siledžija* (J. Pogačnik, 1967); *Pre istine* (K. Rakonjac, 1968); *Nizvodno od sunca* (F. Skubonja, 1969); *Veliki transport* (V. Bulajić, 1983); *Groznica ljubavi* (V. Radovanović, 1984); *Obećana zemlja* (V. Bulajić, 1986); *Braća po materi* (Z. Šotra, 1988). Mo. I.

MARKOVIĆ, Radomir-Rade, film., kaz. i tv-glumac (Beograd, 14. X.1921). Otac → Gorana M. Napušta studij na Tehničkom, pa na Filozofskom fakultetu u Beogradu da bi se posvetio glumi, isprva amaterski s grupom beogradskih glumaca prve poratne generacije. Istaknut član

Beogradskog dramskog pozorišta 1950—52. i 1954—66, osobito je sugestivn u karakternim ulogama najšireg raspona. Spiker je u prvim film. novostima po oslobođenju Beograda te u mnogim kratkometr. filmovima. Kao film. glumac debitira 1948. ulogama skojevca-ilegalca Miše u *Besmrtnoj mladosti* V. Nanovića i nedozrelog muža Tonče u *Sofki* R. Novakovića. Stalno prisutan i tražen glumac, do 1987. nastupio u oko 60 filmova redatelja svih generacija, osobito zapažen u ulogama (gl. i većim sporednim) autoritativnih ličnosti. S mnogim autorima snimio je po nekoliko filmova: *Čudotvorni mač* (1950) i *Solaja* (1955, Zlatna medalja »Arena« za sporednu ulogu na festivalu u Puli 1956) V. Nanovića; *Daleko je sunce* (1953), *Pesma* (1961), *Operacija Ticijan* (1963) i *Bekstva* (1968) R. Novakovića; *Sumnjivo lice* (1954) i *Put oko sveta* (1964) S. Jovanović; *Zenica* (1957) i *Kako su se voleli Romeo i Julija* (1966) J. Zivanovića; *Prvi građanin male varoši* (1961), *Leto je krivo za sve* (1961), *Devojka* (1965), *Biciklisti* (1970) i *Pavle Pavlović* (1975) P. Đorđevića; *Roj* (1966, 1 nagrada *lex aequo* za mušku ulogu na festivalu glum. ostvarenja u Nišu), *Hasanaginica* (1967), *Delije* (1968) i *Burduš* (1970) M. Popovića; *Diverzanti* (1967) i *Valter brani Sarajevo* (1972) H. Kravca; *Klopka za generala* (1971) i *SB zatvara krug* (1974) M. Stamenkovića; *Otpisani* (1974) i *Krajevski voz* (1982) A. Đorđevića; *Nacionalna klasa* (1979), *Majstori, majstori* (1980) i *Variola vera* (1982) G. Markovića. Od ostalih uloga posebno se ističu one u *Tudjoj zemlji* (1957) J. Galea, za koju je nagrađen II nagradom u Puli, i *Radopolju* (1963) S. Jankovića, za koju je osvojio pulsku Srebrnu arenu. Nastupao je i u inozemstvu (npr. *Kradljivac bresaka*, 1964, V. Radeva /u Bugarskoj/; *Voda nešto nosi*, 1969, J. Kadára i E. Klosa /u ČSSR/; *Zlatne naočale*, 1986, G. Montalda /u Italiji/ kao i u mnogobrojnim tv-dramama i serijama. U novije doba profesor je glume na Akademiji pozorišne umjetnosti u Novom Sadu. Dobitnik je Oktobarske nagrade grada Beograda 1963.

Ostale važnije uloge: *Lažni car* (V. Stojanović, 1955); *Mali čovek* (Z. Čukulić, 1957); *Saša* (R. Ostojić, 1962); *Druga strana medalje* (F. Hadžić, 1965); *Štićenik* (V. Slijepečević, 1966); *Nož* (Ž. Mitrović, 1967); *Goli čovik* (O. Gluščević, 1968); *Neka daleka svetlost* (J. Lešić, 1969); *Bablje ljeto* (N. Tanhofer, 1970); *Balada o svirepom* (R.-L. Đukić, 1971); *Sutjeska* (S. Delić, 1973); *Kuća* (B. Žižić, 1975); *Trofej* (K. Viček, 1979); *Dečko koji obećava* (M. Radivojević, 1981); *Kako sam sistematski uništen od idiotâ* (S. Sijan, 1983); *Nabujala rijeka* (B. Sahatciu, 1983); *Bal na vodi* (J. Acin, 1986); *Lepe žene prolaze kroz grad* (Z. Žilnik, 1986).

Mo. I.



R. MARKOVIĆ u filmu *Druga strana medalje*

MARKOVIĆ, Tamara → **MILETIĆ, Tamara**

MARKOWSKI, Andrzej, polj. skladatelj i dirigent (Lublin, 22. VIII 1924). Studirao u Lublinu, Varšavi i Londonu. Dirigent u Szczecinu, Katowicama, Krakovu, Wrocławu i (od 1971) Varšavi; svjetski ugled stječe interpretacijama suvremene polj. glazbe. Skladao je komorna i klavirska djela, masovne i solo-pjesme te scensku muziku. Osobito su zapažene njegove partiture za eksp. filmove iz 50-ih godina, u kojima — prvi u Poljskoj — primjenjuje konkretnu i elektronsku muziku. Njegovi muz. komentari funkcionalno prate ritam film. prizora i djelotvorno pojačavaju dramske akcente radnje.

Važniji filmovi: *Pokoljenje* (A. Wajda, 1954); *Sati nade* (J. Rybkowski, 1955); *Sjena* (J. Kawalerowicz, 1956); *Kanal* (A. Wajda, 1956); *Orden za hrabrost* (K. Kutz, 1959); *Setnja starim gradom* (A. Munk, 1959, kratki igrani). Ni. Š.

MARKS, Aleksandar, redatelj i crtač (Čazma, 29. VI 1922). Studirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Na crt. filmu od 1952, isprva kao gl. crtač (npr. *Nestašni robot*, 1956, *Cowboy Jimmy*, 1957, i *Čarobni zvuci*, 1957, D. Vukotića te *Na livadi*, 1957, N. Kostelca). Kao redatelj debitira 1955. kada sa N. Kostelcem crta i korežira *Crvenkapicu*. Velik uspjeh postiže kao gl. crtač u anim. filmovima V. Mimice (*Samac*, 1958, *Happy end*, 1958, *Kod fotografa*, 1959, *Inspektor se vratio kući*, 1959, *Faje*, 1959, *Mala kronika*, 1962, i *Tifusari*, 1963), u kojima kao gl. animator surađuje → V. Jutriša. Od 1960. zajednički režiraju crt. filmove, u kojima je M. gl. crtač a Jutriša gl. animator; ističu se *Proletni zvuci* (1960), *Criticus* (1962), *Cowboy Jimmy* — bijeli osvetnik (1962), *Metamorfoza* (1964), *Moderna basna* (1965), *Mrav dobra srca* (1965), *Muha* (1966), *Sizif* (1967), *Mala sirena* (1968), *Pauk* (1969), *Pčelica je rođena* (1970), *U paukovoj mreži* (1971), *Ecce homo* (1971), *Zmijski jezik* (1973), *Homo 2* (1974), *Mora* (1977), *Pogrebni* (1979), *Kako je Ana kupila kruh* (1980), *Crna ptica* (1980), *Opesija* (1982) i dr. Jedan od najboljih crtača i prvaka Zagrebačke škole crtanog filma, autor je rafiniranog grafizma koji u Jutriši nalazi kongenijalnog animatora. Njihovi filmovi *Muha*, *Sizif*, *Pauk*, *Mora* i *Crna ptica* čine poseban ciklus oniričke strave, jedinstven u modernoj animaciji. Filmovi Marksa i Jutriše nagrađivani su na festivalima u Beogradu, Berlinu, Leipzigu, Locarnu, Cannesu, Veneciji, Oberhausenu, Chicagu, Trstu i dr. Sâm M. dobitnik je rep. Nagrade »Vladimir Nazor« za životno djelo 1981. R. Mun.

MARKSISTIČKA TEORIJA, učenje koje film tumači sa stajališta marksističke filozofije, kao oruđe klasne borbe u određenim društveno-pov. uvjetima. Prvi primjeri takvog pristupa javili su se u radovima D. Vertova i V. I. Pudovkina potkraj 20-ih i poč. 30-ih godina u SSSR-u, pod utjecajem učenja K. Marxa, F. Engelsa i V. I. Lenjina te kult. politike A. V. Lunačarskog. Osobito se razvija u deborinskom konceptu dijalektičkog materijalizma S. M. Ejzenštejna a nastavlja kao opredjeljenje za poetiku socijalističkog realizma u napisima sovj. teoretičara (S. S. Ginzburg, J. M. Vejzman, V. Zdan) i autora iz zemalja socijalističkoga društva. uređenja, koji su tu poetiku slijedili manifestirajući je često kao dogmatizam. Na Zapadu se M. javila najprije u teorijama L. Moussinaca i, u lukacsevskoj varijanti, B. Balážsa, preko učenja sámog Gy. Lukácsa, zatim u djelima W. Benjamina i A. Hausera u Njemačkoj, U. Barbara, L. Chiarinija i, kasnije, G. Aristarca, G. Volpea i P. P. Pasolinija u Italiji te oso-

A. MARKS, *Muha* (sa V. Jutrišom)



bito J. H. Lawsona u SAD. Poslije 1968. pojavila se neomarksistička orijentacija u althusserovskolacanovskoj struji oko časopisa »Cinéthique« (J.-L. Baudry) i »Cahiers du Cinéma« (J.-L. Comolli, P. Bonitzer, N. Burch) u Francuskoj i u strukturalističkoj varijanti u brit. časopisu »Screen« (P. Wollen, S. Heath).

Du. S.

MARLEY, J. Peverell, am. snimatelj (San Jose, California, 14. VIII 1901 — Hollywood, 2. I 1964). Član A. S. C. Od 1923. asistent snimatelja u tvrtki Famous Players-Lasky. Iste godine (sa B. Glennonom) smjenjuje A. Wyckoffa u nij. verziji *Deset zapovijedi* (1923) C. B. De Millea i ubrzo postaje tražen snimatelj. Potom za njega snima i *Kralja kraljeva* (1927) i *Dinamit* (1929), a uz A. C. Millera i *Lađara s Volge* (1926), jedan od vizualno najljepših am. nijemih filmova. Tridesetih godina radi za 20th Century pa za 20th Century-Fox, a najbolja ostvarenja daje u samo 2 izuzetno atraktivne sekvence filma *Folies-Bergère* (1935) R. Del Rutha (gl. snimatelj B. McGill) te u spektaklu *Suez* (1938, nominiran za Oscara) A. Dwana. Četrdesetih godina ističe se u filmu *Život s ocem* (1947) M. Curtiza, za koji je (sa W. J. Skal-lom) opet nominiran za Oscara. Za De Millea ponovno radi 50-ih godina, kada se okušava i u trodimenzionalnom filmu (*Kuća od voska*, 1953, A. De Totha /sa B. Glennonom/). Potkraj karijere susnimatelj je (sa R. Burksom) filma *Duh St. Louisa* (1957) B. Wildera, gdje vještinu dokazuje u izuzetno otežanim uvjetima (pilotska kabina). Vrlo plodan, povukao se 1961.

Ostali važniji filmovi: *Zlatni krevet* (C. B. De Mille, 1927); *Bezbožna djevojka* (C. B. De Mille, 1929); *Ovaj dan i dob* (C. B. De Mille, 1933); *Kuća Rothschild* (A. L. Werker, 1934); *Moćni Barnum* (W. Lang, 1934); *Grof Monte Cristo* (R. V. Lee, 1934); *Kardinal Richelieu* (R. V. Lee, 1935); *Clive od Indije* (R. Boleslawski, 1935); *Alexander's Ragtime Band* (H. King, 1938); *U starom Chicagu* (H. King, 1938); *Tri mušketira* (A. Dwan, 1939); *Hudsonov zaljev* (I. Pichel, 1940, sa G. S. Barnesom); *Charleyjeva teta* (A. Mayo, 1941); *Močvara* (J. Renoir, 1941); *Mjesec nad Miamiem* (W. Lang, 1941, sa L. Shamroyem); *Senzacije 1945.* (A. L. Stone, 1945, sa J. Mescallom); *Ponos marinaca* (D. Daves, 1945); *O ljudskim okovima* (E. Goulding, 1946); *Noć i dan* (M. Curtiz, 1946, sa R. Burksom); *Iz noći u noć* (D. Siegel, 1949); *Oprosti se od sutrašnjice* (G. Douglas, 1950); *Najveća predstava na svijetu* (C. B. De Mille, 1952, sa G. S. Barnesom); *Fantom iz ulice Morgue* (R. Del Ruth, 1954); *Serenada*

(A. Mann, 1956); *Deset zapovijedi* (C. B. De Mille, 1956, sa L. Griggsom); *Ljevoruki revolveraš* (A. Penn, 1958); *Putnik na Zapad* (B. Boetticher, 1959); *Grijesi Rachel Cade* (G. Douglas, 1960); *Grozница u krvi* (V. Sherman, 1961). K. Mik.

MAROKO. U zemlji se snimalo već od sámog pronalaska filma, no samo kao ambijentalnoj i folklornoj kulisi za filmove strane proizvodnje. Domaća proizvodnja počinje se postupno razvijati tek od stjecanja nezavisnosti 1956. Film. središte je Casablanca sa 54 kinematografa (od 244 u cijeloj zemlji), a tu također djeluju sva distributerska poduzeća (23, većinom vlasništvo stranog kapitala), *Marokanski filmski centar* (*Centre Cinématographique Marocain*, akr. CCM) i, u blizini grada, dobro opremljeni film. studio *Ain-Chok* osnovan 1968 (drugi, *Souissi* osnovan još 1944/ nalazi se pokraj Rabata). U Maroku ne postoji nijedna film. obrazovna ustanova, pa se film. djelatnici uglavnom školuju na visokoj film. školi IDHEC u Parizu (kao i u Bruxellesu, Rimu i Łódžu). Marokanska film. proizvodnja iznosi oko 30 kratkometr. filmova godišnje, uglavnom informativnoga i obrazovnog karaktera, snimljenih u okviru CCM-a, dok za razvitak igr. filma ne postoji poticajna politika. Prvi igr. film snimljen je 1968 — melodrama o stolaru koji postaje popularan pjevač »Pobijediti za život« *Mohameda Tazija* i *Ahmeda Mesnaouija*. Budući da stroga cenzura gotovo onemogućuje kritički odnos prema pojavama u marokanskom društvu, otada se snimaju uglavnom melodrame po egip. uzoru ili se o stvarnosti zemlje nastoji progovoriti na prikriven način. Tako *Larbi Bennani* i *Abdelaziz Ramdani* u filmu »Kad sazrijevaju datulje« (1969) obiljem folklornih naznaka prikrivaju priču o problemu odnosa tradicije i društva. razvitka, dok *Latif Lahlou* u »Proljetnom suncu« (1970) prikazuje monotoniju činovničkog životarenja. Nešto se slobodnije izražava *Hamid Bennani* u filmu »Tragovi« (1970), drami mladića u zaostaloj društv. sredini; to je ujedno prvi marokanski film koji pobuđuje međunar. pažnju. Najpoznatiji je autor marokanske kinematografije *Souhayl Ben Barka* s filmovima »Tisuću i jedna ruka« (1972) o diskriminaciji radnika u tvornici sagova, »Naftnog rata neće biti« (1975) o zakulisnoj borbi multinacionalnih naftnih poduzeća protiv domaćih naftnih moćnika, i »Krvava svadba« (1977) prema istoimenom drami F. G. Lorke. Ističu se još *Ahmed El Maanouni* filmom »O, dani!« (1977) o promjenama na selu koje donose mladi ljudi po povratku s rada u inozemstvu, *Moumen Smihi* filmovima

»El Chergui ili žestoka šutnja« (1975, više nagrada na međunar. festivalima), prikazom žitelja grada Tangera u kojem se miješaju berberska, arap., španj. i franc. kultura, i »44 ili pripovijetke jedne noći« (1982), sa strukturom koja podsjeća na *Tisuću i jednu noć*, višeslojnim viđenjem odnosa između Arapa i Berbera, *Jillali Farhati* filmom »Rupe u zidu« (1978), neoreal. prikazom života tangerske luke, kao i *Mustafa Derkaoui*, *Abdou Achouba*, *Nabil Lahlou* te Tunižanin *Ridha Behi*.

R. Sr.

MARQUAND, Christian, franc. filmski i kazališni glumac i redatelj (Marseille, 15. III 1927). Brat → Nadine M. (Trintignant). Sa 17 godina napušta gimnaziju i uči glumu u školi pri kazalištu Vieux-Colombier (kod T. Balachove), da bi već iduće godine s uspjehom debitirao u komedijama. Po ocu podrijetlom s Kanalskih otoka, nastupa i u londonskim kazalištima. Na filmu debitira 1946 (*Ljepotica i zvijer* J. Cocteaua), a prvu veću ulogu dobiva 1953 (*Lukrecija Borgia* Christian-Jaquea). Muževna izgleda, igra uglavnom ljubavnike. Takva je i njegova najpoznatija uloga — egoističnoga, ravnodušnoga i nevjernoga mladog supruga — u *Jednom životu* (1957) A. Astruca. Od 60-ih godina često nastupa i u filmovima engl. govornog područja. Bez većeg uspjeha ogleđao se i u film. režiji (*Veliki putovi* — *Les grands chemins*, 1963, u Francuskoj; *Candy*, 1968, u SAD).

I njegov brat **Serge Marquand** ugledan je film. i kaz. glumac.

Ostale važnije uloge: *Quai des Orfèvres* (H.-G. Clouzot, 1947); *Senso* (L. Visconti, 1954); *Atila* (P. Francisci, 1954); *Ljubavnik lady Catterly* (M. Allégret, 1955); *I bog stvori ženu* (R. Vadim, 1956); *Zna li se ikad?* (R. Vadim, 1957); *Otok na kraju svijeta* (E. Gréville, 1958); *Slatke prevare* (A. Lattuada, 1959); *Nježna i naprasta Elisabeth* (H. Decoin, 1960); *Bijeg u sjenku* (A. Astruc, 1960); *Najduži dan* (K. Annakin, A. Marton i B. Wicki, 1962); *I dođe dan osвете* (F. Zinnemann, 1964); *Lord Jim* (R. Brooks, 1965); *Zarobljeni u pustinji* (R. Aldrich, 1966); *Put za Korint* (C. Chabrol, 1967); *Druga strana ponoći* (Ch. Jarrott, 1977); *Volim vas* (C. Berri, 1980); *Izbor oružja* (A. Corneau, 1981); *Nova Emmanuelle* (F. Giacobetti, 1984); *Idućeg ljeta* (N. Trintignant, 1985).

Mi. Šr.

MARQUAND, Nadine → TRINTIGNANT, Nadine Marquand

MARSH, Mae (pr. ime **Mary Wayne Marsh**), am. glumica (Madrid, New Mexico, 9. XI 1895 — Hermosa Beach, California, 14. II 1968). Odgojena u samostanu u Hollywoodu. God. 1910. zapaža je D. W. Griffith; 1912. u New Yorku glumi u nekoliko filmova kompanije Kalem, a potom se pridružuje Griffithu u tvrtki Biograph. Postavi ubrzo jedna od redateljevih omiljenih → naivki, u više do 20 kratkih i 6 cjelovečernih filmova izuzetno osjećajno igra fizički krhke, ali moralno čvrste junakinje koje sazrijevaju kroz gorka iskustva, npr. strahujući za svoju nevinost u *Radanju jedne nacije* (1915) ili za nepravedno osuđenog supruga u suvremenoj priči *Netrpeljivosti* (1916). Kasnije radi za S. Goldwyna kao i za druge am. i evr. studije, no više joj ne povjeravaju tako složene uloge, pa svoju posljednju veliku dramsku interpretaciju ostvaruje u *Bijeloj ruži* (1923) D. W. Griffitha. Film napušta 1925, no vraća se početkom zv. razdoblja i 1931—63. igra mnogobrojne manje karakterne uloge u am. filmovima (npr. u 13 djela J. Forda), a potkraj života nastupa i na televiziji. Objavila je knjigu

M. MARSH u filmu *Radanje jedne nacije*

pjesama *Kad me pitaju za ime* (When They Ask My Name).

Njezin brat **Oliver T. Marsh** ugledan je snimatelj iz nijemoga i s početka zv. razdoblja.

Ostale važnije uloge: *Lena i divlje guske* (D. W. Griffith, 1912); *Newyorški šešir* (D. W. Griffith, 1912); *Judita iz Betulije* (D. W. Griffith, 1914); *Dome, slatki dome* (D. W. Griffith, 1914); *Bijeg* (D. W. Griffith, 1914); *Vatre strasti* (G. Cutts, 1922); *Štakor* (G. Cutts, 1925); *Arabella* (K. Grüne, 1925); *Alice u zemlji čudesa* (N. Z. McLeod, 1933); *Sto sad, mali čovječe?* (F. Borzage, 1934); *Crna furija* (M. Curtiz, 1935); *Priče s Manhattan* (J. Duvivier, 1942); *Sirovica iz Lowooda* (R. Stevenson, 1944); *Drvo raste u Brooklynu* (E. Kazan, 1945); *Na apasčkoj granici* (J. Ford, 1948); *Tri kuma* (J. Ford, 1949); *Revolveras* (H. King, 1950); *Tunika* (H. Koster, 1953); *Koga sunce grije* (J. Ford, 1953); *Princ glumac* (Ph. Dunne, 1955); *Dok grad spava* (F. Lang, 1956); *Krila orlova* (J. Ford, 1957); *Crni narednik* (J. Ford, 1960); *Dva jahača* (J. Ford, 1961); *Taj prokleti Donovan* (J. Ford, 1963).

LIT.: A. Slide, The Griffith Actresses, New York 1973. Đ. Pc.

MARSHALL, E. G. (puno ime **Everett G. Marshall**), am. glumac (Owatoma, Minnesota, 18. VI 1910). Studirao na sveučilištu Minnesota. Isprva glazbenik. God. 1933. među osnivačima je putujuće kaz. družine Oxford Players; od 1937. s uspjehom nastupa i na Broadwayu. Na filmu od 1945. u karakternim ulogama najšireg raspona. Osobito se istaknuo likovima porotnika u *Dvanaest grijevnih ljudi* (1957) S. Lumeta, jednoga od drugara koji — slaveći momačko veče — otkrivaju svoja životna razočaranja u *Momačkoj večeri* (1957) De. Manna i oca obitelji koji nehotice izazove samoubojstvo supruge u *Interijerima* (1978) W. Allena. Dvostruki je dobitnik tv-nagrade Emmy.

Ostale važnije uloge: *Kuća u 92. ulici* (H. Hathaway, 1945); *Ulica Madeleine br. 13* (H. Hathaway, 1947); *Nazovi Northside 777* (H. Hathaway, 1948); *Pobuna na brodu Caine* (E. Dmytryk, 1954); *Lijeva ruka božja* (E. Dmytryk, 1955); *Platinina* (E. Dmytryk, 1956); *Gusar* (A. Quinn, 1958); *Putovanje* (A. Litvak, 1959); *Prinuda* (R. Fleischer, 1959); *Potjera bez milosti* (A. Penn, 1966); *Most kod Remagena* (J. Guillermin, 1968); *Tora! Tora! Tora!* (R. Fleischer, 1970); *Superman II* (R. Lester, 1980); *Da ti se koža naježi!* (G. A. Romero, 1982); *Moć* (S. Lumet, 1986). Mi. Šr.

MARSHALL, George, am. redatelj (Chicago, 29. XII 1891 — Los Angeles, 17. II 1975). Studirao na voj. akademiji St. John's i sveučilištu Chicago. Od 1912. statist a od 1914. epizodist u filmovima kompanije Universal, za koju od 1915. piše priče i scenarije a od 1916. i režira. Po povratku iz I svj. rata, radeći za Pathé i Fox, specijalizira se za serijale, kratkometr. komedije i akcijske filmove. Od 1925. supervizor je kratkometr. produkcije Foxa, a 1928/29. Pathéa. Cjelovečernje filmove režira od 1932. posvetivši se uglavnom film. zabavi — komediji i muz. filmu. Ugled stječe režirajući vodeće komičare: W. C. Fieldsa, B. Hopea i tandem Lewis/Martin. Kasnije sve više snima akcijske filmove (najčešće vesterne), no i u njima je prisutan svojstveni mu blagi humor. To je posebno uočljivo u njegovim najuspjelijim ostvarenjima — vesternima *Destry ponovno jaše* (Destry Rides Again, 1939) o ljubavi miroljubivog šerifa (J. Stewart) i barske pjevačice (M. Dietrich) u korumpiranom gradiću, i *Ovčar* (The Sheepman, 1958) o sukobu lukavog došljaka-ovčara (G. Ford) sa starosjediocima-govedarima. Uspjeh postiže i vesternima *Kad su Daltonovi jahali* (When the Daltons Rode, 1940) i *Texas* (1941), vestern-musicalom *Crvene podveze* (Red Garters, 1954) te efektnim thrillerom *Plava dalia* (The Blue Dahlia, 1946) sa motivom nevino optuženog. Po nekim izvorima, uz J. Forda i H. Hathaway 3. je suredatelj vestern-spektakla *Kako je osvojen Divlji zapad* (1962). Tipičan hollywoodski zanatlija, do povlačenja 1969. surađivao je u više od 400 filmova (režirao je 92 cjelovečernja /29 vesterana/), a u nekim i glumio.

Ostali važniji filmovi: *Ne imaj milosti* (Show Them No Mercy, 1935); *Poruka Garciji* (A Message to Garcia, 1936); *Nancy Steele je nestala* (Nancy Steele Is Missing, 1938); *The Goldwyn Follies* (1938); *Ne možeš varati poštenog čovjeka* (You Can't Cheat an Honest Man, 1939); *Istjerivači duhova* (The Ghost Breakers, 1940); *Ritam posut zvijezdama* (Star Spangled Rhythm, 1942); *On reče: ubij!* (Murder He Says, 1945); *Izazovna plavuša* (Incendiary Blonde, 1945); *Zadržite plavušu* (Hold That Blonde, 1945); *Gospodin Beaucaire* (Monsieur Beaucaire, 1946); *Djevojka iz varijetea* (Variety Girl, 1947); *Hazard* (1948); *Moja prijateljica Irma* (My Friend Irma, 1949); *Sarene hlače* (Fancy Pants, 1950); *Divljak* (The Savage, 1952); *Veliki Houdini* (Houdini, 1953); *Mrtvi od straha* (Scared Stiff, 1953); *Destry* (1954); *Imitacija generala* (Imitation General, 1958); *Igra parenja* (Mating Game, 1959); *Počelo je s poljupcem* (It Started with a Kiss, 1959); *Plači od sreće* (Cry for Happy, 1961); *Sretni lopovi* (The Happy Thieves, 1962); *Tatino nježno zdravlje* (Papa's Delicate Condition, 1963); *Napredovanje u pozadinu* (Advantage to the Rear, 1964). Ni. Š.

MARSHALL, Herbert, am. filmski i kazališni glumac engl. podrijetla (London, 23. V 1890 — Hollywood, 21. I 1966). Studirao ekonomiju na St. Mary's Collegeu. Zanimajući se od djetinjstva za kazalište, 1911. otpočinje glum. karijeru (isprva u Brightonu, potom u Londonu); na filmu debitira 1927 (*Mumsie* H. Wilcoxa) i u početku često nastupa uz tadašnju suprugu E. Best. Za I svj. rata izgubio je nogu; usprkos vještom prikrivanju, to je ipak odredilo njegove film. i kaz. likove: ugađene i karakterne, pune urođenog dostojanstva — neovisno o karakteru uloge (npr. kao glumac prinuđen da bude detektiv u *Umorstvu*, 1930, A. Hitchcocka; žrtva supruge /B. Davis/ beskrupuloznosti u *Pismu*, 1940, i *Malim lisicama*, 1941, W. Wylera; nacistički agent u *Stranom dopisniku*, 1940, A. Hitchcocka). Od

poč. 30-ih godina djeluje i u SAD, gdje definitivno ostaje. Ostale uspjehe postiže u nekoliko klas. ostvarenja 30-ih i 40-ih godina (nastupajući uz vodeće ženske zvijezde): *Plava Venera* (J. von Sternberg, 1932), *Nevođe u raju* (E. Lubitsch, 1932), *Dobra vila* (W. Wyler, 1935), *Tamni anđeo* (S. Franklin, 1935), *Anđeo* (E. Lubitsch, 1937), *Zaza* (G. Cukor, 1938) i *Dvoboj na suncu* (K. Vidor, 1947). Otada sve teže nalazi adekvatne uloge, no ostaje aktivan do smrti. Igrao je u više od 70 filmova (od toga samo 10 britanskih).

Ostale važnije uloge: *Bila sam špijun* (V. Saville, 1933); *Četvoro preplašenih* (C. B. De Mille, 1934); *Obojeni veo* (R. Boleslawski, 1934); *Naglasak je na mladosti* (W. Ruggles, 1935); *Ženska pobuna* (M. Sandrich, 1936); *Luda za glazbom* (N. Tauroug, 1938); *Račun za razvod* (J. Farrow, 1940); *Kad se žene sastaju* (R. Z. Leonard, 1941); *Mjesec i šestoparac* (A. Lewin, 1943); *Začarana koliba* (J. Cromwell, 1945); *Oštri rub* (E. Goulding, 1946); *Neuspjeh* (I. Reis, 1946); *Icy* (S. Wood, 1947); *Visoki zid* (C. Bernhardt, 1948); *Tajna napuštenog vrta* (F. M. Wilcox, 1949); *Ana od Indije* (J. Tourneur, 1951); *Anđeosko lice* (O. Preminger, 1952); *Djevičanska kraljica* (H. Koster, 1953); *Njena jedina ljubav* (S. Lumet, 1957); *Ponoćna čipka* (D. Miller, 1960); *Lista Adriana Mesengera* (J. Huston, 1963); *Treći dan* (J. Smight, 1965).

B. Vid.

MARTELLI, Otello, tal. snimatelj (Rim, 10. V 1903). Na filmu već od svoje 13. godine kao asistent snimatelja, a sa 16 godina i samostalno snima. Snimatelj je tragične ekspedicije generala U. Nobilea na Sjeverni pol 1928; zahvaljujući njemu, taj je događaj sačuvan na film. vrpici. Među najznačajnije tal. snimatelje svrstava se u doba neorealizma. Osobito su cijenjena njegova ostvarenja u filmovima *Paisà* (1946), *Ljubav* (1948), *Stromboli* (1949) i *Franjo Asiški, božji lakrdijaš* (1950) R. Rossellinija te *Tragičan lov* (1947) i *Gorka riža* (1949) G. De Santisa; ističu se fotografijom punom atmosfere a istodobno dokumentaristički »sirovom«. Duga suradnja sa F. Fellinijem donosi mu i svjetski ugled; u filmovima *Dangube* (1953), *Ulica* (1954), *Prošlost* (1955) i *Slatki život* (1960) potcrtava autorovu sklonost intimizmu, sumornosti i karikaturalnosti. Snimivši značajan opus od više od 40 igr. filmova, povlači se sredinom 60-ih godina.

Ostali važniji filmovi: *Stara garda* (A. Blasetti, 1934); *Dat ću milijun* (M. Camerini, 1935, sa C. Montuorijem); *Grofica iz Parme* (A. Blasetti, 1937); *Ludosti stoljeća* (A. Palmeri, 1939); *Sovjetlosti varijeteta* (A. Lattuada i F. Fellini, 1950); *Anna* (A. Lattuada, 1951); *Rim, 11 sati* (G. De Santis, 1952); *Muš za Annu Zaccheo* (G. De Santis, 1953); *Dani ljubavi* (G. De Santis, 1954); *Žena s rijeke* (M. Soldati, 1954); *Napuljsko zlato* (V. De Sica, 1954, sa C. Montuorijem); *Sreća je biti žena* (A. Blasetti, 1956); *Guendalina* (A. Lattuada, 1956); *Cabirijine noći* (F. Fellini, 1957, sa A. Tonitjem); *Praznici na Ischiji* (M. Camerini, 1957); *Brana na Pacifiku* (R. Clément, 1958); *Zakon* (J. Dassin, 1958); *Djevojka u izlogu* (L. Emmer, 1960); *Boccaccio '70* (omnibus, epizode F. Fellinija i V. De Sike, 1962); *Crvena* (H. Kautner, 1962); *Cyrano i d'Artagnan* (A. Gance, 1963); *Učitelj iz Vigevana* (E. Petri, 1963); *Brak na talijanski način* (V. De Sica 1964).

K. Mik.

MARTIN, Dean (pr. ime **Dino Paul Crocetti**), am. filmski i tv-glumac i pjevač (Steubenville, Ohio, 7. VI 1917). Isprva radnik u čeličani, krupije i dr., potom pjevač. Od 1946. surađuje s dotad anonimnim komičarem J. Lewisom; ubrzo posta-



O. MARTELLI, *Tragičan lov* (red. G. De Santis)

ju jedan od najčuvenijih tandema am. show-biznisa i televizije. Osnovne značajke svoje scenske pojave — M. je romant. pjevač balada ugodnoga čeznutljivog baritona, kojeg Lewis neprekidno dovodi u neprilike neobuzdanim lakrdijaškim ispadima — prenose i na film (*Moja prijateljica Irma*, 1949, G. Marshalla/kompanija Paramount/). Od 1951. među najpopularnijim su glumcima (njihov film *To je moj sin*, 1951, H. Walkera ostvaruje najviši prihod godine), a 1951—56. i na listi 10 najkomercijalnijih. Zajedno su nastupili u 16 filmova (+ 1 cameo); neki od njih ubrajaju se među uspjelije am. komedije, npr. filmovi *F. Tashlina Artisti i modeli* (1955) i *Hollywood ili propast* (1956) u kojem slavni tandem surađuje zadnji put (→ J. LEWIS).

Dok je Lewis i samostalno postizao uspjehe, M. je 2 godine proveo u poluanonimnosti. Popularnost mu vraćaju uloge slavnog glumca koji odlazi u rat u *Mladim lavovima* (1958) E. Dmytryka te kockara u filmu *Neki su dotrčali* (1958) V. Minnellija, kojom ulazi u utjecajni »klan« F. Sinatre. Da nije samo vrstan pjevač dokazuje i ulogom revolveraša-alkoholičara u vesternu *Rio Bravo* (1959) H. Hawksa (dobiva je nakon odustajanja M. Clifta). Za njegovu samostalnu karijeru karakteristične su uloge u 3 žanra: vesternu, erotskoj komediji i pustolovnom filmu. U vesternima se pojavljuje kao svojevrsan »satelit« ali i *alter ego* gl. junaka (npr. J. Waynea u *Rio Bravu* te u *Sino-vima Katie Elder*, 1965, H. Hathaway). U erotskim komedijama osobito se ističe uloga alkoholi-ziranog pop-pjevača zavodnika u filmu *Poljubi me, budalo* (1964) B. Wildera. Pustolovne filmove

ponajbolje reprezentira parodijska serija o tajnom agentu Mattu Helmu, jedna od replika na → Jamesa Bonda (*Matt Helm, tajni agent*, 1966, Ph. Karlsona; *Gomila ubojica*, 1966, H. Levina; *Matt Helm ljubi i ubija*, 1967, H. Levina; *Matt Helm sređuje račune*, 1968, Ph. Karlsona). Popularnost potiče famom o hedonizmu »žene i piće«, a antiintelektualistički *image* dopunjuje hinjeno nemarnim odnosom prema ozbiljnim ulogama. Do 1987. nastupio je u više od 50 filmova. God. 1967. i 1968. nalazio se na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca.

Ostale važnije uloge (samostalno): *Deset tisuća spavaćih soba* (R. Thorpe, 1957); *Kad zvona zvone* (V. Minnelli, 1960); *Jedanaest veterana* (L. Milestone, 1960); *Tko je bila ta dama?* (G. Sidney, 1961); *Ada* (Da. Mann, 1961); *Tri narednika* (J. Sturges, 1962); *Igračke u potkrovlju* (G. R. Hill, 1963); *Četvero za Texas* (R. Aldrich, 1963); *Ona i njeni muševi* (J. L. Thompson, 1963); *Tko to spava u mom krevetu?* (Da. Mann, 1963); *Robin i sedam Hoodova* (G. Douglas, 1964); *Texas je preko rijeke* (M. Gordon, 1966); *Nasihe u Jerichu* (A. Laven, 1967); *Kako se spašava brak, a upropašćuje život* (F. Cook, 1968); *Bandolero* (A. V. McLaglen, 1968); *Krvavi poker* (H. Hathaway, 1968); *Aerodrom* (G. Seaton, 1970); *Nešto veliko* (A. V. McLaglen, 1971); *Kocka je pala* (G. Seaton, 1972); *Trka Cannonball* (H. Needham, 1981); *Autoput — Trka Cannonball II* (H. Needham, 1984).

LIT.: L. Malin, *Movie Comedy Teams*, New York 1970; A. Marx, *Everybody Loves Somebody Sometime* (Especially Himself): The Story of Dean Martin and Jerry Lewis, New York 1974. S. Jur.



D. MARTIN u filmu *Rio Bravo*

MARTIN, Marcel, franc. kritičar i teoretičar filma (1908). Dugogodišnji urednik časopisa »Cinéma«, autor »gramatičarskog« djela *Filmski jezik* (Le langage cinématographique, 1955, dopunjeno 1962), u kojem nabraba izražajna sredstva filma, svrstana u precizne i shematizirane kategorije, s mnogobrojnim primjerima. Film. jezik shvaća kao »neposredno suočavanje sa spontanom značima koji su namjerno izabrani i raspoređeni«, međutim, u njemu su znak i stvar koju označuje jedno te isto biće; stoga, dok je riječ govornog jezika otvorena za sva moguća značenja, film. slika ostaje jednoznačna sve dok se ne upusti u vlastitu jezičnu nadgradnju. Inače, ona u sebi nosi klicu koja je kao jezik razara čim postane šamo sredstvo za konvencionalizirano prenošenje ideja i osjećaja. Moderni film stvara mogućnost objektivnosti za svog autora i slobode za gledaoca (koji kao da prisustvuje događajima sa svim njihovim prividnim nejasnoćama, suočava se sa stvarnošću, što mu omogućuje kontemplaciju, ali i oduzima mogućnost tradic. objašnjavanja smisla). Tako film prestaje biti jezik i spektakl, a postaje stil i kontemplacija (jezik je spoj tehnike i estetike, a stil sublimacija tehnike u estetiku), tj. prerasta iz jezika u samosvojno biće. Du. S.

MARTIN, Strother, am. glumac (Kokomo, Indiana, 1919 — Thousand Oaks, California, 1. VIII 1980). Nakon studija teatrologije na sveučilištu Michigan karijeru počinje u kazalištu. Poznat plivač i ronilac, u Hollywoodu od 1945. kao stručnjak za ronjenje. Glumi od 1950, najuspjelije u karakternim epizodama negativaca u vesternima (često uz P. Newmana). Posljednju ulogu (izumitelja G. Westinghousea) odigrao je u jugosl. filmu *Tajna Nikole Tesle* (1980) K. Papića. Često je nastupao i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Strateška zračna komanda* (A. Mann, 1955); *Veliki nož* (R. Aldrich, 1955); *Atak* (R. Aldrich, 1956); *Konjanici* (J. Ford, 1959); *Kobni suputnici* (S. Peckinpah, 1961); *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (J. Ford, 1962); *Veliki McLintock* (A. V. McLaglen, 1963); *Prerija časti* (A. V. McLaglen, 1965); *Sinovi Katie Elder* (H. Hathaway, 1965); *Pokretna meta* (J. Smight, 1966); *Hladnoruki kačmenik* (S. Rosenberg, 1967); *Divlja horda* (S. Peckinpah, 1969); *Butch Cassidy i Kid* (G. R. Hill, 1969); *Čovjek zvan Hrabrost* (H. Hathaway, 1969); *Balada o Cable Hogueu* (S. Peckinpah, 1970); *Osveta Hannie Caulder* (B. Kennedy, 1971); *Parada luđaka* (A. V. McLaglen, 1971); *Džeparac* (S. Rosenberg, 1972); *Željezna šaka* (W. Hill, 1975); *Veliki skaut* (D. Taylor, 1976); *Surova igra* (G. R. Hill, 1977); *Šampion* (F. Zeffirelli, 1979). Mi. Šr.

MARTINAC, Ivan, redatelj, scenarist, montažer i snimatelj (Split, 28. III 1938). Diplomirao (1961) arhitekturu u Beogradu. Filmom se bavi od 1959, isprva kao kinoamater; do 1963. za Kino klub »Beograd« realizira 13 kratkometr. filмова, a 1963—69. za Kino klub »Split« 41. U njegovu amat. opusu 50 filмова gotovo su potpuna autorska ostvarenja (scenarij, režija, montaža, ponekad i fotografija); za dr. redatelje montirao je 4 filma. Jedan od najznačajnijih eksperimentatora i autora avangardnog filma u nas, od 1964. ima titulu *majstor amaterskog filma*. U profesionalnoj kinematografiji djeluje od 1962, a do 1985. realizirao je 16 kratkometr. filмова (dokumentarnih, propagandnih, kratkih igranih i eksperimentalnih), od kojih je u 10 gotovo potpun autor. Njegov cjelovečernji igr. prvijenac *Kuća na pijesku* (1985), kontemplativna impresija iz suvremenog života (s dijalogom svedenim na

minimum) zadržao je sve odlike prethodnih eksp. filмова čime se razlikuje od uobičajenih normi igr. produkcije.

Ostali važniji filmovi — amaterski: *Suncokreti* (1959/60, trilogija); *Monolog o Splitu* (1961); *Rondo* (1962); *Armagedon ili kraj* (1964); *Mrtvi dan* (1965); *Život je lijep* (1966); *Ping-pong* (1966); profesionalni: *Lice* (1962); *Fokus* (1967); *Ubrzanje* (1968); *Uska vrata* (1974); *Most* (1977); *Sve ili ništa* (1982); *Ljetni solsticij* (1983).

Sr. P.

MARTINELLI, Elsa, tal. glumica (Grosseto, 13. I 1935). Iz mnogobrojne obitelji službenika, već sa 16 godina počinje privređivati — isprva kao konobarica, potom kao foto-model. Njenu fotografiju u časopisu »Life« zapaža K. Douglas, koji joj omogućuje film. debi — ulogu Indijanke u *Indijanskom borcu* (1955) A. De Totha. Vrativši se u domovinu, postaje jedna od najtraženijih glumica najmlađe generacije. Izrazitom vitkošću i pomalo pjegavim licem markantnih crta predstavlja u tal. filmu posve novi tip i najavljuje prevlast urbane ljepote nad tada vodećom — tipično talijanskom ruralnom. Već 1956. za naslovnu ulogu u *Donatelli* M. Monicellija nagrađena je na festivalu u Berlinu. Šezdesetih godina stvara i međunar. karijeru (npr. *Hatari!*, 1962, H. Hawks, *Proces*, 1962, O. Wellesa i »*Vip*«, 1963, A. Asquitha i A. Havelocka Allana). Ipak, već potkraj desetljeća gubi popularnost i nastupa uglavnom u rutinskim akcionim i erotskim filmovima (povremeno i na televiziji).

Ostale važnije uloge: *Rižino polje* (R. Matarazzo, 1955); *Manuela* (G. Hamilton, 1957); *Hrabra noć* (M. Bolognini, 1959); *Burlaci s Volge* (V. Torjanskij, 1959); *Ljubav u Rimu* (D. Risi, 1960); *Umrijeti od užutka* (R. Vadim, 1960); *Borna kola* — 8. rujna (G. Puccini, 1960); *Prijetnja* (G. Oury, 1961); *Divljanje* (Ph. Karlson, 1963); *O ljubavi* (J. Aurel, 1965); *Deseta žrtva* (E. Petri, 1965); *Kako sam naučio voljeti žene* (L. Salce, 1966); *Sedam puta žena* (V. De Sica, 1967); *Manon 70* (J. Aurel, 1968); *Candy* (Ch. Marquand, 1968); *Belle Starr* (L. Wertmüller, 1968); *Prijateljica* (A. Lattuada, 1969); *Put u Katmandu* (A. Cayatte, 1969). D. Šva.

MARTOGLIO, Nino, tal. redatelj (Catania, 3. XII 1870 — Catania, 15. IX 1921). Isprva kaz. pisac i redatelj, orijentiran prema sicilijanskoj lokalnoj tematici. Od 1913. scenarist i redatelj tvrtke Cines. Nezadovoljan filmovima koji potranjuju — uz divizam (divama je u to doba sve podređeno), većinu svojih ostvarenja potpisuje pseudonimima pa je njegovu filmografiju gotovo nemoguće utvrditi. U potpunoj suprotnosti s ondašnjom film. proizvodnjom nalazi se njegovo remek-djelo *Izgubljeni u tami* (Sperduti nel buio, 1914), snimljeno prema istoimenoj drami R. Bracca. Po mnogim elementima film anticipira neorealizam: radnja je smještena u Napulju (na tal. jugu gdje su soc. razlike najizraženije), a snimljen je u realnim ambijentima uz stalno kontrastiranje života prljavoga i sirotinskoga lučkog dijela grada i bogataških četvrti; tako je melodramatski siže o nezakonitoj kćeri bogataša koju odgaja slijepi ulični svirač samo polazište iz kojeg se razvija prvo socijalnokritički intonirano film. djelo tal. kinematografije. Izravan utjecaj filma na redatelje neorealizma omogućio je U. Barbaro koji ga je potkraj II svj. rata često prikazivao studentima visoke filma. škole Centro Sperimentale u Rimu. Nedugo zatim izgubljena je i posljednja kopija. Svoj afinitet prema verizmu, čak i naturalizmu, M. potvrđuje i posljednjim filmom *Teresa*

Raquin (1915), ekranizacijom istoimenog romana E. Zole.

Ostali poznati filmovi: *Roman* (II romanzo, 1913); *Kapetan Blanco* (Capitan Blanco, 1914). D. Šva.

MARUSIC, Joško, scenarist, redatelj, crtač i animator (Split, 27. III 1952). God. 1975. diplomirao arhitekturu u Zagrebu. Za Zagreb film radi od 1976. Najprije realizira *Iznutra i izvana* (1978) i *Perpetuo* (1978), kratke crno-bijele graf. alegorije. *Riblje oko* (1980, Grand Prix na festivalu u Beogradu) je bojom i pokretom dramatizirana vizija surovog dijaloga čovjeka i prirode, *Neboder* (1981) donosi umnažanje događaja i epizoda u svakom prizoru težeći novim oblicima komuniciranja s film. slikom, dok u filmu *Tamo* (1985) — za razliku od prethodnih — pokret pokušava svesti na najmanju moguću mjeru. *Lice straha* (1986) osobit je po tome što predstavlja kombinaciju igr. i anim. filma: dijete u kolijevci promatra predmete oko sebe, u svojoj ih mašti pretvara u kratke crt. sekvence, plače, da bi se smirilo kad ugleda poznato majčino lice.

Svaki Marušićev film ostvaren je različitim stilom, u svakom se do kraja iscrpljuje po jedna jasna stvaralačka mogućnost, čime M. na svoj način nastavlja tradicije Zagrebačke škole crtanog filma. Jedan od njezinih prvaka, nagrađivan je na festivalima u Zagrebu, Anncyju, Beogradu, Tampereu, Oberhausenu, Miamiu, Lilleu i Melbourneu. S uspjehom se bavi ilustriranjem knjiga, stripom i polit. karikaturom (1981. objavljuje knjigu karikatura *Koze, vuci i magarci*), a kao autor i voditelj emisija (npr. *Obojena svjetlost*) djeluje i na televiziji. R. Mun.

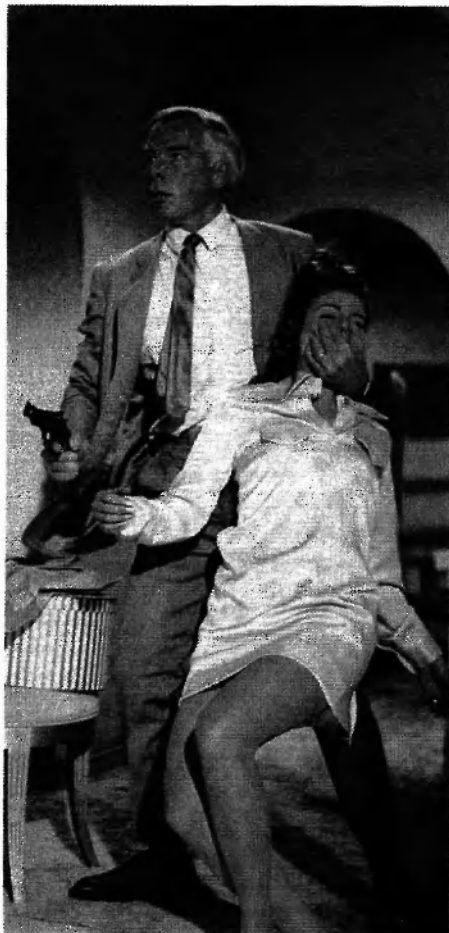
MARVAN, Jaroslav, čehosl. glumac (Prag, 11. XII 1901 — Prag, 21. V 1974). Uspješnu kaz. karijeru otpočinje surađujući s poznatim komičarom V. Buriánom, da bi se kasnije nastojao iskazati i u dramskim ulogama. Vrlo plodnu film. karijeru (više od 160 uloga) započinje uz Buriána 1925. Svestranost njegova talenta do izražaja najviše dolazi u zv. razdoblju, u suradnji s redateljem M. Fričom (npr. *Revizor*, 1933 /po Gogolju/; *Janošik*, 1936; *Braća Hrdubal*, 1937 /po Čapeku/). Nakon II svj. rata ističe se nizom karakternih uloga najšireg raspona (npr. kao komesar u *Čapekovim pričama*, 1947, M. Friča ili policajac-rođoljub u *Nijemoj barikadi*, 1948, O. Vávre), no i dalje je jednako uspješan i u komedijama (npr. *Dozvola s anđelom*, 1952, B. Zemana ili *Uzorni kinematograf Jaroslava Haška*, 1955, O. Lipskog), pa je upravo zbog toga dugo godina jedan od najomiljenijih čehosl. glumaca. Nastupao je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Dobri vojnik Švejk* (K. Lamač, 1925); *Otac Vojtěch* (M. Frič, 1928); *Dobri vojnik Švejk* (M. Frič, 1931); *Jedanaesta zapovijed* (M. Frič, 1935); *Uličica k raju* (M. Frič, 1936); *Put do dubina studentske duše* (M. Frič, 1938); *Kristian* (M. Frič, 1939); *Barun Prašil* (M. Frič, 1940); *Noćni leptir* (F. Čap, 1941); *Sretno putovanje* (O. Vávra, 1943); *Čarobna rijeka* (V. Krška, 1945); *Prolom* (K. Steklý, 1946); *Poduzetni diplomac* (O. Vávra, 1946); *Revolucionarna godina 1848.* (V. Krška, 1948); *Cirkusa će uvijek biti* (O. Lipský, 1954); *Glazba s Marsa* (J. Kadar i E. Klos, 1954); *Pokorno javljam!* (K. Steklý, 1958); *Svaki je dan nedjelja* (F. Máriássy, 1962, u Mađarskoj); *Veoma tužna princeza* (B. Zeman, 1967); *Voda nešto nosi* (J. Kadar i E. Klos, 1969). LIT.: Z. Digrin, Jaroslav Marvan, Praha 1967. To. K.

MARVIN, Lee, am. filmski, kazališni i tv-glumac (New York, 19. II 1924 — Tucson, Arizona

29. VIII 1987). Iz ugledne obitelji reklamnog producenta i modne novinark. Izbačen iz više škola, kao pripadnik mornaričke pješadije bori se i ranjen je u II svj. ratu. Nakon demobilizacije uči glumu u American Theatre Wingu i nastupa na Broadwayu; na filmu od 1951. Početke njegove film. karijere obilježuje niz sporednih ili drugih gl. karakternih uloga, najčešće nasilničkih zlikovaca, kojima se svrstava među gl. predstavnike am. tipa *heavy*, iskazujući — izrazom u kojem se miješaju hladna nezainteresiranost i podrugljiva nadmoć — izvornu silovitost kojom prezentira čitav spektar negativnosti: od sadista koji baca vruću kavu djevojci (G. Grahame) u lice u *Velikoj hajci* (1953) F. Langa do tihoga i ciničnog pokvarenjaka u *Dviloj suboti* (1955) R. Fleischera. To razdoblje kulminira naslovnom ulogom revolveraša koji, gotovo kao »utjelovljenje zla«, terorizira zapadnjački gradić u *Čovjeku koji je ubio Liberty Valancea* (1962) J. Forda. Već u idućem filmu istog redatelja (*Taj prokleti Donovan*, 1963) ulogom bizarnog ispičutur dokazuje da njegov glum. raspon uključuje i rafiniranu komiku. Za dvostruku ulogu braće — »najpijanijeg revolveraša Zapada« i okrutnog zlikovca — u filmu *Cat Ballou* (1965) E. Silversteina nagrađen je Oscrom i na festivalu u Berlinu. Postavši zvijezda, glum. izraz obogaćuje i likovima gubitnika u kojima evocira neke uloge H. Bogarta (na čiju karijeru njegova podsjeća). Ističu se one plaćenog ubojice u *Ubojicama* (1964) D. Siegela, borca protiv tajanstvene »organizacije« u *Point Blanku* (1967) J. Boormana, revolveraša u vesternu *Čovjek koga je teško ubiti* (1970) W. A. Frakera i prikrivenog očajnika u filmu *Dolazi ledar* (1973) J. Frankenheimera, kojima se s jedne strane uklapa u trend → filmova nostalgije, a s druge u realist. tenden-

L. MARVIN u filmu *Point Blank* (sa A. Dickinson)



BRAĆA MARX
u filmu *Tikvani*
(Zeppo, Groucho,
Chico i Harpo)



cije am. kinematografije tog doba. Od sredine 60-ih do sredine 70-ih godina jedan je od najpopularnijih am. glumaca, 1967—71. i na listi 10 najkomercijalnijih. Glumeći u film. musicalu *Svi za Eldorado* (1969) J. Logana karakterističnim promuklim glasom pjeva song *I Was Born under a Wandering Star* koji postaje svjetski hit. Smanjivši kasnije — zbog privatnih problema — nastupe, igrao je u oko 60 filmova i oko 250 igr. tv-programa (najuspješnije u seriji *M Squad*).

Ostale važnije uloge: *Diplomatski kurir* (H. Hathaway, 1952); *Nismo oženjeni* (E. Goulding, 1952); *Seminola* (B. Boetticher, 1953); *Revolverašev bijes* (R. Walsh, 1953); *Dviloj* (L. Benedek, 1954); *Pobuna na brodu Caine* (E. Dmytryk, 1954); *Hajka* (H. Fregonese, 1954); *Loš dan u Black Rocku* (J. Sturges, 1955); *I ne kao stranac* (S. Kramer, 1955); *Umro sam tisuću puta* (S. Heisler, 1955); *Od sada sedmorica* (B. Boetticher, 1956); *Atak* (R. Aldrich, 1956); *Mučenje* (A. Laven, 1956); *Drvo života* (E. Dmytryk, 1957); *Komančerosi* (M. Curtiz, 1961); *Brod ludaka* (S. Kramer, 1965); *Profesionalci* (R. Brooks, 1966); *Dvanaest žigosanih* (R. Aldrich, 1967); *Pakao na Pacifiku* (J. Boorman, 1968); *Lav među gangsterima* (M. Ritchie, 1972); *Džeparac* (S. Rosenberg, 1972); *Jedan vlak za dvije skitnice* (R. Aldrich, 1973); *Serif iz klana* (T. Young, 1974); *Veliki skaut* (D. Taylor, 1976); *Povika na đavola* (P. Hunt, 1976); *Lavina-ekspres* (M. Robson, 1979); *Velika Prva divizija* (S. Fuller, 1979); *Lov do smrti* (P. Hunt, 1981); *Gorky Park* (M. Apted, 1983); *Pasji dan/Pasja žega* (Y. Boisset, 1983); *Snaga »Delta«* (M. Golan, 1986).

S. Jur.

MARX, BRAĆA, am. filmski i kazališni glumci (Leonard, pseudonim **Chico**: New York, 26. III 1886 — Hollywood, 11. X 1961; Adolph Arthur, pseudonim **Harpo**: New York, 21. XI 1888 — Hollywood, 28. IX 1964; Julius Henry, pseudonim **Groucho**: New York, 2. X 1890 — Hollywood, 19. VIII 1977; Herbert, pseudonim **Zeppo**: New York, 25. II 1901 — Palm Springs, California, 30. XI 1979). Sinovi siromašnoga žid. krojača podrijetlom iz Alsacea. Isprva nastupaju u glazb. predstavama i vodviljima u različitim obiteljskim postavama (ponekad bi im se pridružio i peti brat Milton /*Gummo*/, 1893—1977, te majka /najzaslužnija za njihov glum. razvoj/ ili sestra). U početku nemaju uspjeha (u london-skom Coliseumu 1922. čak su izviždani). Prvi

uspjeh postižu 1924. na Broadwayu u muz. komediji *I'll Say She Is*. Na filmu debitiraju 1929 (*Tikvani* R. Floreyja i J. Santleyja) a popularnost im počinje naglo rasti nakon 2. filma *Krotitelji* (1930) V. Heermana. M. na filmu ponovno uspostavljaju poetiku burleske i slapsticka, s jakim naglaskom na verbalnim doskočicama, obratima, igrama riječi, s destrukcijom logike jezika te potpunim nepovjerenjem u mogućnosti komuniciranja. Ipak, verbalno je kod njih podvrgnuto fizičkom, često iskazanom u frenetičnom kretanju; presudna je mehaničnost pokreta i gesta (bez, npr., chaplinovske poetičnosti ili keatonovske pragmatičnosti), te iracionalno gomilanje komičnih kretanja. Njihova se komika prihvaća kao uznemirenost i pobuna, anarhično-razorni humor usmjeren protiv konvencija, hipokrizije i vlasti, ali i kao duhovno oslobađanje filmom. Predvodnik »tima« je Groucho: karakterističnoga »puzavog« hoda, velikih crnih brkova, kolitavih očiju zlobno-požudna pogleda (uvijek s okruglim naočarima), kao ambiciozni pripadnik gradske elite, sofisticirani cinik, jedini elegantnije odjeven i s cigarom, on najjače odražava žid. lik. Chico ima »proleterski izgled«, engleski govori s tal. akcentom, on je »običan čovjek« tima i spona između delirično artikuliranog Groucha i jednako delirično neartikuliranog Harpa koji je najspontaniji (iako napadno nakovršane kose i odjeven u smiješno i preveliko odijelo /poput klauna/; on stalno šuti a jake emocije priopćuje stiskanjem automobilske trube, izraziti je pantomimičar klaunovsko-cirkusantskih osobina, satir manijakalna ponašanja ali djetinje bezazlenosti. Zeppo (nastupio je samo u prvih 5 zajedničkih filmova) nije imao razularenu vitalnost i komičarski dar ostale braće, pa je (vanjštinom jedini »normalan«) tumačio blage, romantično-ljubavničke naravi. Važno mjesto u filmovima (7) braće Marx zauzima i glumica → M. Dumont, »uravnotežena« dama iz višeg društva naivno-dobročudnih poriva. Među komedijama braće Marx osobito se ističu: *Majmunska posla* (N. Z. McLeod, 1931), gdje svojim ludorijama uništavaju zabavu na brodu; *Ludi rat braće Marx* (L. McCarey, 1933), satirička polit. farsa predložena ekon. problemima imaginarne države Freedonia; *Noć u operi* (S. Wood, 1935), gdje najprije gotovo upropštava, a potom pomogne jednome opernom kazalištu; *Jedan dan na trkama* (S. Wood, 1937), u kojem pomažu mladoj vlasnici trkaćeg konja (zadnja 2 su njihovi najveći komerc.

G. MASINA u filmu *Ulica*

uspjesi). Nakon II svj. rata njihova aktivnost se smanjuje — posljednji film u kojem igraju gl. uloge je *Sretna ljubav* (D. Miller, 1949). Otada se tek povremeno (nešto češće jedino Groucho, koji se bavi i pisanjem /npr. autobiografska proza *Groucho i ja* — Groucho and Me, New York 1959/) pojavljuju kao epizodisti u filmovima ili gosti u raznim tv-programima. Kao grupa nastupili su u 14 filmova (u jednom nisu gl. zvijezde).

Utjecaj njihove film. komike nije bio značajan samo na filmu (npr. J. Lewis te am. komičari 70-ih godina), već i u kazalištu (osobito teatru apsurda E. Ionescoa).

Ostali filmovi (kao grupa): *Konjsko perje* (N. Z. McLeod, 1932); *Hotelske usluge* (W. A. Seiter, 1938); *Braća Marx u cirkusu* (E. Buzzell, 1939); *Braća Marx na Divljem zapadu* (E. Buzzell, 1940); *Veliki magazin* (Ch. F. Reisner, 1941); *Noć u Casablanki* (A. Mayo, 1946); *Priča o ljudskom rodu* (I. Allen, 1957).

LIT.: K. Crichton, *The Marx Brothers*, Garden City 1950; A. Marx, *Life with Groucho*, New York 1954; A. Eyles, *The Marx Brothers: Their World of Comedy*, New York 1966; P. D. Zimmerman/B. Goldblatt, *The Marx Brothers at the Movies*, New York 1968; L. Malin, *Movie Comedy Teams*, New York 1970; A. Marx, *Son of Groucho*, New York 1972; R. J. Anobile/G. Marx, *The Marx Brothers Scrapbook*, New York 1973; J. Adamson, *Groucho, Chico, Harpo and Sometimes Zeppo*, New York 1973; W. Wolf, *The Marx Brothers*, New York 1975. Al. Pa.

MASELLI, Francesco, tal. redatelj i scenarist (Rim, 9. XII 1930). Sa 14 godina počinje se baviti film. amaterizmom, a već sa 16 upisuje studij režije na Centro Sperimentale u Rimu. Od 1947. asistent je L. Chiarinija i M. Antonionija s kojim surađuje i kao koscenarist njegovih filmova *Kronika jedne ljubavi* (1950) i *Dama bez kamelija* (1953). Red. karijeru otpočinje 1949. dokum. filmovima, a na igr. filmu debitira 1953. epizodom *Priča o Caterini* (Storia di Caterina) omnibusa *Ljubav u gradu*. Radeći pod supervizijom C. Zavattinija, pričom o djevojci koja zbog siromaštva napušta svoje dijete najuspješnije ostvaruje njegovu ideju »filma-činjenice«. God. 1955. režira *Izbjeglice* (Gli sbandati), svoj prvi cjelovečernji film — izrazito ljevičarski orijentirano djelo koje osvjetljuje aspekte borbe protiv fašizma u Italiji. I nadalje će njegova ostvarenja (kojima je najčešće i scenarist) — uz rijetke iznimke, npr. komercijalno vrlo uspješne komedije *Ubij me što brže... zima mi je!* (Fai in fretta ad uccidermi... ho freddo, 1967) i *Opljačkaj bližnjega svoga* (Ruba al prossimo tuo, 1969) — biti izrazito polit. i soc. obojenja. Mnogi kritičari njegovo najbolje djelo *Sumnja* (Il sospetto, 1975), priču o tal. komunistu koji 30-ih godina emigrira u Francusku, a po povratku duboko proživljuje sukob staljinističke i lenjinističke »linije«, smatraju jednim od najuspješnijih polit. fil-

mova uopće. Nakon 10-godišnje stanke filmu se vraća *Ljubavnom pričom* (Una storia d'amore, 1986), suvremene teme iz radničke sredine, o tek odrasloj djevojci (V. Golino) rastrzanoj između 2 mladića, za koju (*ex aequo*) osvaja Veliku specijalnu nagradu žirija na festivalu u Veneciji. Režira na televiziji, a povremeno i glumi (npr. *Amarcord*, 1973, F. Fellinija).

Ostali važniji filmovi: *Žena dana* (La donna del giorno, 1956); *Delfini* (I delfini, 1960); *Talijanke i ljubav* (omnibus, epizoda *Maloljetnice* — Le adolescenti, 1961); *Indiferentni* (Gli indifferenti, 1964); *Otvoreno pismo jednim novinama* (Lettera aperta ad un giornale, 1970); *Privatni kodeks* (Codice privato, 1988).

Da. Mć.
MASINA, Giulietta, tal. filmska, kazališna i tv-glumica (San Giorgio de Piano, 22. II 1920). Studirala književnost u Rimu i glumila u amat. kazalištima. Prvi uspjeh postiže na radiju — u humorističkom programu *Cicco i Pallina*. Tekst je napisao F. Fellini (od 1943, njezin suprug) koji je

često isticao da za njega M. nije samo vrsna glumica, već i inspiracija. Na filmu se prvi put pojavljuje 1946 (*Paisà* R. Rossellinija) a već za drugu ulogu — u filmu *Bez milosti* (1947) A. Lattuada — nagrađena je godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento za epizodu. Prve uloge posve u skladu sa svojim temperamentom ostvaruje u filmovima *Svjetlosti varijetea* (1950) A. Lattuada i F. Fellinija, kao neuspješna glumica koja nastupa samo u predigrama (Nastri d'Argento za gl. ulogu), i *Evropa 51* (1952) R. Rossellinija, kao bučna žena iz naroda, neodređena morala ali puna dobroćudnosti. Njezine izuzetne mimičke sposobnosti te velika izražajnost lica i očiju koji zrače najrazličitija raspoloženja i osjećaje do vrhunca dolaze u Fellinijevim filmovima *Ulica* (1954) i *Cabirijine noći* (1957, Nastri d'Argento za gl. ulogu i nagrada na festivalu u Cannesu). Oba lika — pomalo mentalno zaostale cirkusantkinje Gelsomine i prostitutke Cabirije — srodna su zbog soc. marginalnosti i visoke etičnosti manifestirane bezgraničnim povjerenjem u ljude, dobrotom i ljubavlju prema životu koji ne slabe ni u najtežim trenucima. Takve, u osnovi tragične likove, M. je ostvarila nizom suptilnih i krajnje iznijansiranih komičkih efekata (posebno Gelsominu), nametnuvši čak usporedbu s umijećem Ch. Chaplina. Nakon toga veći uspjeh postiže samo u *Giulietti i duhovima* (1965) F. Fellinija, kao žena iz visokog društva puna fantastično-oniričkih opsesija, koja nastoji proniknuti u izvornost vlastitog bića. Od 1969, ne nalazeći primjerene uloge, posvećuje se kazalištu i televiziji (npr. tv-serija *Camilla*). Filmu se vraća tek ulogom dobroćudne čarobnice u film. bajci *Perinbaba/Gospoda Holle* (1985, njemačko-čehosl. koprodukcija) J. Jakubiska, a tradiciji svojih najvećih uspjeha iz 50-ih godina kao ostarjela glumica-plesačica u filmu *Ginger i Fred* (1986) F. Fellinija.

Ostale važnije uloge: *Spušteni kapci* (L. Comenini, 1951); *Bijeli šek* (F. Fellini, 1952); *Na rubu*



MASKA, J. Hurt

metropole (C. Lizzani, 1953); *Zabranjene žene* (G. Amato, 1953); *Probisvijet* (F. Fellini, 1955); *Fortunella* (E. De Filippo, 1958); *Pakao u gradu* (R. Castellani, 1958); *Oprostite, da li ste za ili protiv?* (A. Sordi, 1966); *Ne dirajte komarca* (L. Wertmüller, 1967); *Ludakinja iz Chailotta* (B. Forbes, 1969).

D. Šva.

MASKA, obrazina, krinka, naprava u obliku ljudskog obraza. U suvremenom kazalištu pod maskom se razumijeva lice udešeno ličenjem (*šminkom*) — primjenom kozmetičkih, plastičnih i dr. pomagala. Na filmu pojam maska ubuhvaća transformacije i dr. dijelova tijela (npr. kože, kose, udova, zatim stvaranje raznih izobličenja i sl.) — radi stvaranja izgleda prilagođenog ulozi: u rasponu od realizma do fantastike (npr. postarijevanje, pomlađivanje, poružnjavanje, poljepšavanje, umnažanje likova /kad isti glumac tumači više uloga/, postizanje sličnosti s određenim pov. osobama, stvaranje raznih čudovišta i dr.).

Šminka se često upotrebljava samo radi smanjivanja razlika u boji tena glumaca; u komerc. kinematografiji uvriježeno je da se muškarci teniraju zagasitije. Općenito, s obzirom na stupanj i vrstu zahvata, šminka se dijeli na 2 osnovna tipa: *korektivnu* i *karakternu*.

Razvitak film. maske uvjetuju u prvom redu 2 činioca: a) sadržajni zahtjevi filmova; b) progres film. tehnike (i same tehnologije maskiranja).

U počecima kinematografije primjenjivao se stil kaz. maskiranja, jer su tada bile učestalije adaptacije klas. kazališnih djela. Poseban podstrek razvitku maske dao je procvat raznih vrsta filma fantastike 20-ih godina, kao i pov. filma. Već tada djeluje prvo poznato ime maskerske profesije, kasnije legenda Hollywooda *Max Factor*. To razdoblje karakterizira upotreba karakterne šminke, kako bi se u isključivo vizualnom mediju nij. filma što efikasnije ilustrirale ili simbolizirale značajke likova; također, tada dolazi

i do tipizacije šminke (i maske općenito) za pojedine glum. tipove — npr. fatalne žene, naivke, latinske ljubavnike, pozitivne ili negativne likove, a posebno se nastoje istaknuti usta i oči. Tip maske do kraja 30-ih godina uvjetuju karakteristike film. tehnike; budući da su objektivni bili svjetlosno slabiji a film. vrpca ortokromatska (tj. slabije osjetljiva na pojedine boje), bio je potreban jači sloj šminke. Od kraja 20-ih godina, zahvaljujući upotrebi pankromatske vrpce (koja jasnije reproducira sve tonove prirodnih boja), namaz postaje lakši, što iziskuje veću vještinu maskera. Također, budući da pojavom zvuka filmovi postaju realističniji, i M. — u načelu — postaje diskretniji. Nova faza u razvitku tehnologije maskiranja nastupa otkrićem filma u boji, kad se od maskera — uz obveznu lik. kulturu te poznavanje facijalne anatomije — traži i smisao za iznalaženje što prirodnije boje šminke, koja mora odgovarati i tipu osjetljivosti film. vrpce. Nakon II svj. rata tehnologija maskiranja i dalje se neprekidno usavršava — i na području izrazito fantazijskih pretenzija i na polju što realističnijeg korektivnog ili karakternog maskiranja; u igr. filmovima koji teže dokumentarnosti M. se nastoji i potpuno izbjeći (→ MAJSTOR MASKE; MASKER).

Red.

MASKA, FOTOGRAFSKA, općenito crni okvir različitih oblika (npr. ključanice, dalekozora, za prekrivanje dijela kadra, i sl.), od materijala (najčešće kartona) nepropusnog za svjetlo, zbog čega se unutar njega vidi samo odabrani dio snimanog prizora. Cesto se koristi u subjektivnim kadrovima (pogled junaka kroz ključanicu, dalekozor i sl.), a posebno u doba nij. filma — kao retorički efekt, da bi se pažnja skrenula samo na određeni dio prizora.

M. se također koristi u laboratorijskoj obradi filma — kod kopiranja negativa na pozitiv, radi postizanja posebnih efekata spajanja dvaju kadrova u jednu cjelinu. Najpoznatiji efekt je kad jedna

slika nestaje a druga istovremeno nastaje u različitim oblicima (brišuće blende, iris blende itd.).

Vizualni efekt koji se posebno koristi u crno-bijelim filmovima, a spada u tzv. trikove, jest *lutajuća maska*. To je složena metoda snimanja, u kombinaciji s osjetljivošću film. vrpce na svjetlo i procesom razvijanja. Npr., vrlo je poznat (i tipičan) postupak dobivanja slike čovjeka kako hoda bez ruku i glave. Postiže se tako da se u snimanom interijeru (iza pokućstva) postavi pozadina od crnog baršuna. Glava i ruke glumca također se prekriju crnim baršunom a zatim ga se snima kako korača. Snimljena se vrpca razvija, ispire i suši u tami (ali se ne fiksira). Nakon toga ista se vrpca ponovno stavlja u kameru, a u prostoriji se — na mjesto crnog baršuna — stavlja željena dekoracija i vrši drugo snimanje: dekora bez glumca. Prilikom takvog snimanja kamera mora biti smještena točno na istom mjestu s obzirom na pokućstvo i pozadinu. »Trik« takvog snimanja sastoji se u tome da na onim mjestima na kojima je prvi put snimljen crni baršun, srebrno na emulziji nije rastvoreno od svjetlosti, pa ta mjesta ostaju i dalje osjetljiva na svjetlost (čak i poslije razvijanja); osjetljivost je doduše znatno smanjena pa je kod drugog snimanja potrebno pojačati rasvjetu.

E. Gre.

MASKER, zvanje u film. proizvodnji; pripada proizvodnom sektoru kostima i maske. Ukoliko se ne radi o izrazitom tzv. filmu maske (gdje maska ima posebnu funkcionalnu i/ili dramaturšku funkciju), neposredno rukovodi sektorom maske (uključujući i frizuru); u tzv. filmu maske nadređen mu je → *majstor maske*. Maskeru asistira *vlasuljar* (frizer) i *asistent maskera* (u nas popularno *šminker*).

U procesu realizacije filma M. sudjeluje u 2 faze: a) pripremama snimanja; b) snimanju slike. Za priprema (kada je rukovoditelj sektora) prema knjizi snimanja, po uputama redatelja i u najužoj suradnji sa scenografom, kostimografom i direktorom fotografije, utvrđuje masku i frizuru za sve uloge u filmu (uključujući i statiste); kad ne rukovodi sektorom, obavlja poslove koje mu povjeri majstor maske. Na snimanju (ako je rukovoditelj sektora) raspoređuje posao, koordinira rad sektora te odgovara za kvalitetu i kontinuitet maski; kad ne rukovodi sektorom, daje → ekipi popis vremena potrebnog za šminkanje i friziranje svakoga pojedinog film. lika, odgovoran je za svakodnevnu i pravodobnu izradbu maski prema dnevnim dispozicijama (vodeći računa o kontinuitetu maske), a zadužen je i za skidanje maski glumcima po završetku snimanja.

Red.

MASON, James, britansko-am. filmski, kazališni i tv-glumac (Huddersfield, 15. V 1909 — Lausanne, Švicarska, 27. VII 1984). Diplomiravši 1931. arhitekturu u Cambridgeu, bez većih ambicija počinje glumiti u kazalištu; 1933. debitira i na filmu. Značajnijim ulogama u ovom razdoblju (*Vatra nad Engleskom*, 1937, W. K. Howarda i *Glavno zapovjedništvo*, 1937, Th. Dickinsona) postupno oblikuje glum. pojavnost i stil koji ga 40-ih godina svrstavaju među vodeće brit. glumce — ljubimce zahtjevnije publike i u inozemstvu. Srednjeg rasta, crnokos, zvučnoga, ugodnog re-skoga, ponekad siktavoga ali uvijek tečnog baritona, zvijezda postaje igrajući elegantne, ironično distancirane osobe, istodobno vrlo emotivne ali koje neće prezati ni od krajnje grubosti (čak i okrutnosti). Film. kritike tog doba proglašuje ga »najseksipilnijim Englezom na filmu« (osobito uz čestu partnericu → M. Lockwood /npr. u melodramama kompanije Gainsborough/). Iznimna



MASKA, J. Hurt u filmu *Čovjek-slom* (red. D. Lynch)



JAMES MASON

senzualnost obilježena oprečnošću aristokratskih manira i eksplozivne brutalnosti (kao donekle sadistički derivat engl. verzije → latinskog ljubavnika) postaje »zaštitni znak« njegova glum. identiteta nakon uloge egocentričnog lorda koji bičem nasrta izudara suparnicu koja je skrivila smrt njegove drage u *Čovjeku u sivom* (1943) L. Arlissa, a potvrđuje se i u filmovima *Fanny kod plinskog svjetla* (1944) A. Asquitha i *Sedmi veo* (1945) C. Bennetta. Nakon izuzetno zapažene uloge progonjenoga ir. ustanika u *Bjeguncu* (1946) C. Reeda odlazi u Hollywood, gdje njegovi likovi gube karakterističnu grubost a zadržavaju narcisoidnost i introspektivnu istančanost (zbog toga nije mogao postati izrazito am. tip, pa tako ni zvijezda) — čak i onda kad igra nitkove i misaone nevaljalce (početkom am. faze najčešće u pustolovno-pov. filmovima). U tom razdoblju ističe se

u filmovima *Ukvačen* (1948) i *Trenutak lakomnosti* (1949) M. Ophülsa te posebno kao plaćeni njem. špijun za II svj. rata u *Operaciji Cicero* (J. L. Mankiewicz, 1952), kao propali glumac-alkoholičar nemoćan da prati uspon supruge (J. Garland) u filmu *Zvijezda je rođena* (G. Cukor, 1954, nominacija za Oscara), kao profesor kojega lijekovi dovode na rub ludila u filmu *Važnije od života* (N. Ray, 1956) te kao sofisticirani, zločinački vođa špijunske grupe u filmu *Sjever-sjeverozapad* (A. Hitchcock, 1959). Dojmljive su i njegove epizode autoritativnih pov. ličnosti mučenih sumnjama: generala Rommela (*Pustinjska lisica*, 1951, H. Hathaway) i *Pustinjski štakori*, 1953, R. Wisea) i Bruta (*Julije Cezar*, 1953, J. L. Mankiewicz). Od 60-ih godina karijera mu stagnira, unatoč nekim vrlo uspješnim ostvarenjima (npr. sredovječnog profesora zaljubljenog u djevojčicu u *Loliti*, 1962, S. Kubricka ili poslodavca koji se pokušava nametnuti nelijepoj ali osjećajnoj djevojci u *Djevojci Georgy*, 1966, S. Narizzana/nominacija za Oscara za epizodu). Potkraj karijere nastupa uglavnom u karakternim epizodama starijih, umornih zlobnika ili prijestupnika visokog ranga, donoseći ih stereotipno, tek na rubu nadahnuća i energije iz doba pune zrelosti. Uspješniji je u kazalištu (na Broadwayu) i na televiziji (npr. tv-serija *Anno Domini* /njegov posljednji glum. posao/). Glumio je u više od 110 filmova, a režirao kratki igr. film *Dijete* (The Child, 1954).

Njegove supruge bile su brit. glumica **Pamela Kellino** i austral. glumica **Clarissa Kay**.

Ostale važnije uloge: *Privatni život Henrika VIII* (A. Korda, 1933); *Thunder Rock* (R. Boulting, 1942); *Sreli su se u tami* (K. Lamač, 1943); *Opaka dama* (L. Arliss, 1945); *Gospoda Bovary* (V. Minnelli, 1949); *Istočna strana — zapadna strana* (M. LeRoy, 1949); *Pandora i leteći Holandez* (A. Lewin, 1950); *Zatočenik dvorca Zenda* (R. Thorpe, 1952); *Zaljev Botany* (J. Farrow, 1952); *Berlinska priča* (C. Reed, 1953); *Princ Valiant* (H. Hathaway, 1954); *20000 milja pod morem* (R. Fleischer, 1954); *Otok na suncu* (R. Rossen,

1957); *Plač straha* (A. L. Stone, 1958); *Put u središte Zemlje* (H. Levin, 1959); *Proces Oscaru Wildew* /*Opušten ste, Oscare Wilde!* (K. Hughes, 1960); *Bračni vrtuljak* (W. Lang, 1961); *Ljepotica otoka* (T. Kottcheff, 1962); *Pad Rimskog Carstva* (A. Mann, 1964); *Džingis-kan* (H. Levin, 1964); *Žderačica* (J. Clayton, 1964); *Lord Jim* (R. Brooks, 1965); *Slomljena krila* (J. Guillermin, 1966); *Mehanički klaviri* (J. A. Bardem, 1966); *Smrtonosni slučaj* (S. Lumet, 1967); *Galeb* (S. Lumet, 1968); *Duffy* (R. Parrish, 1968); *Mayerling* (T. Young, 1968); *Vrijeme pristanka* (M. Powell, 1969); *Čuvaj se prijatelja* (T. Young, 1970); *Dječja igra* (S. Lumet, 1972); *Što se dogodilo sa Sheilom* (H. Ross, 1973); *Čovjek iz Australije* (J. Huston, 1973); *Frankenstein: istinita priča* (J. Smight, 1973); *Marseilleski ugovor* (R. Parrish, 1974); *Učiteljica i mafija* (L. Zampa, 1975); *Mandingo* (R. Fleischer, 1975); *Putovanje prokletih* (S. Rosenber, 1976); *Zeljezni križ* (S. Peckinpah, 1977); *Isus iz Nazareta* (F. Zeffirelli, 1978); *Nebo može čekati* (W. Beatty i B. Henry, 1978); *Momci iz Brazila* (F. J. Schaffner, 1978); *Opasni prijelaz* (J. L. Thompson, 1979); *Krvne veze* (T. Young, 1979); *Sherlock Holmes i Jack Trbosjek* (B. Clark, 1980); *Napad na platformu Jennifer* (A. V. McLaglen, 1980); *Zlo pod suncem* (G. Hamilton, 1981); *Presuda* (S. Lumet, 1982); *Lov* (A. Bridges, 1984).

LIT.: J. P. Monaghan, The Authorized Biography of James Mason, London 1947; C. Hirschhorn, The Films of James Mason, London 1975.

Al. Pa.

MASSARI, Lea (pr. ime **Anna Maria Massarani**), tal. filmska i tv-glumica (Rim, 30. VI 1933). Studirala arhitekturu u Švicarskoj. Na filmu debitirala 1954 (*Zabranjeno M. Monicellija*) a afirmirala se 1957 (*Snovi u ladici* R. Castellanija). Obrazovana i ozbiljna, u svoje uloge unosi crtu kozmopolitizma te na taj način inkarnira tip → mondenke odn. emancipirane žene. Vitka, tamnije kose i pjegava lica, uglavnom tumači žene koje duboko proživljavaju prazninu u odnosu s muškarcem; iako su njene uloge u filmovima gotovo uvijek ključne, ona je ipak glumica tzv. druge gl. uloge, kakva su i njezina najuspješlija ostvarenja uopće: lik ljubavnice u *Avanturi* (1960) M. Antonionija i supruge polit. prognanika u filmu *Krist se zaustavio u Eboiju* (1979) F. Rosija, za koju je nagrađena godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento za epizodu. Do 1988. nastupila je u više od 30 filmova (često i u Francuskoj). Glumi i na televiziji (i u inozemstvu).

Ostale važnije uloge: *Kolos s Rodosa* (S. Leone, 1960); *Saljivi dan/Jedan dan u Rimu* (M. Bolognini, 1960); *Težak je život* (D. Risi, 1961); *Snovi umiru u zoru* (M. Craveri, 1961); *Četiri dana u Napulju* (N. Loy, 1962); *Suze za bandita* (C. Saura, 1964); *Dezertir* (A. Cavalier, 1964); *Made in Italy* (N. Loy, 1965); *Soldatuse* (V. Zurlini, 1965); *Sitnice koje čine život* (C. Sautet, 1969); *Sum na srcu* (L. Malle, 1971); *Sin* (P. Granier-Deferre, 1972); *Trka zeca poljima* (R. Clément, 1972); *Nedostižni cilj* (J. Frankenheimer, 1972); *Prva spokojna noć* (V. Zurlini, 1972); *Čovjek koji nije znao šutjeti* (C. Pinoteau, 1973); *Allonsanfan* (P. i V. Taviani, 1974); *Četiri dana u paklu* (E. Périer, 1974); *Strah nad gradom* (H. Verneuil, 1975); *Računar za sprovode* (G. Pirès, 1976); *Violette i François* (J. Rouffio, 1977); *Orijentiranja* (M. Soutter, 1977); *Anni-ni sastanci* (Ch. Ackerman, 1978); *Sedma meta* (C. Pinoteau, 1984).

Da. Mé.

MASSEY, Raymond, britansko-am. filmski, kazališni i tv-glumac te kaz. redatelj kan. podrijetla (Toronto, Ontario, 30. VIII 1896 — Los Angeles, 29. VII 1983). Studirao književnost u Oxfordu.



J. MASON u filmu *Čovjek u sivom* (sa M. Lockwood)

Kao oficir kan. artiljerije sudjeluje (i ranjen) je u I svj. ratu. Glum. karijeru otpočinje 1922. u Londonu, a od 1926 — kao suvlasnik i voditelj Everyman Theatrea — i režira. Na filmu od 1931, u Hollywoodu od 1932. Visok, markantna izgleda, prodorna pogleda i odrešita nastupa, podjednako uspješno glumi jake karaktere (npr. naslovna uloga filma *Abe Lincoln u Illinoisu*, 1939, J. Cromwella /nominacija za Oscara/) i negativce (npr. kao novinski magnat mučen saznanjem da je karijeru izgradio na kompromisima u *Buntovniku*, 1949, K. Vidora ili bigotni otac gl. junaka u filmu *Istočno od raja*, 1955, E. Kazana). Okušao se i u komediji (npr. *Arsen i stare čipke*, 1944, F. Capre, gdje persiflira uloge B. Karloffa). Ipak, najveću je popularnost stekao kao strogi ali dobrotorni doktor Gillespie u tv-seriji *Dr. Kildare* (1961—66). Nastupio je u 47 filmova; povukao se 1969.

Brit. glumci **Anna Massey** i **Daniel Massey** njegova su djeca.

Ostale važnije uloge: *Stara crna kuća* (J. Whale, 1932); *Crveni cvijet* (H. Young, 1935); *Ono što će doći* (W. C. Menzies, 1936); *Vatra nad Engleskom* (W. K. Howard, 1937); *Sarijalačke usne* (P. Czinner, 1937); *Zatočnik Zende* (J. Cromwell, 1937); *Uragan* (J. Ford, 1937); *Pod svećanim platem* (V. Sjöström, 1937); *Put za Santa Fe* (M. Curtiz, 1940); *49. paralela* (M. Powell, 1941); *Beznažno putovanje* (R. Walsh, 1942); *Požarni dvjeli vjetar* (C. B. De Mille, 1942); *Akcija na Sjevernom Atlantiku* (L. Bacon, 1943); *Zena u izlogu* (F. Lang, 1944); *Pitanje života i smrti* (M. Powell i E. Pressburger, 1946); *Korota pristaje Elektri* (D. Nichols, 1947); *Opsjednuta* (C. Bernhardt, 1947); *Roseanna McCoy* (I. Reis, 1949); *Dallas* (S. Heisler, 1950); *David i Betsabeja* (H. King, 1952); *Bojni poklič* (R. Walsh, 1954); *Princ glumac* (Ph. Dunne, 1955); *Omar Hajam* (W. Dieterle, 1956); *Goli i mrtvi* (R. Walsh, 1958); *Veliki varalica* (R. Muligan, 1961); *Kako je osvojen Dviji zapad* (J. Ford i H. Hathaway, 1962); *MacKennino zlato* (J. L. Thompson, 1969).

Mi. Šr.

MASTER (engl. *master-shot*: glavni kadar, dominantni kadar). 1. Također i: *kadar matrica*, obuhvatni → kadar cijele → scene u koji se montažno inseriraju kadrovi dijelova → prizora i prizornog tka. Podrazumijeva se da M. mora u svojem toku (najpoželjnije na početku ili ubrzo po početku) biti dovoljno širokog izreza (→ PLANOV) da obuhvati sve prizorne sastavnice važne po ukupno buduće odvijanje scene, i da tokom praćenja scene i odnose u tom času važne kao i one što bi mogli biti važni u narednom trenutku (→ MASTER PLUS INSERTI). — 2. Također i: *temeljni kadar*, *orijentacijski kadar*, početni kadar u kojem se pokazuju sve prizorne sastavnice važne po ukupno buduće odvijanje radnje. Nakon temeljnog kadra očekuju se kadrovi dijelova prizora. Njegova funkcija je opisna (→ OPIS, FILMSKI) i zato on obično traje dulje kako bi gledalac dobio priliku za pažljivije razgledanje prizora. Često je statičan (i tada obično u totalu), ali može biti i razrađeno dinamičan tako da postupno opisuje cijelu prizornu situaciju, a tada može biti i uži plan.

H. Tč.

MASTER-MATERIJALI → VRPCA, FILMSKA

MASTER PLUS INSERTI, tradicionalna — montažno planirana — metoda snimanja → scene. Po njoj scenu se prvo cijelu snimi u jednom → kadru dovoljno obuhvatna izreza da svi važni elementi → prizora (ili većina njih) budu u vidnom polju (→ MASTER). Potom se, u kadrovima

bližih → planova, snimaju važni dijelovi i aspekti prizora, → inserti (u ovom kontekstu pojam podrazumijeva sve kadrove užeg izreza od *mastera*). Te se »analitičke« kadrove planira montažno umetnuti (*insertirati*) — u fazi montaže — na odgovarajuća mjesta u masteru, pri čemu se iz *mastera* izostavljaju analogni dijelovi. Snimanje *mastera* i inserata ne mora biti odvojeno: može se istodobno snimati s više kamera od kojih jedna »pokriva« cijeli prizor za cijelog trajanja scene, a ostale bliže aspekte prizora, ponekad snimajući tek određene faze prizornog toka. Razlika između zastopnog i istodobnog snimanja *mastera* i inserata jest ekonomsko-operativna: u prvom se slučaju više šteti vrpca i dovoljna je jedna kamera (ali se troši više vremena), dok se u drugom više troši vrpca i koristi se više kamera (ali se šteti u vremenu). Razlika je, međutim, i u montažnim posljedicama: pri odvojenom snimanju lakše dolazi do grešaka u → kontinuitetu, jer je teško nadzirati sve elemente kontinuiteta u svakom trenutku *mastera* (→ SEKRETAR REŽIJE). S druge strane, odvojeno snimanje otvorenije je naknadnim izmjenama plana snimanja i korekcijama pojedinih dijelova u masteru. Moguće je, međutim, i kombinirati oba načina.

Metoda alternativna *master plus insertima* jest snimanje *kadar po kadar*. U tom načinu pažljivo se planira montažna struktura scene, nema kadra koji bi predočavao cijelu scenu već se svaki montažni dio scene zasebno i zastopce snima. Često se dijelovi scene (ili cijela /ako je kraća/) snimaju u montažnim varijantama. Tehnologija snimanja *kadar po kadar* fleksibilnija je od one *master plus inserti*. U njoj raskadriranje ne sputava zadani *master* te se može daleko slobodnije mijenjati promatrački odnos prema važnim elementima prizora u toku trajanja scene. Pri tome se mogu mnogo detaljnije i inventivnije planirati i dotjerivati montažni prijelazi te slobodnije montažno preinačavati strukturu cijele scene. S druge strane, prednost je tehnologije *master plus inserti* u tome što ona u većoj mjeri osigurava preglednost praćenja prizora u sceni no tehnika *kadar po kadar* u kojoj se pogreške ili nedostatnosti u planiranju montažne strukture scene teže ispravljaju, te predodžba ukupnosti prizornog toka u sceni može ostati fragmentarna ili nepotpuna.

Metoda *master plus inserti* ima i recepcijske razloge. Naime, ona osigurava opisnu funkcionalnost montažnom praćenju prizora: smjena općeg pogleda na prizor s analitičkim dijelovima odgovara sintetičko-analitičkim zahtjevima opisa (→ OPIS, FILMSKI). Opisna funkcionalnost altern. tehnologije *kadar po kadar* ovisi o tome da li je planirana ili nije — opisnost nije unaprijed osigurana. Opisni obrazac kod snimanja *kadar po kadar* podrazumijeva pažljivu smjenu *orijentacijskih i reorijentacijskih kadrova* (engl. *establishing i reestablishing shots*) s *analitičkim kadrovima* u filmu (→ MASTER, 2).

Podrijetlo *mastera* je u predočavanju scene na način → tabloa. Prva raskadriranja scene učinjena su upravo inseriranjem bližeg plana reakcije glumca u tok tabloa na prikladnom mjestu, a razradba tog principa dovela je do tehnike *master plus inserti*. *Master* je, pod utjecajem tehnike tabloa, isprva bio statički kadar cijele scene (u pravilu iz srednjeg plana), ali se primjenom pokreta kamere dinamizirao i sam *master* — prvo u eksterijernim scenama, a potom i u interijernima, te više nije bila samo mizanscena prilagođavana točki promatranja već i točka promatranja sceni. Također, dok su isprva kadrovi-inserti snimani iz istog kuta kao i *master*, polako se uvodilo snimanje pod

kutom, uz otklone od osi promatranja *mastera*, što je imalo za posljedicu fleksibilniji promatrački pristup važnim sastojcima prizora u toku scene. Altern. metoda snimanja *kadar po kadar* naglašeno je uvedena u sovj. školi montaže 20-ih godina. Potakla su je, s jedne strane, istraživanja mogućnosti asocijativne montaže, a s druge naglašenije konstruktivni pristup izgradnji montažne predodžbe prizornog toka u sceni. Povećanjem montažnog iskustva, tj. nadzora nad montažnim prijelazima i montažnom strukturom scene, a i povećanjem zahtjeva postavljenih pred montažu, postupno je i u sjevernoam. i evr. kinematografiji došlo do prevage snimanja *kadar po kadar*. Ta je prevaga postala dominantni stil u modernizmu što je zavladao 60-ih godina (→ NARATIVNI FILM). Tehnika *master plus inserti*, ipak, nije nestala; koristila se pri snimanju masovnih scena, a osobito u jeftinim i brzim produkcijama → B-filmova. Stanovitu renesansu doživjela je u televizijskoj te u film. proizvodnji za televiziju. Studijsko elektronsko snimanje podrazumijeva istodobno snimanje s više kamera, pri čemu raspored uloga kamera pretežito odgovara načelima snimanja *master plus inserti* (odn. opisnom obrascu koji je ta metoda ustalila), a to vrijedi za terenske tv-prijele s više kamera.

H. Tč.

MASTROIANNI, Marcello, tal. filmski, kazališni i tv-glumac (Fontana Liri, 28. IX 1923). Potomak siromašne zemljoradničke obitelji koja 30-ih godina seli u Rim. Za II svj. rata teh. crtač; Nijemci ga šalju u radni logor odakle bježi, krijući se do kraja rata u Veneciji. Kraće vrijeme radi kao činovnik, nastupajući usporedo u amaterskoj kaz. družini. Na filmu debitira 1947 (*Jadnici* R. Frede), no za početke njegove karijere značajnije je kaz. iskustvo pod vodstvom L. Viscontija iduće godine (*Kako vam drago* i *Troilo i Kresida* W. Shakespearea). Poč. 50-ih godina, nastupivši u 3 filma L. Emmera (*Nedjelja u kolovozu*, 1950; *Pariz je uvijek Pariz*, 1951; *Djevojke sa Španjolskog trga*, 1952) iskazuje glum. dar i izraziti senzibilitet film. glumca te počinje stjecati popularnost. Prvi značajniji uspjeh postiže gl. ulogom u *Danima ljubavi* (1954) G. De Santisa, za koju je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argenta. Srednjeg rasta, izražajnih očiju i bujne tamne kose, svoje likove izgrađuje na suprotnostima: svježinu i spontanost združuje s apatično-sanjivim držanjem a mekoćom i osjećajnošću glasa stvara melankoličnu pozadinu za uglavnom humorističku impostaciju likova — u rasponu od dječakskog nestašluka do zlobnog cinizma. Simpatična nastupa, savršene dikcije i kontroliranoga glum. izraza, već potkraj 50-ih godina nameće se kao jedan od vodećih tal. glumaca. Postavši i međunarodno poznat filmovima *Bijele noći* (L. Visconti, 1957, Nastri d'Argento) i *Obično nepoznati lopovi* (M. Monicelli, 1958), ulogom novinara koji se u izvještavanom velegradskom životu odriče vlastitih ideala i dostojanstva u filmu *Slatki život* (F. Fellini, 1960, Nastri d'Argento) predstavlja se kao reprezentant suvremenoga evr. građanskog antijunaka, iz srednje ili više srednje klase, svojevrsnoga »suvišnog« čovjeka koji ne cijeni nikoga, ali i sebe osuđuje na pasivnost, ispraznost i vegetiranje, odražavajući time naličje ekon. prosperiteta tog doba (no bez grča i pobune na način J.-P. Belmondoa iz tadašnjih filmova J.-L. Godarda). Taj status potvrđuje i sljedećim ulogama ljudi zahvaćenih duhovnom, emocionalnom i profesionalnom krizom: pisca u filmu *Noć* (M. Antonioni, 1961) i film. redatelja u filmu *Osam i pol* (F. Fellini, 1963). Stvoreni lik dopunjuje i pridaje mu specifičnu dimenziju ulogama koje dovode



MARCELLO MASTROIANNI

M. MASTROIANNI
u filmu *Osam i pol*

u pitanje vitalnost → latinskog ljubavnika. Iako miljenik ženskog gledateljstva kao zavodnik koji pruža motive i za zaštitničku i poticajnu brigu, M. je uvjerljiv i kao superiorni no zapravo impotentni »osvajatelj« u *Lijepom Antoniju* (1960) M. Bolognini-ja i čovjek potentan samo u životnoj opasnosti u *Casanovi* '70 (1965) M. Monicellija. Sl. uloge ostvaruje i u filmovima M. Ferrerija (npr. *Lisa*, 1972; *Veliko žderanje*, 1973; *Zdravo, muškarčino*, 1978; *Priča o Pieri*, 1983), u kojima parodira »macho-ideologiju«, a razne simptome pervertiranosti u mentalnom, seksualnom i soc. aspektu dovodi do grotesknog preuveličavanja i apsurdna. Popularnost u najšire publike stječe u tzv. komedijama na talijanski način, od kojih se ističu *Razvod na talijanski način* (1961, Nastri d'Argento) P. Germija, *Jučer, danas, sutra* (1963) i *Brak na talijanski način* (1964) V. De Sike (snimljene u produkciji C. Pontija i uz čestu partnericu S. Loren /desetak filmova/), te *Drama ljubomora* (1970, nagrađen na festivalu u Cannesu) E. Scola. Uspjeh njegovih filmova u inozemstvu omogućuje mu i nastupe u međunar. produkcijama (npr. *Privatni život*, 1961, L. Mallea; *Leo Posljednji*, 1970, J. Boormana; *Što?*, 1972, R. Polanskog), no — zbog tipično tal. obilježja njegovih kreacija — rjeđe od očekivanja. Ugled jedne od vodećih

evr. zvijezda (uz A. Delona i J.-P. Belmondoa), koji pothranjuje sentimentalnim vezama s partnericama, bez poteškoća održava i 80-ih godina (npr. uloge u *Henriku IV*, 1984, M. Bellocchia /naslovna/ i *Crnim očima*, 1987, N. S. Mihalkova /nagrada u Cannesu i Nastri d'Argento/). Do 1988. nastupio je u više od 130 filmova. Glumi i na televiziji (npr. tv-ekranizacija Sartreovih *Prilježih ruku* E. Petrija iz 1978). — Tokom karijere nije zapuštao ni kaz. aktivnost, nastupajući (uz redovito pohvalne kritike) u ulogama najšireg raspona: od Shakespearea do Čehova, Millera i Williama (1983. i u Parizu na francuskom).

Njegov brat **Ruggero Mastroianni** vrhunski je tal. montažer.

Ostale važnije uloge: *Pasji život* (Steno i M. Monicelli, 1950); *Kronika o siromašnim ljubavnicima* (C. Lizzani, 1954); *Naša vremena* (A. Blasetti, 1954); *Kuća Ricordi* (C. Gallone, 1954); *Lijepa mlinarica* (M. Camerini, 1955); *Šteta što je baš takva!* (A. Blasetti, 1956); *Bigamist* (L. Emmer, 1956); *Očevi i sinovi* (M. Monicelli, 1957); *Zakon* (J. Dassin, 1958); *Ljetne priče* (G. Franciolini, 1958); *Ferdinand I, napuljski kralj* (G. Franciolini, 1959); *Neprijatelj svoje žene* (G. Puccini, 1959); *Adua i prijateljice* (A. Pietran-

geli, 1960); *Sablasi u Rimu* (A. Pietrangeli, 1961); *Ubojica* (E. Petri, 1961); *Obiteljska kronika* (V. Zurlini, 1962); *Danas, sutra, prekosutra* (omnibus, sve 3 epizode, 1965); *Deseta žrtva* (E. Petri, 1965); *Ja, ja... pa ostali* (A. Blasetti, 1965); *Operacija Opijum* (T. Young, 1966); *Stranac* (L. Visconti, 1967); *Duh na talijanski način* (R. Castellani, 1967); *Ljubavnici/Posljednja ljubav* (V. De Sica, 1968); *Suncokreti* (V. De Sica, 1969); *Svećenikova žena* (D. Risi, 1970); *Zovem se Rocco Papaleo* (E. Scola, 1971); *To se događa samo drugima* (N. Trintignant, 1971); *Rim* (F. Fellini, 1972); *Ugrizi pa bježi* (D. Risi, 1973); *Najznačajniji događaj otkako je čovjek stupio na Mjesec* (J. Demy, 1973); *Allonsanfan* (P. i V. Taviani, 1974); *Zdravo, umjetnice* (Y. Robert, 1975); *Ne diraj bijelu ženu* (M. Ferreri, 1975); *Toliko smo se voljeli* (E. Scola, 1975); *Božanstvena žena* (G. Patroni Griffi, 1975); *Žena nedjelje* (L. Comencini, 1976); *Todo modo* (E. Petri, 1976); *Po starim stubama* (M. Bolognini, 1976); *Dvostruko umorstvo* (Steno, 1976); *Jedan izuzetan dan* (E. Scola, 1977); *Takva kakva si* (A. Lattuada, 1978); *O ljubavi i krvi* (L. Wertmüller, 1979); *Misterij u Napulju* (S. Corbucci, 1979); *Grad žena* (F. Fellini, 1979); *Terasa* (E. Scola, 1980); *Koža* (L. Cavani, 1980); *Dva lica jedne žene* (D. Risi, 1981); *Noć*

u Varennesu (E. Scola, 1981); *Onkraj vrata* (L. Cavani, 1982); *Makaroni* (E. Scola, 1985); *Dva života Matije Pascala* (M. Monicelli, 1985); *Pčelar* (Th. Angelopoulos, 1986); *Ginger i Fred* (F. Fellini, 1986); *Intervju* (F. Fellini, 1987); *Miss Arizona* (P. Sándor, 1988). Al. Pa.

MASA, Antonín, češosl. redatelj i scenarist (Višnová, 1935). Diplomiravši dramaturgiju na visokoj film. školi FAMU u Pragu, isprva je novinar i pisac. Na filmu od 1964. kao scenarist. U doba procvata češosl. kinematografije 60-ih godina jedan je od rijetkih filmaša koji se eksplicitno zanimao za politiku (ostali češosl. autori, kao reakcija na razdoblje socrealizma, nastoje se od polit. tematike što više udaljiti). M. smatra da mnogi ljudi žive u prvom redu kroz politiku i oni će biti predmet njegova zanimanja. Druga značajka njegova opusa je crni humor. Najveći scenar. uspjeh postiže filmom *Svakodnevna hrabrost* (1964) E. Schorma, a sličnu tematiku ima i njegov red. prvijenac *Zbunjenost* (Bloudění, 1965, suredatelj sa snimateljem J. Čurňkom) — o sukobu generacija u poststalinističkom razdoblju; u djelu se zapažaju i neki utjecaji svjetskog filma tog doba (osobito »antonionijevska« atmosfera). Slijedi *Hotel za strance* (Hotel pro cizince, 1966), crnohumorna priča u kojoj hotel »Le Monde« predstavlja svijet u malome. Najznačajniji mu je treći film *Pogled unazad* (Ohlédnutí, 1969), u kojem je ljubavna priča između sredovječne spisateljice i znatno mlađega film. scenarista tek sredstvo da se prikaže povijest Čehoslovačke od poč. II svj. rata do sredine 60-ih godina. Nakon toga bavi se samo scenaristikom, međutim bez uspjeha ravnog onom u Schormovu filmu. To. K.

MATE, Rudolph (pr. ime **Rudolf Máthé**), am. snimatelj i redatelj madž. podrijetla (Krakov, 21. I 1898 — Los Angeles, 27. X 1964). Član A.S.C. Studirao na budimpeštanskom sveučilištu. Nakon I svj. rata počinje raditi u film. laboratoriju; ubrzo postaje asistent snimatelja u filmovima A. Korde a kasnije u Njemačkoj asistira K. Freundu. Ugled stječe u Francuskoj — filmovima C. Th. Dreyera *Stradanje Ivane Orleanske* (1928), poznat po mnogobrojnim krupnim planovima, i *Vampir* (1931), sablasnoga i fantazmagoričnog ugođaja. Ta remek-djela donose mu 1934. ugovor s am. kompanijom Fox, u kojoj — međutim — snima uglavnom beznačajne filmove. Ipak, proslavlja ga desetminutna sekvenca u *Danteovu paklu* (1935) H. Lachmana, nakon čega napušta Fox i postaje slobodan umjetnik. Radeći u vrhunskim produkcijama, najveći uspjeh postiže u *Stranom dopisniku* (1940) A. Hitchcocka i *Ponosu Jenkijā* (1942) S. Wooda. Četrdesetih godina radi uglavnom za Columbiju i njezinu zvijezdu R. Hayworth (npr. *Djevojka s naslovne strane*, 1944 /sa B. Guffeyjem/, i *Gilda*, 1946, Ch. Vidora). Iako 5 puta nominiran za Oscara, nikada ga nije osvojio.

Režira od 1947, uglavnom niskobudžetne zab. filmove (29 naslova do 1963 /neki i u Evropi/) izrazite vizualne atraktivnosti. Najboljim mu se red. ostvarenjima smatraju krim. melodrama *Smrt dolazi* (D. O. A., 1949) i znanstvenofantastični *Sudar svjetova* (When Worlds Collide, 1951). Bivio se i producenturom.

Ostali važniji filmovi (kao snimatelj): *Posljednji milijarder* (R. Clair, 1934); *Liliom* (F. Lang, 1934); *Dodi i uzmi* (H. Hawks i W. Wyler, 1936, sa G. Tolandom); *Dodsworth* (W. Wyler, 1936); *Stella Dallas* (K. Vidor, 1937); *Blokada* (W. Dieterle, 1938); *Prava slava* (H. Hathaway, 1939); *Ljubavna afera* (L. McCarey, 1939); *Moja najdra-*

ža supruga (G. Kanin, 1940); *Ljepotica iz New Orleansa* (R. Clair, 1941); *Lady Hamilton* (A. Korda, 1942); *Biti ili ne biti* (E. Lubitsch, 1942); *Sahara* (Z. Korda, 1943); *Adresa nepoznata* (W. C. Menzies, 1944).

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Tamna prošlost* (The Dark Past, 1948); *Ne pjevaj mi tužne pjesme* (No Sad Songs for Me, 1950); *Stanica Union* (Union Station, 1950); *Princ koji je bio lopov* (The Prince Who Was a Thief, 1951); *Zelene rukavice* (The Green Glove, 1952); *Druga prilika* (The Second Chance, 1953); *Zabranjeno* (Forbidden, 1954); *Opsada na Red Riveru* (The Siege at Red River, 1954); *Crni štit Falwortha* (The Black Shield of Falworth, 1954); *Divljaci/Dolina nasilja* (The Violent Men, 1955); *Udaljeni horizonti* (The Far Horizons, 1955); *Čudo na kiši* (Miracle in the Rain, 1956); *Troje žestokih* (Three Violent People, 1956); *Po prvi put* (For the First Time, 1959); *300 Spartanaca* (300 Spartans, 1962); *Aliki* (1963). K. Mik.

MATHESON, Richard, am. scenarist i književnik (Allendale, New Jersey, 1926). Tokom 50-ih godina postaje priznat pisac znanstvenofantastičnih romana, a surađuje i na poznatoj tv-seriji fantastike *Zona sumraka* (kasnije i na istoimenom omnibus-filmu iz 1983). Kao film. scenarist debituira vrsnom adaptacijom vlastitog romana *Nevjerojatni čovjek koji se smanjuje* (The Incredible Shrinking Man), koju 1957. realizira J. Arnold. Za njegov scenarij. razvoj presudna je slobodna preradba pripovijetke E. A. Poea *Pad kuće Usher* (R. Corman, 1960), kojom počinje njegova suradnja s ovim redateljem na više niskobudžetnih filmova strave, među kojima se izdvajaju *Njihalo strave* (1961) i *Gavran* (1963). Kasnije surađuje i s poznatim brit. redateljem *horror*a T. Fisherom (npr. *Đavolova nevjesta*, 1967).

Ostali važniji filmovi: *Priče strave* (R. Corman, 1962); *Stravična komedija* (J. Tourneur, 1963); *Fanatik* (S. Narizzano, 1965); *De Sade* (C. Endfield, 1970); *Dvoboje* (S. S. Spielberg, 1972); *Negdje u vremenu* (J. Szwarc, 1981). N. Paj.

MATHIESON, Muir, brit. skladatelj i dirigent (Stirling, 24. I 1911 — Oxford, 2. VIII 1975). Skot, studirao na Royal College of Music u Londonu. Posvetio se dirigentskoj karijeri i filmu; nastupao je s vrhunskim brit. orkestrima. Na filmu od 1931. isprva kao suradnik te 1935—39. kao muz. direktor kompanije London Film Productions. God. 1940—45. muzički je direktor film. udruženja brit. oružanih snaga a poslije rata kompanije Rank Organization. U razdoblju od 4 desetljeća surađivao je, ponajviše kao glazb. voditelj ili dirigent, u više od 500 filmova, među kojima su i mnoga vrhunska ostvarenja brit. kinematografije (npr. *Plinske svjetiljke*, 1940, Th. Dickinsona, *Henrik V*, 1944, L. Oliviera, *Kratak susret*, 1945, i *Oliver Twist*, 1948, D. Leana, *Becket*, 1964, P. Glenvillea i dr.). Njegovom je zaslugom u brit. filmovima uvedena praksa angažiranja značajnih skladatelja poput A. Baxa, A. Blissa, R. Vaughana Williamsa, W. T. Waltona i dr. I sâm M. je napisao više film. partitura i aranžmana, uglavnom za dokum. filmove (npr. obrazovna serija *Kako se stvara glazba*). Režirao je kratkometr. film *Orkestralni instrumenti, ili mlada osoba upoznaje orkestar* (Instruments of the Orchestra, or Young Person's Guide to the Orchestra, 1946), za koji je glazbu skladao B. Britten. Objavio je mnogobrojne studije i članke o film. muzici.

Ostali važniji filmovi: *Duh putuje na zapad* (R. Clair, 1935); *Major Barbara* (H. French i D. Lean, 1941); *Borimo se na moru* (N. Coward



R. MATÉ, *Stradanje Ivane Orleanske* (red. C. Th. Dreyer)

i D. Lean, 1942); *Put prema naprijed* (C. Reed, 1944); *Radostan duh* (D. Lean, 1945); *Cezar i Kleopatra* (G. Pascal, 1945); *Hamlet* (L. Olivier, 1948); *Brži od zvuka* (D. Lean, 1952); *Melba* (L. Milestone, 1953); *Genevieve* (H. Cornelius, 1953); *Richard III* (L. Olivier, 1956); *Anonimni varalice* (K. Annakin, 1962); *Lord Jim* (R. Brooks, 1965); *Shalako* (E. Dmytryk, 1968). Ni. Š.

MATHIS, June, am. scenaristica (Leadville, Colorado, 1892 — New York, 27. VII 1927). Iz kaz. obitelji, isprva piše za music-hall. God. 1918. na poziv redatelja E. Carewea odlazi u Hollywood, priključivši se nizu scenaristica koje tada dominiraju am. kinematografijom. Već od 1919. vodi scenarij. odjel kompanije Metro; vrlo utjecajna, bira npr. glumca R. Valentina i redatelja R. Ingrama za velik uspjeh poduzeća — film *Četiri jahača Apokalipse* (1921), kome je i scenaristica. Zbog velikoga dramaturškog ugleda povjereno joj je skraćivanje i premontiranje filma *Pohlepa* E. von Stroheima (snimljen 1923, izmijenjen prikazan 1925). Kao scenaristica i predstavnica kompanije na lokacijama sudjelovala je u realizaciji spektakla *Ben-Hur* (1926) F. Nibloa.

Ostali važniji filmovi: *Oko za oko* (A. Capellani, 1918); *Krv i pijesak* (F. Niblo, 1922); *Španjolski plesač* (H. Brenon, 1923); *Divlje narandže* (K. Vidor, 1924, s redateljem); *Čarobni plamen* (H. King, 1927). N. Paj.

MATIĆ, Ivica, film. i tv-redatelj i snimatelj (Vareš, 13. V 1948 — Sarajevo, 3. X 1976). Već kao srednjoškolac s uspjehom se posvećuje amat. filmu, a 1968. započinje s profesionalnim radom na Televiziji Sarajevo. Kao snimatelj (tek povremeno redatelj) realizira više desetaka dokum. emisija, a usporedno stvara opus izuzetnih amat. ostvarenja kojima je potpun autor (scenarist, redatelj, snimatelj i montažer). Lucidnošću, agresivnošću i upućenošću prema film. istraživanju dosiže vrhunske domete jugosl. avangarde s poč. 70-ih godina filmovima *Intervju s ljubavnicom* (1970), *Proces* (1970), *Nevina dama u zelenoj travi* (1971), *Theme 1* (1973), *Veselo društvo na obali* (1973), *Zuto-zeleno* (1973), *Theme 2* (1973) i *Čistilište* (1975); u najpoznatijem, *Theme 1*, kontemplaciju egzistencijalnih motiva vrlo uspješno spreže s maksimalno reduciranom formom. Te kinestetičke osobitosti iskazuju se i u tv-filmu *Zena s kraljikom*

(1975), stiliziranom eseju o odnosu umjetnik-društvo, posredovanom kroz priču o tragičnoj sudbini slikara-naivca iz planinske zabiti (nagrada međunar. žirija kritike na festivalu u Monte Carlu). God. 1976. diplomira kameru na Akademiji za film, kazalište i televiziju u Zagrebu. Prerana smrt onemogućuje ga u ostvarivanju već pripremljenih projekata; jedan od njih, scenarij tv-filma *Nevjeste dolaze*, realizira 1978. E. Kusturica.

N. Sić.

MATRAS, Christian, franc. snimatelj (Valence, 29. XII 1903 — Pariz, 4. V 1977). Isprva foto-reporter i snimatelj film. novosti (*Eclair-Journal*), a usporedno režira i uspjele dokum. filmove. Od 1926. asistent snimatelja, a od 1931. samostalni snimatelj (u prvo vrijeme zapravo susnimatelj sa A. Thirardom, E. Schufftanom i dr.). Ugled stječe radom u *Velikoj iluziji* (1937, sa C. Renoirom) J. Renoira, fotografijom čija faktura dijelom nalikuje na dokum. snimke. Iako su ga mnogi kritičari držali »hladnim« snimateljem, u kasnijem radu — posebno u *Vrtuljku* (1950), *Užitku* (1952, sa Ph. Agostinijem) i *Loli Montez* (1955) M. Ophülsa — njegova se fotografija odlikuje složenim i efektnim a ipak funkcionalnim pokretima kamere. Uspješno je surađivao i s Christian-Jaqueom, osobito u kostimiranim filmovima (npr. *Fanfan la Tulipe*, 1951; *Lukrecija Borgia*, 1953; *Gospođa Du Barry*, 1954; *Nana*, 1954). U jednom od posljednjih uspjeha, *Mliječnoj stazi* (1969) L. Bunuela, decentnom uporabom boje uspijeva izraziti svu tajnovitost prisutnu u priči. Do povlačenja 1971. surađivao je u oko 90 cjelovečernih filmova.

Ostali važniji filmovi: *Zlato mora* (J. Epstein, 1931); *Skandal* (M. L'Herbier, 1933, sa E. Schufftanom); *Pobuna na Elsenneuru* (P. Chenal, 1936, sa J.-L. Mundvillerom); *Zatvor bez rešetaka* (L. Moguy, 1938, sa C. Renoirom); *Ulaz umjetnikâ* (M. Allégret, 1938); *Izgubljeni raj* (A. Gance, 1939); *Kraj dana* (J. Duvivier, 1939); *Posljednji povratnik* (P. Chénal, 1939); *Vojvotkinja de Langeais* (J. de Baroncelli, 1942); *Putnik bez prtljage* (J. Anouilh, 1944); *Gruda loja* (Christian-Jaque, 1945); *Idiot* (G. Lampin, 1946); *Dvooglavi orao* (J. Cocteau, 1948); *Čovjek čovjeku* (Christian-Jaque, 1948); *Pariski valcer* (M. Achard, 1950); *Divna stvorenja* (Christian-Jaque, 1952); *Madame de...*

(M. Ophüls, 1953); *Bilježnica majora Thompsona* (P. Sturges, 1955, sa M. Barryjem); *Till Eulenspiegel* (G. Philipe i J. Ivens, 1956); *Spjuni* (H.-G. Clouzot, 1957); *Montparnasse 19* (J. Becker, 1957); *Oko za oko* (A. Cayatte, 1957); *Ogledalo s dva lica* (A. Cayatte, 1958); *Uzburkano srce* (J. Doniol-Valcroze, 1960); *Pariški blues* (M. Ritt, 1961); *Cartouche* (Ph. de Broca, 1962); *Thérèse Desqueyroux* (G. Franju, 1962); *Galanthe svečanosti* (R. Clair, 1965); *Sedam puta žena* (V. De Sica, 1967); *Grofovska zabava* (M. Allégret, 1970); *Zvijezda varijetea* (J. A. Bardem, 1971). K. Mik.

MATTES, Eva, njem. filmska, kazališna i tv-glumica (Tegernsee, 14. XII 1954). Kći kaz. glumice Margit Symo, u kazalištu glumi već od 12. godine. Prvi značajniji film. nastup ostvaruje sa 16 godina ulogom vijetnamske djevojčice u filmu O. K. (1970) M. Verhoevena, za koju je (zajedno s onom u *Mathiasu Kneisslu*, 1971, R. Hauffa) nagrađena sav. nagradom za film SR Njemačke. Odrastavši, na filmu se profilira kao »tipična njemačka djevojka iz puka« — pomalo »ruralnog izgleda« ali »urbane podsvijesti«. U sklopu takva tjelesno-duševnog dvostruktura ostvaruje niz zapaženih uloga u djelima R. W. Fassbinder (Gorke suze Petre von Kant i Neorganizirana razmjena, oba 1972 /sav. nagrada za film/), W. Herzoga (Stroszek, 1977, i Woyzeck, 1979 /nagrada za epizodu na festivalu u Cannesu/), H. Sanders-Brahms (Njemačka, blijeda mati, 1980) i dr. Ipak, najveći ugled u inozemstvu pribavlja joj naslovna uloga vjerne domaćice već bolesnog M. Prousta u filmu Céleste (1981) P. Adlona. Najspektakularniji glum. zadatak donosi joj film Muškarac poput Eve (1984) R. Gabree, u kojem tumači muškarca (R. W. Fassbinder). Svojom karakternom izražajnošću postala je — uz H. Schygullu, A. Winkler i B. Sukowu — vodeća glumica novoga njem. filma. Usporedo je izgradila i vrlo uspješnu kaz. karijeru, ponajviše u suvremenom i avangardnom repertoaru; i za kaz. rad više je puta nagrađivana. Glumi i na televiziji (npr. u tv-radovima R. W. Fassbinder i R. Hauffa).

Ostale važnije uloge: *Effi Briest* (R. W. Fassbinder, 1974); *U godini sa 13 Mjeseca* (R. W. Fassbinder, 1978); *David* (P. Lilienthal, 1979); *Dvije pedesetogodišnjaci/Lude pedesete* (P. Zadek, 1983); *Rita Ritter* (H. Achternbusch, 1984); *Felix* (H. Sanders-Brahms i dr., 1987). Vr. V.

MATTHAU, Walter (pr. ime **W. Matuschanskayasky**), am. filmski i kazališni glumac (New York, 1. X 1920). Iz obitelji siromašnih rusko-žid. useljenika, sa 11 godina radi kao poslužitelj u jidiš-teatru, u kojem ubrzo tumači i manje uloge. Nakon srednje škole uzdržava se fiz. radom, a za II svj. rata služi u zrakoplovstvu. Nakon rata uči glumu u New School's Dramatic Workshoppu (kod E. Piscatora) i posvećuje se kazalištu. Ubrzo zamijećen, nastupa i na Broadwayu, dok na filmu debitira 1955 (*Čovjek iz Kentuckija* B. Lancastera). Do poč. 60-ih godina tumači uglavnom epizode nitkova. Prva značajnija uloga bio je lik tvrdoglavog šerifa u filmu *Usamljeni su hrabri* (1962) D. Millera. Srednjeg rasta, crnokos, izborna lica punih obraza, širokih usta i »krumpirasta« nosa, nezgrapno-nemarna hoda i mrmrlajućeg govora, lako postiže komičke efekte, no to ipak u potpunosti ne ograničuje njegov glum. registar. Vrlo je uvjerljiv kao ubojica u *Saradi* (1964) S. Donena i kao osjećajni gangster u filmu *Ubijte Charleyja Varricka!* (1973, nagrada Britanske filmske akademije) D. Siegela, no ipak postupno prevladava senzibilitet komičara, pa na tom području ostvaruje najuspjelije uloge. »Ot-



J. MATTHEWS u filmu *Petak trinaesti*

kriven« je u komediji *Neobičan par* N. Simona, velikom broadwayskom hitu 1965. Već ubrzo ulogom advokata, promućurnog spletkara i varalice, u *Kolačicu sudbine* (1966) B. Wildera osvaja Oscara za epizodu; film je značajan i zbog početka suradnje sa → J. Lemmonom. U tom tandemu M. je osoba većeg iskustva, beskrupuloznija i koleričnija, a prema partneru se odnosi pokroviteljski pa i zlorablivo pod maskom prijateljstva; u nadmetanju postupno se »neurotizira« i »pravo lice« iskazuje galamom, praskavim dijalozima i nervoznim kretnjama. Ističu se ekranizacija *Neobičnog para* — film *Dvojica bez žena* (1968) G. Saksa gdje

W. MATTHAU u filmu *Dvojica bez žena* (sa J. Lemmonom)



je smireni samac kojem useljenje rastavljenog prijatelja mijenja život i izaziva stresove, i *Naslovna strana* (1974) B. Wildera gdje je bezobzirni urednik senzacionalističkog lista. Uspjehe ostvaruje i kao ekscentrični udovac u svađi s obitelji u *Kotchu* (1971) J. Lemmona i ostarjeli zabavljač u *Sunčanim momcima* (1975) H. Rossa (za obje je nominiran za Oscara) te kao nespretni mladoženja srednjih godina u *Peteu i Tillie* (1972) M. Ritta (nagrada Britanske filmske akademije). Do 1987. nastupio je u oko 50 filmova. Redatelj je *Gangster-ske priče* (Gangster Story, 1960, i glumac).

Ostale važnije uloge: *Indijanski borac* (A. De Toth, 1955); *Važnije od života* (N. Ray, 1956); *Lice u gomili* (E. Kazan, 1957); *Pokolj na Devetoj aveniji* (A. Laven, 1957); *Zabranjene strasti* (R. Quine, 1960); *Zastavnik Pulver* (J. Logan, 1964); *Kritična točka* (S. Lumet, 1964); *Dovidenja, Charlie* (V. Minnelli, 1964); *Vodič za oženjene muškarce* (G. Kelly, 1967); *Tajni život američke supruge* (G. Axelrod, 1968); *Kaktusov cvijet* (G. Saks, 1969); *Hello Dolly* (G. Kelly, 1969); *Novi list* (E. May, 1970); *Apartman hotela Plaza* (A. Hiller, 1971); *Nasmijani policajac* (S. Rosenberg, 1973); *Pirati u metrou* (J. Sargent, 1973); *Medvjedi nose loše vijesti* (M. Ritchie, 1976); *Kućne posjete* (H. Zieff, 1978); *Životna utrka* (M. Ritt, 1978); *Apartman hotela California* (H. Ross, 1978); *Druškane, druškane!* (B. Wilder, 1981); *Skola* (R. Neame, 1981); *Prvi ponedjeljak u listopadu* (R. Neame, 1982); *Morao bih biti na filmu* (H. Ross, 1982); *Preživjeli* (M. Ritchie, 1983); *Pirati* (R. Polanski, 1986); *Psihijatrijski kauc* (M. Ritchie, 1988). Al. Pa.

MATTHEWS, Jessie, brit. filmska i kazališna glumica, pjevačica i plesačica (London, 11. III 1907 — London, 20. VIII 1981). U kazalištu od svoje 10. godine, 20-ih godina zvijezda je musicala. U nji. razdoblju na filmu tumači epizodne uloge; prvu glavnu dobiva u zvučnom (1931) i ubrzo potpisuje višegodišnji ugovor s producentom M. Balconom. Vrlo privlačna, osebujnoga treperavog soprana (mnoge su njezine pjesme postale hitovi) i temperamentnoga plesачkog nastupa (»najljepše noge Londona«), najveća je zvijezda brit. muzičkog filma 30-ih godina; iako njezini filmovi u SAD nemaju većeg uspjeha, cijeni je i am. kritika (»ženski pandan Freda Astairea«). Od dvanaestak muz. filmova najuspješnijima se smatraju ostvarenja V. Savillea (osobito *Evergreen*, 1934) te njezina supruga S. Halea (osobito *Prolaz*, 1937). Usprkos stanovitoj glum. impersonalnosti, povremeno se isticala i u nemuz. filmovima: npr. *Dobri drugovi* (1932) i *Petak trinaesti* (1933) V. Savillea te *Penjući se visoko* (1939) C. Reeda, nakon kojega se — na vrhuncu popularnosti ali predosjećajući mijenu ukusa — neočekivano povlači nastupivši otada još samo tripit (ukupno 18 filmova). Šezdesetih godina popularnost obnavlja radio-serijom *Daleovi*. Objavila je autobiografiju — prema naslovu svog hita — *Preko mog ramena* (Over My Shoulder, New Rochelle 1975).

Ostale važnije uloge: *Bečki valceri* (A. Hitchcock, 1934); *Najprije djevojke* (V. Saville, 1935); *Ponoćno ljubav* (V. Saville, 1936); *Zauvijek i dulje* (omnibus, 1943); *Palčić* (G. Pal, 1958).

LIT.: M. Thornton, Jessie Matthews: A Biography, London 1974.

An. Pet.

MATTOLI, Mario, tal. redatelj, scenarist i producent (Tolentino, 30. IX 1898 — Rim, 1980). Studirao pravo. Isprva kaz. redatelj, film. karijeru otpočinje 1933. kao producent. God. 1934—67. režirao je više od 80 uglavnom komerc. filmova raznih žanrova, većinom komedija (često

s vodećim komičarima Macariom ili Totòom, za čije je karijere vrlo zaslužan; ističu se *Optuženi, ustanite!* (Imputato, alzatevi!, 1939) i *Vatrogasci iz Viggiu* (I pompieri di Viggiù, 1949). Uspjeha je imao i eskapističkim sentimentalnim melodramama (tzv. »filmovima koji se obraćaju ljudskom srcu«), najčešće s novom zvijezdom A. Valli u gl. ulozi; izdvajaju se *Devet sati, lekcija iz kemije* (Ore 9 lezioni di chimica, 1941) i *Večeras ništa nova* (Stassera niente di nuovo, 1942). Neposredno nakon II svj. rata postigao je velik uspjeh filmom *Život počinje iznova* (La vita ricomincia, 1945), dramom o pokretu otpora u Napulju. Za većinu svojih filmova napisao je i scenarije.

Ostali važniji filmovi: *Gospođica iz Barda* (La damigella di Bard, 1937); *Tisuću kilometara u minuti* (Mille chilometri al minuto, 1939); *Posljednja kočija* (L'ultima carrozzella, 1943); *Assunta Spina* (1948); *Mala gospođica* (Signorinella, 1949); *Totò na Giro d'Italia* (Totò al Giro d'Italia, 1949); *Totò treći čovjek* (Totò terzo uomo, 1951); *Neuhvatljivi br. 12* (L'inafferrabile 12, 1951); *Dvije noći s Kleopatrom* (Due notti con Cleopatra, 1954); *Bijeda i plemenitost* (Misericordia e nobiltà, 1954); *Osamnaestogodišnjakinje* (Le diciottenni, 1955); *Posljednji ljubavnik* (L'ultimo amante, 1955); *Najljepši dani* (I giorni più belli, 1956); *Ne gubimo glavu* (Non perdiamo la testa, 1959); *Gospoda se rađaju* (Signori si nasce, 1960); *Sastanak na Ischiji* (Appuntamento a Ischia, 1960); *Za koji dolar manje* (Per qualche dollaro di meno, 1966). D. Sva.

MATTSSON, Arne, šved. redatelj (Uppsala, 2. XII 1919). Studirao građevinu. Film. karijeru otpočinje kao asistent P. Lindberga, a kao redatelj debitira 1944. Isprava se ističe thrillerima pod utjecajem A. Hitchcocka (npr. *Marija iz mlina* — Maria på kvångården, 1945; *Stigao je gost* — Det kom en gäst, 1947), dok je kasnije u njegovu opusu zamjetljiv utjecaj J. Forda. U Evropi se proslavlja filmom *Plesala je jedno ljeto* (Hon dansade en sommar, 1951) prema popularnom romanu P.-O. Ekströma, romant. ljubavnom igrom (s tada senzacionalnom scenom golotinje) koja se odlikovala impresionističkom fotografijom (G. Strindberg) i vrsnom kompozicijom kadrova te je smatrana primjerom »poetične filmske erotike«. To je djelo znatno pridonijelo i općoj popularizaciji šved. kinematografije u svijetu poč. 50-ih godina. Od drugih šved. redatelja M. se izdvaja zaokupljenošću pejzažom (tradicijski V. Sjöströma) i ruralnom tematikom koju izlaže spojem liričnosti i realizma (npr. *Salka Valka*, 1954, prema romanu H. Laxnessa; *Na vlastitoj zemlji* — Hem-söborna, 1955, prema romanu A. Strindberga). Kritika iznimno cijeni i njegovu priču iz rusko-fin. rata. *Kruh ljubavi* (Kärlens brod, 1953). Do 1987. režirao je oko 55 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Sussie* 1945; *Željezničari* (Rallare, 1947); *Opasan skok* (Farlig vår, 1948); *Žena u bijelom* (Kvinna i vitt, 1949); *Ugodno putovanje* (Kastrullresan, 1950); *Kad ljubav dođe u selo* (När kärleken kom till byn, 1950); *More odnosi...* (Bärande hav, 1951); *Teški odjek* (Hård klang, 1952); *Ljudi u tami* (Mannen i mörker, 1955); *Djevojka u fraku* (Flickan i frack, 1956); *Bez sutrašnjice* (Ingen morgondag, 1957); *Sablana kočija* (Körkarlen, 1958); *Dama u crnom* (Damen i svart, 1959); *Ulaznica za raj* (Biljet till paradiset, 1961); *Voštana figura* (Vaxdockan, 1962); *Dama u bijelom* (Vita frun, 1963); *Tamnoputi* (Morianerna, 1965); *Noćna mora* (Nattmara, 1965); *Ubojstvo u Yngsjöu* (Yngsjömordet, 1966); *Zatvoreni krug* (Den onda cirkeln, 1967); *Bamse* (1968); *Ana i Eva* (Ann och Eva, 1970); *Kamion*

(Lastbilen, 1977 /sniman u SFRJ/); *Djevojka* (The Girl, 1987). V. Pet.

MATUL, Niko, scenograf (Ljubljana, 28. II 1928–1988). Diplomirao arhitekturu na Visokoj tehničkoj školi u Ljubljani. Film. karijeru otpočinje 1955 (dokum. film *Jedna strana zvona* M. Groblera). Uz M. Lipužiča najplodniji i najuspješniji slov. scenograf, osobito se ističe u tzv. kostimiranim filmovima. Na festivalu u Puli nagrađen je čak 7 puta (najviše od svih jugosl. scenografa): *Doviljivi Kekec* (J. Gale, 1968), *Čvijeće u jesen* (M. Klopčič, 1973), *Strah* (M. Klopčič, 1974), *Prizivanje proljeća* (F. Štiglic, 1978), *Traženja* (M. Klopčič, 1979), *Pustolina* (J. Gale, 1982, sa J. Kovičem) i *Suton* (G. Paskaljević, 1983). S uspjehom djeluje i u kazalištu te na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Ne čekaj na maj* (F. Čap, 1957); *Dobro more* (M. Grobler, 1958); *Tri četvrtine sunca* (J. Babič, 1959); *Veselica* (J. Babič, 1960); *Akcija* (J. Kavčič, 1960); *Tr. loviš* (F. Kosmač, 1961); *Ples na kiši* (B. Hladnik, 1961); *Zavjera* (F. Križaj, 1964); *Istim se putem ne vraćaj* (J. Babič, 1965); *Pozdravi Mariju* (M. Klopčič, 1969); *Bjegunac* (J. Kavčič, 1973); *Pastirčiči* (F. Štiglic, 1973); *Priča o dobrim ljudima* (F. Štiglic, 1975); *Divota prašine* (M. Ljubić, 1975); *Između straha i dužnosti* (V. Duletić, 1975); *Bijele trave* (B. Hladnik, 1976); *Udovica Karolina Zašler* (M. Klopčič, 1976); *Mangupi* (J. Bevc, 1977); *Sreća na lancu* (J. Kavčič, 1977); *Grč* (B. Šprajc, 1979); *Djedovina/Naslijeđe* (M. Klopčič, 1984); *Vrijeme bez bajki* (B. Hladnik, 1986); *Ljubavi Blanke Kolak* (B. Jurjašević, 1987); *Moj tata, socijalistički kulak* (M. Klopčič, 1987). V. Mus.



V. MATURE u filmu *Tunika*

MATURE, Victor, am. filmski i kazališni glumac (Louisville, Kentucky, 29. I 1915). Sin obrtnika, 30-ih godina član je poznate kaz. družine Pasadena Playhouse i glumi u više od 60 predstava. Potkraj 30-ih godina zapažen kao producent H. Roach u čijim red. projektima počinje film. karijeru. Prvu veću ulogu igra u svome drugom filmu *Milijun godina prije nove ere* (H. Roach, 1940), kao prehist. čovjek u borbi protiv golemih

gmazova. Impozantan stas, valovita kosa i »grčki profil« djelovali su u spektakularnom technicoloru vrlo uvjerljivo, pa M. sklapa povoljan ugovor s kompanijom 20th Century-Fox. Nastupa uglavnom kao partner lijepih glumica, kao neka vrsta »muškarca na usluzi«, što ga svrstava među najizrazitije predstavnike muškog *sex-appeala* i — uz J. Weissmüllera — čini svojevrsnim muškim → pin-upom u am. kinematografiji. Za II svj. rata služi u Obalnoj straži. Prvim poratnim filmom *Moja draga Klementina* (J. Ford, 1946) postiže najveći umj. uspjeh; u ulozi legendarnog revolveraša-kockara-alkoholičara Doca Holidaya (nasuprot Wyattu Earpu H. Fonde) njegov se tipičan prodorni pogled s uzdignutim obrvama prvi puta doima svrsishodno. Najviše su mu odgovarali biblijski ili antički spektakli: najveći uspjeh u publici postigao je kao Samson u *Samsonu i Dalili* (C. B. De Mille, 1949) i kao rimski centurion u *Androklu i lavu* (Ch. Erskine, 1952). U doba velike popularnosti pseudohist. spektakla, s plejadom am. glumaca kojima ugled u SAD opada odlazi u Italiju, gdje se osobito ističe naslovnom ulogom u filmu *Hanibal* (E. G. Ulmer, 1959). U komediji *Lov na lisicu* (V. De Sica, 1966) uspješno ironizira neke svoje ranije uloge. Do 1987. nastupio je u oko 60 filmova.

Ostale važnije uloge: *Pazikućina kći* (H. Roach, 1939); *Ne, ne, Nanette* (H. Wilcox, 1940); *Shang-hajsko podzemlje* (J. von Sternberg, 1941); *Pjesma otokâ* (W. Lang, 1942); *Moja djevojka Sal* (I. Cummings, 1942); *Brasheroov dublon* (J. Brahm, 1944); *Pojubac smrti* (H. Hathaway, 1947); *Plać grad* (R. Siodmak, 1948); *Jednostavan život* (J. Tourneur, 1949); *Nešto za ptice* (R. Wise, 1952); *Sirena od milijun dolara* (M. LeRoy, 1952); *Priča iz Las Vegasa* (R. Stevenson, 1952); *Ljubav sa strancem* (R. Rowland, 1953); *Tunika* (H. Koster, 1953); *Demetrije i gladijatori* (D. Daves, 1954); *Egipćanin* (C. Curtiz, 1954); *Dvojlja subota* (R. Fleischer, 1955); *Posljednji graničar* (A. Mann, 1955); *Kan Zarak* (T. Young, 1956); *Kineska luka* (F. Borzage, 1958); *Veliki cirkus* (J. M. Newman, 1959); *Glava* (B. Rafelson, 1968); *U potjeri za Stegnerom* (M. Winner, 1979). S. Jur.

MATUSZEWSKI, Bolesław, polj. fotograf i teoretičar filma (Pinczów, 1856 — ?). Isprva fotograf u Varšavi, potom seli u Petrograd (danas Lenjingrad) gdje snima, najvjerojatnije za braću Lumière, razne prizore iz diplomatskog života i postaje dvorski fotograf. Putuje i snima po Evropi, bar dvaput boravi u Francuskoj gdje se, izgleda, oko 1900. i nastanjuje; potom mu se gubi svaki trag.

God. 1898. u Parizu objavljuje 2 brošure (*Novi historijski izvor* — Une nouvelle source de l'histoire, te značajniji, mada manje zapažen spis *Oživiljena fotografija, što ona jest, što treba biti* — La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être) u kojima obrazlaže potrebu osnivanja film. arhiva — »dopoâ historijske kinematografije« (kako ih sâm naziva) za čuvanje film. dokumenta općepov., društ. i polit., ali i umj. značaja, kao instrumenata materijalnog i moralnog napretka, i u kojima film vidi kao nastavno sredstvo, znanstveno oruđe (osobito u medicini) i dokumentaciju historije. Između ostalog, film je i dragocjeno svjedočanstvo o umj. kreaciji, jer bilježi stilske karakteristike, npr., dirigentskog umijeća, baletnog pokreta i glum. mimike; zbog toga, spisi Matuszewskog smatraju se prvim tekstovima o filmu teorijske provenijencije. Du. S.

MAURETANIJA. Jedna od najsiriomajšnjih država Afrike, mješovitoga arapsko-berbersko-crnačkog stanovništva, s infrastrukturom od svega

12 stalnih i 6 putujućih kinematografa, M. se nalazi tek na početku razvika domaće kinematografije. Rijetki film. djelatnici, školovani uglavnom u nekadašnjoj kolonijalnoj metropoli Parizu, djeluju većinom u inozemstvu (najčešće baš u Francuskoj). Ističu se *Med Hondo* i *Sidney Sokhona*. God. 1969. *Hondo* je režirao prvi film mauretanijske tematike »Sunce O«, o tragičnim razmjerima problema emigracije te sprezi domaće i franc. buržoazije u frankofonskoj Africi; djelo je iste godine, zbog stila različitog od klas. naracije, postiglo velik uspjeh na festivalu u Cannesu. Slične je tematike »Vaši susjedi, crni jarići« (1973). God. 1977. snima u Zapadnoj Sahari, za Frontu Polisario, film »Naspavat ćemo se kad umremo«, o borbi saharoskog naroda za nezavisnost. Uspjeh je postigao i filmom »Zapadna Indija« (1979), o nasilnom prebacivanju crnaca iz Afrike na Antile i stoljećima kasnije o svojevrijednoj emigraciji s Antila u Pariz. *Sokhona* u filmu »Narodnost: useljenik« (1975) također obrađuje temu emigracije, dok u uspijelim djelu »Safrana ili pravo na riječ« (1979) raspravlja o mogućnostima izlaženja iz zatvorenog kruga eksploatacije i neokolonijalizma. U Mauretaniji snimljen je samo 1 igr. film — »Gradimo zajednički mauretanijsku domovinu« (1971) *Mohammeda Oulda Salecka*, izrazito rodoljubne tematike. R. Sr.

MAURO, Humberto, braz. redatelj (Volta Grande, Minas Gerais, 30. IV 1897 — Volta Grande, Minas Gerais, 1983). Studirao tehniku. God. 1924. počinje se u gradiću Cataguesesu amaterski baviti filmom (pod utjecajem am. pustolovnih filmova). Potpora nekolicine mjesnih bogataša omogućuje mu da se profesionalizira i osnuje kompaniju *Phebo Brasil Filmes*. Njegovi su prvi igr. filmovi vrlo osobni, zasnovani na tradiciji i rijetko vjerna svjedočanstva o karakteru i životu braz. čovjeka (*Proljeće života* — Na primavera da vida, 1925; *Izgubljeno blago* — Tesouro perdido, 1927; *Ugašena žeravica* — Braza dormida, 1928; *Rudarska krv* — Sangue mineiro, 1929). Financijski neuspješni, donose mu ipak vrlo pohvalne kritike i poziv (1930) da prijeđe u Rio de Janeiro. Surađujući sa scenaristom A. Gonzagom i producentom C. Santosom, snima filmove izrazitije komerc. orijentacije. Pojedini, međutim (*Divlja Ganga* — Ganga bruta, 1933, i *Favela mojih ljubavi* — Favela dos meus amores, 1934), svojom se realističnošću i neprikrivenim protestom protiv bijede izrazito ističu u inače »amerikaniziranoj« braz. produkciji tog doba. Od. 1936. voditelj je proizvodnje na *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (akr. *INCE*), za koji i režira više od 230 obrazovnih i dokum. filmova (ističe se serija *Brasilians*, 1948—56). Igr. filmu vraća se tek povremeno; *Pjesma sjete* (O canto da saudade, 1952) obnavlja interes za njegovo djelo — jedini zaokruženiji film. opus braz. kinematografije do pojave pokreta → Cinema Novo. Bavio se i scenaristikom za dr. redatelje (npr. *Kako je bio ukusan moj Francuz*, 1971, N. Pereire dos Santos) te glumom (u svojim i tuđim filmovima).

Ostali igr. filmovi: *Usne bez poljubaca* (Labios sem beijos, 1930); *Glas karnevala* (A voz do carnaval, 1932); *Grad-žena* (Cidade-mulher, 1935); *Otkriće Brazila* (O descobrimento do Brasil, 1937); *Glina* (Argila, 1940). Mi. Sr.

MAY, Joe (pr. ime *Joseph Mandel*), njem. redatelj, scenarist i producent austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 7. XI 1880 — Hollywood, 5. V 1954). Studirao u Berlinu. Vlasnik tekstilne tvrtke u Trstu, trgovac automobilima i organizator utrka. Od 1909. redatelj opereta u Hamburgu, a od 1911.

filмова u poduzeću Continental Film (prvi cjelovečernji režira 1912); 1914. osniva vlastitu kompaniju *Joe May Gesellschaft* u sastavu UFA-e. Kraj Berlina je sagradio film. grad *Waltersdorf* i ondje snimio — po am. uzoru — prve njem. serijale *Joe Debbs* i *Stuart Webbs*. Inicirao je film. karijeru F. Langa, zaposlivši ga kao scenarista u *Joel Debbu* te u filmovima *Svadbina* i *Ekscentrik Klubu* (Die Hochzeit in Ekscentrik Klub, 1917), *Hilde Warren* i *smrt* (Hilde Warren und der Tod, 1919) i *Indijski nadgrobni spomenik* (Das Indische Grabmal, 1921, u 2 dijela). Potonji — spektakularna eksploatacija egzotičnog miljea iz evropske centrične perspektive — jedan je od najskupljih njem. filmova nij. razdoblja a ujedno i Mayov najveći komerc. uspjeh. Premda je film shvaćao kao industriju zabave, svoja najbolja djela — soc. melodrame *Povratak kući* (Heimkehr, 1928) i *Asfalt* (Asphalt, 1929) — ostvario je pod utjecajem → *Kammerspielfilma* i → *uličnog filma*. Po dolasku nacionalsocijalista na vlast 1933. odlazi u Hollywood, gdje (uglavnom za Universal) snima nisko-budžetne i B-filmove među kojima se ističu *Povratak nevidljivog čovjeka* (The Invisible Man Returns, 1940), *Kuća sa sedam zabata* (The House of Seven Gables, 1941) i *Johnny više ne živi ovdje* (Johnny Doesn't Live Here Anymore, 1944). Režirao je više od 60 filmova kojima je često bio i (ko)scenarist.

Supruga **Mia May** protagonistica je mnogih njegovih filmova.

Ostali važniji filmovi: *Pagoda* (Die Pagode, 1914); *Veritas vincit* (1918); *Sveta Simplicitas* (Die Heilige Simplizia, 1920); *Tobias Buntschuh* (1921, sa F. Holger-Madsenom); *Tragedija ljubavi* (Tragedie der Liebe, 1923); *Pjesma za tebe* (Ein Lied für dich, 1934); *Glazba u zraku* (Music in the Air, 1934, u SAD); *Ispovijed* (Confession, 1937, u SAD). Vr. V.

MAY, Renato, tal. teoretičar filma, montažer i redatelj (Šibenik, 24. XII 1909). Vodeći pred-

stavnik gramatičarskog shvaćanja filma u Italiji. Kao sljedbenik V. I. Pudovkina i R. Arnheima, odlučujući značaj daje kadru i montaži, »idealnom vremenu i prostoru«, »novoj dimenziji stvarnosti«, ali ih sagledava psihološki, u funkciji gledačeva dojma. Film. jezik je jezik konkretnih slikovnih predodžaba (M. izbjegava rasprave o zvuku), koje sintetiziraju mogućnosti diferencirajućih činilaca uspostavljanjem veza (po položaju, simetričnosti, sličnosti, suprotnosti, veličini, kretanju), što omogućuje prijelaz s jednog kadra na drugi, tj. montažni kontinuitet, čiji je jedini autor redatelj a ostali suradnici na filmu samo su »interpreti« (*Film i jezik* — Cinema e linguaggio, 1961). Aktualizirana tehnikom, emotivna funkcija montaže ostvaruje se kompozicijom, uravnoteženošću u skladu sa subjektivnošću stvaraoca, što je regulirano pravilima film. gramatike i sintakse. Narušavanje tih pravila samo po sebi nije umjetnost, ali se može prihvatiti ako je opravdano strukturom djela (*Za jednu gramatiku montaže* — Per una gramatica del montaggio, 1938, kasnije knjiga *Filmski jezik* — Il linguaggio del film, 1947). Zapažen je autor kratkometr. filmova i jedan od vodećih tal. montažera. Du. S.

MAYER, Carl, njem. scenarist austrijsko-žid. podrijetla (Graz, 20. XI 1894 — London, 1. VII 1944). Od 16. godine bez roditelja (otac izvršio samoubojstvo zbog gubitaka u kockarnici). Isprva prodavač, crtač portreta i glumac u provincijskim kazalištima. Nakon I svj. rata prelazi u Berlin, gdje s pjesnikom Hansom Janowitzom piše scenarij za *Kabinet doktora Caligarija* (1919) R. Wiene, djelo kojim započinje njem. ekspresionizam. Scenarist je i mnogih dr. filmova koji su postali klas. ostvarenja »zlatnog doba« njem. kinematografije 20-ih godina, a ujedno idejni začetnik i najznačajniji predstavnik 2 znamenita pokreta njem. kinematografije: uz → *ekspresionizam*, i → *Kammerspielfilma*. Napustivši fantastiku i grotesku prvoga, u drugome najbolje



C. MAYER. Kabinet doktora Caligarija (red. R. Wiene)

iskazuje sve odlike svog poimanja filma: jedinstvo mjesta, vremena i radnje, smisao za prikaz soc. prilika, vješto oblikovanje karaktera, dokidanje opisnih međunastava te uporabu dekora i objekata kao metafora i simbola — najizrazitije u filmovima *Pokrajnje stepenice* (P. Leni, 1921), *Krhotine* (L. Pick, 1921), *Doček Nove godine* (L. Pick, 1924) i *Posljednji čovjek* (F. W. Murnau, 1924). U filmu *Berlin — simfonija velegrada* (1927) W. Ruttmanna, snimljenom prema Mayerovoj ideji (pod utjecajem *Oklopnjake Potemkin*, 1925, S. M. Ejzenštejna), sadržani su elementi »nove stvarnosti« (*Neue Sachlichkeit*). Iste godine piše svoj najpoetičniji scenarij — za film *Zora* F. W. Murnaua, realiziran u Hollywoodu (kamo M. nije želio otići). Nakon suradnje na filmu *Sanjalečke usne* (1932) P. Czinnera, po dolasku nacionalsocijalista na vlast 1933. napušta Njemačku i odlazi u Vel. Britaniju, gdje (bez potpisa) surađuje sa G. Pascalom u filmovima *Pygmalion* (A. Asquith i L. Howard, 1938) i *Major Barbara* (H. French i D. Lean, 1941). Nakon toga više se ne bavi scenariistikom, već surađuje na dokum. filmovima P. Rothe i postaje savjetnik u kompaniji Two Cities.

Autorskoga i promotorskog značaja, njegov se scenarij rad odlikuje vizualnom imaginacijom i iznimnim smislom za izražajne mogućnosti filma kao slikovnog medija. Potpuno posvećen filmu, pisao je vrlo sporo i precizno imajući u vidu željeni ritam djela, te u tekstu naznačivao upute za snimanje svakog kadra (i za redatelja i za snimatelja). Na filmovima je aktivno surađivao i u fazi snimanja i montaže.

Ostali važniji filmovi: *Grbavac i plesačica* (F. W. Murnau, 1920); *Odlazak u noć* (F. W. Murnau, 1920); *Genuina* (R. Wiene, 1920); *Noći užasa* (L. Pick, 1921); *Vanina* (A. von Gerlach, 1922); *Ulica* (K. Grüne, 1923); *Duh zemlje* (L. Jessner, 1923); *Tartuff* (F. W. Murnau, 1925); *Ariane* (P. Czinner, 1931).

LIT.: A Tribute to Carl Mayer, 1894—1944, London 1947; R. Hempel, Carl Mayer. Ein Autor schreibt mit der Kamera, Berlin 1968; M. Verdone (urednik), Carl Mayer e l'espressionismo, Roma 1969.

Vr. V.

MAYER, Edwin Justus, am. scenarist (New York, 8. XI 1896 — 11. IX 1960). Isprva novinar a potom dramski pisac. U Hollywood dolazi potkraj 20-ih godina kao press-agent S. Goldwyna, potom piše titlove za njegove, a kasnije dijaloge za prve zv. filmove. Iako neujednačena opusa, 30-ih godina afirmira se kao nadaren scenarist s afinitetom za komediju. Najbolje mu je ostvarenje scenarij za film *Biti ili ne biti* (1942) E. Lubitscha, iskričavih dijaloga punih cinizma, gotovo »zasićen« dramskim i melodramskim obrtima te razbijanjem i rekonstruiranjem iluzije.

Ostali važniji filmovi: *Romanca* (C. Brown, 1930); *Tako crvena ruža* (K. Vidor, 1935); *Daj nam noćas* (A. Hall, 1936); *Čežnja* (F. Borzage, 1936); *Gusar* (C. B. De Mille, 1938); *Rio* (J. Brahm, 1939); *Sreli su se u Bombayu* (C. Brown, 1941); *Kraljevski skandal* (O. Preminger, 1945); *Maskerada u Meksiku* (M. Leisen, 1945); *Gusar* (A. Quinn, 1958, remake filma iz 1938).

MAYER, Louis B. (pr. ime **Lazar** ili **Eliezer Mayer**), am. producent rusko-žid. podrijetla (Minsk, 4. VII 1885 — Los Angeles, 29. X 1957). Iz trg. obitelji koja je potkraj XIX st. imigrirala u SAD, od 1904. trgovac u Bostonu. Nezainteresiran za film, tek po trg. instinktu 1907. kupuje jedno nickelodeon-kino; ulažući u komfor dvorana i u najbolje filmove, ubrzo postaje vlasnik najvećeg lanca kinematografa Nove Engleske.

God. 1914. otpočinje i s film. distribucijom (ostvarivši golem profit iz *Radanja jedne nacije*, 1915, D. W. Griffitha), a potom i film. proizvodnjom — isprva preko kompanije Alco (kasnije Metro), da bi 1917. osnovao i vlastitu tvrtku *Louis B. Mayer Pictures*. Prve uspjehe postiže melodramama J. M. Stahla i F. Nibloa, najčešće sa N. Shearer ili A. Stewart u gl. ulogama. God. 1923. povlači dalekosežan potez — kao šefa produkcije zapošljava I. Thalberga, kasnije nezamjenljivog suradnika. Iduće godine njegova se kompanija sjedinjuje s Metrom M. Loewa i tvrtkom S. Goldwyna u jednu od najznačajnijih produkcija am. kinematografije uopće — *Metro-Goldwyn-Mayer* (akr. *MGM*), u kojoj najveći dio akcija posjeduje Loew. Kao potpredsjednik nove kompanije i rukovoditelj poslova na Zapadnoj obali, s Thalbergom kao supervizorom produkcije, M. je 30-ih godina pretvara u apsolutno vodeći hollywoodski studio, u kojem »ima više zvijezda nego na nebu«. Patriotskih, ali i konzervativnih shvaćanja, nepogrešiva smisla za ukus i potrebe masa, stvara do perfekcije »dotjeranu« eskapističku zabavu za zemlju potresenu velikom ekon. krizom. Tiranski rukovodeći tvrtkom (jedan od tzv. *mogula*), poznat kao čovjek s najvećom plaćom u povijesti Hollywooda (1,5 milijuna dolara godišnje), uspio je MGM — kao jedini veliki studio — kroz krizu provesti bez gubitaka. Na čelu MGM-a ostaje do 1951, kada ga — zbog pritisaka s Istočne obale i nove poslovne politike kompanije — smjenjuje D. Schary. Namjeravajući se i izravno baviti produkcijom, godine do smrti provodi uglavnom u borbi protiv kompanije Loew's Inc., svojedobno nadređene MGM-u. Aktivni i kao konzervativni političar (neko vrijeme predsjednik Republikanske partije u Californiji), jedan je od najzaslužnijih za osnivanje → *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (akr. *AMPAS*) 1927. Slavljen i preziran, kao jedan od najuspješnijih producenata svih vremena u svojoj je dugogodišnjoj karijeri imao malo utjecaja na umj. razinu filmova, ali mnogo više na njihovo konzervativno ideol. usmjerenje. Proizvođači 30-ih i 40-ih godina »čistu i pristojnu« film. zabavu, M. iz kinematografije nestaje kada am. publici takvu zabavu počinje nuditi televizija.

LIT.: B. Crowther, The Lion's Share, New York 1957; B. Crowther, Hollywood Rajah: The Life and Times of Louis B. Mayer, New York 1960; L. Nizer, My Life in Court, Garden City 1962; N. Zierold, The Moguls, New York 1969; S. Marx, Mayer and Thalberg: The Make-Believe Saints, New York 1975.

VI. T.

MAYNARD, Ken, am. glumac (Vevay, Indiana, 21. VII 1895 — Woodland Hills, California, 23. III 1973). Sa 16 godina napušta Virginia Military College i postaje cirkuski artist (nastupa i u poznatom showu Buffalo Billa). Postavši 1920. »kaubojški prvak svijeta« u rodeu pridružuje se western-showu braće Ringling, gdje ga 1923. otkriva »lovac na talente« kompanije Fox. Debitira iste godine, a prvu veću ulogu dobiva 1924. Najplodnije razdoblje njegove karijere počinje prelaskom u tvrtku First National 1925, u kojoj snima mnogobrojne i za to vrijeme vrlo spektakularne vesterne. Visok i crnokos, atletska stasa i prodorna pogleda, svojim je jahačkim majstorijama ubrzo postao ljubimac publike i uvrstio se — zajedno sa svojim bijelim konjem Tarzanom — među najveće hollywoodske zvijezde vesterne 20-ih godina. Prilagodio se i zv. filmu (karakterističan nazalni glas) te prvi u svoje vesterne počeo uvoditi glazb. brojeve (dobro je pjevao i svirao violinu). Popularnost mu 30-ih godina opada (zadnji uspjeh u seriji *Trail Blazers*, 1943/44 /uz H. Gibsona i B. Steelea/), pa se 1945. povlači s filma i vraća cirkusu i rodeu. Broj filmova u kojima je nastupio

teško je odrediti; najuspješnije je surađivao s redateljima A. Rogellom u nijemom i A. Jamesom u zv. razdoblju. Umro je siromašan i zaboravljen.

Njegov brat **Kermit »Tex« Maynard** bio je također uspješan glumac u vesternima. Ni. Š.

MAYNIEL, Juliette, francusko-tal. filmska i tv.-glumica (Saint-Hippolyte, 22. I 1936). Stenodaktilografkinja u Bordeauxu, potom foto-model u Parizu. Isprva se pojavljuje u reklamnim filmovima, gdje je zapala C. Chabrol i povjerava joj gl. ulogu otuđene i bešćutne Parižanke u svojim *Rodacima* (1959). Vrlo privlačna, kritiku ponajviše impresionira lijepim očima zagonetna pogleda koji su uspoređivali s pogledom M. Morgana. Ističe se u još 2 uloge: *Oči bez lica* (G. Franju, 1959) i *Kirmes* (W. Staudte, 1960) za koju je nagrađena na festivalu u Berlinu. Već od poč. 60-ih godina, opadanjem *novog vala* (čijom se zvijezdom činilo da će postati), nastupa gotovo isključivo u Italiji — u komerc. filmovima i na televiziji (jugosl. publici poznata je po ulozi Kirke u tv-seriji *Avanture Odiseja* F. Rossija). Do 1988. glumila je u više od 30 filmova.

Ostale važnije uloge: *Islandski ribari* (P. Schoendoerffer, 1959); *Ljubavni par* (J.-P. Mocky, 1960); *Stupaj ili crkni* (G. Lautner, 1960); *Ofelija* (C. Chabrol, 1962); *Landru* (C. Chabrol, 1962); *Zbog jedne žene* (M. Deville, 1962); *Made in Italy* (N. Loy, 1965); *Oprosti, da vodimo ljubav?* (V. Caprioli, 1968); *Ta mala razlika* (D. Tessari, 1970); *Svodnici* (B. Rondi, 1975).

Da. Mé.

MAYO, Archie (pr. ime **Archibald L. Mayo**), am. redatelj (New York, 1891 /po nekim izvorima 1896/ — Guadalajara, Meksiko, 4. XII 1968). Na filmu od 1917. kao statist, potom gegmen, scenarist i redatelj kratkometr. komedija (npr. serija *Christie Comedies*). God. 1926—37. režira uglavnom za Warner Bros, potom za razne kompanije, a 1940—46. isključivo za 20th Century Fox. Od njegovih 60 cjelovečernih filmova raznih žanrova za film. povijest najznačajnija je ekranizacija drame R. E. Sherwooda *Okamenjena šuma* (The Petrified Forest, 1936), ambiciozan pokušaj stvaranja izrazito komornoga i psihol. gangsterskog filma koji, međutim, svoj ugled duguje prvenstveno vrsnim glumcima (B. Davis, L. Howard, H. Bogart). U 2 filma zamijenio je poč. realizacije F. Langa: *Potvrdi ili opovrgni* (Confirm or Deny, 1941) i *Mjesečeva mijena* (Moontide, 1942). Nakon II svj. rata istaknuo se komedijom *Noć u Casablanci* (A Night in Casablanca, 1946) s braćom Marx. Povukao se već 1947.

Ostali važniji filmovi: *Otišaj se, Johnny* (Johnny Get Your Hair Cut, 1927, sa B. Reavesom Easonom); *Sonny Boy* (1929); *Ulaz u pakao* (Doorway to Hell, 1930); *Svengali* (1931); *Ispod 18* (Under Eighteen, 1932); *Iz noći u noć* (Night after Night, 1932); *Zivot Jimmyja Dolana* (The Life of Jimmy Dolan, 1933); *Gradonačelnik pakla* (The Mayor of Hell, 1933); *Kockarica* (The Gambling Lady, 1934); *Čovjek s dva lica* (The Man with Two Faces, 1934); *Zapleši!* (Go into Your Dance, 1935); *Pogranični grad* (Bordertown, 1935); *Crna legija* (Black Legion, 1936); *Žudim za ljubavlju* (It's Love I'm after, 1937); *Pustolovine Marka Pola* (The Adventures of Marco Polo, 1938); *Kuća u zatonu* (The House across the Bay, 1940); *Četiri sina* (Four Sons, 1940); *Charleyjeva teta* (Charley's Aunt, 1941); *Žene orkestra* (The Orchestra Wives, 1942); *Zasjeda na dnu mora* (Crash Dive, 1943).

An. Pet.

MAYO, Virginia (pr. ime **V. Clara Jones**), am. glumica (St. Louis, Missouri, 30. XI 1920). Glumu uči u dramskoj školi svoje tete u rodnom gradu. Karijeru otpočinje kao plesačica u vodvilji-

ma, potom nastupa i u broadwayskim revijama. Na film je 1942. dovodi S. Goldwyn. Isprva igra manje epizode, no već 1944. afirmira se kao protagonista komedije *Princeza i gusar* D. Butlera (uz B. Hopea). Visoka i naočita, duge plave kose, do potkraj 40-ih godina najčešće je partnerica D. Kayea, osobito zapaženo u filmovima *Čudesni čovjek* (H. Bruce Hummerstone, 1945), *Tajni život Waltera Mittyja* (N. Z. McLeod, 1947) i *Pjesma je rođena* (H. Hawks, 1947), u potonjem efektno profilirajući lik realne, cinične zavodnice koja nema iluzija o muškarcima i samo sanjari o lagodnom životu. Takav tip jednako vješto uklapa i u filmove većih pretenzija poput socijalno-psihol. drame *Najljepše godine našeg života* (W. Wyler, 1946) ili krim. drame *Usijanje* (R. Walsh, 1949). Međutim, do sredine 50-ih godina popularnost učvršćuje uglavnom kao junakinja mnogobrojnih pustolovnih filmova u technicoloru (npr. *Kapetan Horatio Hornblower*, 1951, R. Walsha), koji vješto eksploatiraju njenu fiz. atraktivnost. Nakon toga, do povlačenja 1967. najčešće nastupa u niskobudžetnim vesternima te ponekad na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Izgubljeni u haremu* (Ch. F. Reisner, 1944); *Momak iz Brooklyna* (N. Z. McLeod, 1946); *Teritorij Colorado* (R. Walsh, 1949); *Uvijek ih ostavi nasmijane* (R. Del Ruth, 1949); *Priča iz West Pointa* (R. Del Ruth, 1950); *Plamen i strijela* (J. Tourneur, 1950); *Pustinja straha* (R. Walsh, 1951); *Đavolov kanjon* (A. L. Werker, 1951); *Križari kralja Rikarda* (D. Butler, 1954); *Srebrni kalež* (V. Saville, 1955); *Zora velikog dana* (J. Tourneur, 1955); *Priča o ljudskom rodu* (I. Allen, 1957); *Putnik na Zapad* (B. Boetticher, 1959). D. Pc.

MAYSLES, Albert-Al i David, am. redatelji i snimatelji (Albert: New York, 26. XI 1926; David: New York, 10. I 1932 — New York, 3. I 1987). Studirali su psihologiju na sveučilištima Syracuse odn. Boston. Albert M. film. karijeru otpočinje dokumentarcem *Psijhijatrija u Rusiji* (Psychiatry in Russia, 1955), snimljenim za putovanja po SSSR-u, dok je David M. isprva asistent producenta u igr. filmovima *Autobusna stanica* (J. Logan, 1956) i *Princ i plesačica* (L. Olivier, 1957). Suraduju od 1958. a 1962. osnivaju proizvodno poduzeće *Maysles Film Inc.* Sa R. Dreyerom, R. Leacockom i D. A. Pennebakerom utemeljuju dokumentarističku struju → *direktni film* (Direct Cinema).

U svojim dokum. filmovima usredotočuju se na ljudske karaktere i njihovo ponašanje u određenoj društ. sredini. Tako *Trgovacki putnik* (Salesman, 1969, sa Ch. Zwerin) prati doživljaje jednog prodavača Biblija, a *Rolling Stones* (Gimme Shelter, 1970, sa Ch. Zwerin) glasovitu am. turneju te poznate rock-grupe. Film *Sivi vrtovi* (Grey Gardens, 1975, sa E. Hovde i M. Mayer) portret je usidjelice (rođakinje J. Kennedy-Onassis) koja osobenačkim životom živi na osami. Dva filma o uglednom konceptualnom umjetniku Christu (*Christov zastor u kanjonu* — Christo's Valley Curtain, 1972, sa E. Giffard, i *Beskonačna ograda* — Running Fence, 1977) registriraju složen proces ostvarenja tih neskavidašnjih umj. projekata.

Ostali važniji filmovi: *Poljska omladina* (Youth in Poland, 1957); *Zabavljač* (The Showman, 1962); *Beatles u SAD* (What's Happening: The Beatles in the USA, 1964); *Susret s Marlonom Brandom* (Meet Marlon Brando, 1965); *Vladimir Horowitz: posljednji romantičar* (Vladimir Horowitz: The Last Romantic, 1985).

LIT.: A. Issari, *Cinéma Vérité*, East Lansing 1971; R. Levin, *Documentary Explorations*, Garden City 1972. V. Pet.

MAYUZUMI, Toshiro, jap. skladatelj (Yokohama, 20. II 1929). Studirao na muz. akademijama u Tokiju i Parizu. God. 1957. sa suradnicima osniva Institut za muziku XX st. u Tokiju. Afirmira se među najznačajnije skladatelje suvremene jap. glazbe komponirajući balet te simfonijsku, komornu, vokalnu i elektronsku muziku, u kojoj povezuje jap. nasljeđe s evr. muzičkim oblicima i avangardnim tehnikama. Na filmu počinje raditi 1950. skladajući otada više od 150 film. partitura. Nadasve uspješnu suradnju ostvaruje sa K. Mizoguchijem, Sh. Imamurom i K. Ichikawom, a u inozemstvu sa J. Hustonom. Pažnju pobuđuje već na samom početku, osobito muzikom za Ichikawin *Požar* (1958), povezujući motive budističke crkvene glazbe sa zvukovima suvremene, tzv. konkretne glazbe. U dokum. filmu *Olimpijada u Tokiju* (K. Ichikawa, 1965) postiže vrlo snažan učinak posve suzdržanim, škrtnim komentarom koji se mjestimice i prekida, odn. svodi na zvukove u samom prizoru. Međunar. uspjeh tog filma donosi mu angažmane i u evr. i am. filmovima, ponajprije u koprodukcijskom spektaklu *Biblija* (J. Huston, 1966) koji je popratio muzikom zasnovanom na stilski različitim elementima — citatima gregorijanskih napjeva, istočnjačkim muz. motivima, zvucima fanfara i konkretne glazbe te govornim recitacijama zbora.

Za svoje film. partiture više puta je nagrađivan jap. godišnjom nagradom za film. muziku, npr. za *Povratak kući* (1950) H. Obe. Sklada i za jap. televiziju, od 1964. vodi popularnu tv-seriju *Koncert bez naslova* (Daimei no nai ougaku-kai).

Ostali važniji filmovi: *Zena o kojoj se priča* (K. Mizoguchi, 1954); *Ulica srama* (K. Mizoguchi, 1956); *Ukradena želja* (Sh. Imamura, 1958); *Dobar dan* (Y. Ozu, 1959); *Kad žena silazi stepenicama* (M. Naruse, 1960); *Svinje i ratni brodovi* (Sh. Imamura, 1961); *Jesenski suton/Jesen obitelji Kohayagawa* (Y. Ozu, 1961); *Zena-insekt* (Sh. Imamura, 1963); *Pornograf: uvod u antropologiju* (Sh. Imamura, 1965); *Odsjaji u zlatnom oku* (J. Huston, 1967); *Čovjek iščezava* (Sh. Imamura, 1967); *Duboke božje želje/Legenda sa južnog otoka* (Sh. Imamura, 1968). Ni. Š.

MAZURSKY, Paul (pr. ime **Irwin Mazursky**), am. redatelj, scenarist, producent i glumac (New York, 25. IV 1930). Za studija na Brooklyn Collegeu počinje glumiti (u školskim produkcijama). God. 1951—56. pokušava izgraditi glum. karijeru te povremeno igra i na filmu (npr. *Strah i želja*, 1953, S. Kubricka i *Džungla na školskoj tabli*, 1955, R. Brooks), no zapravo se uzdržava kao učitelj. Od 1959. nastupa u noćnim lokalima San Franciska, a od 1961. djeluje u Hollywoodu kao scenarist (sa L. Tuckerom piše za *Danny Kaye Show* te za film *Volim Vas, Alice B. Toklas/Volio sam hipi-djevojku*, 1968, H. Averbaka). Kao redatelj debitira uspjelom komedijom o nesnalaženju Amerikanaca u »seksualnoj revoluciji« *Bob i Carol, Ted i Alice* (Bob and Carol and Ted and Alice, 1969, i koscenarist), a slijedi *Alex u zemlji čudesa* (Alex in Wonderland, 1970, i koscenarist i glumac), poigravanje na felinejsku temu red. otuđenja, kojim u am. kinematografiju nastoji prenijeti iskustva i teme evr. filma 60-ih godina. Filmovima *Zaljubljeni Blume* (Blume in Love, 1973, i scenarist i producent), sentimentalnom komedijom o mužu (G. Segal) koji pokušava ponovno osvojiti ostavljenu suprugu, *Čovjek i mačak otkrivaju Ameriku* (Harry and Tonto, 1974, i koscenarist i producent), → filmom ceste o starcu (A. Carney) koji sa mačkom putuje Amerikom, i *Sjedeća stanica: Greenwich Village* (Next Stop Greenwich Village, 1976, i scenarist i koprodu-

cent), kronikom o životu newyorške umj. četvrti s autobiografskim elementima, nastoji postići ugled samosvojne autorske osobnosti. Punu afirmaciju doživljuje tek *Slobodnom ženom* (An Unmarried Woman, 1978, i scenarist, koproducent i glumac), pričom o ovisnoj supruzi i majci (J. Clayburgh) koja se nakon rastave pokušava emancipirati. Daljim projektima takav uspjeh ne uspijeva ponoviti sve do osuvremenjene i amerikanizirane verzije klas. djela *Boudu spašen iz vode* (1932) J. Renoira — *Klošar s Beverly Hillsa* (Down and Out in Beverly Hills, 1986, i koscenarist, koproducent i glumac).

Ostali filmovi: *Svi smo bili hipiji* (Willie and Phil, 1980, i scenarist i koproducent); *Oblja* (Tempest, 1982, i koscenarist i producent); *Moskva na Hudsonu* (Moscow on Hudson, 1984, i koscenarist i koproducent). N. Paj.

McCAMBRIDGE, Mercedes (puno ime **Carlotta M. Agnes McCambridge**), am. filmska, kazališna i rtv-glumica (Joliet, Illinois, 17. III 1918). Školuje se na koledžu Mundelein. Već za studija nastupa na radiju i ubrzo postaje jedna od najtraženijih u tom mediju (za zajedničkog nastupa O. Welles ju je nazvao »najvećom živućom radio-glumicom«). Poč. 40-ih godina postiže prve kaz. uspjehe na Broadwayu, a 1949. debitira i na filmu; ulogom prodrone organizatorice polit. kampanje osvaja Oscara za epizodu u *Svim kraljevima ljudima* R. Rossena. Tamnokosa, nenaočita ali ekspresivnog lica i duboka glasa, 50-ih godina — u rjetkim ali uvijek zapaženim ulogama — specijalizira se za likove agresivnih, fanatičnih žena, osobito efektno u vesternu *Johnny Guitar* (1954) N. Raya. Šezdesetih godina zbog privatne tragedije, potom i alkoholizma, rjeđe nastupa, a 70-ih najuspjelije se predstavlja samo glasom — izgovarajući replike demona u *Istjerivaču đavola* (1973) W. Friedkina. U zrelijoj dobi najčešće glumi na televiziji. Do 1987. nastupila je u više od 20 filmova. Objavila je knjigu *Nas dvoje* (The Two of Us, London 1960).

Ostale važnije uloge: *Grom udara dvaput* (K. Vidor, 1951); *Div* (G. Stevens, 1956, nominacija za Oscara za epizodu); *Zbogom, oružje* (Ch. Vidor, 1956); *Dodir zla/Zrno zla* (O. Welles, 1958); *Iznenađena prošlog ljeta* (J. L. Mankiewicz, 1959); *Cimarron* (A. Mann, 1960); *Angel Baby* (P. Wendkos i H. Cornfield, 1961); *Lažni ubojica* (J. Leites, 1968); *Aerodrom '80 Concorde* (D. Lowell Rich, 1979). N. Pc.

McCAREY, Leo, am. redatelj, scenarist i producent (Los Angeles, 3. X 1898 — Santa Monica, California, 8. VII 1969). Studirao pravo na sveučilištu Southern California. Kraće vrijeme pravnik, na filmu već od 1920; do 1923. asistent je T. Browninga u kompaniji Universal, a u međuvremenu počinje i režirati (cjelovečernje *Tajne višeg društva* — Society Secrets, 1921). Od 1923. radi za producenta H. Roacha kao scenarist i redatelj kratkometr. komedija sa Ch. Chaseom, a 1926. postaje i potpredsjednik njegove tvrtke. U tom je razdoblju značajan za stvaranje i veliku popularnost komičarskog tandema *Stanlio i Olio*. Supervizor je većine njihovih filmova do 1929, a redatelj, scenarist i gegmen nekih od najuspjelijih (npr. *Bitka stoljeća* — The Battle of the Century, 1927, sa C. Bruckmanom, i *Dva momara* — Two Tars, 1928, sa J. Parrotom/oba od 2 role/), u kojima osobito razvija smisao za »komediju katastrofe« — postupno razvijanje komične situacije do sveopćeg meteža. Nakon 1930. režira i za dr. kompanije (najviše za Paramount); od 1937. producent je većine svojih filmova, a nekima i (ko)-

scenarist. I nadalje režirajući komedije, vrlo uvjerljivo spaja komično sa sentimentalnim te iskazuje smisao za psihol. razradbu likova i optimizam sličan onom iz djela F. Capre (s kojim ga često uspoređuju). S vodećim komičarima tog doba radi neke od njihovih najuspješnijih filmova: s braćom Marx (*Ludi rat braće Marx* — *Duck Soup*, 1933), W. C. Fieldsom (*Sest veseljaka* — *Six of a Kind*, 1934), M. West (*Ljepotica iz devedesetih* — *Belle of the Nineties*, 1934), Ch. Laughtonom (*Ruggles iz Red Gapa* — *Ruggles of the Red Gap*, 1935) i H. Lloydodom (*Mliječna staza* — *The Milky Way*, 1936). Najveća priznanja polučuje filmovima *Strašna istina* (*The Awful Truth*, 1937, Oscar za režiju), jednom od najuspješnijih → screwball-komedija (sa I. Dunne i C. Grantom), i *Idući svojim putem* (*Going My Way*, 1944, Oscar za najbolji film i režiju), djelom prigušenije komike, o mladome kat. svećeniku (B. Crosby) koji svojim shvaćanjima zbunjuje starijeg kolegu (B. Fitzgerald). Velik komer. uspjeh tog djela ponavlja pričom iz sl. miljea *Zvona Svete Marije* (*The Bells of St. Mary's*, 1945, nominacija za Oscara za režiju), s Crosbyjem i I. Bergman. Konzervativnih polit. gledišta, nakon II svj. rata podržava kampanju senatora J. MacCarthya, što je osobito uočljivo u filmu *Moj sin John* (*My Son John*, 1952). Od 1950. režira rjeđe (ukupno 24 cjelovečernja filma), a povlači se 1962.

I njegov mlađi brat **Ray McCarey** bio je film. redatelj.

Ostali važniji filmovi — kratkometražni (sa O. Hardyjem): *Nije li život strašan?* (*Isn't Life Terrible*, 1925); *Lukav poput lisice* (*Crazy like a Fox*, 1926); *Zašto djevojke govore ne?* (*Why Girls Say No*, 1927); cjelovečernji: *Student druge godine* (*The Sophomore*, 1929); *Indiskrecija* (*Indiscreet*, 1931); *Momak iz Španjolske* (*The Kid from Spain*, 1932); *Pripremi se za budućnost* (*Make Way for Tomorrow*, 1937); *Ljubavna afera* (*Love Affair*, 1939); *Bilo jednom na medenom mjesecu* (*Once Upon a Honeymoon*, 1942); *Dobričina Sam* (*Good Sam*, 1948); *Nešto za sjećanje* (*An Affair to Remember*, 1957, remake »Ljubavne afere«); *Okupite se oko zastave, momci* (*Rally round the Flag Boys*, 1958); *Vrag ne spava* (*Satan Never Sleeps*, 1962).

An. Pet.

McCAY, Winsor, am. crtač i animator (Spring Lake, Michigan, 1871 — New York, 1934). Prvo zaposlenje nalazi kao slikar natpisa i kulisā. God. 1899. radi u listu »Cincinnati Commercial Tribune« kao crtač-reporter, zatim u »Cincinnati Enquirer« objavljuje prvi strip *Tales of the Jungle Imps* koji mu donosi znatan uspjeh i ponude iz dr. gradova, pa 1903. prelazi u New York i u listu »Evening Telegram« objavljuje prvu stripovsku majstoriju — morbidnu fantaziju *Dreams of a Rarebit Fiend*. U listu »Herald« objavljuje 1905—11. remek-djelo *Mali Nemo u zemlji snova* (*Little Nemo in Slumberland*), koje se smatra jednim od najboljih stripova uopće, raskošan opus u kojemu istražuje i precizno razrađuje mogućnosti faznog razlaganja nacrtnog pokreta. Ubrzo ga privlači i crt. film, pa 1911. nastaje *McCay pokreće svoje crteže* (*McCay Makes His Cartoons Move*), crt. bajka s igr. uvodom u režiji J. S. Blacktona, poznata i pod naslovom *Mali Nemo* (*Little Nemo*). Slijedi *Priča o komarcu* (*Story of a Mosquito*, 1912), zatim slavni *Gertie dinosaur* (*Gertie, the Trained Dinosaur*, 1914), crt. film s igr. uvertirom u kojem od punog izražaja dolazi čistoća, monumentalnost i elastičnost McCayevog crteža: zamišljen kao dio živoga scenskog showa (*Gertie* na ekranu izvodi sve što mu McCay s bine naredi), film postiže veliku popularnost na turnejama po

W. McCAY, *Mali Nemo*



mnogim am. gradovima. *Potapanje »Lusitanije«* (*The Sinking of Lusitania*, 1918) prvi je McCayev crt. film izrađen na prozirnim celuloidnim listovima (što uvelike povećava kompozicijske i scenogr. mogućnosti s obzirom na veći broj detalja od kojih je prizor sačinjen), a inspiriran je stvarnim napadom jedne njem. podmornice na brit. brod »Lusitania« 1915; crno-bijela gama upotunjena je registrom sivih međutonova, pa mobilna materija valova i dimnih oblaka i danas pruža doživljaj iznimne plastičnosti; to se ostvarenje smatra prvim remek-djelom film. animacije (McCayev rad na tom projektu trajao je 22 mjeseca). *Kentauri* (*The Centaurs*), *Flipov cirkus* (*Flip's Circus*) i *Gertie na putovanju* (*Gertie on Tour*) sačuvani su samo u fragmentima. U toku 1921. M. realizira 3 snovidajne fantazije — *Mezimac* (*The Pet*), *Vodvilj stjenica* (*Bug Vaudeville*) i *Leteća kuća* (*The Flying House*) — inspirirane epizodama stripa *Dreams of a Rarebit Fiend*, u kojima još jednom briljiraju njegova mašta i vještina. Čuvena je svemirska sekvencā iz *Leteće kuće* koja po vizionarskoj snazi i izvedbenoj preciznosti podsjeća na igr. film 2001: *Odišje u svemiru* (1968) S. Kubricka. S pravom proglašen prvim klasikom crt. filma, M. potpuno sam izvodi sve svoje realizacije, u rasponu od 4000 crteža za *Malog Nemo* do 25000 za *Potapanje »Lusitanije«*. Povlači se kad umjetnost animacije potpuno potpada pod zakone nametnute tržištem, serijskom proizvodnjom i ekipnom podjelom rada. Finoća crteža, kompleksnost i elegancija pokreta, smisao za plastično nijansiranje, osjećaj za kompoziciju i ritam te poseban svijet njegovih bizarnih i često »crnih« fantazmagorija, čine ga do danas jednim od najvećih i najoriginalnijih autora crt. filma i stripa.

R. Mun.

McCORD, Ted D., am. snimatelj (Sullivan County, Indiana, 2. VIII 1900 — Glendale, California, 19. I 1976). Član A. S. C. God. 1917. napušta školu i zapošljava se u film. laboratoriju. Snimatelj postaje 1924. u studijima Hobart-Bosworth. Potkraj 20-ih i poč. 30-ih godina osobito je cijenjen po fotografiji u B-produkcijama (poglavito vesternima). Sudjeluje u II svj. ratu; član je jedne od prvih am. ekipa koje su ušle u Berlin. Visokobudžetne projekte počinje snimati 40-ih godina. Za dugogodišnjeg angažmana u Warner Brosu snimatelj je filmova (najčešće M. Curtiza) u kojima nastupaju velike zvijezde (npr. J. Crawford). Ističe se umješnošću u izgradnji svjetla; duboke sjene u njegovim kadrovima podsjećaju na fotografiju G. Tolanda, a često ih uspoređuju

i s Rembrandtovim slikama. Iako je za Oscara nominiran za fotografiju filmova *Johnny Belinda* (J. Negulesco, 1948), *Ljulačka za dvoje* (R. Wise, 1962) i *Moje pjesme, moji snovi* (R. Wise, 1965), smatra se da je najbolja ostvarenja dao u filmovima *Blago Sierra Madre* (J. Huston, 1948) i *Istočno od raja* (E. Kazan, 1955). Bio je poznat kao vrlo komunikativan i praktičan snim. pedagog (njegov je učenik, npr., → C. Hall). Povukao se 1967.

Ostali važniji filmovi: *Tako velik* (Ch. Brabin, 1925); *Dolina divova* (Ch. Brabin, 1927); *Muškarci bez žena* (J. Ford, 1929, sa J. H. Augustom); *Akcija na Sjevernom Atlantiku* (L. Bacon, 1943); *Duboka dolina* (J. Negulesco, 1947); *June Bride* (B. Windust, 1948); *Flamingo Road* (M. Curtiz, 1949); *Prokleti ne plaču* (V. Sherman, 1950); *Prekretnica* (M. Curtiz, 1950); *Mladić s trubom* (M. Curtiz, 1950); *Snaga oružja* (M. Curtiz, 1951); *U srcu mladi* (G. Douglas, 1954); *Umro sam tisuću puta* (S. Heisler, 1955); *Priča o Helen Morgan* (M. Curtiz, 1957); *Ponosni buntovnik* (M. Curtiz, 1958); *Stablo za vješanje* (D. Daves, 1958); *Privatna svojina* (L. Stevens, 1960); *Pustolovine Huckleberryja Finna* (M. Curtiz, 1960); *Finna ludost* (I. Kershner, 1966).

K. Mik.

McCOWEN, Alec, brit. filmski, kazališni i tv-glumac (Tunbridge Wells, 26. V 1925). Kaz. glumac od 14. godine, nakon II svj. rata postupno gradi izuzetno uspješnu karijeru, pa ga povremeno uspoređuju i s najistaknutijim kaz. glumcima Engleske; od 1960. nastupa i na Broadwayu. Na filmu (od 1950) glumi relativno rijetko i uglavnom u epizodnim ulogama, zamjećivan tek zbog svoga izrazito dječakčkog lica (npr. kao nevino osuđeni u *Vremenu bez milosti*, 1957, J. Loseyja). Prave prilike dobiva tek nakon 1970 (kada počinje nastupati i u am. filmovima) — gl. ulogama u kojima u potpunosti dolazi do izražaja njegova nadarenost: kao pronicljivi inspektor Scotland Yardea u thrilleru *Mahnitost* (1972) A. Hitchcocka i kao činovnik koji dolazi u krajnje neobične situacije u komediji *Putovanje s mojom tetom* (1972) G. Cukora. Na televiziji glumi češće no na filmu.

Ostale važnije uloge: *Okrum more* (Ch. Friend, 1953); *Noć koja se pamti* (R. W. Baker, 1958); *Usamljenost trkača na duge staze* (T. Richardson, 1962); *Agonija i ekstaza* (C. Reed, 1965); *Gospodar otoka* (T. Gries, 1970); *Stevie* (B. Jones, 1978); *Ulica Hannover* (P. Hyams, 1979); *Nikad ne reci nikad* (I. Kershner, 1983).

An. Pet.

McCREA, Joel, am. filmski i tv-glumac (Los Angeles, 5. XI 1905). Studirao na Pomona State Collegeu. Već sa 14 godina statira u vesternima,

dok glum. iskustva stječe u amat. kazalištu. Prvu malu ulogu igra 1924, a veću 1929; do gl. uloga probija se poč. 30-ih godina. Visok i snažan, prijazna lica i blaga glasa, u prvom razdoblju karijere (poput G. Coopera i J. Stewarta) podjednako uspješno tumači uloge u tipovima → momka iz susjedstva i → čovjeka od akcije (isprva najčešće u ljubavnim a poslije u akcionim filmovima). Iako pomalo krut, 30-ih godina glumi u djelima čuvenih redatelja, a posebno je zapažen u pustolovnoj *Californijskoj obali* (1935) H. Hawksa te u epskim vesternima *Wells Fargo* (1937) F. Lloyda i *Union Pacific* (1939) C. B. De Millea. Najuspješnije mu je razdoblje poč. 40-ih godina, osobito uloge u thrilleru *Strani dopisnik* (1940) A. Hitchcocka, tragikomediji *Sullivanova putovanja* (1941) P. Sturgesa, screwball-komediji *Sto brojni, to veseli* (1943) G. Stevensa i vesternu *Buffalo Bill* (1944) W. A. Wellmana. Od 1946. igra gotovo isključivo u vesternima — poštene i miroljubive, po potrebi i tvrdokorne zapadnjake. Posebno se istaknuo u *Teritoriju Colorado* (1949) R. Walshe te u *Pucnjava poslije podne* (1962) S. Peckinpaha, gdje dostojanstveno i nepokolebivo brani tradic. vrijednosti starog Zapada i klas. vesterna, ostvarivši najbolju ulogu u karijeri. S uspjehom je nastupao i na televiziji. Nakon oko 90 film. uloga, povlači se sredinom 70-ih godina kao jedan od najbogatijih am. glumaca.

Njegov sin **Jody McCrea** također je film. i tv-glumac.

Ostale važnije uloge: *To je dakle koledž* (S. Wood, 1929); *Jedino mjerilo* (J. Robertson, 1929); *Dinamut* (C. B. De Mille, 1929); *Djevojke oko grada* (G. Cukor, 1931); *Rockabye* (G. Cukor, 1932); *Ptica raja* (K. Vidor, 1932); *Krevet od ruža* (G. La Cava, 1933); *Kockarica* (A. Mayo, 1934); *Privatni svjetovi* (G. La Cava, 1935); *Sjaj* (E. Nugent, 1935); *Pustolovina na Manhattanu* (E. Ludwig, 1936); *Dodi i uzmi* (H. Hawks i W. Wyler, 1936); *Ulica bez izlaza* (W. Wyler, 1937); *Stazišti ne smiju primati novac* (A. Santell, 1937); *Staza jaglaca* (G. La Cava, 1940); *Žena velikog čovjeka* (W. A. Wellman, 1942); *Priča o Palm Beachu* (P. Sturges, 1942); *Veliki trenutak* (P. Sturges, 1945); *Ramrod* (A. De Toth, 1947); *Prokleta karavana* (R. Rowland, 1950); *Jahač-lutalica* (H. Fregone, 1950); *Zvijezde u mojoj kruni* (J. Tourneur, 1950); *Stranac na konju* (J. Tourneur, 1955); *Wichita* (J. Tourneur, 1955); *Prvi Teksašanin* (B. Haskin, 1956); *Dvoboj u Dodge Cityju* (J. M. Newman, 1958). Ni. Š.

McDANIEL Hattie, am. filmska, kazališna i rtv-glumica (Wichita, Kansas, 10. VI 1895 — Hollywood, 26. X 1952). Kći baptističkog svećenika. Od 1910. pjevačica, a od 1916. kaz. glumica. Prva je crnkinja koja je nastupala na am. radiju (u Denveru) i, kasnije, na televiziji; na filmu je debitirala 1932. Izrazito korpulentna, širokog osmijeha, 30-ih i 40-ih godina filmsko je oličje dobroćudne dadilje ili sluškinje. Upravo za takvu ulogu, kao prva crnkinja uopće, nagrađena je Oscarom za epizodu u filmu *Prohujalo se vjehom* (V. Fleming, 1939). Izdvaja se i njena interpretacija majke čiji sin se nastoji potvrditi u svijetu bijelaca u filmu *U ovom našem životu* (J. Huston, 1942) — praktično jedina uloga izvan stereotipa sluškinje. S filma se povukla 1949.

Ostale važnije uloge: *Plava Venera* (J. von Sternberg, 1932); *Nisam andeo* (W. Ruggles, 1933); *Sudac Priest* (J. Ford, 1934); *Imitacija života* (J. M. Stahl, 1934); *Alice Adams* (G. Stevens, 1935); *Ploveće kazalište* (J. Whale, 1936); *Okleve-tana dama* (J. Conway, 1936); *Saratoga* (J. Conway, 1937); *Istinita ispovijed* (W. Ruggles, 1937);

Ništa sveto (W. A. Wellman, 1937); *Bezbrizni dami* (M. Sandrich, 1938); *Konfekcijski andeo* (H. C. Potter, 1938); *Zenobia* (G. Douglas, 1939); *Velika laž* (E. Goulding, 1941); *Umrli su u čizmama* (R. Walsh, 1941); *Muška životinja* (E. Nugent, 1942); *Johnny je zakasnio* (W. K. Howard, 1943); *Otkako si otišao* (J. Cromwell, 1944); *Margie* (H. King, 1946); *Gospodin Blandings gradi svoju kuću snova* (H. C. Potter, 1948). B. Vid.

McDOWALL, Roddy (puno ime **Roderick Andrew Anthony Jude McDowall**), am. glumac šk. podrijetla (London, 17. IX 1928). Na filmu (u Vel. Britaniji) od 1936. Nakon bombardiranja Londona 1941. odlazi u SAD, gdje je iste godine zapažen suptilnom ulogom najmlađeg sina rudarske obitelji u filmu *Kako je bila zelena moja dolina* J. Forda. Vrlo popularna dječja zvijezda postaje filmom *Lassie se vraća kući* (1943) F. M. Wilcoxa, nastupivši uz E. Taylor. Kasnije glumi i na Broadwayu i televiziji (npr. tv-serija *Planet majmun*). Njegove kasnije film. uloge mnogobrojne su, ali bez većeg značaja. God. 1968. režira film *Tim Lin* (prikazan tek 1971); povremeno se bavi i producenturom. Ugledan je umj. fotograf i posjednik jedne od najvećih privatnih zbirki starih filmova.

Ostale važnije uloge: *Samo William* (G. Cutts, 1939); *Lov na čovjeka* (F. Lang, 1941); *Potvrdi ili opovrgni* (A. Mayo, 1941); *Bijele doverske stijene* (C. Brown, 1944); *Ključevi kraljevstva* (J. M. Stahl, 1944); *Macbeth* (O. Welles, 1948); *Ponoćna čipka* (D. Miller, 1960); *Kleopatra* (J. L. Mankiewicz, 1963); *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965); *Premili pokojnik* (T. Richardson, 1965); *See o Daisy Clover* (R. Mulligan, 1965); *Gospode, voli patku* (G. Axelrod, 1966); *Planet majmunâ* (F. J. Schaffner, 1968); *Krvavi poker* (H. Hathaway, 1968); *Tigar jede ljepotice* (R. V. Dim, 1971); *Posejdonova avantura* (R. Neame, 1972); *Sudac za vješanje* (J. Huston, 1972); *Ljubavnici gospode Fanny* (H. Ross, 1975); *Marsijanske kromike* (M. Anderson, 1979); *Charlie Chan i bijeg Zelenog zmaja* (C. Donner, 1981); *Zlo pod suncem* (G. Hamilton, 1981); *Usred zime* (A. Penn, 1987).

LIT.: D. Castell, The Films of Roddy McDowall. London 1975.

B. Vid.

McDOWELL, Malcolm (pr. ime **M. Taylor**), brit. filmski, kazališni i tv-glumac (Leeds, 15. VI 1943). Isprva radi u očevoj gostionici, potom u tvornici kave. Odlučivši postati glumac, uzima privatnu poduku. Karijeru otpočinje u kazalištu na otoku Wight, a potom postaje član Royal Shakespeare Company (igra uglavnom epizode). Zapažen na televiziji, na filmu debitira 1967. malom ulogom (*Joy, jedna djevojka* K. Locha). Nakon toga angažira ga L. Anderson za ulogu studenta engl. koledža koji se buni protiv autoriteta u filmu *Kad bi...* (1968), da bi sl. uloge odigrao i u sljedećim Andersonovim filmovima *Sretan čovjek* (1973) i *Bohica Britanija* (1982). Svoj najveći glum. uspjeh ostvaruje ulogom mladog nasilnika kojem agresivnost liječe »pranjem mozga« u futurističkoj *Paklenoj naranči* (1971) S. Kubricka. Od 70-ih godina sve češće glumi u akcionim filmovima i spektaklima (ističu se uloge engl. pustolova iz XIX st. u satiričnoj komediji *Kraljevski fleš*, 1975, R. Lestera i naslovna u erotskom spektaklu *Kaligula*, 1979, T. Brassa). Potkraj desetljeća počinje glumiti i u am. filmovima. Do 1988. nastupio je u oko 20 filmova.

Njegova je druga supruga am. glumica **Mary Steenburgen**.

Ostale važnije uloge: *Potjera* (J. Losey, 1970); *Prokletstvo* (B. Forbes, 1970); *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976); *Opasni prelaz* (J. L.

Thompson, 1979); *Ljudi-mačke* (P. Schrader, 1982); *Plavi grom* (J. Badham, 1982); *Kralj Artur* (C. Donner, 1983); *Predi rijeku* (M. Ritt, 1983); *Suton* (B. Edwards, 1988). B. Vid.

McGUIRE, Dorothy (puno ime **D. Hackett McGuire**), am. filmska i kazališna glumica (Omaha, Nebraska, 14. VI 1918). God. 1931. debitira u kazalištu u rodnom gradu, dok se na Broadway probija 1938 (zamijenivši M. Scott u *Našem gradu* Th. Wildera). Istakavši se 1941. u komediji *Claudia* R. Franken, preuzima ulogu nesnalazljive nevjestice i u vrlo popularnoj ekranizaciji E. Gouldinga iz 1943. Do kraja 40-ih godina naklonost publike i kritike učvršćuje interpretacijama junakinja koje se strpljivo bore s teškoćama (npr. kao supruga i majka u filmu *Drvo raste u Brooklynu*, 1945, E. Kazana ili kao nijema sluškinja koju ugrožava psihopat u *Spiralnim stepenicama*, 1945, R. Siodmaka). Za ulogu dvolične zaručnice novinara-borca protiv antisemitizma (G. Peck) u *Džentlenskom sporazumu* (1947) E. Kazana nominirana je za Oscara. Kasnije tumači sl. karakterne uloge (osobito je uspješna kao kvekerska supruga u *Prijateljskom uvjeravanju*, 1956, W. Wylera), nastupivši do poč. 70-ih godina u 26 filmova. U popularnom filmu *Galeb Jonathan Livingstone* (1973) H. Bartletta »posuđuje glas« jednom od galebova. God. 1976. uspješno obnavlja kaz. karijeru (*Noći iguane* T. Williamsa).

I njezina kći **Topo Swope** je glumica.

Ostale važnije uloge: *Začarana koliba* (J. Cromwell, 1945); *Do kraja svijeta* (E. Dmytryk, 1946); *Gospodin 880* (E. Goulding, 1950); *Tako je došao Callaway* (M. Frank i N. Panama, 1951); *Želim te* (M. Robson, 1951); *Tri novčića u fontani* (J. Negulesco, 1954); *Proces* (M. Robson, 1955); *Ovo je moja zemlja* (H. King, 1959); *Izvanredni gospodin Pennypacker* (H. Levin, 1959); *Svicarska obitelj Robinson* (K. Annakin, 1960); *Mrak navrš stubišta* (De. Mann, 1960); *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965). D. Pc.

McINTIRE, John, am. filmski i tv-glumac (Spokane, Washington, 27. VI 1907). Od poč. 30-ih godina najavljuje na radiju. Nakon služenja u II svj. ratu, na filmu od 1947. Iako uvijek namrgođen i osion, ubrzo postaje jedan od najtraženijih am. epizodista-pozitivaca i ostvaruje niz uspjehih karakternih uloga u djelima poznatih redatelja. Ugled počinje stjecati kao cinični šef policije u *Džungli na asfaltu* (1950) J. Hustona, a potvrđuje ga u vesternima *Winchester 73* (1950), *Daleka zemlja* (1955) i *Metalna zvijezda* (1957) A. Manna. Njegovim najboljim ostvarenjem smatra se uloga senatora koji svjesno odlazi u smrt suzbijajući korupciju u *Priči o Phenix Cityju* (1955) Ph. Karlsona. Odigravši više od 60 film. uloga, od sredine 60-ih godina nastupa uglavnom u tv-serijama te »posuđuje glas« junacima crt. filmova i sinkronizira strane filmove.

Njegova supruga **Jeanette Nolan** je kaz., film. i tv-glumica.

Ostale važnije uloge: *Nazovi Northside 777* (H. Hathaway, 1948); *More* (H. Hathaway, 1949); *Zasjeda* (S. Wood, 1949); *Žene dolaze* (W. A. Wellman, 1951); *Svijet u njegovim rukama* (R. Walsh, 1952); *Lav je na ulicama* (R. Walsh, 1953); *Posljednji Apaš* (R. Aldrich, 1954); *Stranac u sedlu* (J. Tourneur, 1955); *Bič* (J. Sturges, 1956); *Dvoboj u Dodge Cityju* (J. M. Newman, 1958); *Elmer Gantry, šarlatan* (R. Brooks, 1960); *Psiho* (A. Hitchcock, 1960); *Plamena zvijezda* (D. Siegel, 1960); *Dva jahača* (J. Ford, 1961); *Nasilje u Jerichu* (A. Laven, 1967). B. Vid.

McKENNA, Virginia, brit. filmska, kazališna i tv-glumica (London, 7. VI 1931). Nakon glum. školovanja, od 1951. nastupa u kazalištu, a od 1952. posvećuje se prvenstveno filmu. Vitka, plavokosa i blijedoputa, otmjena držanja i nastupa, proglašavana je »tipičnom britanskom ljepoticom«. Uspjelim ulogama postaje jedna od najpopularnijih brit. glumica 50-ih godina; u tipu → dobre prijateljice s najviše uspjeha glumi moralno čvrste junakinje spremne i na žrtvovanje (osobito u ratnim filmovima). Posebno se ističe uloga žene zlostavljane u jap. logoru za II svj. rata u *Gradu poput Alice* (1956, nagrada Britanske filmske akademije) J. Leeja i biografska uloga brit. obavještajke mučene i strijeljane od nacista u filmu *Urezi njeno ime s ponosom* (1958) L. Gilberta. Od 1960. na filmu nastupa sve rjeđe (izdvaja se lik žene koja u afr. divljini brine o lavičima u filmu *Živjeti slobodno*, 1966, J. Hilla /prema popularnoj knjizi J. Adamson/), uglavnom u sporednim ulogama, no zato sve češće na televiziji i (ponovno) u kazalištu. Do 1987. glumila je u oko 25 filmova.

Ostale važnije uloge: *Okrutno more* (Ch. Frend, 1953); *Brod koji je umro od stida* (B. Dearden, 1955); *Barrettovi iz ulice Wimpole* (S. Franklin, 1956); *Olušina broda Mary Deare* (M. Anderson, 1959); *Waterloo* (S. F. Bondarčuk, 1970). An. Pet.

McKERN, Leo (pr. ime **Reginald McKern**), brit. filmski, kazališni i tv-glumac austr. podrijetla (Sydney, 16. III 1920). Po zanimanju inženjer. Amat. glumac od dječastva, profesionalizira se 1944. Nakon II svj. rata odlazi u Vel. Britaniju, stekavši ubrzo ugled vrsnog karakternog glumca. Na filmu od 1952. Krupan, čupavih obrva i staklena oka, odriješita (često koleričnog) nastupa i sklon grimasama, ističe se u epizodama najšireg raspona: od negativaca preko komičnih likova do dobroćudnih starčica. Najpoznatiji je po ulozi oca gl. junakinje — engl. špijuna u *Ryanovoj kćeri* (1970) D. Leana. Nastupajući i u SAD, do 1987. odigrao je oko 40 film. uloga. Glumi i na televiziji (npr. tv-serija *Rumpole of the Bailey*), gdje je često (kao i u dokum. filmovima) i → narator.

Ostale važnije uloge: *Vrijeme bez milosti* (J. Losey, 1957); *Priča o dva grada* (R. Thomas, 1958); *Miris misterije* (J. Cardiff, 1960); *Doktor u nevolji* (R. Thomas, 1963); *Rafali u zoru* (J. Losey, 1964); *U pomoć!* (R. Lester, 1965); *Čovjek za sva vremena* (F. Zinnemann, 1966); *Pametniji brat Sherlocka Holmesa* (G. Wilder, 1975); *Predskazanje* (R. Donner, 1976); *Damien — predskazanje II* (D. Taylor, 1978); *Plava laguna* (R. Kleiser, 1980); *Ženska francuskog poručnika* (K. Reisz, 1981); *Žena-soko* (R. Donner, 1985). Mi. Šr.

McLAGLEN, Andrew V., am. filmski i tv-redatelj i producent engl. podrijetla (London, 28. VII 1920). Sin → Victora M. Studirao na sveučilištu Virginia. Na filmu od 1945. kao glumac i asistent J. Forda i B. Boettichera. Od 1952. režira niskobudžetne akcijske filmove i epizode tv-serija (oko 250); projekte višeg budžeta dobiva od 60-ih godina. Popularnost i komerc. uspjeh postiže angažiranjem glum. zvijezda (npr. J. Waynea i J. Stewarta) u vesternima, akcionim i ratnim filmovima, mada suhoparnim red. prosedeom trivializira žanrovske obrasce. Poč. 70-ih godina, pod utjecajem novoga am. i špageti-vesterna, u filmovima *Chisum — kralj rančera* (Chisum, 1970) i *Cahill, šerif SAD* (Cahill — Us Marshall, 1973), pokušava iskazati stanovitu svijest o raslojavanju tradicije te o pov. i mitol. određenjima, no i nadalje uglavnom ne uspijeva prevladati gl. nedostatak — mehanično fabuliranje. Do 1987.

režirao je 27 filmova. Osim više svojih, producirao je i film *Od sada sedmorica* (1956) B. Boettichera.

Ostali važniji filmovi: *Otmicari* (The Abductors, 1957); *Veliki McLintock* (McLintock!, 1963); *Prerijja časti* (Shenandoah, 1965); *Ranč Bravo* (The Rare Breed, 1966); *Put na Zapad* (The Way West, 1967); *Balada o Josie* (The Ballad of Josie, 1967); *Đavolska brigada* (The Devil's Brigade, 1968); *Bandolero* (1968); *Nepobijedeni* (The Undeclared, 1969); *Parada ludaka* (Fool's Parade, 1971); *Mitchell* (1975); *Zakon mržnje* (The Last Hard Men, 1976); *Divlje guske* (The Wild Geese, 1978); *Narednik Steiner* (Sergeant Steiner/Breakthrough, 1979); *Napad na platformu Jennifer* (North Sea Hijack/Folkies, 1980); *Morski vukovi* (Sea Wolves, 1981); *Sahara* (1983). N. Paj.

McLAGLEN, Victor, am. glumac engl. podrijetla (Tunbridge Wells, 10. XII 1886 — Newport Beach, California, 7. XI 1959). Sin svećenika (kasnije biskupa u Juž. Africi), otac → Andrewa M. Bio je vojnik u Burskom ratu, kopač zlata, pomorac i uspješan profesionalni boksač. U I svj. ratu kapetan ir. četa, potom zapovjednik voj. policije u Bagdadu. Nakon rata nastupa u cirkusu i vodviljima; na filmu debitira 1920. a ugled počinje stjecati 1923. Iduće godine odlazi u Hollywood i do povlačenja 1958. igra i epizodne i gl. uloge u više od 90 filmova. Krupna stasa, slomljenoga »boksackog« nosa, nazivan (prema svome



V. McLAGLEN u filmu *Potkazivač*

VICTOR McLAGLEN



prvom am. filmu) *Voljena neman*, bio je idealan tumač snažnoga i ponekad naprastioga, ali dobroćudnog → čovjeka od akcije. Tridesetih godina osobito se ističe kao brit. podoficir u *Izgubljenjaj patroli* (1934) i *Maloj Willie Winkie* (1937) J. Forda te u *Gunga Dinu* (1939) G. Stevensa. Jedan od omiljenih glumaca J. Forda (glumio je u 12 njegovih filmova), za naslovnu ulogu priprostoga i pomalo ograničenog izdajice ir. pobune u *Potkazivaču* (1935) nagrađen je Oscarom. Nakon II svj. rata opet je posebno zapažen u Fordovim filmovima: kao tvrdokorni, viskiju skloni konjički podoficir meka srca u vesternima *Na apaskeo granici* (1948), *Junaci Zapada* (1949) i *Rio Grande* (1950). Junak je mnogobrojnih film. tučnjava, od kojih je najspektakularnija ona sa sestrima suprugom (J. Wayne) u Fordovu *Mimom čovjeku* (1952). Nastupao je i u tal. komercijalnim spektaklima.

Njegova braća **Arthur**, **Clifford**, **Cyril**, **Kenneth** i **Leopold McLaglen** bili su također film. glumci.

Ostale važnije uloge: *Beau Geste* (H. Brenon, 1926); *Cijena slave* (R. Walsh, 1926); *Carmenine ljubavi* (R. Walsh, 1927); *Djevojka u svakoj luci* (H. Hawks, 1928); *Krunkova kuća* (J. Ford, 1928); *Posmrtna straža* (J. Ford, 1929); *Razroki svijet* (R. Walsh, 1929); *Žene svih zemalja* (R. Walsh, 1931); *Obeščaćena* (J. von Sternberg, 1931); *Annabelline ljubavi* (A. L. Werker, 1931); *Veseli caballero* (A. L. Werker, 1932); *Ubojstvo na premijeri* (M. Leisen, 1934); *Kapetan mrzi more* (L. Milestone, 1934); *Pod pritiskom* (R. Walsh, 1935); *Klondike Annie* (R. Walsh, 1936); *Profesionalni vojnik* (T. Garnett, 1936); *Pod dvije zastave* (F. Lloyd, 1936); *Nancy Steele je nestala* (G. Marshall, 1937); *Kapetan Fury/Robin Hood Australije* (H. Roach, 1939); *Djevojka iz Kine* (H. Hathaway, 1943); *Princeza i gusar* (D. Butler, 1944); *Tragični sastanak* (L. Moguy, 1946); *Lisice Harrova* (J. M. Stahl, 1947); *Princ Valiant* (H. Hathaway, 1954); *Tiranin Glena* (H. Wilcox, 1955); *Treba prijeći mnogo rijeka* (R. Rowland, 1955); *Put oko svijeta za 80 dana* (M. Anderson, 1956); *Otmicari* (A. V. McLaglen, 1957). Ni. Š.

McLAREN, Norman, kan. crtač, animator, redatelj, snimatelj i film. eksperimentator šk. podrijetla (Stirling, 11. IV 1914 — Montreal, siječanj 1987). God. 1932. upisuje se na School of Art u Glasgowu, a 1934. postaje član kluba Glasgow Film Society u kojem proučava djela sovj. revolucionarne avangarde, njem. ekspresionizma i dr. U podrumu škole otkriva stari projekcijski aparat i s nekoliko kolega učlanjuje se u školski film. klub; budući da nema kameru, odlučuje slikati izravno na vrpcu. Pronalazi i ispire jednu rolu starog filma kojega oslikava znakovima i bojama; taj pokušaj iz 1933. nije urodio dovršenim filmom, no to je njegov prvi dodir s animacijom. God. 1933—36. snima seriju amat. 16mm filmova koji privlače pažnju na lokalnim priredbama, a ostvareni su kombinacijom različitih tehnika: *Od sedam do pet* (Seven till Five, 1933), *Camera Makes Whoopee* (1935); *Polikromna fantazija* (Polychrome Fantasy, 1935), pet kratkih eksperimenata bez naslova (1935), *Obojeni koktel* (Colour Cocktail, 1936) i *Pakao bez granica* (Hell Unlimited, 1936). Na festivalu amat. filmova u Glasgowu *Polikromna fantazija* dobiva nagradu, pa mu J. Grierson nudi posao u produkciji GPO Film Unit. M. ponudu prihvaća, seli u London i odmah potom odlazi u Španjolsku, gdje kao snimatelj suraduje sa I. Montaguom na dokum. filmu o opsadi Madrida. Po povratku realizira namjenske i propagandne filmove *Book Bargain* (1936), *News for the Navy* (1937/38) i *Momy a Pic-*



NORMAN McLAREN

kle (1937/38), zatim — pod supervizijom A. Calvacantija — stvara *Ljubav na krihu* (Love on the Wing, 1938) direktno crtajući na vrpce. Za londonski Film Centre realizira namjensku *Poslušnu vatru* (The Obedient Flame, 1939). Iste godine putuje u New York. Radeći u jednoj reklamnoj kompaniji, u slobodno vrijeme realizira kratke

eksp. filmove direktnim crtanjem na vrpce: *Alle-gro* (1939), *Zvijezde i pruge* (Stars and Stripes, 1940), *Točke* (Dots, 1940), *Čvorovi* (Loops, 1940) i *Boogie-Doodle* (1940).

Kada je → J. Grierson osnovao The National Film Board of Canada, ubrzo je pozvao McLarena na suradnju. M. najprije ostvaruje seriju kratkih namjenskih filmova s temama iz života u ratnim uvjetima, od kojih je svaki i zanimljiv animacijski eksperiment: *Rana pošta* (Mail Early, 1941), *P kao Pobjeda* (V for Victory, 1941), *Pet za četiri* (Five for Four, 1942), *Hen Hop* (1942), *Ples dolara* (Dollar Dance, 1943) i *Začepi!* (Keep Your Mouth Shut, 1944). God. 1942. dobiva zadatak da u okviru NFBC-a organizira poseban odjel za animaciju. Isprva realizira anim. kolaž *Seva* (Alo-uette, 1944, sa R. Jodoinom), zatim 3 filma iz serije *Narodne pjesme* (kan. Francuza): *To je veslanje* (C'est l'aviron, 1944, kontinuirana vožnja kamere kroz nacrtani pejzaž), *Gore na planinama* (La-haut sur ces montagnes, 1945, metamorfoze jednobojnih pastela) i *Siva kokica* (La poulette grise, 1947, metamorfoze pastela raznih boja).

Također stvara *Malu fantaziju na temu slike iz XIX stoljeća* (A Little Phantasy on a 19th-Century Painting, 1946, transformacija poznate slike *Otok mrtvih* A. Boecklina), te seriju izravnih zapisa na vrpce — *Hoppity Pop* (1946), *Fiddle-de-dee* (1947) i *Begone Dull Care* (1949) — u kojima više ne poštuje okvire kvadrata, već znakove nanosi svom dužinom vrpce. God. 1949. putuje za UNESCO u Kinu i tamošnje umjetnike uči različitim tehnikama i mogućnostima filma. Od 1951. istražuje stereoskopski film (*Sad je vrijeme* — Now Is the

Time; *Okolo je okolo* — Around Is Around), a od 1952. koristi piksilaciju u slavnoj paraboli *Susjedi* (Neighbours) za koju dobiva Oscara: simbolička anegdota o prijateljima koji se posvađaju, potuku i unište zbog jednog cvijeta postat će jedna od najpopularnijih tema crt. filma 50-ih godina i pojaviti se više ili manje izmijenjena u raznim kinematografijama. Slijede *Dvije bagatele* (Two Bagatelles, 1952, piksilacija), *Fantazija* (A Fantasy, 1953 /započet još 1948/, metamorfoze slikarskih oblika nalik Tanguyevim), *Blinkity Blank* (1955, crteži nanášeni na vrpce) i *Rythmetic* (1956, crteži i zvuk izravno nanášeni na vrpce). S čitavom ekipom 1956. seli u Montreal, u nove studije NFBC-a, gdje najprije nastaju *Priča o stolici* (A Chairy Tale, 1957, igr. parabola s raznim trikovima), *Kos* (Le merle, 1958, anim. kolaž) i *Kratko i slatko* (Short and Suite, 1959, crtanje i bojadisanje na vrpce). *Vertikalne linije* (Lines Vertical, 1960) i *Horizontalne linije* (Lines Horizontal, 1962) orkestriraju mobilnu geom. apstrakciju, motiv koji kulminaciju doživljuje u *Mozaiku* (Mosaic, 1965). *Pas de deux* (1967) je kronofotogr. koreografija »živo« snimljenog pokreta, početak niza kojem pripadaju još *Ballet adagio* (1972) i *Narcis* (Narcissus, 1982). *Sfere* (Spheres, 1969) i *Synchromy* (1971) su apstraktne kompozicije na glazb. teme, a 1976—78. nastaje 5 diaktičkih filmova serije *Animirani pokret* (Animated Motion) u kojima M. objašnjava temeljne principe i mogućnosti film. animacije.

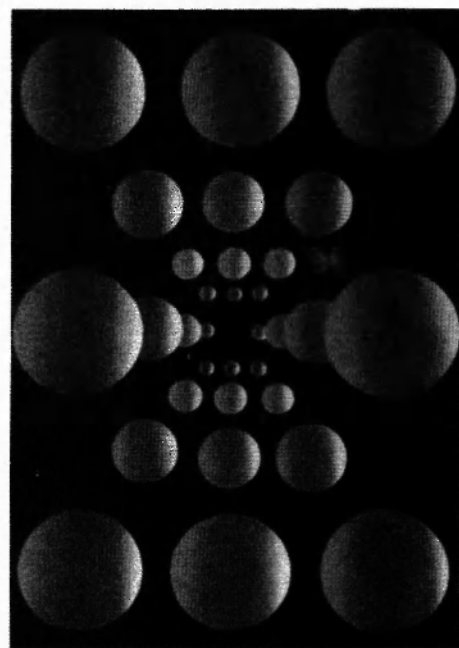
Autor čiji se opus sastoji od neprekinutog niza eksperimenata i inovacija, prvak moderne svjetske animacije, M. se u toku karijere ogledao na skoro svim oblikovnim i tehnol. planovima medija. Nastavljač revolucije → *Lena Lyea*, svoga velikog uzora, znatiželjan i silno uporan stvaralac, u svakom istraživačkom ciklusu ostavio je jedno ili dva remek-djela koja se smatraju klas. vrijednostima moderne animacije. Majstor ritma, gradacije i ukupne pikto-fono-kinetičke strukture, M. je vjerojatno najznačajniji autor čitave povijesti animacije.

LIT.: *Cinémathèque Canadienne*, Norman McLaren, Montréal 1965.

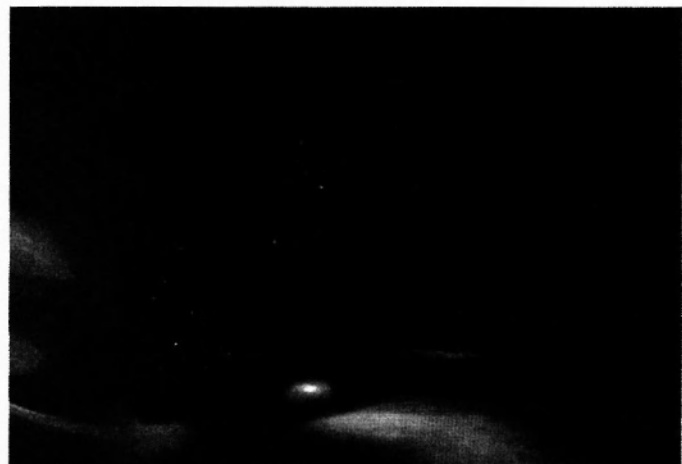
R. Mun.

McLEOD, Norman Zenos, am. redatelj i scenarist (Grayling, Michigan, 20. IX 1898 — Hollywood, 26. VI 1964). Sin svećenika, studirao prirodne znanosti na sveučilištu Washington. Za I svj. rata pilot. Na filmu od 1919. kao gegmen, potom pisac natpisâ na scenarist (npr. *Skippy*, 1931, N. Tauroga /sa J. L. Mankiewiczem/). Zbog avijatičarskog iskustva asistira W. A. Wellmanu u filmu *Krila* (1927) i surađuje na scenariju *Zračnog cirkusa* (1928) H. Hawksa i L. Seilera. Kao redatelj debitira 1928. Specijaliziravši se za komedije, režira filmove najznačajnijih komičara 30-ih, 40-ih i 50-ih godina: *Majmunska posla* (Monkey Business, 1931) i *Konjsko perje* (Horse Feathers, 1932) s braćom Marx; *Topper* (1937) sa C. Grantom (→ TOPPER); *Tajni život Waltera Mittyja* (The Secret Life of Walter Mitty, 1947) sa D. Kayeom; *Blijedoliki* (Paleface, 1948) i *Moja najdraža špijun-ka* (My Favorite Spy, 1951) sa B. Hopeom. Velik uspjeh postiže i film. bajkom *Alice u zemlji čudesa* (Alice in Wonderland, 1933) prema popularnom djelu L. Carrolla. Do povlačenja 1959. samostalno ili u suradnji režirao je 43 filma.

Ostali važniji filmovi: *Čudotvorac* (The Miracle Man, 1932); *Novčići s neba* (Pennies from Heaven, 1936); *Mi živimo sretno* (Merrily We Live, 1938); *Topper putuje* (Topper Takes a Trip, 1939); *Sjećaš li se?* (Remember?, 1939); *Proces Mary Dugan* (The Trial of Mary Dugan, 1940); *Budi dobra, gospo* (Lady Be Good, 1941); *Panama Hat-*



N. McLAREN, *Sfere*



N. McLAREN, *Siva kokica*

tie (1942); *Momak iz Brooklyna* (The Kid from Brooklyn, 1946); *Put u Rio* (Road to Rio, 1947); *Nije li romantično?* (Isn't It Romantic?, 1948); *Zaplešimo* (Let's Dance, 1950); *Velika noć Casanova* (Casanova's Big Night, 1954); *Tobožnji Jesse James* (Alias Jesse James, 1958). N. Pc.

McLUHAN, Marshall, kan. proučavatelj masovnih komunikacija, esejist i teoretičar filma (Edmonton, Alberta, 21. VII 1911 — Toronto, Ontario, 31. XII 1980). Doktorirao iz engl. srednjovjekovne književnosti u Cambridgeu; profesor na sveučilištima u Kanadi i SAD. Autor je djela *Mehanička nevjesta: folklor industrijskog čovjeka* (The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man, 1951), *Gutenbergova galaksija: nastajanje tipografskog čovjeka* (The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man, 1962), *Poznavanje medija — čovjekovih produžetaka* (Understanding Media: The Extensions of Man, 1964), *Medij je masaža* (Medium Is the Massage, 1967) i dr. Proučavajući prirodu masovnih medija i njihov značaj za razvitak suvremenog čovjeka, dolazi do zaključka da se rješenje društva, zbivanja može naći u dominirajućem tipu komunikacija: društvo. sistem određuje prirodu dominantnog medija više od bilo kojega dr. uzroka. Svaki medij je produžetak osjetila čovjeka ostvaren posredovanjem znanosti i tehnike (knjiga, novine, radio, film, gramofonska ploča, televizija i sl.). Sredstva komunikacija mijenjaju i samog čovjeka i način uporabe njegovih čula, društvo, organizaciju i način života, ponašanje i shvaćanja; u razdoblju pisma, nastalo pronalaskom fonetske abecede i usavršenog otkrićem tiskare, čovjek je počeo konkretne stvari zamjenjivati apstrakcijama i upravljati se po načelu linearnosti, postajući izoliran i usamljen (za razliku od prethodnog razdoblja usmenosti i kasnije civilizacije slike, koju karakterizira televizija, a kamo spada i film). U tom smislu, »medij je poruka«; on predstavlja informaciju određenih karakteristika sam za sebe, neovisno o onome što donosi kao sadržinu. Mediji se dijele na *hladne* (one koji su »nisko određeni«, jer ne stvaraju zasićenost informacijama koje nude, pa ih primatelj poruke mora dovršavati svojim pojačanim sudjelovanjem: govor, strip, telefon, televizija) i na *vruće* (siromašne po sudjelovanju publike uslijed bogatstva informacija: radio, fotografija, film). Film je spektakularan spoj stare meh. tehnologije i novoga elektronskog svijeta pa se — sjedinjujući mehaničko i organsko u svijetu »valovitih formi« — vezuje uz tehnologiju tiska i osigurava vlastito razumijevanje kao produženje pismenosti (racionalnost slijeda, linearnost, umanjeno sudjelovanje, uskladištenje velikog broja obavještenja, verbalna ekonomičnost, dubinski simbolizam); tipografski čovjek se filmu brzo prilagodio jer — kao i knjiga — razvija svijet mašte i snova kroz fragmentaciju univerzuma.

Du. S.

McQUEEN, Steve (pr. ime Terence Steven McQueen), am. filmski, kazališni i tv-glumac (Slaters, Missouri, 24. III 1930 — Juárez, Meksiko, 7. XI 1980). Sin mornaričkog pilota, veći dio djetinjstva provodi u školi za napuštenu djecu. Radi kao mornar, drvosječač, naftaš i čuvar plaže, a 1947. stupa u mornaricu. Voj. službu napušta 1950. i nakon mnogih poslova, 1952. počinje učiti glumu u newyorškom Neighborhood Playhouseu (kod U. Hagen i H. Berghofa), a neko vrijeme pohađa i Actors' Studio. U kazalištu debitira 1955. zamijenivši (na Broadwayu) B. Gazzaru u komadu *Šešir-pun kiše* M. W. Gazza. Na filmu se prvi put pojavljuje 1956 (*Netko tamo gore me voli* R. Wisea) a poznat postaje ulogom revolveraša



S. McQUEEN u filmu *Cincinnati Kid*

u *Sedmorici veličanstvenih* (1960) J. Sturgesa. Dječakčkog izgleda ali atletskih sposobnosti, združuje tipološke odrednice — čovjeka od akcije i pomalo nestašnog — momka iz susjedstva, koje se u njegovim film. likovima još dugo spajaju. Kako većinom nastupa u dinamičnim akcionim filmovima, značajke momka iz susjedstva do izražaja ponajviše dolaze u komediji *Ljubav sa strancem* (1964) R. Mulligana, u ulozi vjetropirastog mladića koji uzalud nastoji izbjeći ženidbu. »Machističke« osobine ipak prevladavaju, a ističu se uloge am. vojnika koji pogiba osvajajući njem. bunker u filmu *Pakao je za heroje* (1962) D. Siegela, am. ratnog zarobljenika koji pokušava pobjeći iz njem. logora (uz atraktivne motociklističke akrobacije koje sam izvodi) u *Velikom bijegu* (1963, nagrada na festivalu u Moskvi) J. Sturgesa (kojom postaje zvijezda), kockara u *Cincinnati Kidu* (1965) N. Jewisona, revolveraša u *Nevada Smithu* (1966) H. Hathaway, am. mornara čiji se brod na rijeci Yangtze sukobljuje s Kinezima u *Kamenčićima u pijesku* (1966, nominacija za Oscara) R. Wisea, žestokog detektiva u *Bullitu* (1968) P. Yatesa, automobilističkog trkača u *24 sata Le Mansa* (1971) L. H. Katzina i romantiziranog lopova — odmetnika od civilizacije u *Bijegu* (1972) S. Peckinpaha (uz tadašnju suprugu — A. MacGraw). Nesumnjivo jedan od najvažnijih protagonista »macho-stila« u am. kinematografiji 60-ih i 70-ih godina, M. takvom tipu uloga pridaje i obilježja antijunaka, usamljenika koji se ne snalazi u etičkom relativizmu modernog svijeta i koji je — kao nosilac tradic. vrijednosti — osuđen da nestane s njima. To je najuočljivije u ulozi profesionalnog natjecatelja u rodeu u *Sampionu rodea* (1972) S. Peckinpaha te najradikalnije u preposljednjem filmu *Tom Horn* (1979) W. Wiarda gdje tumači kauboj koji nepravredno optužen završava na vješalima. Nastupio je u 27 filmova; 1967—75. nalazio se na listi 10 najkomercijalnijih am. glu-

maca. God. 1979/80. namjeravao se okušati u režiji filmom *Bounty*, u čemu ga je spriječila teška bolest. Glumio je i na televiziji (npr. tv-serija *Potjernica: živ ili mrtav*).

Ostale važnije uloge: *Nikad tako malo* (J. Sturges, 1959); *Operacija Medeni mjesec* (R. Thorpe, 1961); *Čovjek koji je volio rat* (Ph. Leacock, 1962); *Vojnik na kiši* (R. Nelson, 1963); *Mala, kiša mora padati* (R. Mulligan, 1964); *Afera Thomasa Crowna* (N. Jewison, 1968); *Lupeži* (M. Rydell, 1970); *Leptir* (F. J. Schaffner, 1973); *Pakleni uranaj* (J. Guillermin, 1974); *Neprijatelj naroda* (G. Schaefer, 1980 /snimljen 1978/, i producent); *Lovac* (B. Kulik, 1980).

LIT.: W. Nolan, Steve McQueen: Star on Wheels, New York 1972; J. Campbell, The Films of Steve McQueen, London 1973; M. McCoy, Steve McQueen: The Unauthorized Biography, Chicago 1974. S. Jur.

MEDIJ, FILMSKI. Najopćenitije, medijem se naziva ono što služi kao *materijalni posrednik* — bilo u procesima, bilo u odnosima između ljudi. Pretpostavka je proširene uporabe tog pojma, osobito na područjima umjetnosti i komuniciranja uopće, uvjerenje da materijalna svojstva posrednika na važan način uvjetuju prirodu posredovanih procesa i odnosa, odn. njihovo odvijanje. Premda se pod nazivom *medij* većinom podrazumijeva navedena najopćenitija odredba, velike su razlike u tumačenju što treba smatrati »materijalnim posrednikom«, i koje procese, koje odnose izdvojiti kao »posredovane«. Te su razlike ponekad tolike, da se gotovo radi o različitim, premda srodnim pojmovima.

U odnosu na film, odn. *filmski medij*, mogu se razlučiti sljedeća tipična tumačenja:

1) Naziv »materijalni posrednik« često se odnosi na naprave i stvari s pomoću kojih se film izrađuje, pohranjuje i pokazuje (*filmska tehnika, filmska sredstva, filmska oruđa, filmski instrumenti, filmska tehnologija, filmski materijali* i dr.). Tako,

kad se »posredovanim« smatra cjelokupni film. proces koji teče od prizora koji se snima i ljudi koji potiču na snimanje i nadziru izradbu filma, pa do projekcije filma gledatelju, tada su »materijalni posrednik«: kamera, magnetofon, laboratorijska oprema, montažni stol, projektor i dr. sprave za izradbu i projekciju filma. Kad se »posredovanima« smatraju odnosi između tvoraca filma i gledalaca, a »posrednikom« sama gotova film. izradbina, tada se kao medij ističe film. vrpca, odn. projicirano, nejednako zasjenjeno svjetlo i zv. valovi. Ako se pomišlja na taj pojam, o mediju se govori kao o *fizičkom mediju* i smatra ga se »fizičkim«, »materijalnim«, »tehničkim« aspektom filma. Na taj se pojam pomišlja, također, kad se film. medij razlikuje npr. od elektronskih (poput televizije i radija) ili rukovoračkih medija (poput slikarstva i kiparstva).

2) »Materijalni posrednik« u ovom tumačenju odnosi se na perceptivni aspekt film. izradbe, odn. na one postupke koji utječu na percipiranje filma (*filmski izraz, filmska forma, filmska sredstva, filmska izražajna sredstva, filmski postupci, filmski parametri* i dr.). Perceptivni aspekti — smatra se — posreduju između doživljaja tvorca filma i publike.

Ako se doživljaj filma opisuje fenomenalistički, tj. sa stajališta osjetilnosti, tada se kao materijalni aspekt filma. djela ističu u prvom redu slika i zvuk, a u sklopu njih npr. svjetlo, sjena, boje, linije, iluzija kretanja i promjene, kontrasti, tonalitet zvuka i sl., odn. uokvirenost film. slike, montažni diskontinuitet i kontinuitet u osjetilnim karakteristikama slike i sl. Ako se doživljaj filma opisuje gestaltistički, odn. s kognitivno-perceptivnog stajališta, tada se materijalnim aspektom smatraju tzv. izrazni ili formalni aspekti filmskoga slikovno-zv. predočavanja: parametri kadra (planovi, kutovi snimanja itd.), kompozicija kadra, montažni prijelazi, prostorno-vremenski odnosi među kadrovima, montaža zvuka uz sliku i dr. U tom kontekstu, »sirovim materijalom«, tj. medijskom komponentom filma, ponekad se smatra i sama stvarnost što se snima (tzv. *profilmsko*).

Kad se pomišlja na ovaj pojam medija, o njemu se govori kao o *izražajnom mediju, ekspresivnom mediju* i smatra se da su medijske u prvome redu one crte fiz. medija koje su doživljajno važne: bilo kao pokazatelji doživljaja stvaraoca filma, bilo kao uobličitelji doživljaja publike. Kako se ponegdje misli da film obuhvaća osjetilne elemente što se zatiču u različitim umjetnostima, o njemu se govori i kao o *sinkretičkom ili sintetičkom mediju*. Ako se pažnja obrati na predočavalačke elemente (izražajne elemente film. slike i zvuka) i na njihove osobite mogućnosti uvjetovanja predodžaba odn. doživljaja, film se smatra *specifičnim ili autentičnim medijem* bez obzira što dijeli osjetilne medijske karakteristike s drugima.

3) »Materijalnim posrednikom« se ponekad ne smatraju samo elementi i aspekti filmova i film. procesa, već i njihov određeni sustav (*filmski jezik, filmska gramatika, filmska konvencija, filmski sistem, filmska umjetnost* i dr.). Podrazumijeva se, naime, da postoje stanovit ograničenja mogućnosti povezivanja određenih elemenata i njihovog javljanja u određenom kontekstu. Ta se ograničenja onda shvaćaju kao »zakoni«, »pravila«; ona su proizvodna i doživljajna. Između različitih ograničenja, medijskima se smatraju ona što se čine bazičnima, prisutnima ili bar poželjnima u svim filmovima; na ta se ograničenja ili zakonitosti obično misli, kad se govori da nešto jest ili nije »u skladu s filmskim medijem«, ili »da odgovara filmskom mediju«. Koja će se sustavska ograniče-

nja ili zakonitosti istaknuti kao medijska ovisi i o tome gdje se traže izvori ograničenja.

a) Ograničenja se često nalaze u »tehničkim« filma. Naime, u rukovanju tvarima i napravama moraju se poštivati fizikalni zakoni kojima podliježu i one i čovjek koji ih koristi, a i šire fizikalne okolnosti proizvodnje. Za rukovanje je potrebna vještina, a stupanj vještine procjenjuje se prema tome koliko su zadovoljeni standardi efikasnosti. Te vještine i standardi obično se nazivaju *zanat-skima, tehničkim*, i kad se govori o filmu kao o *mehaničkom* ili *tehničkom mediju* misli se upravo na njih kao preduvjete svega što se s filmom dalje radi.

b) Ograničenja se tipično pronalaze i na osjetilnome, senzornom planu. Film. proizvod ne nadražuje sva osjetila, već — standardizirano — samo 2 eksteroceptična, »vanjska«: *vid i sluh*. Zakonitosti koje vladaju nad aktivnošću tih osjetila, a i posebne zakonitosti uvjetovane osobitim osjetilnim okolnostima percepcije film. snimke, uvjetuju sve što se želi postići filmom; smatraju se bazičnima, medijskima. Na ta se ograničenja misli kad se o filmu govori kao o *audio-vizualnom* odn. *fenomenološkom mediju*, tj. onom koji bilježi samo pojavne aspekte svijeta.

c) Kad se temeljna ograničenja nalaze na gestaltističkoj razini (razini percipiranih i shvaćenih predmeta i situacija), tada se smatra da sve što se radi na filmu mora voditi računa o zakonitostima koje vladaju percepcijom objektnog svijeta, tj. prizora sastavljenih od osoba, stvari, ambijentalnog okvira, atmosferskih prilika, zbivanja i sl. I te se zakonitosti — prostorno-vremenske, kauzalne, zakonitosti perceptivne konstantnosti objekta i dr. — smatraju medijskima, i na njih se misli kad se o filmu govori kao o *vremenskom, prostorno-vremenskom* ili *scenskom mediju*.

d) Kad se izvor ograničenja nalazi u odnosu između percepcije filma i percepcije nefilm. svijeta, tada se naglašava kauzalni karakter snimanja, odn. karakter analognosti između filma i nefilm. svijeta. Na ta se uvjetovanja pomišlja kad se o filmu govori kao o *registracijskom* ili *reprodukcijom mediju*, o *naturalističkom, realističkom* ili *iluzionističkom mediju*, odn. kad se o filmu govori kao o *prikazivačkom* ili *mimetičkom mediju*.

e) Kad se izvor ograničenja pronalazi u zakonitostima koje rukovode interesom promatrača film. prizora, odn. organizacijom informacija u filmu s pomoću kojih se upravlja interesom promatrača (tj. organizacijom tzv. filmskog izraza ili forme), tada se o filmu govori kao o *primarno narativnom mediju*, odn. o *primarno dramskom mediju*, i sl.

f) Kad je naglasak na društv. običajnim uvjetima pod kojima se formiraju osnovni gledateljski interesi prema filmu uopće (pa ih se po tome drži medijskima), tada se o filmu govori kao o *zabavljivačkom ili informativnom mediju*, ili pak *mediju propagande* odn. *mediju odgoja i obrazovanja* i sl. — već prema tome kojoj se društv. funkciji daje prednost u razmatranju.

g) Kad se smatra da sve što se s filmom čini uvjetuju neke tipične reakcije gledatelja film. djela, tada se o filmu govori kao o *intelektualnome*, ili prvenstveno kao *afektivnome*, te *oniričkom, katarskičkom mediju*, *mediju razbibrige* i sl. — već prema tome kojem se tipu reakcije daje prioritet.

Neka od ovih tumačenja bazičnih medijskih zakonitosti više i ne spominju materijalne aspekte posredovanja u film. procesu, ali ih ipak impliciraju. Tako, tumačenje da o film. mediju odlučuju tipične reakcije gledatelja, podrazumijeva da su one vezane uz određene senzorne, perceptivne

značajke filma, odn. uz tipičnu organizaciju film. percepcije.

4) Kad se posredovani odnos ili proces smatra komunikacijskim, tada je posrednik ili medij sve ono što prenosi informacije od njihova izvorišta do odredišta (*filmski komunikacijski medij, filmsko komunikacijsko sredstvo, filmski komunikacijski sistem, filmska komunikacijska tehnologija* i sl.). Medij se pri tome tumači dijelom s dosad spominjanom raznovrstošću. Jednom se on odnosi na tzv. *provodnik* ili *kanal*, tj. fiz. tvar koja služi za premošćivanje razmaka između izvorišta i odredišta, a nosilac je informacija; u slučaju filma riječ je o film. vrpici. S druge strane, misli se na naprave koje pri prijelazu iz jednog provodnika u drugi služe kao *pretvarači* ili *kodovi* informacija; to su sve naprave što se koriste u film. procesu, a uvjetuju prijenos karakteristika film. prizora. Kako nisu sve karakteristike provodnika, odn. promjene u njemu nosioći informativnosti, medijskima se smatraju samo one koje to jesu, odn. jedinične važne promjene u provodniku, tzv. *pertinentne jedinice* ili *znakovi (signali)*; tada su znakovi medij, posrednik u komunikacijskom procesu. U slučaju filma nije baš najjasnije što treba smatrati jediničnim znakom: da li razabirljivi slikovni element, cijeli kadar, ili pak cijeli film (→ *JEZIK, FILMSKI; SEMIOLOŠKA ŠKOLA*). Premda se pripoćenje može sastojati od jednog znaka, obično ih ima više — oni tvore *strukturu*. Tako ono što prenosi informaciju jest i *struktura znakova*, odn. *struktura pripoćenja*. U slučaju filma u pitanju je struktura cijelog djela, te se nju može smatrati medijem, prijenosnikom informacija. Kako informativnost pripoćenja ne ovisi samo o prisutnim znakovima i njihovoj strukturi, već i o neprisutnima ali mogućima na danom mjestu, to se činiteljem informativnosti određenog filma smatra *sustav znakova*, odn. ukupni izborni repertoar sa svojim izbornim ograničenjima. Ovo se podudara s pojmom film. sistema, film. gramatike ili film. jezika pa se taj sistem može također smatrati medijem — tzv. *simboliški* ili *znakovni medij*.

U komunikacijskoj teoriji film se ponekad smatra i *masovnim medijem*; time se podrazumijeva da je njegova odredišna publika mnogobrojna, prostorno difuzna, međusobno uglavnom nepovezana, socijalno i drugačije heterogena, a sve to ima povratnog utjecaja i na formiranje film. sistema, na strukturiranje filma i na standardizaciju tehnologije, te se o film. procesu rukovodnom masovnom publikom (>tržištem) kao ciljem, govori još kao o *industriji*, a o filmu kao o *komercijalnome, industrijskom mediju*.

Različita tumačenja pojma *medij* najčešće se ne razlikuju, a kad se to i uradi smatraju se povezanim jer samo različiti kontekst daje prednost pojedinom tumačenju. Pojam zbog toga nije precizan niti postoje trajniji pokušaji njegova preciziranja. Kad se želi određenije govoriti o pojedinim aspektima film. pojave, tada se i ne koristi pojam medij već specifičniji pojmovi *filmska tehnologija, filmska izražajna sredstva, filmski jezik, filmski komunikacijski sistem* i dr.; i njih se onda detaljnije analizira i primjenjuje na film. Međutim, čini se da upravo povezana višeznačnost naziva *medij*, i mogućnost da se naglasak, prema potrebi, slobodno seli od jednog značenja k drugome, čini taj termin korisnim u općenitim raspravama o prirodnom filmu, tj. tada kad je dovoljno da se samo pojmovno orijentira (bez ulazanja u pojedinosti i probleme kojima se bave pojedinačne odredbe). U tome je, vjerojatno, razlog što se taj termin često upotrebljava a vrlo malo se o njemu izričito raspravlja.

LIT.: D. Stojanović, *Filmski medij*, Ljubljana 1966; M. McLuhan, *Razumjevanje opština*, Beograd 1971.

MEDIOLI, Enrico, tal. scenarist (Parma, 17. III 1925). Od 1952. u Rimu, baveći se isprva kazalištem (npr. kao asistent L. Viscontija u operama). Nakon suradnje na scenariju filma *Rocco i njegova braća* (1960) L. Viscontija (za koji je, s koscenaristima, nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento) postaje njegov bliski suradnik te sudjeluje u još 6 film. projekata tog redatelja, u kojima se zapaža njegovo kaz. iskustvo. Kasnije se s uspjehom okuša i u djelima čija se tematika i senzibilitet znatno razlikuju od Viscontijevih (npr. travestija pop-kulture *Candy*, 1968, Ch. Marquanda i gangsterski film *Bilo jednom u Americi*, 1984, S. Leonea). Radi i za televiziju (npr. koprodukcijiska tv-serija *Lijepa Otero*).

Ostali važniji filmovi (u suradnji): *Novakinja* (A. Lattuada, 1960); *Djevojka s kovčegom* (V. Zurlini, 1961); *Gepard* (L. Visconti, 1963); *Drage zvijezde Velikog medjeda* (L. Visconti, 1965); *Oprosti, da vodimo ljubav?* (V. Caprioli, 1968); *Sumrak bogova* (L. Visconti, 1969); *Sjaj i bijeda gospođe Royal* (V. Caprioli, 1970); *Prva spokojna noć* (V. Zurlini, 1972); *Ludwig* (L. Visconti, 1973); *Zatvoreni obiteljski krug* (L. Visconti, 1975); *Uljez* (L. Visconti, 1976); *Dama s kamelijama* (M. Bolognini, 1980); *Petomanijak* (P. Festa Campanile, 1984).

Al. Pa.

MEDVEDKIN, Aleksandr Ivanovič, sovj. redatelj i scenarist (Penza, 8. III 1900). Konjanik Crvene armije, na filmu od 1927. kao scenarist i asistent redatelja u studiju Gosvoenkino. Poč. 30-ih godina privlači pažnju kratkometr. satiričnim filmovima, u kojima žigoše birokraciju, liječnost i glupost, ali oni — zbog apstraktnosti i nedostatka čvrste fabule — nisu imali jaču komerc. distribuciju niti podršku kritike. Ipak, zahvaljujući ministru prosvjete A. V. Lunačarskom, povjereno mu je vođenje kino-vlaka »Vorošilov« koji je s film. ekipom putovao SSSR-om i prikazivao kratkometr. pamflete i feljtone, često snimljene na licu mjesta s tamošnjim stanovništvom, a eksplloatirane i u nacionalnoj distribuciji. God. 1931 —33. vlak je poduzeo 12 putovanja, a nakon toga M. režira jednosatnu satiru *Sreća* (Sčastje, 1934), vjerojatno posljednji sovj. nijemi film; koncipiran kao alegorična bajka o seljaku koji nađe gomilu novca i ponada se da će njime kupiti sreću (no to mu ne uspije ni u carskoj ni u sovj. Rusiji), film inventivno spaja elemente farse i burleske, a filmičan je usprkos ekscentričnoj glumi, kaz. uporabi prostora i stiliziranom dekoru. Ubrzo zaboravljeno, djelo je (ponajviše zahvaljujući — Ch. Markeru) revalorizirano 60-ih i 70-ih godina kao jedno od značajnih ostvarenja sovj. kinematografije s početka zv. razdoblja. — Za II svj. rata M. rukovodi skupinom snimatelja na fronti i radi na film. novostima, a po svršetku rata režira zapaženu *Osvobođenu zemlju* (Osvoboždenaja zemlja, 1946). Od 50-ih godina bavi se isključivo dokum. filmom, često koristeći arhivske materijale i žurnale te upotrebljavajući film. trikovne, insertiranja i atraktivnu montažu za pamflete uperene protiv, npr., buđenja militarizma u SR Njemačkoj, neokolonijalizma, am. agresije u Vijetnamu, kineskih ideol. »skretanja« i sl.

N. Pc.

MEĐUNARODNA FEDERACIJA DRUŠTAVA PROIZVOĐAČA FILMOVA → FIAPF

MEĐUNARODNA FEDERACIJA FILMSKIH ARHIVA/KINOTEKA → FIAF

MEĐUNARODNA FEDERACIJA FILMSKIH KLUBOVA → FICC

MEĐUNARODNA FEDERACIJA FILMSKOG NOVINSTVA → FIPRESCI

MEĐUNARODNI FESTIVAL NAUČNO-TEHNIČKOG FILMA, film. manifestacija bi-jenalnog karaktera ustanovljena 1958. u Beogradu; održava se u razdoblju između februara i maja s ciljem razvoja međunar. suradnje, razmjene iskustava u proizvodnji i korišćenju naučnih filmova te upoznavanja jugosl. stručne i šire javnosti s naučnim i teh. dostignućima u svijetu i kod nas. Organizira ga Savez društava za širenje naučnih saznanja »Nikola Tesla« SFR Jugoslavije u suradnji sa Savezom inženjera i tehničara Jugoslavije, Jugoslovenskom Radio-Televizijom i Savezom organizacija za tehničku kulturu Jugoslavije. Program festivala sastoji se od 4 kategorije: naučno-istraživačkoga, naučnopopularnoga, naučnoinformativnoga i televizijskog filma. Dodjeljuju se sljedeće službene nagrade: Grand Prix za najbolji film festivala, te Zlatna, Srebrna i Bronzana plaketa »Nikola Tesla« za svaku od 4 kategorije. Na festivalu, koji je najstarija međunar. filmska smotra u SFRJ, prikaze se i preko 150 filmova, uglavnom domaćih autora te iz najrazvijenijih zemalja.

P. Gc.

MEĐUNARODNI KOMITET ZA ŠIRENJE UMJETNOSTI I KNJIŽEVNOSTI PUTEF FILMA → CIDALC

MEĐUNARODNI SAJAM TELEVIZIJSKIH I DOKUMENTARNIH FILMOVA → MIFED

MEĐUNARODNI SAVEZ KINOAMATERA → UNICA

MEĐUNARODNI SAVEZ TEHNIČKO-KINEMATOGRAFSKIH UDRUŽENJA → UNIATEC

MEĐUNARODNO DRUŠTVO ANIMIRANOG FILMA → ASIFA

MEĐUNASLOVI, naziv za vrstu → *natpisa*: a) za tekstove ispisane najčešće na neutralnoj (»praznoj«) podlozi koji se pojavljuju u toku filma radi davanja neke informacije gledatelju, kao komentar ili zaključak prizora, za naznačavanje datuma prikazivanog događanja, naziva mjesta na kojem se radnja zbiva, ili kao naziv, »naslov« idućeg odsječka filma. Znatno su učestaliji u nijemim no u zv. filmovima, u kojima su često nadomješteni zv. informacijom (tekstom glumca, naratorovim ili spikerskim komentarom); b) ponekad se naziv odnosi na natpise u nij. filmovima kojima se izricao tekst glumca izgovoren u pret-hodnom kadru; u kasnijoj fazi nij. filma taj se tekst unosio u donji dio same slike — u tom slučaju moguć je i termin *podnaslov* (→ *NARACIJA*).²

An. Pet.

MEEK, Donald, am. filmski i kazališni glumac šk. podrijetla (Glasgow, 14. VII 1880 — Hollywood, 18. XI 1946). Od 8. godine akrobat, potom dječji glumac u kazalištu. Već kao priznati broad-wayški glumac na filmu debitira 1923, no film. karijeru stvarno otpočinje tek u zv. razdoblju. Nastupivši u posljednjih 13 godina života u više od 50 filmova, postaje jedan od najpoznatijih epizodista am. filma. Nizak, ćelav, izborna lica, velikih usta i piskutava glasa, specijalizirao se za karakterne uloge dosadnih, plašljivih i nervoznih ljudi; najpoznatija je ona trg. putnika u *Poštanskoj kočiji* (1939) J. Forda.

Ostale važnije uloge: *Vesela udovica* (E. Lubitsch, 1934); *Cijeli grad priča* (J. Ford, 1935); *Potkazivač* (J. Ford, 1935); *Znak vampira* (T. Browning, 1935); *Peter Ibbetson* (H. Hathaway, 1935); *Californijska obala* (H. Hawks, 1935);

Kapetan Blood (M. Curtiz, 1935); *Cilindar* (M. Sandrich, 1935); *Artisti i modeli* (R. Walsh, 1937); *Parnell* (J. M. Stahl, 1937); *U grob ništa ne nosiš* (F. Capra, 1938); *Mladi gospodin Lincoln* (J. Ford, 1939); *Jesse James* (H. King, 1939); *Povratak Franka Jamesa* (F. Lang, 1940); *Lice jedne žene* (G. Kukor, 1941); *Tortilla Flat* (V. Fleming, 1942); *Bal na vodi* (G. Sidney, 1944); *Čarobni grad* (W. A. Wellman, 1947).

Mi. Šr.

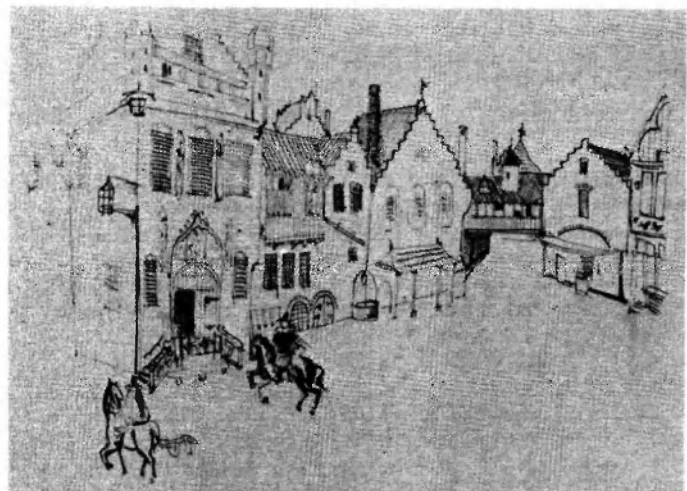
MEEKER, Ralph (pr. ime **R. Rathgeber**), am. filmski, kazališni i tv-glumac (Minneapolis, 21. XI 1920 — 5. VIII 1988). Studirao na sveučilištu Northwestern. Debitira 1943. u kazalištu, potom služi u mornarici na Sredozemlju. Od 1945. vrlo uspješan broadwayski glumac (nagrađen za ulogu u *Gospodinu Robertsu* Th. Heggena i J. Logana, zamijenio M. Branda u gl. ulozi u *Tramvaju zvanom čežnja* T. Williamsa), na filmu nastupa od 1951 (*Teresa F. Zinnemanna*). »Bezlična« izgleda, hladna pogleda, odišući samoživoušću, vrlo je sugestivno tumačio mnogobrojne druge gl. uloge (najčešće u akcionim filmovima) — većinom negativaca, brutalnih i arogantnih osoba, ponekad i s osebnim žarom. Najistaknutija mu je gl. uloga Spillaneova detektiva-grubijana Mikea Hammera u filmu *Poljubac smrti* (1955) R. Aldricha. Ne napuštajući nikad kazalište (uz povremene nastupe i na televiziji), na filmu glumi neprekidno, iako od 1960. u manje zapaženim ulogama. Do 1987. nastupio je u oko 40 filmova.

Ostale važnije uloge: *Četvorica u džipu* (L. Lindtberg, 1951); *Aleja slave* (R. Walsh, 1952); *Opasnost* (J. Sturges, 1952); *Gola ostruga* (A. Mann, 1952); *Let strijele* (S. Fuller, 1955); *Staze slave* (S. Kubrick, 1957); *Ada* (Da. Mann, 1961); *Dvanaest žigosanih* (R. Aldrich, 1967); *Detektiv* (G. Douglas, 1968); *Serife, ovo je zemlja nasilja* (J. Frankenheimer, 1970); *Klan Dukea Andersona* (S. Lumet, 1971); *Inspektor Brannigan* (D. Hickox, 1975); *Moćni i zločinci* (W. Richert, 1979).

An. Pet.

MEERSON, Lazare, franc. scenograf rusko-žid. podrijetla (1900 — London, svibanj 1938). Nakon oktobarske revolucije emigrira u Njemačku a 1924. u Francusku, gdje isprva radi u produkcijskoj kući rus. emigranta A. Kamenka. S praktičnim film. radom otpočinje kao asistent scenografa (*Pokojni Mathias Pascal*, 1925, M. L'Herbiera). Samostalan scenograf od 1926, najuspješnije surađuje s L'Herbierom te sa J. Feyderom i R. Clairrom. God. 1936. na poziv A. Korde odlazi u Vel. Britaniju, gdje radi za tvrtku London Films. Došavši ubrzo u sukob s brit. producent-skim metodama, namjeravao se vratiti u Francusku, u čemu ga je spriječila iznenadna smrt.

Njegov scenogr. rad mnogi povjesničari filma smatraju revolucionarnim jer M. radikalno narušava ekspresionistička i konvencionalno naturalistička rješenja uvjetovana zatvorenim studijima. Tako u filmovima *Pod krovoima Pariza* (1930) i *14. juli* (1932) R. Claira (za koga radi već od 1926), ujedno svojim najboljim ostvarenjima, kreira potpuno realističan ali ipak poetski ambijent zabitnih uličica, opskurnih bistroa i plesnih dvorana starog Pariza, a kasnije značajno pridonosi i utemeljenju franc. poetskog realizma. Ne zapostavljajući nikad poetski ambijent (iako je u nij. razdoblju sklon kontrastiranju realnoga i stiliziranoga) te podjednako koristi slikarske i arhitektonske elemente; ne dopušta da kamera naide na »prazan« prostor i pažljivo izgrađuje dubinske planove kadra. Prvi težište stavlja na »nove« materijale (čelik, beton, staklo). U relativno kratkoj karijeri surađivao je u 38 filmova,



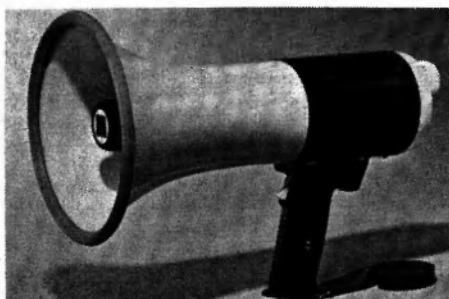
L. MEERSON, lijevo: *Herojski kermes* (red. J. Feyder), desno: A. MEKAS, *Alelija za planine*



izvršivši velik utjecaj na mlade scenografe i izvan Francuske.

Ostali važniji filmovi: *Plijen vjetra* (R. Clair, 1926); *Gribiche* (J. Feyder, 1926); *Carmen* (J. Feyder, 1926); *Talijanski slammati šešir* (R. Clair, 1927); *Dvoje stidljivih* (R. Clair, 1928); *Novac* (M. L'Herbier, 1928); *Cagliostro* (R. Oswald, 1929); *Nova gospoda* (J. Feyder, 1929); *David Golder* (J. Duvivier, 1930); *Zagonetka žute sobe* (M. L'Herbier, 1930); *Miris žene u crnom* (M. L'Herbier, 1931); *Dajte nam slobodu* (R. Clair, 1931); *Milijun* (R. Clair, 1931); *Lukovica* (C. A. utant-Lara, 1933); *Djevojačko jezero* (M. Allégret, 1934); *Amok* (F. Ozep, 1934); *Velika igra* (J. Feyder, 1934); *Pansion Mimoza* (J. Feyder, 1935); *Justin iz Marseillea* (M. Tourneur, 1935); *Princeza tam-tam* (E. Gréville, 1935); *Herojski kermes* (J. Feyder, 1936); *Kako vam drago* (P. Czinner, 1936); *Vitez bez oklopa* (J. Feyder, 1937); *Vatra nad Engleskom* (W. K. Howard, 1937); *Senacionalna vijest* (R. Clair, 1938); *Citadela* (K. Vidor, 1938).

Da. Mć.



MEGAFON

MEGAFON, priručni elektroakustički uređaj s lijevkom za pojačanje glasa govornika. Primjenjuje se u uvjetima povećane buke i govora na veće udaljenosti. Na filmu se koristi najviše za vrijeme snimanja masovnih scena — radi koordinacije među članovima ekipe i, posebno, davanja uputa glumcima i statistima. Sadrži mikrofonski, tranzistorsko pojačalo s baterijama i zvučnik s lijevkom kao akustičkim pojačalom-usmjerivačem. Izlazna snaga od 6W i 20W omogućuje da se govor čuje na udaljenosti do 800 odn. 1500m. Može imati ugrađen alarmni ton za davanje zv. signala u vrijeme snimanja. Izrađuje se u 2 izvedbe: s rukohvatom za držanje pred ustima odn. za vješanje o rame (s držanjem mikrofona u ruci).

Z. Šć.

MEGLIČ, Berta, masker (Ljubljana, 21. VI 1929). Nakon izobrazbe u frizerskoj i vlasuljar-

skoj struci, polazi stručni tečaj maskerstva u ljubljanskom Triglav filmu i u Beogradu, potom se specijalizira u Parizu. Film. karijeru otpočinje kao volonter u filmu *Na svojoj zemlji* (1948) F. Stiglica a profesionalno djeluje od iduće godine; surađivala je u više od 100 domaćih (od toga više od 40 slovenskih), koprodukcijskih i stranih igr. filmova. Dobitnica je mnogobrojnih priznanja na festivalima u Puli i Celju, a — po uvođenju kategorije maske 1980 — i 2 pulske Zlatne arene: za filmove *Gazija* (N. Dizdarević, 1981, sa Š. Šarčićem) i *Tri priloga slovenskoj ludosti* (B. Jurjašević, Z. Lužnik i M. Milavec, 1983). Najpoznatiji masker u SFRJ, od 1979. nosi umj. naziv *kreator maske*.

Ostali važniji filmovi: *Kekec* (J. Gale, 1951); *Samonikli* (J. Pretnar, 1963); *Bitka na Neretvi* (V. Bulajić, 1969); *Deps* (A. Vrdoljak, 1974); *Seljačka buna 1573.* (V. Mimica, 1975); *Izbavitelj* (K. Papić, 1976); *Udovica Karolina Zašler* (M. Klopčič, 1976); *Deseti brat* (V. Duletić, 1982); *Ljubav* (R. Ranfl, 1984); *Doktor* (V. Duletić, 1985); *Christophoros* (A. Mlakar, 1985); *Kormoran* (A. Tomašić, 1986); *Vrijeme bez bajki* (B. Hladnik, 1986); *Ljubavi Blanke Kolak* (B. Jurjašević, 1987); *Glembajevi* (A. Vrdoljak, 1988).

Mi. Gr.

MEHANIČKO SNIMANJE ZVUKA → FOTOGRAFIJA, FILMSKA

MEHBOOB (pr. ime **Ramjankhan Mehboobkhan**), ind. redatelj, scenarist, producent i glumac (Kashipura, Maharashtra, 1909, po nekim izvorima 1907 — 1964). Već poč. 20-ih godina nastupa kao tzv. statit sa zadatkom u filmovima Imperial Film Company iz Bombaya, a poč. 30-ih godina tumači i veće uloge. Prvi mu je scenarij realiziran 1932. u tek oformljenoj tvrtki Sagar Movietone, u kojoj iste godine debitira i kao redatelj (njezin vodeći do 1942). U ind. okvirima značajan je po uvođenju kritički sagledane tematike, npr. u filmovima *Kruh* (Roti, 1935), *Nas troje* (We Three, 1939) i *Samo život* (Ekhi rosta, 1941). God. 1942. osniva vlastitu kompaniju *Mehboob Productions Ltd.*, u kojoj realizira svoja najuspjelija ostvarenja; scenariste je angažirao tek povremeno preferirajući razrađivanje radnje tokom samog snimanja. Njegovi filmovi imali su velikog uspjeha i zahvaljujući vrlo popularnoj glumici Nargis, koju je lansirao u *Sudbini* (Taqdeer, 1943). U kasnijem razdoblju njegove karijere zapažaju se populističke tendencije karakteristične za većinu ind. produkcije. Iz takvog okvira izdvajaju se *Mangali — divlja princeza* (Aan,

1952) i osobito *Majka Indija* (Bharat mata/Mother India, 1957), s temom izrabljivanja seljaka. Oba su djela (s Nargis u gl. ulogama) s uspjehom prikazivana u Aziji, Africi i mnogim dr. zemljama engl. govornog područja, značajno pridonijevši širem upoznavanju ind. kinematografije.

Ostali važniji filmovi: *Al Hilal* (1932); *Watan* (1936); *Žena* (Aurat, 1940); *Jadirdar* (1942); *Andaz* (1944); *Amar* (1948); *Pregršt žita* (A Handful of Grain, 1958); *Sin Indije* (Son of India, 1960).

Red.

MEKAS, Adolfas, am. redatelj, snimatelj i film. kritičar litvanskog podrijetla (Semeniskaj, 30. V 1925). Brat → Jonasa M. God. 1950. imigrira u SAD i odmah se priključuje newyorškom underground-filmu. Sredinom 50-ih godina s bratom i P. Adamsom Sitneyjem pokreće avangardni časopis »Film Culture«. Prvi dokum. film *Hajde da plačemo* (Let's Cry) režira 1961, dok najveći red. uspjeh postiže nadrealistički koncipiranim djelom *Alelija za planine* (Halleluyah the Hills, 1963), duhovitom improvizacijom situacija iz svakodnevnog života. Kao snimatelj odn. snimatelj i montažer zvuka surađivao je na bratovim filmovima *Topovi od drveća* (1961) i *Brig* (1964). Postupno se razilazeći s grupom oko »Film Culture«, djeluje uglavnom kao snimatelj, film. kritičar i predavač filma na Bard Collegeu u New Yorku.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Dvocijevna detektivska priča* (The Doublebarreled Detective Story, 1965); *Zimski cvijet* (Windflower, 1967); *Drugari i drugovi* (Compañeros and compañeros, 1970, sa D. i B. Stone); *Povratak kući* (Going Home, 1973).

V. Pet.

MEKAS, Jonas, am. redatelj, film. kritičar, publicist i arhivist litvanskog podrijetla (Semeniskaj, 24. XII 1922). Brat → Adolfasa M. U SAD od 1950. priključivši se odmah newyorškom underground-filmu, 1955. s bratom i P. Adams Sitneyjem pokreće časopis »Film Culture« koji (i do danas) podržava neovisni i eksp. film. God. 1960. jedan je od osnivača *New American Cinema Group*, a 1962. sa Sh. Clarke utemeljuje → *Film-Makers' Cooperative*, najznačajniju distributersku instituciju avangardnog filma u SAD. Osnivač je (1970) i čuvenog *Anthology Film Archivea*, neke vrste altern. kinoteke koja skuplja i prikazuje isključivo klas. djela (uključujući i probna ostvarenja neovisnih avangardista).

Režira od 1953. Prvo mu je značajnije ostvarenje film *Topovi od drveća* (Guns of the Trees, 1961), zapis o mladićima iz newyorških predgra-

da u stilu *cinéma-vérité*. God. 1964. ekranizira *Brig* (The Brig), čuvenu predstavu newyorskog Living Theatera (nagrađen na festivalu u Veneciji). Od 1969. neprekidno snima autobiografske film. impresije *Dnevni, bilješke i skice* (Diaries Notes and Sketches), skokovite snimke (*piksiliacija*) svakodnevnih prizora, čime se dugi vremenski odsječci rezimiraju u kratke »vizualne fleševe«. Kao urednik film. rubrike tjednika »The Village Voice« podržava nekonvencionalni altern. film te se — uz P. Adamsa Sitneyja — razvija u ideologa i teoretičara tzv. newyorske filmske škole. Od 1982. radi na adaptaciji novih prostorija za Anthology Film Archive u kojima namjerava pokrenuti i institut za izučavanje filma kao umj. medija. Objavio je knjigu kritika i neku vrstu teorijskog manifesta u kojem izlaže svoje shvaćanje film. avangardizma.

Ostali važniji filmovi: *Velika ulica* (Grand Street, 1953); *Nijemo putovanje* (Silent Journey, 1955); *Tajna strast Salvadora Dalija* (The Secret Passion of Salvador Dali, 1962); *Izveštaj o Millbrook* (The Millbrook Report, 1965); *Hare Krishna* (1966); *Uspomene na Litvu* (Reminiscences of a Journey to Lithuania, 1972). V. Pet.

MEKOCRTAČI I FOG-FILTRI, vrsta često upotrebljivanih filtera koji služe stvaranju svjetlosno difuzne slike.

Mekocrtlač ili *filter* za *difuziju* daje sliku u kojoj su raspršeni samo svijetli dijelovi (i prošireni na račun sjenâ); *fog-filter* ili *filter* za *maglu* pojačava prirodni efekt magle disperzijom slike, osobito oko osvijetljenih dijelova (→ **FILTAR**, Neutralni filteri ili filteri za svaku namjenu). E. Mć.

MEKSIKO. Prve film. projekcije održane su navodno već 1896. u Ciudad de México. Pionirskom meks. kinematografije smatra se inženjer *Salvador Toscano Barragán*, koji je od 1897. snimao dokum. zapise, a 1. III 1898. otvorio u gl. gradu prvu kino-dvoranu *Cinematógrafo Lumiere* i iste godine režirao prvi igr. film »Don Juan Tenorio« (1 rola), prema drami Tirsa de Molina »Seviljski prevarant«. Prvi film s originalnim scenarijem »El San Lunes del Valedor« (1906, 2 role) realizirali su (vjerojatno) *Manuel Norriega* i *Juan Aguilar*, dok je prvi dugometr. film bio »Doloresin krik« (1910) *Felipea de Jesús Hara*. U tom prvom razdoblju djeluju još (uglavnom na području dokum. filma) *Manuel Becerril*, *Jesús H. Abitia*, *Julio Lamadrid* te braća *Salvador*, *Guillermo* i *Eduardo Alva* (sa stricem *Ramónom*), a njegov je kroničar *José María Sánchez García*. Prvo film. poduzeće *Compañía México Cine S. A.* osnovano je 1912. u provinciji (Hermosillo u državi Sonora), a od 1917. slijede *México Luz*, *Azteca Films*, *Bandera Films*, *Films Colonial* i dr. Oko 1910. u Meksiku se proizvodi desetak filmova godišnje. Prvi svj. rat onemogućuje uvoz filmova iz Evrope pa tada započinje »zlatno doba« meks. nijemog filma (1918—23), naslućeno već filmom »Svjetlost« (1917, 5 rola) *Manuela de la Bandera* koji se ističe teh. inovacijama snimatelja *Ezequiel Carrasca* i lansira prvu domaću glum. zvijezdu *Emmu Padilla*. Proizvode se uglavnom melodrame i rodoljubno-pov. filmovi (najčešće s temom o meks. revolucijama), od kojih se osobito ističe »Svetica« (1918) *Luisa G. Pereda*, odn. »Tabaré« (1919) *Luisa Lezame*, koji se smatra najambicioznijim i umjetnički najuspjelijim projektom nij. razdoblja. Već 23. IV 1919. osnovan je u gl. gradu *Sindikat radnika u filmskoj industriji* (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, akr. S.T.I.C.), jedan od prvih u svijetu. Od 1923, zbog prejakke konkurencije iz SAD (mnogi

meks. filmaši odlaze tada u Hollywood) produkcija znatno opada, a tek povremeno javljaju se vredniji filmovi redatelja *Enriquea Rosasa*, *Joaquina Cossa*, *Miguela Contrerasa Torresa*, *Manuela R. Ojeda*, *Carlota González*, *Guillermo Callesa*, *Eduarda Urriole* te braće *Carlota* i *Jorgea Stahla*.

Zv. filmovi počinju se u Meksiku proizvoditi već 1930; isprva su to uglavnom naknadne sinkronizacije popularnih nij. djela, dok je prvi originalni »Jače od dužnosti« (1930) *Rafaela J. Seville*. U tom početnom razdoblju zv. filma razvitak domaće kinematografije otežava uvoz španj. verzija hollywoodskih filmova, pa najznačajnije filmove snimaju stranci. Tako *Sergej M. Ejzenštejn* svojim nedovršenim filmom »Da živi Meksiko!« (1930) daje odlučan poticaj meks. kinematografiji, a idejama o odnosu filma i društva te u tematskom i izražajnom smislu (osobito fotografija *Eduarda K. Tisséa*) vrši bitan utjecaj na vodeće domaće stvaraoc; određenoga istovrsnog utjecaja imao je i film »Mreže« (1936) *Freda Zinnemanna* (u korežiji s Meksikancem *Emilom Gómezom Murielom*), s upečatljivom fotografijom *Paula Stran-*



MEKSIKO S. EJZENŠTEJN, *Da živi Meksiko!*



MEKSIKO E. FERNÁNDEZ, *María Candelaria*

da. Isto tako, već od 30-ih godina meks. tematika (posebno revolucije te problematika *chicanosa* i *braserosa* — ilegalnih radnika u SAD) privlači strane stvaraoc, pa u Meksiku otada snimaju H. Hawks, J. Conway, W. Dieterle, J. Huston, J. Ford, E. Kazan, H. J. Biberman, R. Aldrich, R. Brooks, S. Peckinpah, D. Siegel, R. M. Young i dr. Takvi poticaji urodili su plodom: godišnja proizvodnja raste (npr. 1933. snimljen je 21 igr. film a 1945. godine 81), pa M. s Argentinom vodi borbu za prevlast na latinskoam. tržištu (u kojoj poč. 40-ih godina i »pobjeđuje«), a grade se i veliki studiji *Churubusco* (najveći i najpoznatiji), *Clas-sa*, *Azteca* i *Tepeyac*. Sredinom desetljeća pojačava se otpor prema dominaciji am. filmova, pa sve više djela ima izvornu nacionalnu tematiku, a od 1936. snimaju se i razne vrste muz. filmova (i do danas najpopularniji žanr). Osobit poticaj meks. kinematografija dobiva za predsjedničkog mandata generala L. Cárdenasa (1936—40), kada država počinje film. industriji pružati financ. pomoć a vlasnicima kinematografa određuje dekretom (1939) broj domaćih filmova koji u toku godine moraju biti prikazani. U kinematografiju, međutim, ulazi i strani kapital, pa se nakratko potiskuju rev. teme, a inzistira na folklornim i glazb. elementima; takva komerc. produkcija prevladava i danas. Najznačajniji autori 30-ih godina su i međunarodno uspješni *Chano Urueta* te *Fernando de Fuentes*, *Raúl de Anda*, *Arcady Boytler*, *Miguel M. Delgado*, *Juan Bustillo Oro*, *Miguel Zaccarias*, *Tito Davison* i *Alejandro Galindo*. Četrdesete godine posebno obilježuju redatelj *Emilio Fernández* i snimatelj *Gabriel Figueroa*. *Fernándezov* filmovi naglašene romantičarske retoričnosti iznose teme revolucije, društ. odnosa i ljubavi, a *Figueroina* kamera (pod očitim utjecajem slikara C. Orozca, D. Rivere i D. A. Siqueirosa), stapa ljude i krajolike u kadrove plastične, upravo monumentalne ljepote; ističe se »*María Candelaria*« (1943), nagrađena 1946. na festivalu u Cannesu, djelo kojim prvi put nakon II svj. rata jedna tzv. mala kinematografija pobuđuje širi interes u Evropi (pa i u Jugoslaviji — osobito *Fernándezov* film »Jedan dan života«, 1950, s glazbom najpoznatijeg film. skladatelja *Antonija Díaz Condea*). Međunar. uspjehe postižu i *Roberto Gavaldón* i *Julio Bracho*. U drugoj polovici desetljeća, na poziv uspješnog producenta *Oscara Danci-*

MEKSIKO L. BUNUEL.
Aníbal uništenja

gersa, u Meksiku počinje raditi Španjolac Luis Buñuel. U oko 20 svojih meks. filmova, on agresivnom ironijom (unoseći i nadrealist. dimenziju) kritički obračunava s vrijednostima tamošnjeg društva; posebno se ističu »Zaboravljeni« (1950), priča o delinkventnoj omladini, a potom i »Nazarín« (1958) i »Aníbal uništenja« (1962). Tendencijama kritičkog realizma blizak je i A. Galindo filmom »Mokra leđa« (1955), o sirotinji koja u potrazi za poslom preplivavajući Río Grande imigrira u SAD. U to vrijeme počinju se razvijati i neovisne produkcije, kojima najveći podstrek daju »Korijeni« (1955) Benita Alazrakija, o životu meks. Indios; sl. tematiku ima i međunarodno uspješni »Tizoc« (1956) Ismaela Rodrígueza, koji se potom ističe i trilogijom o Panchu Villi (1957/58) i filmom »La cucaracha« (1958). U komerc. produkciji izdvajaju se ostvarenja Alfreda B. Crevenne. Pedesetih godina prosječna godišnja proizvodnja je čak blizu 100 filmova. God. 1959. vlada kupuje većinu akcija najvećih studija, a 1960. i lanaca kinematografa, no takav zahvat rezultira i jačom cenzurom te otežanim plasmanom neovisnih produkcija. Ipak, i pored toga, razdoblje 60-ih godina obilježuju altern. filmovi izrazito polit. tematike (posebno o studentskim i radničkim demonstracijama 1968). God. 1964. osnovan je Sveučilišni centar za filmski studij (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, akr. CUEC), oko kojeg se okupljaju napredni stvaraoci. Ističu se filmovi »Krik — Meksiko 68« (1969) Leobarda Lópezza i još radikalniji »Ovdje Meksiko« (1969) anonimnih autora. Isto tako, grupa Cine Marginal na 16mm ili super 8mm vrpci snima seriju od 20 naslova »Saopćenja« (1971/72) na temu odnosa vlasti i uglavnom konformističkih sindikata. Na polju igr. filma kritičkim se odnosom prema aktual. društv. situaciji i problemima Indios ističu Luis Alcoriza (npr. »Tlacuayan«, 1962, i »Tarahumara«, 1965), te Gustavo Alatraste i Alberto Isaac. Budući da se 60-ih godina godišnja proizvodnja počinje smanjivati (npr. 48 filmova 1961), vlada 1968. osniva tvrtku Procinemex za unapređenje i propagandu domaćeg filma; Churubusco oprema u najmoderniji studio cijele Latinske Amerike (8 hala za snimanje od 1400 m²), za kojim ne zaostaje ni studio América (4 hale s mogućnošću proizvodnje 40 filmova godišnje); osniva 3 proizvodne kuće: Conacine (nacionalna film. korporacija) te Conacite Uno i Conacite Dos (film. nacionalne korporacije radnika i države) a 21. I 1970. predsjednik L. Echeverría vrši čak nacionalizaciju cjelokupne film. djelatnosti. Na području studija

Churubusco izgrađeno je 1971. sjedište kinoteke Cinemateca Mexicana, koja je po funkcionalnosti i bogatstvu arhiva među značajnijima u svijetu; 1974. osnovana je i druga kinoteka — Cinemateca Nacional. U razdoblju 1970—78. osnovana je Nacionalna filmska banka (direktor Rodolfo Echeverría), a u produkciju privučena grupa školovanih mlađih autora kojima je omogućeno da o meks. stvarnosti progovore relativno slobodnijim načinom. Ističu se Paul Leduc (»Reed: Pobunjeni Meksiko«, 1971), Archibaldo Burns (»Juan Pérez Lolote«, 1973), Sergio Olhovich (»Kuća na jugu«, 1974) i Felipe Cazals (»Canoa«, 1975), kao i Manuel Michel, Mauricio Wallerstein, José Bolanos, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons i dr. Stvaranje je omogućeno i emigrantima iz mnogobrojnih latinskoam. zemalja s diktatorskim režimom (npr. »Dogodilo se u Marusiji«, 1976. Cileanca Miguela Litúna). Pred kraj 70-ih godina Margarita López Portillo, direktorica RTC-a (središnje uprave radija, televizije i podržavljeneog filma) počinje kinematografiju vraćati u vlasništvo privatnog kapitala, što najveći dio produkcije (koja opet raste — 94 filma 1981) dovodi na razinu komercijalnoga (prevladavaju folklorno-pov. i muz. filmovi), a u distribuciji omogućuje ponovnu prevlast am. filma. Stoga su kritičniji stvaraoci primorani snimati 16mm filmove ili gotovo ilegalno djelovati izvan sistema. Najugledniji redatelj mlađe generacije Arturo Ripstein snima film »Vječni lanac« (1979) o vrlo raširenoj korupciji u policiji, kojem je onemogućena distribucija, što se već ranije dogodilo metaforičnom filmu »Godina kuge« (1978) F. Cazalsa, o kugi koja pogađa prijestolnicu imaginarne latinskoam. zemlje. Ipak, distribucija kritičnih »Sazviježđa« (1981) Alfreda Joskowicza kao da najavljuje ponovne veće mogućnosti slobodnog izražavanja. Istodobno, iznova jača djelatnost autora na 16mm vrpici oko CUEC-a, pa se čak traži i altern. distributerski i eksploatacijski sistem za uski film. God. 1982. do temelja je izgorjela Cinemateca Mexicana (koja je bila sjedište i nacionalne film. akademije), nakon čega je direktorica M. López Portillo smijenjena. Po dolasku na vlast predsjednika M. de la Madrida drž. uprava u kinematografiji jača, na položaje dolaze film. praktičari, privlače se novi autori, a u proizvodnju vraćaju oni koji su je morali napustiti; mreža altern. filma se tolerira, a za puni i efikasniji kapacitet meks. studija dovede i strane ekipe (npr., snimljeno je čak 15 koprodukcija 1984); najznačajnije su koprodukcije u posljednje vrijeme »Antonietta« (1982) Carlisa

Saure, »Crvena zvona« (1982) Sergeja F. Bondarčuka i »Erendira« (1983) Ruya Guerre. Radi što jačeg prodora meks. filma i izvan granica Latinske Amerike, mnogo se ulaže i u jedini međunar. festival u Acapulcu. O popularnosti filma u zemlji svjedoči oko 2000 kino-dvorana s oko 260 milijuna posjetilaca godišnje, kao i novi porast produkcije (105 filmova 1983, od čega samo 8 u okviru drž. kompanija /čime su premašeni »vrhunci« iz 50-ih godina/).

Mnogobrojni meks. glumci svih generacija stekli su i međunar. popularnost — u domaćim filmovima ili u Hollywoodu (posebno u vrijeme procvata tipa → latinskog ljubavnika, odn. u ulogama egzotičnih ljepotica); ističu se Ramón Novarro, Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Ricardo Montalban, Gilbert Roland, Alfonso Bedoya, Jorge Negrete, Fernando Soler, Tito Junco, Roberto R. Cañedo, Rodolfo Acosta, Cantinflas i Pedro Infante (nagrađen na festivalu u Cannesu 1957), odn. Dolores Del Río, María Félix, Columba Dominguez, Lupe Vélez, Silvia Pinal, Katy Jurado, Linda Cristal i Isela Vega, kao i Argentinka Libertad Lamarque i Španjolka Sarita Montiel.

LIT.: A. Custodio, Notas sobre el cine, Ciudad de México 1952; Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897—1955, Ciudad de México 1956; M. Contreras Torres, El libro negro del cine mexicano, Ciudad de México 1960; E. García Riera, El cine mexicano. Ciudad de México 1963; F. Heuer, La industria cinematográfica mexicana, Ciudad de México 1964; E. García Riera, Historia documental del cine mexicano (I—VII), Ciudad de México 1969—76; P. B. Schumann (urednik), Film und Revolution in Lateinamerika, Oberhausen 1971; A. de los Reyes, Los orígenes del cine mexicano, Ciudad de México 1973; J. Ayla Blanco, La búsqueda del cine mexicano, Ciudad de México 1974. R. Sr.

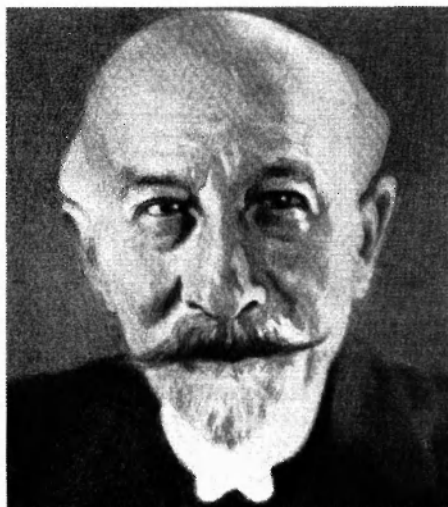
MELATO, Mariangela, tal. filmska, kazališna i tv-glumica (Milano, 19. IX 1945). Uzdržavajući se kao crtačica plakata, studira slikarstvo i pohađa glum. tečajeve u Milanu. Karijeru počinje u kazalištu u Bolzanu, ističući se u komadima Goldonija, Pirandella i Sartrea. Najveći kaz. uspjeh ostvaruje u predstavi Bijesni Orlando; na turneji s tim komadom zapaža je Y. Allégret i angažira u svom filmu Inozaija (1970). Već iduće godine za ulogu frizerke, supruge radnika koji se postupno politički osvješćuje (G. M. Volontè) u filmu Radnička klasa ide u raj E. Petrija nagrađena je godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento za gl. ulogu. Nelijepa, na trenutke čak nasimptična i odbojna, agresivna i brbljiva, no velikih izražajnih očiju i bogate mimike, najbolje uloge ostvaruje u komedijama (npr. Nazvat ćemo ga Andrea, 1972, V. De Sike) ili pak u filmovima sa satiričkim, ironijskim ili groteskim elementima (npr. Mimi metalac, 1972 /Nastri d'Argento/, i Ljubav i anarhija, 1973, L. Wertmüller), ali je podjednako uspješna i u dramskim ulogama u društveno-kritičkim djelima (npr. Dragi Michele, 1976, M. Monicellija i Zaboraviti Veneciju, 1979, F. Brusattija /za obje osvaja Nastri d'Argento/). Pokušaj stvaranja međunar. karijere nije joj uspio (npr. Flash Gordon, 1980, M. Hodgesa). Izvanredno uspješna u tal. okvirima, Nastri d'Argento dobiva i za film Pomozi mi da sanjam (1980) P. Avaija. Do 1988. glumila je u oko 40 filmova, ne zapostavljajući kaz. ni tv-karijeru (npr. tv-serije Mojsije G. De Bosija i Lulú S. Bolchija). Ističe se i kao pjevačica nar. pjesama.

Ostale važnije uloge: Dovoljno je pogledati je (L. Salce, 1970); Opće pobijanje (L. Zampa, 1970); Po milosti božjoj (N. Manfredi, 1971); Brigada protiv zločina (Steno, 1971); Nada (C. Chabrol, 1973); Na moru jednog ljeta (L. Wertmüller, 1974); Policajka (Steno, 1974); Stablo Guernike (F. Arrabal, 1975); Todo modo (E. Petri, 1976); Predsjednica (L. Salce, 1976); Feministica (N. Loy, 1977); Mačak (L. Comencini, 1978);

Dobar vojnik (F. Brusati, 1982); *Petomanijak* (P. Festa Campanile, 1984); *Ljetna noć* (L. Wertmüller, 1986). Da. Mć.

MÉLIÈS, Georges, franc. redatelj i producent (Pariz, 8. XII 1861 — Pariz, 21. I 1938). Sin industrijalca obuće, isprva radi u očevoj tvrtki. Zainteresiran kazalištem, nastupa neko vrijeme kao iluzionist, a 1888. kupuje kazalište Robert-Houdin koje je njegovalo iluzionizam i magiju. Za njegov je razvoj presudna 1895. godina, kada u Parizu prisustvuje jednoj od prvih javnih demonstracija *cinématographe* braće Lumière. Nakon što je uzalud pokušao kupiti njihov uređaj, nabavlja od Britanca R. W. Paula projekcijski aparat, a kod Kodaka vrpce. U prvih osamdesetak filmova izravno kopira Lumièreove motive i pristup (čak su i naslovi slični: npr. *Partija karata* — *Une partie de cartes*; *Dolazak vlaka na kolodvor Vincennes* — *Arrivée d'un train à la gare de Vincennes*; *Kazališni trg* — *Place de l'Opera*; *Boulojska šuma* — *Bois de Boulogne*, svi 1896). Do preokreta u njegovu shvaćanju filma dolazi 1896, navodno za rutinskog snimanja na pariškim ulicama: u jednom trenutku kamera je prestala raditi, a kad je za desetak sekundi proradila prizor je bio posve izmijenjen; naime, razvivši materijal uočio je da se omnibus (koji je zapravo snimao) »magično« pretvorio u pogrebnu povorku, koja je za kratkog prekida pred kamerom zamijenila prvotni prizor. To ga je dovelo do spoznaje da se filmom može prevladati puka registracija stvarnosti. Osim maštovitog primjenjivanja i usavršavanja trikova koje su izumili drugi, za svoga je petnaestogodišnjeg eksperimentiranja i sâm dospio do mnogobrojnih otkrića: u filmu *Nestanak jedne dame iz kazališta* (*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, 1896) izmjenjuje dinamičnu fotografiju sa statičnom i izvodi trik nestanka osobe iz kadra; navodno prvi postavlja akvarij ispred objektiva da bi postigao iluziju snimanja ispod morske površine. U filmu *Osvajanje Sjevernog pola* (*A la conquête du pôle*, 1912) koji većina kritike smatra Méliès-ovim najinventivnijim ostvarenjem, pojavljuje se golema mehanički pokretana lutka, dok na temelju fotogr. iskustava otkriva način kako da se na istoj slici desetak puta pojavi ista osoba. Maskama postavljenim ispred objektiva postiže dojam da ljudi gube glave, ruke ili noge a dekorom postavljenim naopako te preokretanjem film. vrpce ostvaruje efekt hodanja po stropu ili zidovima. Vrlo je zaslužan za populariziranje panorame i vožnje kamere. God. 1897. na svom imanju gradi film. studio (prvi u Francuskoj), što je posljedica uvjerenja da budućnost filma nije u dokumentarizmu, već u oponašanju kazališta (žar eksperimentatora čini ipak da njegova ostvarenja time ne gube filmičnost). Kamera mora biti strogo fiksirana »u parteru«, kako bi gledatelj mogao u cijelosti obuhvatiti »scenu«, a red. posao (*mise en scène*) — za čije je »uvođenje« i kasniji razvitak M. jedan od najzaslužnijih — treba vjerno slijediti principe postavljanja kaz. predstava. M. dolazi do zaključka da svakom snimanju mora prethoditi pisani tekst (*scenarij*), a shvaća i nužnost definiranja svih ostalih činitelja važnih za izvršenje red. posla: glumaca, maske, kostima, dekora, tehnike (koju na filmu dobrim dijelom »zastupaju« optički trikovi), te podjele na prizore i činove.

U skladu s tim otkrićima (a i s duhom kazališta Robert-Houdin) su i sadržaji njegovih filmova zasnovanih na trikovima, a s tematikom misterijā, čarolija i opsjenarstva (kojima inaugurira žanr → *filma fantastike*). Već i naslovi određuju sferu zanimanja: npr. *Mefistov laboratorij* (*Le cabinet de Mephistofélès*), *Halucinacije alkemičara* (*L'hal-*



GEORGES MÉLIÈS

lucination de l'alchimiste), *Ukleta krčma* (*L'auberge ensorcelée*) i *Začarani dvorac* (*Le château hanté*), svi 1897, te *Čarobnjak* (*Le magicien*) i *Umjetnikov san* (*Rêve d'artiste*), oba 1898. Potkraj XIX st. M. počinje iskazivati izrazitu sklonost i prema žanru rekonstruiranih aktualnosti. U vrijeme špijunske afere majora Dreyfusa snima angažirani polit. film *Afera Dreyfus* (*L'affaire Dreyfus*, 1899), a neke njegove rekonstrukcije čak prethode stvarnim događajima (tako je *Krunidba kralja Edwarda VII* — *Couronnement du Roi Édouard VII*, 1902, snimljena tjedan dana prije ceremonije). S uspjehom se okušao i u žanru pov. filma; ističe se *Ivana Orleanska* (*Jeanne d'Arc*, 1900) sa oko 500 glumaca i statista. Njegovo je najpoznatije ostvarenje znanstvenofantastični film *Put na Mjesec* (*Le voyage dans la Lune*, 1902); koristeći cjelokupno dotadašnje red. iskustvo (makete, trikovi, vožnje), u petnaestak min (260 m) uspijeva ispričati priču o pripremanju, letu i dolasku rakete na Mjesec, boravku i čudnovatim doživljajima na njemu, te povratku sa spuštanjem u more; ta slobodna adaptacija djela J. Vernea i H. G. Wellsa isticala se, osim za ono doba bogato razrađenom fabulom, i blagim podsmijehom znanosti i znanstvenicima. Djelo je

prihvaćeno s velikim oduševljenjem, osobito u SAD, gdje je Th. A. Edison (bez autorova pristanka) izradio i prodao na stotine kopija.

Poč. 10-ih godina zanimanje za Méliès-ove filmove opada, pa on ubrzo dolazi u ekon. ovisnost o tvrtki Pathé. Gotovo na rubu siromaštva, 1923—32. radi kao prodavač u trgovini igračaka na Montparnasseu. Tek poč. 30-ih godina 2 novinara skreću pažnju na golem značaj njegova djela, pa mu je 1931. dodijeljen orden Legije časti, a osobno A. Lumière odaje mu priznanje kao tvorcu kinemat. spektakla (kao što je to, već ranije, učinio i D. W. Griffith). God. 1932. Kinematografsko udruženje za uzajamnu pomoć dodjeljuje njemu i supruzi Jeanne d'Alcy (zvijezdi kazališta Robert-Houdin i mnogobrojnih Méliès-ovih filmova) stan i penziju, pa ostatak života provodi u relativnom blagostanju.

Samo 2 godine po izumu *cinématographe*, M. je svojim djelovanjem i otkrićima zapravo omogućio »drugo rođenje filma« — kao umjetnosti. Naime, Lumièreovu dokumentarizmu zasnovanom na registraciji prizora iz života suprotstavio je proizvode fantazije gotovo u cijelosti sačinjene po načelima fikcionalizma; ta će opreka s kraja XIX st. ostati popratna konstanta i svih daljih faza razvitka filma kao industrije i umjetnosti. Jedan od najznačajnijih pionira filma, snimio je više od 500 filmova, od kojih je do naših dana sačuvan tek manji dio.

Ostali važniji filmovi: *Umišljeni bolesnik* (*Le malade imaginaire*, 1897); *Pigmalion i Galateja* (*Pygmalion et Galathée*, 1898); *Kušnje sv. Antuna* (*Les tentations de Saint-Antoine*, 1898); *Kleopatra* (*Cléopâtre*, 1899); *Cagliostrovo zrcalo* (*Le miroir de Cagliostro*, 1899); *Krist hoda površinom vode* (*Le Christ marchant sur les flots*, 1899); *Pepejug* (*Cendrillon*, 1899); *Sedam smrtnih grijeha* (*Les sept péchés capitaux*, 1900); *Coppélia* (1900); *Nezgode aeronauta* (*Mésaventures d'un aéronaute*, 1900); *Nemoguće solaćenje* (*Le déshabillage impossible*, 1900); *Mala Crvenkapica* (*Le petit Chaperon Rouge*, 1900); *Modrobradi* (*Barbe-Bleu*, 1901); *Erupcija vulkana na Martiniqueu* (*L'éruption volcanique à la Martinique*, 1902); *Čovjek s glavom od kaučuka* (*L'homme à la tête de caoutchouc*, 1902); *Leteća žena* (*La femme volante*, 1902); *Gulliverova putovanja* (*Le voyage de*

G. MÉLIÈS. Putovanje na mjesec





W. C. MELLOR,
Dnevnik Ane Frank
(red. G. Stevens)

Gulliver à Lilliput et chez les géants, 1902); *Robinson Crusoe* (Les aventures de Robinson Crusoe, 1902); *Tri mušketira* (Les mousquetaires de la Reine, 1903); *Proročište u Delfima* (L'oracle de Delphes, 1903); *Čudovište* (Le monstre, 1903); *Čarobna svjetiljka* (La lanterne magique, 1903); *Faust i Margareta* (Faust et Marguerite, 1904); *Sirena* (La sirène, 1904); *Vječni Žid* (Le Juif errant, 1904); *Palača iz »Tisuću i jedne noći«* (Le palais de »Mille et une nuit«, 1905); *Tower* (La Tour de Londres, 1905); *Fantastični dirizabl* (Le dirigeable fantastique, 1906); *Anarhija kod lutaka* (L'anarchie chez Guignol, 1906); *Hamlet* (1907); *20000 milja pod morem* (Vingt mille lieues sous les mers, 1907); *Tunel ispod kanala La Manche* (Le tunnel sous La Manche, 1907); *Tartarin Tarasko-nac* (Tartarin de Tarascon, 1908); *Fantastične iluzije* (Les illusions fantaisistes, 1909); *Lagarije baruna Münchhausena* (Les hallucinations de baron de Münchhausen, 1911).

LIT.: M. Bessy/L. Duca, Georges Méliès, mage, Paris 1945; G. Sadoul, An Index to the Creative Work of Georges Méliès, London 1947; G. Sadoul, Georges Méliès, Paris 1961; C. Fernández Cuenca, Georges Méliès (1861—1938), Madrid 1963; S. Brakhage, The Brakhage Lectures (Méliès, Griffith, Dreyer, Eisenstein), Chicago 1972; P. Hammond, Marvellous Méliès, New York 1975; G. Sadoul, Lumière et Méliès, Paris 1985.

MELLOR, William C., am. snimatelj (29. VI 1904 — Hollywood, 30. IV 1963). Član A. S. C. Karijeru otpočinje u laboratoriju kompanije Paramount, potom je asistent snimatelja, a od 1934. samostalni snimatelj (radi za Paramount, 20th Century-Fox i MGM). Najuspjelije surađuje sa G. Stevensom, za čije je filmove *Mjesto pod suncem* (1951) i *Dnevnik Ane Frank* (1959, malobrojne eksterijere snimio J. Cardiff) nagrađen Oscarom za crno-bijelu fotografiju; u njima ostvaruje vrlo sugestivn ugodaj i naglašava dramatičnost prizora, a osobito se ističu pojedini kadrovi izuzetne lik. ljepote (npr. sekvenca bombardiranja u *Dnevniku Ane Frank*). Ne zaostaju ni njegova ostvarenja u filmovima u boji, npr. *Loš dan u Black Rocku* (1955) J. Sturgesa i *Div* (1956, sa E. DuParom) G. Stevensa. Umro je za snimanja Stevensova spektakla *Najveća priča ikad ispričana* (1965) koji je dovršio L. Griggs.

Ostali važniji filmovi: *Poppy* (A. E. Sutherland, 1936); *Prigotovi se za budućnost* (L. McCarey, 1937); *Hotel Imperial* (R. Florey, 1939); *Veliki McGinty* (P. Sturges, 1940); *Žena velikog čovjeka* (W. A. Wellman, 1942); *Wake* (J. Farrow, 1942, sa Th. Sparkuhlom); *Dixie* (A. E. Sutherland, 1943); *Sjaj podneva* (J. Farrow, 1947); *Sretna lju-*

bav (D. Miller, 1949); *Tri vojnika* (T. Garnett, 1951); *Preko prostranog Missourija* (W. A. Wellman, 1951); *Žene dolaze* (W. A. Wellman, 1951); *Karabina Williams* (R. Thorpe, 1952); *Gola ostruga* (A. Mann, 1952); *Pusti djevojku na miru* (S. Donen, 1953); *Veliki ligaš* (R. Aldrich, 1953); *Posljednji graničar* (A. Mann, 1955); *Povratak iz vječnosti* (J. Farrow, 1956); *Ljubav poslijepodne* (B. Wilder, 1957); *Gradić Peyton* (M. Robson, 1957); *Najbolje od svega* (J. Negulesco, 1959); *Žena u opsiji* (H. Hathaway, 1959); *Prinuda* (R. Fleischer, 1959); *Velika igra* (R. Fleischer, 1961, sa H. Persinom); *Dvije na selu* (Ph. Dunne, 1961); *Praznici gospodina Hobbsa* (H. Koster, 1962).

K. Mik.

MELODRAMA, FILMSKA, film. žanr. Izvorno, kaz. forma poznata već u XVII st., a osobito popularna u XVIII st.; komadi u kojima su dijalozi prekidani muzikom, a ponekad i potpuno zamjenjivani pjevanjem (zbog toga je naziv neko vrijeme sinoniman terminu *opera*). Njeni središnji likovi bili su gotovo uvijek kraljevi koji trpe neke posve neuobičajene udarce sudbine, da bi na kraju uslijedila pobjeda dobra. Glazba je služila pojačavanju značajnih elemenata dijaloga, stvaranju emocionalne tenzije ili izazivanju dojma sudbonosnosti (kao što se to i u filmovima vrlo često postiže film. muzikom). Zbog njezine iznimne jednostavnosti — kao kaz. djela — moralnog izgrađivanja« melodrame su konflikte i ličnosti nastojale prikazivati što jednodimenzionalnije — tu je umj. formu posebno koristio pučki teatar (što su vladajući slojevi podupirali), pri čemu je glazba ubrzo nestala, a mjesta radnje i junaci sve su se više prilagođivali neposrednom iskustvenom svijetu gledateljstva (najčešća tema: stradanja zaljubljenih), dok su se zadržale pojednostavljena i ekstremna emocionaliziranost te sudbonosnost. Kao rezultat takvog razvitka, pojam *melodrama* dobivao je postupno sve općenitiji prizvuk koji je — zbog umj. razine većine djela — u sebi sadržavao pejorativno obilježje, asociirajući na pretjeranu sentimentalnost, romantičnost i usiljenu pateičnost (na filmu osobito u tzv. → *ljubavnim filmovima*).

S obzirom na film, i film. melodramu u cjelini (iako u pojedinim sredinama postoje različita shvaćanja žanra te melodramska produkcija s posebnim lokalnim obilježjima) karakteriziraju istovrsna svojstva, osobito hipertrofirana emocional-

MELODRAMA, FILMSKA A. LITVAK, lijevo: Mayerling (D. Darrieux) desno: M. OPHÜLS. Pismo nepoznate žene (J. Fontaine i L. Jourdan)



nost odn. svođenje ljudskih egzistencijalnih problema tek na dimenziju osjećajnosti, dakle zanemarivanje ostalih životnih čimbenika (šire soc., polit., pov., ekon. i dr., koji se tretiraju općenito — tek kao pozadina). Budući da se taj aspekt može unositi i u filmove drugačijih osnovnih (tematskih, strukturnih, ikonografskih) odlika, pojam melodramski često se koristi kao osnovni atribut za djela koja očigledno slijede dr. žanrovske obrasce (tako: *ratna melodrama*, *melodramski gangsterski film*, *melodramski vestern* te — najčešće — *obiteljska melodrama*).

Kad se poč. XX st. počeo razvijati fabularni film, još uvijek popularna kaz. melodrama — kao i druga knjiž. djela sl. svojstava (tako su, npr., i ekranizacije klas. književne baštine obrađivane na melodramski način) — bila je najčešća u tadašnjoj film. proizvodnji, i takav repertoar karakterizirao je veći dio ranoga fikcionalnog filma; izuze tak su bile tek komedije, dok su čak i filmovi akcionih žanrova najčešće težili melodramatičnosti. Stoga je shvatljivo da je prvi veliki umjetnik filma bio i prvi majstor melodrame: *David W. Griffith* koji je intuitivno osjetio podobnost melodrame za najširu publiku, stavljajući naglasak (što je značajka i mnogih kasnijih proizvoda žanra) na sudbinu nezaštićene žene (→ *NAIVKA*). To se odnosi na njegove kratkometr. filmove za kompaniju Biograph iz 1908—13, te posebno na njegove cjelovečernje filmove »Slomljeni cvjetovi« (1919) i »Put prema istoku« (1920) koje mnogi povjesničari filma smatraju prvim remek-djelima žanra.

U zv. razdoblju, istaknuti am. predstavnici žanra su: *Frank Borzage*, *Joseph von Sternberg*, *Edmund Goulding*, *Clarence Brown* (uz *Georgea Cukora* najprofiliraniji autor »ženskih« filmova kojima dominiraju zvijezde poput G. Garbo, J. Crawford i dr.), *Walter Lang*, *Mitchell Leisen*, *William Dieterle* i *John Cromwell*, a nakon II svj. rata *Vincente Minnelli* i, osobito, *Douglas Sirk* (npr. »Veličanstvena opsesija«, 1954; »Zapisano na vještici«, 1957; »Potamnjeli anđeli«, 1958; »Imitacija života«, 1959).

U Evropi najistaknutiji film. stvaraoci tom žanru prilaze s podozrenjem, jer im se čini nemogućim snimiti melodramu koja ne bi bila naivna ili čak glupa. Izuzetak su, donekle, *Max Ophüls* (koji je uspio snimiti melodramu i u SAD), te *Luchino Visconti* i *Vittorio De Sica*.

Inače, M. je osobito razvijena u konzervativnijim sredinama. Dugi niz godina ona dominira u ind. kinematografiji; u tim su filmovima posebno značajni muz. elementi, što na određeni način predstavlja povratak izvornoj melodrami. Slično je i u kinematografijama Latinske Amerike — posebno onima s razvijenom komerc. produkcijom: argentinskoj, brazilskoj te posebno meksičkoj (npr. »Zloknobnica«, 1949, i »Jedan dan života«, 1950, *Emilija Fernández*).

U Srednjoj Evropi 30-ih i poč. 40-ih godina veliku popularnost imaju mađ. melodrame s glum. parom *Katalin Karády/Pál Jávör*. Istodobno, u Vel. Britaniji najpoznatije su melodrame redatelja *Herberta Wilcoxa* s glumicom *Annom Neagle* te tzv. *Gainsborough-melodrame* s parom *Margaret Lockwood/James Mason*; ipak, najviše umj. domete ostvario je *David Lean* (npr. »Kratak susret«, 1945). Pedesetih godina na španj. govornom području golemu popularnost postiže glumica *Sarita Montiel* (npr. »Prodavačica ljubice«, 1958, *Luisa Césara Amadorija*). U Francuskoj istaknuti je poratni redatelj melodrama *Jean Delannoy*. Na početku 70-ih godina dolazi do pokušaja obnove žanra (čija je popularnost 60-ih znat-

J.-P. MELVILLE, *Le Doulos*

no opala). Tako, velik međunar. uspjeh postiže franc. film »Jedan muškarac i jedna žena« (1966) *Claudea Leloucha* i am. film »Ljubavna priča« (1970) *Arthura Hillera*, kao i mnogi → *filmovi nostalgije* (koji su izrazito melodramatični). Istaknutiji napori u obnovi žanra zamjetljivi su u SR Njemačkoj — koja ima bogatu tradiciju predratnih tzv. *domovinskih filmova* (*Heimatfilme*), a i mnogobrojni pronacistički filmovi odlikovali su se melodramskim elementima (kao i istodobno u Italiji tzv. → *bijeli telefoni*) — u djelima *Wernera Schrötera*, *Edgara Reitzea* i, osobito, *Rainera Wernera Fassbindera* (npr. »Brak Marije Braun«, 1978) koji u žanr unosi značajne inovacije — do mjere prevladavanja njegovih »najodiosnijih« svojstava (što se odnosi i na dr. najistaknutije predstavnike melodrame).

M. se rasprostranila i na televiziji; mnogobrojne tv-serije (osobito američke) — uključujući i tzv. → *soap-opere* — melodramskog su karaktera.

Red.

MELVILLE, Jean-Pierre (pr. ime **J.-P. Grumbach**), franc. redatelj, scenarist, producent i glumac (Pariz, 20. X 1917 — Pariz, 2. VIII 1973). Velik ljubitelj filma od najranije dobi, u predratnom razdoblju snima amat. filmove. Za II svj. rata služi isprva u brit. vojski, a potom u snagama Slobodne Francuske. U profesionalnoj kinematografiji debitira 1945. kratkim igr. filmom *24 sata u životu jednog klauna* (*Vingt-quatre heures de la vie d'un clown*); iste godine osniva i vlastitu produkcijsku kuću s tehnikom i studijem (ulica Jenner u Parizu), čime se izdvaja od ostalih franc. redatelja. Posve izvan tada vladajućih proizvodnih odnosa i metoda, s malim vlastitim budžetom 1947. snima prvi cjelovečernji film *Tišina mora* (*La silence de la mer*/prikazan tek 1949/), prema kraćem Vercorsovu romanu, o obrazovanome njem. oficiru koji se za okupacije uzalud nastoji zbližiti s franc. obitelji. Idući film *Strašna djeca* (*Les enfants terribles*, 1950), drama brata i sestre s motivom incesta, tek je djelomično uspio produkt suradnje s autorom dramskog predloška J. Cocteauom — umjetnikom oprečnog senzibiliteta. Oduševljen pristaša am. filma, osobito krim. djela iz 30-ih godina i *film noir*a, od filma *Potpaljšač Bob* (*Bob le flambeur*, 1956) nastoja iskustva te kinematografije primijeniti na izrazito franc. sižeje; prepliću se motivi prijateljstva i kodeksa

podzemlja (tipični za am. gangsterski film) s pesimizmom i fatalizmom introvertiranih junaka (odlikama franc. policijskog filma). To se posebno odnosi na sljedeća ostvarenja: *Dva čovjeka na Manhattanu* (*Deux hommes dans Manhattan*, 1959, i jedna od gl. uloga) o novinarima koji tragaju za nestalim diplomatom; *Drugi dah* (*Le deuxième souffle*, 1966) o gangsterskom miljeu, gdje se svi (a osobito vođa /L. Ventura/) pokoravaju čvrstom moralnom kodeksu čije nepoštivanje povlači oštre sankcije; *Bljedoliki ubojica* (*Le samouraï*, 1967) o profesionalnom ubojici, inteligentnom i neuhvatljivom otpadniku od društva koji jedino ne uspijeva nadvladati veliku usamljenost koja ga nagrizava (jedna od najboljih uloga A. Delona, s kojim je M. češće surađivao). I ostala Melvilleova ostvarenja (osobito *Le Doulos*, 1962; *Crveni krug* — *Le cercle rouge*, 1970; *Policajac* — *Un flic*, 1972), pojedina i s manje ambicija, iskazuju natprosječno zanatsko umijeće.

M. je bio miljenik vodećih autora franc. *novog vala*; neki čak tvrde da je svojim policijskim filmovima bitno utjecao na praksu te film. struje. Dodijelivši mu sporednu ulogu umjetnika u svom prvijencu *Do posljednjeg daha* (1960), J.-L. Godard mu je izrazio svoj *hommage*; osim toga, M. je glumio u više svojih te u još nekoliko djela dr. redatelja.

Ostali filmovi: *Kad budeš čitala ovo pismo* (*Quand tu liras cette lettre*, 1953); *Léon Morin, svećenik* (*Léon Morin prêtre*, 1961); *Najstariji Ferchaux* (*L'ainé des Ferchaux*, 1962); *Vojaska u sjeni* (*L'armée des ombres*, 1969).

LIT.: J. Wagner, Jean-Pierre Melville, Paris 1963; R. Noguera (urednik), Melville on Melville, London/New York 1971. Pe. K.

MENADŽER, osoba koja u kinematografiji ima sl. funkciju kao i → *agent*; međutim, dok agent uglavnom pregovara o poslu i zaključuje ga, M. taj posao organizira i privodi kraju. Najčešće se javlja u fazi producerskih poslova ali je prisutan i u svim dr. dijelovima kinemat. produkcijskog i distribucijskog procesa.

M. je stručnjak koji se stavlja u službu nekoga drugog. U proizvodnji filmova ne ulaže vlastita sredstva (pa nije producent) niti na filmu stvaralački djeluje (pa nije ni autor); on ulaže svoj intelektualni napor da bi drugi postigli uspjeh. Za svoj rad uvijek je nekom odgovoran, ali ima veliku poslovnu samostalnost i dobiva znatnu financ.



P. MENICHELLI u filmu
Druga supruga

naknadu. Menadžeri se međusobno razlikuju utoliko što je jednima važniji komerc. uspjeh, dok drugi smatraju da je u svemu odlučujući interes autora. Ipak, uspješnog menadžera u prvom redu odlikuju poslovna darovitost i organizacijske sposobnosti.

Z. Sud.

MENART, Janez, književnik, scenarist i redatelj, (Maribor, 29. IX 1929). Završio Filozofski fakultet u Ljubljani. Ugledan pjesnik i prevoditelj, autor mnogobrojnih radio-drama. God. 1956 — 64. dramaturg u lut. odjelu Triglav filma u Ljubljani; nakon njegova odlaska ta film. vrsta u slov. produkciji zamire. Scenarist je lut. filmova *Udvarać* (1959) Z. Sintiča, *Motoritis* (1959), *Robot* (1960) i *Venera* (1961) S. Dobrile, *Klativitez* (1962) E. Sturlisa i *Gitarist* (1964) D. Ilrovinata. Prema vlastitom scenariju režirao je lut. film *Vjenčanje* (Poroka, 1962) — bajku o uzaludnim pokušajima mačke da pojede upravo vjenčani mišji par, pa se mora zadovoljiti miševima u prahu. Autor je tekstova za mnogobrojne dokum. filmove (npr. *Otok galebova*, 1956, E. Adamiča i *Jesenska noć među slovenskim lovcima na puhave*, 1962, D. Povha).

V. Mus.

MENICHELLI, Pina (puno ime **Giuseppina Menichelli**), tal. filmska i kazališna glumica (1893 — Milano, 1984). Kći putujućih glumaca sa Sicilije, karijeru vrlo mlada otpočinje u kazalištu. Kao statisticu zapaža je redatelj i producent G. Pastrone, pa se od 1913. posvećuje film. glumi. Svjetlije kovčeve kose i bljedoputa, velikih plavih očiju (sušta suprotnost tada vladajućoj divi F. Bertini), uglavnom nezapaženo nastupa u filmovima kompanije Cines. Na Pastroneov nagovor 1915. prelazi u kompaniju Itala Film; već iduće godine, njegovim filmom *Kraljevska tigrica* — gotovo programatskim načelom njene dalje karijere, probija se među vodeće glumice tal. filma. Temperamentna i sigurna u sebe, posjedu-

jući privlačnost kasnije nazivanu *sex-appeal*, popularna je najviše u muške publike, posebno ulogama u tipu → fatalne žene u filmovima o životu aristokracije i najviših građanskih slojeva. Uz F. Bertini i L. Borelli smatrana je trećom najvećom zvijezdom tal. nijemog filma (→ DIVIZAM). Nastupila je u 37 filmova od kojih je većinu režirao A. Palermi; povukla se 1924.

Njezina sestra **Dora Menichelli** i brat **Alfredo Menichelli** bili su također poznati kaz. i film. glumci.

Ostale važnije uloge: *Roman* (N. Martoglio, 1913); *Škola heroja* (E. Guazzoni, 1913); *Otac* (N. Oxilia, 1915); *Podmornica br. 27* (N. Oxilia, 1915); *Lulu* (A. Genina, 1915); *Vatra* (G. Pastrone, 1915); *Trilogija o Dorini* (G. Pastrone, 1917); *Roman o mladom siromahu* (A. Palermi, 1920); *Gola istina* (A. Palermi, 1921); *Druga supruga* (A. Palermi, 1922); *Djevojka iz restorana »Maxim's«* (A. Palermi, 1923); *Pazi na Ameliju* (A. Palermi, 1924).

D. Šva.

MENJOU, Adolphe, am. filmski i kazališni glumac (Pittsburgh, Pennsylvania, 11. II 1890 — Los Angeles, 29. X 1963). Pohađa voj. akademiju Culver i studira na sveučilištu Cornell (gdje nastupa u kaz. družini). Od 1912. profesionalni je glumac u Clevelandu, potom statist u filmovima kompanije Vitagraph i epizodist u newyorškim kazalištima. U I svj. ratu stječe čin kapetana. Nakon rata glumi u vodviljima a od 1921. i na filmu. Popularan postaje ulogama »negativaca«, npr. kao suparnik D. Fairbanksa u *Tri mušketa* (F. Niblo, 1921) odn. R. Valentina u *Šetku* (G. Melford, 1921). Rasprostranjivanjem tipa → latinskog ljubavnika, M. s velikim uspjehom tumači nepogrešivo odjevene (poznat upravo po tome) »svjetske ljude« pažljivo njegovanih brčića i rafiniranih manira, pridajući takvome romant. tipu i vlastitu dimenziju cinična zavodnika. Najreljefnije uloge ostvaruje u *Parižanki* (1923) Ch. Chaplina i *Brač-*

nom krugu (1924) E. Lubitscha. U zv. razdoblju sve se češće okušava u komičnim i karakternim ulogama (npr. kao tvrdokorni urednik u *Naslovnoj strani*, 1931, L. Milestonea — nominacija za Oscara), dok je prethodni tip prisutan samo još u *Maroku* (1930) J. von Sternberga. Nakon II svj. rata igra uglavnom druge gl. uloge (do povlačenja 1960. ukupno oko 100). Objavio je autobiografiju *Trebalo je 9 krojača* (It Took 9 Tailors, New York 1948). Specifičnu je reputaciju stekao kao gl. svjedok protiv kolega optuženih za antiam. djelatnost u kampanji senatora MacCarthya.

Ostale važnije uloge: *Vječna ljubav* (F. Lloyd, 1922); *Bella donna* (G. Fitzmaurice, 1923); *Zabranjeni raj* (E. Lubitsch, 1924); *Patnje sotone* (D. W. Griffith, 1926); *Dženulmen iz Pariza* (H. d'Abbadie D'Arrast, 1927); *Zabranjeno* (F. Capra, 1932); *Zbogom, oružje* (F. Borzage, 1932); *Jutarnja slava* (L. Sherman, 1933); *Moćni Barnum* (W. Lang, 1934); *Kopačice zlata iz 1935.* (B. Berkeley, 1935); *Mliječna staza* (L. McCarey, 1936); *Ulaz na pozornicu* (G. La Cava, 1937); *Zvijezda je rođena* (W. A. Wellman, 1937); *Ona i njezinih sto* (H. Koster, 1938); *Zlatni mladić* (R. Mammoulian, 1939); *Račun za razvod* (J. Farrow, 1940); *Sinkopiranje* (W. Dieterle, 1942); *Roxie Hart* (W. A. Wellman, 1942); *Hi Diddle Diddle* (A. L. Stone, 1943); *Živ čovjek* (R. Enright, 1945); *Neženjine kćeri* (A. L. Stone, 1946); *Propagandisti* (J. Conway, 1947); *Stanje Unije* (F. Capra, 1948); *Visoka meta* (A. Mann, 1951); *Preko prostranog Missourija* (W. A. Wellman, 1951); *Snajper* (E. Dmytryk, 1952); *Čovjek na žici* (E. Kazan, 1953); *Staze slave* (S. Kubrick, 1957).

LIT.: A. Tatarova, Adolf Menžu, Moskva/Leningrad 1927.

An. Pet.

MENZEL, Jiri, čehosl. filmski i kazališni redatelj i glumac te pisac (Prag, 23. II 1938). Iako zainteresiraniji za kazalište, nije se uspio upisati na kaz. akademiju, već na visoku film. školu FAMU u Pragu; 1962. diplomira režiju kratkim igr. filmom *Smrt gospodina Förstera* (Umrel nam pan Förster). Zapošljava se u kazalištu i kaz. djelatnost — posebno uspješno u poznatom praškom Semaforu — nastavlja usporedo s filmskom (tako 1982. postavlja *Hamleta* na Dubrovačkim ljetnim igrima). Profesionalnu film. karijeru otpočinje 1965, režirajući po I epizodu u omnibusu *Zločin u djevojačkoj školi* i *Biseri na dnu*. U prvom — prema scenariju pisca J. Skvoreckog — ostvaruje najduhovitiju epizodu, iskazujući osebujni smisao za humor, dok u drugom — zajedno s dr. redateljima svoje generacije, V. Chytilovom, I. Passerom, J. Nemecom, E. Schormom, J. Herzom i J. Jirešom (epizode zadnje dvojice poslije su se prikazivale odvojeno) — otkriva red. zrelost, pokazujući pričom o pogibiji motociklističkog prvaka kako se postaje navijačka legenda (ujedno, to je njegova prva suradnja s piscem B. Hrabalom). Ekranizacija Hrabalova romana *Strogo kontrolirani vlakovi* (Ostre sledované vlaky, 1966) jedno je od njegovih najuspješlijih ostvarenja, a njime postiže i najveći međunar. uspjeh — *Oscara* za najbolji film s neengl. jezičnog područja. Iako s radnjom iz doba njem. okupacije, film započinje humoristički (pokušaji provincijskog željezničara /V. Neckar/ da osvoji prvu ženu dovode do impotencije), no postupno sve ekspresivnije odražava ratnu stvarnost, da bi završetak donio i izrazitu tragiku; značajke djela su i antiheroizam i tipično češki crni humor. Slijedi *Hirovno ljeto* (Rozmarné léto, 1968, Grand Prix na festivalu u Karlovym Varyma), prema priči V. Vančure o trojici muškaraca u godinama koji dane provode kraj bazena, a noću se dive vještina-

ma cirkusanata (glumeći i sâm u filmu, M. je naučio hodati po žici). U toj paraboli o iluzijama i stvarnosti najviše privlači komika nastala iz suptornosti visokoga knjiž. stila dijaloga i beznačajnosti tema i situacija kojima se bave, pri čemu redatelj iskazuje i izuzetan osjećaj za spor ali djelotvoran ritam i rad s glumcima. U filmu *Zločin u noćnom klubu* (Zločin v šantanu, 1968), također u suradnji sa Skvoveckim, varira i kombinira iskustva iz filmova Ch. Chaplina, W. C. Fieldeisa i J. Harlow. U *Sevama na žici* (Skrivanci na niti, 1970) ponovno surađuje s Hrabalom, no film je iste godine zabranjen. Nakon toga dulje vrijeme djeluje samo u kazalištu. Filmu se vraća manje uspjelim ostvarenjem *Tko traži zlatni grumen* (Kdo hledá zlaté dno, 1974) o mladiću koji demoraliziran napušta grad da bi radio na gradilištu hidroelektrane. Svoj međunar. ugled potvrđuje *Vikendicom u šumi* (Na samote u lesa, 1975), gdje naizgled banalna obiteljska priča (»fenomen vikendica«) prerasta u nostalgичnu i duhovitu komediju karaktera. Počast svojem zvanju odaje *Veličanstvenim momcima s kamerom* (Baječni muži s klikou, 1978), pomalo sentimentalnom evokacijom prvih češ. filmaša i vlasnika putujućih kina, pri čemu je očita težnja prema stilskom perfekcionizmu (filmovi koje snimaju njegovi junaci djeluju toliko autentično, da su kritičari Menzela hvalili što je otkrio zaboravljene materijale). Noviji Menzelovi filmovi, posebno *Striženo-košeno* (Postrižiny, 1981) i *Svečanosti visibaba* (Slavnosti sněženek, 1983), oba prema Hrabalu, svakodnevnih »beznačajnijih« tema, ponovno iskazuju autorov smisao za modernu realist. komediju; prvi govori o sretnoj ljubavi provincijskog vlasnika pivovare iz 20-ih godina, a drugi o nevoljama koje izaziva ubijeni vepar u šumskom rekreacijskom objektu. Sl. tematskim i stilskim značajkama odlikuje se i *Selo moje malo!* (Vesničko ma stredisko-va, 1985, nominacija za Oscara). Međunar. uspjeh tih ostvarenja potvrđuje da je M. jedan od najznačajnijih suvremenih stvaralaca u žanru film. komedije. Također, vrlo je uspješan i izvođen komediograf.

Uz red. rad na filmu i u kazalištu, M. se bavi i film. glumom, nastupajući i u djelima dr. autora (često i u gl. ulogama): *Strop* (V. Chytilová, 1962), *Svakodnevna hrabrost* (E. Schorm, 1964), *Optužen* (J. Kadar i E. Klos, 1964), *Zbunjenost* (J. Čuřík i A. Maša, 1965), *Povratak sina razmetnoga* (E. Schorm, 1966), *Hotel za strance* (A. Maša, 1966), *Igre s jabukom* (V. Chytilová, 1977), *Igra oblaka* (Gy. Maár, 1983, u Madžarskoj) i dr.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Čokoladna njuškala* (Die Schokoladenschnüffler, 1986, u SR Njemačkoj).

To. K.

MENZIES, William Cameron, am. scenograf, redatelj i producent (New Haven, Connecticut, 29. VII 1896 — Beverly Hills, California, 5. III 1957). Studirao povijest umjetnosti na sveučilištu Yale. Nakon služenja u I svj. ratu nastavlja studij u Škotskoj, a 1918. u Engleskoj počinje raditi za kompaniju Famous Players-Lasky kao scenograf i majstor za spec. efekte. Ugled vrhunskog scenografa stječe po povratku u SAD, osobito filmom *Bagdadski lopov* (R. Walsh, 1924, sa A. Grotom), u kojem prenosi iskustva njem. stilizirane studijske scenografije (kao i kasnije u *Alibiju*, 1929, R. Westa). Majstor sugeriranja perspektive u suženom prostoru, razlomljenih dijagonalnih kompozicija kojima se prizor dramatizira, te — općenito — vrlo istančana lik. ukusa, na prvoj dodjeli Oscara 1928. nagrađen je za scenografiju filmova *Oluja* (1928) S. Taylora i *Golubica* (1928) R. Westa. Nakon što je u Hollywoodu stekao autoritet kakav



J. MENZEL, *Strogo kontrolirani vlakovi* (V. Neckář i J. Bendová)

je do tada imao samo C. Gibbons, producent D. O. Selznick povjerava mu nadzor svih vizualnih komponenti (scenografija, kostimografija, rekviziti, boja itd.) »superprodukcije« *Prohujalo s vihorom* (V. Fleming, 1939), posao koji je u tom projektu iziskivao i pisanje knjige snimanja s detaljnim crtežima svakog prizora (što je uključivalo i sugeriranje kutova snimanja), zbog čega je M. i režirao gotovo 10% čitava filma (tako i neke najspektakularnije prizore /npr. požar Atlante/); toliki autorski doprinos naveo je Selznicka da promovira i novo zvanje *production designer*, za što je M. dobio i prvog Oscara u kategoriji (s formulacijom »za istaknuto dostignuće u korištenju boje radi pojačavanja dramskog ugođaja«). Pored takvog djelovanja (ili samo kao scenograf) M. se od 1931. okušao i kao redatelj filmovima u kojima njegov lik. talent znatno nadilazi red. sposobnosti. Prvi visokobudžetni projekt povjerio mu je u Vel. Britaniji producent A. Korda (*Ono što će doći* — *Things to Come*, 1936); iako režijski i montažno mjestimice nezgrapna, s pretjeranim idealiziranjem tehnokracije, ta adaptacija romana H. G. Wellsa (koji je i autor scenarija) njegovo je najistaknutije red. ostvarenje, a ujedno i najznačajniji znanstvenofantastični film 30-ih godina, jer je u dočaravanju apokaliptičnog rata budućnosti znao nadahnutu usmjeriti scenografa V. Kordu i tvorca spec. efekata N. Manna. Od ostalih njegovih 11 (ko)režija stanovit su pažnju privukli i *Adresa nepoznata* (Adress Unknown, 1944), thriller iz II svj. rata, te *Invazori s Marsa* (Invaders from Mars, 1953), znanstvenofantastični film, i *Labirint* (The Maze, 1953), film strave (oba snimljeni u 3-D tehnici). Bavio se i producenturom (npr. *Ivy*, 1947, S. Wooda /i scenograf/).

Ostali važniji filmovi (kao scenograf — sam ili u suradnji): *Orao* (C. Brown, 1925); *Seikov sin* (G. Fitzmaurice, 1926); *Smokvin list* (H. Hawks, 1926); *Dva arapska viteza* (L. Milestone, 1927); *Željezna maska* (A. Dwan, 1929); *Gospodarica pločnika* (D. W. Griffith, 1929); *Abraham Lincoln* (D. W. Griffith, 1930); *Alice u zemlji čudesa* (N. Z. McLeod, 1933); *Pustolovine Toma Sawyera* (N. Taurog, 1938); *Stvoreni jedno za drugo* (J. Cromwell, 1939); *Naš grad* (S. Wood, 1940);

Strani dopisnik (A. Hitchcock, 1940); *Tako završava naša noć* (J. Cromwell, 1941); *Vrag i gospođica Jones* (S. Wood, 1941); *Kings Row* (S. Wood, 1942); *Kome zvono zvoni* (S. Wood, 1943); *Slavoluk pobjede* (L. Milestone, 1948).

An. Pet.

MENJŠOV, Vladimir Valentinovič, sovj. redatelj, scenarist i glumac (Astrahan, 17. IX 1939). U ranoj mladosti radi kao rudar, na postavljanju vodovoda i dr. Upisavši glumu na školi pri Moskovskom hudožestvenom teatru, diplomira 1965; nakon toga studira i režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi, gdje diplomira 1970. u klasi M. I. Romma. U toku 70-ih godina stječe stasovitu glum. reputaciju (npr. u *Vlastitom mišljenju*, 1977, J. J. Karasika) i bavi se scenar. radom. Kao redatelj debitira solidnim filmom *Natjecanje* (Rozigriš, 1977). Već narednim ostvarenjem, melodramom *Moskva ne vjeruje suzama* (Moskva slězam ne verit, 1979) prema scenariju V. K. Cernjaha i sa svojom suprugom V. V. Aljentovom u gl. uloji, postiže golem uspjeh u zemlji i inozemstvu (Oscar za najbolji film s neengl. jezičnog područja 1980); prateći sudbinu triju junakinja potkraj 50-ih i petnaestak godina kasnije, film pomiruje hollywoodsku žanrovsku i narativnu tradiciju sa sovj. realizmom, a redatelj se iskazuje podredivanjem elemenata film. izraza čvrstoj naraciji i postiže zamjernu dinamičnost i dirljivost priče.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Ljubav i golubovi* (Ljubov' i golubi, 1984).

N. Pc.

MERCANTON, Louis, franc. redatelj, scenarist i producent podrijetlom iz Švicarske (1879 — Pariz, travanj 1932). Od 1904. kaz. glumac u Juž. Africi, potom kaz. intendant u Londonu. Na filmu od 1912. Ugled stječe kao redatelj najboljih filmova S. Bernhardt: *Kraljica Elizabeta* (La reine Elisabeth, 1912), jedan od prvih dugometr. filmova uopće (velik uspjeh i na am. tržištu), *Adrienne Lecouvreur* (1913), *Jeanne Doré* (1916), *Francuske majke* (Mères françaises, 1917) i *Vidovita žena* (La voyante, 1923, nedovršen). Djelujući usporedo u Francuskoj i Vel. Britaniji, režirao je oko 30 dugometražnih (petnaestak u korežiji sa R. Hervi-lom) i više kratkometr. filmova, kojima je često i scenarist i producent. Bez većih umj. ambicija



L. MERCANTON, *Kraljica Elizabeta* (S. Bernhardt)

(snimao je najčešće komedije) ali na visokoj zanat-skoj i slikovnoj razini, osobito se isticao radom s glumcima (npr. B. Balfour, C. Talmadge, I. Novellom i Ch. Vanelom).

Njegov sin **Jean Mercanton** bio je nadaren film. glumac.

Njegov posinak **Jacques Spiri-Mercanton** ugledan je franc. snimatelj starije generacije.

Ostali važniji filmovi: *Bujica* (Le torrent, 1918, sa R. Hervilom); *Zov krvi* (L'appel du sang, 1919); *Miarka, djevojka s međvjedicom* (Miarka la fille à l'ourse, 1920); *Phroso* (1922); *Monte Carlo* (1925); *Uštipak* (Croquette, 1927); *Venera* (Vénus, 1928); *Vjenčajmo se!* (Marions-nous!, 1931); *Sarmantan je!* (Il est charmant!, 1932). Mi. Sr.

MERCIER, Michèle (pr. ime **Jocelyne Mercier**), franc. filmska, kazališna i tv-glumica (Nica, 1. I 1938). Završivši baletnu školu u rodnom gradu, usavršava se u Londonu. Na film je dovodi D. de La Patellière (*Povlačenje poluge*, 1957). Iste godine gl. ulogom prostitutke u filmu *Pružite mi priliku* L. Moguyja iskazuje određenu nadarenost, pa počinje glumiti i u kazalištu. Kraći boravak u Hollywoodu donosi joj uglavnom samo tv-nastupe. Šezdesetih godina, ulogama u tipu →pin-up, jedna je od mnogih novih zvijezda franc. filma. Toj uglavnom lokalnoj popularnosti najviše pridonosi fiz. izgled rase brinete bujnih grudi i »latinskog« temperameta, što do izražaja posebno dolazi u seriji (5 naslova 1961–68) pseudopov. pustolovnih filmova o markizi Angélique B. Borderieja. Kako rijetko nastupa u ambicioznijim djelima (npr. *Pucajte na pijanista*, 1960, F. Truffaut), s ulaskom u srednje godine karijera joj opada.

Ostale važnije uloge: *Andeo na zemlji* (G. von Radvanyi, 1959); *Najstariji Ferchaux* (J.-P. Melville, 1962); *Bučne godine* (L. Zampa, 1962); *Simfonija za masakr* (J. Deray, 1963); *Svjetska afera* (J. Arnold, 1963); *Tri lica straha* (M. Bava, 1963);

Visoka škola nevjere (omnibus, epizoda M. Monicellija, 1964); *Grom i pakao* (D. de La Patellière, 1965); *Druga istina* (Christian-Jaque, 1966); *Kako sam naučio voljeti žene* (L. Salce, 1966); *Fitilj i kolt* (R. Hossein, 1968); *Burne noći lady Hamilton* (Christian-Jaque, 1968); *Zlatna udovica* (M. Audiard, 1969); *Plamen nad smirnom* (P. Collinson, 1970); *Zov divljine* (K. Annakin, 1972).

MERCOURI, Melina, grč. glumica i političarka (Atena, 18. X 1930). Iz politički angažirane obitelji, pohađa njem. koledž te glum. školu Grčkog narodnog kazališta u Ateni. Kaz. karijeru otpočinje u komedijama, a kasnije s uspjehom tumači i dramske uloge (npr. H. Ibsen i T. Williams); 1952. nastupa i u Parizu. Na filmu debitira 1955; ulogom samovoljne kabaretske pjevačice u *Stelli* M. Cacoyannisa postaje poznata i u inozemstvu (jedina uz I. Papas i E. Lambetti). Popularnost

povećava u franc. filmovima budućeg supruga J. Dassina *Onaj koji mora umrijeti* (1957) i *Zakon* (1958), dok naslovnom ulogom u ambicioznoj *Kobnoj ciganki* (1957) J. Loseyja — iako u skladu s njenim žestokim temperamentom — ne privlači veću pažnju. Najveći uspjeh ostvaruje u filmu *Nikad nedjeljom* (1960) J. Dassina kao vedra pirejska prostitutka koju am. turist (J. Dassin), podučavajući je, uzalud odvika od njezina načina života: nagrađena je (*ex aequo*) na festivalu u Cannesu i nominirana za Oscara, a karakterističnim promuklim glasom otpjevani song *Djeca Pireje* M. Hadjidakisa postaje svjetski hit. Postavši zvijezda ulogama koje odražavaju grč. lokalni kolorit i mentalitet, M. ugled nastoji očuvati »glamouroznim« likovima u tipu → fatalne žene ili → mondenke. Njezina interpretacija modernizirane Fedre u istoimenu Dassinovom filmu iz 1962. ostaje na razini konvencionalnih tumačenja dilema antičke tragedije, a ni u njegovom thrilleru *Topkapi* (1964) ne izdiže se iznad standardiziranoga artistsčkog sjaja međunar. zvijezde. Angažirana polit. aktivistica lijevih demok. snaga (za vladavine vojne hunte bio joj je zabranjen povratak), svojim novijim ostvarenjima — paradoksalno — kao da utjelovljuje drugačija uvjerenja i ideje. Takav dojam ostavlja i u svojoj posljednjoj film. ulozi — glumice — u *Osudnici* (1978) J. Dassina, osuvremenjenoj verziji mita o Medeji. Postavši 1981. ministarkom kulture u socijal. vladi A. Papandreua (zalaže se za razvitak domaćeg filma oporezivanjem američkih te za vraćanje otuđenog kult. blaga Grčkoj), napušta glumu.

Ostale uloge: *Živio Henrik IV, živjela ljubav!* (C. Autant-Lara, 1961); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Pobjednici* (C. Foreman, 1963); *Mehanički klaviri* (J. A. Bardem, 1965); *Čovjek je mogao biti ubijen* (R. Neame, 1966); *Ljeto, 10,30 uvečer* (J. Dassin, 1966); *Veselo, veselo* (N. Jewison, 1969); *Obećanje u zoru* (J. Dassin, 1970); *Jednom k'o nijednom* (G. Green, 1975); *Loše navike* (M. Lindsay-Hogg, 1977). G. Va.

MEREDITH, Burgess, am. glumac i redatelj (Cleveland, Ohio, 16. XI 1909 /negdje 1908. ili 1907/). Isprva pomorac. Od 1929. nastupa u putujućim i repertoarnim kaz. trupama (npr. E. Le Gallienne), a od 1933. na Broadwayu (već za prvu ulogu dobiva godišnju nagradu kritike). Na filmu od 1936 (*Winterset* A. Santella, u kojem ponavlja gl. ulogu iz uspješnoga kaz. komada M. Andersona). Raznovrsna talenta, sugestivna glasa, privlačan (no ne za hollywoodske standarde), predodređen je za suptilnije karakterne uloge i prinuđen na marginalnu ali neovisnu karijeru s dosta prekida



M. MERCOURI u filmu *Stella*

(sredinom 50-ih godina i iz polit. razloga) koje ispunjuje režirajući u kazalištu i na filmu (*Dobro došli u Britaniju* — Welcome to Britain, 1943, sa A. Asquithom; *Čovjek na Eiffelovom tornju* — The Man on the Eiffel Tower, 1949, prema G. Simeonon /i glumac/) te glumeći na televiziji (npr. tv-serija *Batman*). Najistaknutije film. uloge ostvaruje u prvoj fazi karijere: kao najamni radnik u *O miševima i ljudima* (L. Milestone, 1940), kao ratni dopisnik u *Priči o redovu Joeru* (W. A. Wellman, 1945) i kao hiroviti, infantilni kapetan u *Dnevniku jedne sobarice* (J. Renoir, 1946, i ko-producent). Na filmu ponovno redovitije nastupa od 1962 — u drugim gl. ulogama (npr. kao trener naslovnog junaka u prva 3 filma serije o Rockyju /1976, 1979. i 1982/). Do 1988. igrao je u oko 60 filmova.

Ostale važnije uloge: *Idiotovo zadovoljstvo* (E. Lubitsch, 1939); *Druga trupa* (H. C. Potter, 1940); *Dvorac na Hudsonu* (A. Litvak, 1940); *Bilo tko* (G. Kanin, 1941); *Taj nesigurni osjećaj* (E. Lubitsch, 1941); *Velikanstvena lutka* (F. Borzage, 1946); *Čuda se događaju* (K. Vidor, 1948); *Prijedlog i usvajanje* (O. Preminger, 1962); *Kardinal* (O. Preminger, 1963); *Prva pobjeda* (O. Preminger, 1965); *Kad padne noć* (O. Preminger, 1967); *Vrt mučenja* (F. Francis, 1967); *Bio jednom jedan pokvarenjak* (J. L. Mankiewicz, 1969); *McKennino zlato* (J. L. Thompson, 1969); *Tako dobri prijatelji* (O. Preminger, 1971); *Sjaj i bijeda Hollywooda* (J. Schlesinger, 1975); *Hindenburg* (R. Wise, 1975); *Svadba* (R. Altman, 1978); *Magija smrti* (R. Attenborough, 1978); *Prijava igra* (C. Higgins, 1978); *Istinite ispovijedi* (U. Grosbard, 1981); *Sudar Titana* (D. Davis, 1981); *Kralj Lear* (J.-L. Godard, 1986).

An. Pet.

MÉRIL, Macha (pr. ime **Marie Gagarine**), franc. glumica i producentica (Rabat, Maroko, 3. IX 1940). Iz obitelji rus. useljenika. Glumu uči kod Ch. Dullina. Debitira potkraj 50-ih godina u kazalištu, a 1960. i na filmu. Od 1962. kraće vrijeme boravi u SAD (pohađa Actors' Studio i glumi u filmu *Tko to spava u mom krevetu?*, 1963, Da. Manna). Po povratku se proslavlja gl. ulogom suvremene žene svdene na razinu objekta u *Udati ženi* (1964) J.-L. Godarda; iako dobiva Prix Suzanne Bianchetti kao najbolja mlada glumica godine, ne koristi se uspjehom i igra uglavnom u komerc. filmovima (koje u vlastitoj tvrtki *Macha Films* često i proizvodi). Tek od sredine 70-ih godina ponovno češće nastupa u visokobudžetnim projektima. Vrlo se istakla i naslovnim ulogom u biografskoj tv-seriji o spisateljici Colette.

Ostale važnije uloge: *Topla ruka* (G. Oury, 1960); *Očaravajuća lažljivica* (M. Deville, 1961); *Odmor ratnika* (R. Vadim, 1962); *Bračni život* — Jean-Marc (A. Cayatte, 1963); *Bračni život* — Françoise (A. Cayatte, 1963); *Ljepotica dana* (L. Bunuel, 1967); *Horizont* (J. Rouffio, 1968); *Noć cvijeća* (G. V. Baldi, 1972); *Necemo ostariti zajedno* (M. Pialat, 1972); *Tajna napuštene kuće* (D. Argento, 1976); *Kineski rulet* (R. W. Fassbinder, 1976); *Idi k mami... tata radi* (F. Leterrier, 1978); *Agencija za sklapanje brakova* (C. Lelouch, 1978); *Jedni i drugi* (C. Lelouch, 1981); *Počim! Očuh* (B. Blier, 1981); *Smrtonosni put* (C. Miller, 1983); *U ime svih mojih* (R. Enrico, 1983); *Bez krova i zakona* (A. Varda, 1985); *Duet za solisticu* (A. S. Mihalkov-Končalovski, 1986).

Mi. Šr.

MERKULOV, Jurij Aleksandrovič, sovj. animator, redatelj i slikar (Raskasovo, 28. IV 1901 — Moskva, 13. II 1979). Diplomirao 1923. na Višoj državnoj umjetničkoj školi. Sa N. P. Hoda-tajevim osniva 1923. eksp. studio anim. filma

u Moskvi — prvi takve vrste u SSSR-u nakon revolucije. Pored crtežne bavi se i lut. animacijom, pokušavajući ostvariti filmove i u kombinaciji obje tehnike. Suraduje na poznatim anim. filmovima *Interplanetarna revolucija* (Mežplanet-naja revolucija, 1924), *Kako se Avdotja opismeni-la* (Kak Avdotja stala gramatnoj, 1925), *Kina u plamenu* (Kitaj v ognje, 1925), *Senjka Afrikanec* (1927), *Noćna uzbuha* (Noćnaja trevoga, 1928), *Doživljaji Bratiškina* (Priklučenija Bratiškina, 1929) i dr. Režirao je i znanstvene i teh. filmove. Tridesetih godina napušta film, djelujući otada kao slikar i dizajner plakata.

R. Mun.

MERLEAU-PONTY, Maurice, franc. filozof i teoretičar filma (Rochefort-sur-mer, 14. III 1908 — Pariz, 3. V 1961). Profesor na Sorbonni, autor mnogobrojnih filoz. spisa koji se bave pitanjima jezika i umjetnosti, slijedeći Husserlov fenomenološki pristup. Ogledom *Film i nova psihologija* (Le cinéma et la nouvelle psychologie, 1945) zasniva ideju da se film i filozofija razvijaju usporedno i suglasno, jer se film može nadgraditi filoz. struk-turom koja ga prenosi u svijet ideja, budući da je sposoban najbolje izraziti čovjeka posredstvom njegova vidljivog držanja pokazujući misao gesto-vima, ličnost stavom, a dušu tijelom (za razliku od romana, koji to čini »iznutra«). To se provjera-va psihologijom ponašanja, jer se unutrašnji život snažnije iskazuje ako se izražava ophođenjem i odnosom sa svijetom koji ga okružuje.

Ostali važniji radovi: *Struktura ponašanja* (La structure du comportement, 1941); *Fenomenologi-ja opažanja* (La phénoménologie de la perception, 1945); *Smisao i nesmisao* (Sens et non-sens, 1948); *Pohvala filozofiji i drugi ogledi* (Éloge de la philo-sophie et autres essais, 1953); *Znaci* (Signes, 1961); *Vidljivo i nevidljivo* (Le visible et l'invisi-ble, 1964, posmrtno).

Du. S.

MERLINI, Marisa, tal. filmska, kazališna i tv-glumica (Rim, 6. VIII 1923). Od 17. godine foto-model a usporedno pohađa tečajeve glume. Sveži-na i šarm »tipične Rimljanke« donose joj prve uloge u varijetetu i kazalištu od 1940, dok na filmu debitira 1946 (*Rim, slobodni grad* M. Pagliera). Nastupajući uglavnom u komedijama, često i uz Totò (npr. *Totò traži kuću*, 1949, Stena i M. Monicelli) i *Totò traži ženu*, 1950, C. L. Bragaglia), osobito uvjerljivo tumači »obične žene« bez za-vodničkih pretenzija (npr. *Kruh, ljubav i fantazi-ja*, 1953, i *Kruh, ljubav i ljubomora*, 1954, L. Comencinija). Za sporednu ulogu u filmu *Vrijeme praznika* (1956) A. Racioppija nagrađena je godiš-njom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento. Već od sredine 60-ih godina na filmu se pojavljuje tek povremeno (npr. *Velika tišina*, 1969, S. Corbucci-ja; *Drama ljubomore*, 1970, E. Scote; *Oh, Serafi-na!*, 1976, A. Lattuada; *Kad kum plaća*, 1977, S. Corbucci). Do 1987. igrala je u oko 50 filmo-va. U novije vrijeme glumi uglavnom na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Izvolite u kola* (L. Zampa, 1951); *Večeras štrajk* (M. Bonnard, 1951); *Druga vremena* (A. Blasetti, 1952); *Gospođice s broja 04* (G. Franciolini, 1955); *Dvorište* (A. Petrucci, 1955); *Bigamist* (L. Emmer, 1956); *Najljepši tre-nutak* (L. Emmer, 1957); *Očevi i sinovi* (M. Monicelli, 1957); *Muževi u gradu* (L. Comencini, 1958); *Garsonijera* (G. De Santis, 1960); *Borna kola* — 8. rujna (G. Puccini, 1960); *Stražar* (L. Zampa, 1960); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Vrijeme Rima* (D. de La Patellière, 1962); *Čudovišta* (D. Risi, 1963); *Ja, ja... pa ostali* (A. Blasetti, 1965).

Da. Mć.

MERRILL, Gary, am. filmski, kazališni i tv-glumac (Hartford, Connecticut, 2. VIII 1915).

Kaz. glumac od 1937, na Broadwayu od 1945. Na filmu debitira 1944. a redovito nastupa od 1949. Gruba lica, visoka čela i čupavih obrva, isprva se ističe glavnim a potom sporednim ulogama u tipu *heavy* (najčešće u akcionim filmovima). Često glu-meći uz tadašnju suprugu B. Davis, osobito je zapažen pomalo ironičnom interpretacijom kaz. redatelja-supruga protagonistice u filmu *Sve o Evi* (1950) J. L. Mankiewicza. Od 60-ih godina igra uglavnom na televiziji. Kao član Republikanske stranke aktivno se bavi politikom.

Ostale važnije uloge: *Krilata pobjeda* (G. Cu-kor, 1944); *Polijetanje usred dana* (H. King, 1949); *Na ivici trotoara* (O. Preminger, 1950); *Ljudi-žabe* (L. Bacon, 1951); *Otrov za drugog čov-jeka* (I. Rapper, 1951); *Odluka pred zorom* (A. Li-tvak, 1951); *Stranac je nazvao* (J. Negulesco, 1952); *Djevojka u bijelom* (J. Sturges, 1952); *Noć bez sna* (R. W. Baker, 1952); *Svjedok umorstva* (R. Rowland, 1954); *Ljudska džungla* (J. M. New-man, 1954); *Divlje oko* (J. Strick, S. Meyers i B. Maddow, 1959); *Divna zemlja* (R. Parrish, 1959); *Veliki varalica* (R. Mulligan, 1961); *Zado-voljstvo u njegovom društvu* (G. Seaton, 1961); *Ta-janstveni otok* (C. Endfield, 1961); *Revolveraš s Cr-vene rijeke* (R. Thorpe, 1967); *Noć divljaka* (R. Pe-erce, 1967); *Moć* (B. Haskin, 1967).

Mi. Šr.

MESGUICH, Félix, franc. snimatelj (1871—1949). Rođen u Alžiru. Prilikom da se upozna s novim medijem pruža mu sâm izumitelj *cinéma-tographe* L. Lumière. Kao osposobljeni snimatelj odlazi 1896. u SAD gdje demonstrira *cinéma-tographe* i neprekidno snima. U konkurentskoj bor-bi sa Th. A. Edisonom, njegova je misija trebala Lumièreu donijeti prevlast i na am. tržištu. God. 1897. odlazi u Rusiju i u Odesi, u dvorani kazali-šta, priređuje program uz pratnju orkestra. Zbog snimki proglašeni uvredljivim za rusku vojsku prognan je iz Rusije (time je na neki način uspo-stavljena institucija cenzure na filmu). Od 1898. Lumièrse se uglavnom bavi trgovinom pa M. počinje snimati za dr. tvrtke; iz tog doba datira i nje-gov pokušaj ozvučenog filma. Za produkciju Ur-ban Trading snima u Francuskoj, Španjolskoj, Italiji, Turskoj, Turkestanu, Mongoliji, Nizo-zemskoj, Njemačkoj i drugdje; za revolucije 1905. ponovno je u Rusiji, a nakon toga u Finskoj snima lovove na medvjede. Kasnije radi u Švicar-skoj, potom odlazi u Saharu a 1906. snima tzv. Međulimpijske igre u Ateni. God. 1908. iz avi-ona W. Wrighta pravi prve zračne snimke. a 1909. odlazi — po snim. zadatku za kuću Eclipse — na put oko svijeta. Do 1940. rukovodi laboratorijem C. T. M. (koji je sâm osnovao 1919). Objavio je autobiografsku knjigu uspome-na *Okret ručice* (Tours de manivelle, Pariz 1933), djelo vrlo značajno za upoznavanje s pionirskim razdobljem kinematografije.

Jedan od pionira filma, M. je sa svojim instruk-torom → M. Promioom utemeljio profesiju *film-skog reportera*. Za te zanesenjake, koji su cijelim svijetom širili saznanja o novome teh. otkriću — filmu, i uz to neprestano snimali, izmišljen je naziv *lovci na slike*.

Pe. K.

MESSTER, Oskar, njem. izumitelj, producent i redatelj (Berlin, 21. XI 1866 — Tegernsee, 7. XII 1944). Sin tvorničara optike, isprva se bavi optičkim konstrukcijama. God. 1896. osniva film. produkciju u kojoj pokušava upotrijebiti vlastite izume. Iste godine konstruira svoj prvi projektor te — uočivši nedostatke → hvataljke — za trenut-ni transport film. vrpce u projektoru uvodi već ranije poznati sistem → *malteškog križa*; prihvaća onaj sa 4 sektora, mehanički usavršen i smješten



OSKAR MESSTER

u uljnu kupku. Razvija i vlastiti način perforiranja filma, stroj za optičko kopiranje vrpce i dr. Uz proizvodnju projektor, ubrzo počinje proizvoditi i filmove te je prvi značajniji producent u Njemačkoj. Isprva snima film. vijesti, a kasnije i filmove zab. sadržaja kojima je — poput većine film. pionira — i scenarist, redatelj, snimatelj, kostimograf, scenograf, laborant, montažer pa i kino-operater. Iz tog razdoblja njegove aktivnosti značajan je pokušaj iz 1897. da za potrebe snimanja reflektorima osvijetli veliku plesnu dvoranu za vrijeme zabave. Kasnije je izumio i tzv. *Alabastra-Theater* (1910), za to vrijeme vrlo uspio pokušaj stvaranja plastične, trodimenzionalne slike kombinacijom projektor, ogledala, ekrana i događaja na pozornici (→ LATERNA MAGICA). Iste godine u svojim igr. filmovima stvara prvu zvijezdu njem. filma — glumicu H. Porten (kasnije je značajan i za afirmaciju glumaca L. Dagover, E. Janningsa, H. Piela i C. Veidta te redatelja C. Froelicha i R. Schunzela). Godišnje proizvodi 45—50 filmova, čija je duljina 1907. iznosila 150—300 m, kasnije do 1200 m a potom i 1500—2000 m. Bavi se i usavršavanjem raznih uređaja za snimanje u specijalne svrhe (za potrebe medicine, prirodnih znanosti i sl.), kao i (još od 1898) istraživanjem boje na filmu. Konstruira

i naprave za ozvučenje filmova (uglavnom ekrani-ziranih opereta) s gramofona; na projekciji u Berlinu (29. kolovoza 1903) prvi put javno prikazuje svoj uređaj *biofon*. Do 1913. njegovi se izumi upotrebljavaju u cijeloj Evropi. Njegova produkcija *Messter Film GmbH* (osnovna djelatnost bile su joj ipak film. novosti *Wochenschau*) kasnije se spojila s koncernom UFA.

Kod Messtera je zanat učio jedan od pionira hrv. i jugosl. kinematografije → J. Halla.

LIT.: F. Zglinicki, *Der Weg des Films*, Berlin 1956; H. Fraenkel, *Unsterblicher Film*, München 1956; A. Narath, *Oskar Messter, der Begründer der deutschen Kino- und Filmindustrie*, Berlin 1966. K. Mik.

MESZÁROS, Márta, madž. filmska redateljica i scenaristica (Budimpešta, 19. IX 1931). Djetinjstvo provodi u SSSR-u, jer je njen otac — poznati kipar László Meszáros — zbog svoga komun. uvjerenja bio proganjan od Hortyjeva režima. U domovinu se vraća nakon II svj. rata — bez roditelja (majka umrla, otac stradao u staljinskim čistkama). Nakon srednje škole kraće je vrijeme asistentica u proizvodnji film. novosti, a potom studira režiju na film. akademiji VGIK u Moskvi. God. 1956—59, nakon udaje, radi na dokum. filmovima u rum. Studiju Alexandru Sahiu. Po povratku u domovinu kroz gotovo 10 godina režira nekoliko desetaka obrazovnih, znanstvenopopularnih i dokum. filmova, među kojima se osobito ističu oni o lik. umjetnostima: *Vásárhelyi jeve boje* (*Vásárhelyi színek*, 1961) o slavnome franc. slikaru madž. podrijetla, kao i *János Tornyai* (*Tornyai János*, 1962) i *Miklós Borsos* (*Borsos Miklós*, 1966). Za uzbudljiv dokum. prikaz operacije na srcu dječaka *Otkucaj srca* (*Szívdobogas*, 1961) nagrađena je na festivalu u Padovi; 1986. za UNESCO snima film *Ave Maria* o patnjama žena-izbjeglica širom svijeta. Igr. filmom (svojim je projektima uvijek i /ko/scenaristica) počinje se baviti po udaji za M. Jancsóa, ali bez bitnije srodnosti s opusom ovog rodonačelnika madž. modernog filma. Već prvijenac *Sunce je zašlo* (*Eltávozott nap*, 1968) sadrži 2 bitne značajke koje do punog izražaja dolaze tek kasnije: interes za sudbinu suvremene žene i izravan realist. iskaz u kojem je zamjetan utjecaj dokumentarizma. Svjetski ugled stječe filmom *Usvojenje* (*Örökbefogadás*, 1975) o složenim odnosima adoptivne majke i pokćerke, kojim na festivalu u Berlinu osvaja Zlatnog med-

vjeda. Slijedi nekoliko djela s naglaskom na težnji žene za emancipacijom (*Devet mjeseci* — Kilenc hónap, 1976; *Njih dvije* — Ok ketten, 1977; *Kac kod kuće* — Olyan, mint otthon, 1978), u kojima se osjećaju odjeci suvremenog feminizma i → feminističkog filma (ali bez njihove isključivosti). Gotovo svako njeno ostvarenje dobiva neko međunar. priznanje (u domovini je manje cijenjena), a taj joj ugled donosi i mogućnosti snimanja koprodukcija (npr. s Francuskom: *Nasljednici* — Öröksej, 1980, i *Majka i kći* — Anna, 1981 /s poznatim franc. glumicama I. Huppert odn. M.-J. Nat/). Njezinim najzrelijim djelom smatra se *Intimni dnevnik/Dnevnik mojoj djeći* (*Naplo gyermekeimnek*, 1982, u široj distribuciji tek od 1984 /specijalna nagrada u Cannesu/), autobiografski film s radnjom iz razdoblja Rakosijeva režima; 1987. realizira i nastavak — *Dnevnik mojim ljubavima* (*Naplo szerelmeimnek*). U oba (kao i u nekoliko prethodnih) nastupa polj. glumac J. Nowicki. Film *Zemlja opsjena* (*Delibábok orszaga*, 1983) predstavlja autoričin neočekivan otklon od dotadašnje orijentacije: to je slobodna adaptacija Gogoljeva *Revizora* smještena u Ugarsku na izmaku XIX st. Dobitnica je drž. Nagrade Bela Balazs.

Ostali igr. filmovi: *Mjeseceto dvorište* (*A holdudvar*, 1969); *Lijepo djevojke, nemojte plakati!* (*Szép lányok, ne sírjatok*, 1970); *Oslobođenje* (*Szabad lelegzet*, 1973); *Na putu* (*Utközben*, 1979).

I. Šo.

METAFILM, film o filmu odn. filmsko bavljenje filmom. — Različiti su načini kojima se kroz povijest filmom govorilo o dr. filmu ili o značajkama filma uopće. Jedan od najranijih oblika film. bavljenja dr. filmom jest *parodiranje* (→ KOMEDIJA, FILMSKA), tj. karikaturna film. preradba nekog filma ili nekih značajki film. vrste ili određenog stila (npr. *Tri mušketira*, 1922, M. Lindera, *Buster detektiv*, 1924, B. Keatona; *Cat Ballou*, 1965, E. Silversteina; *Frankenstein junior*, 1974, M. Broksa).

Također, vrlo rano su se javili oblici igrano-filmskog, a i dokumentarističkog bavljenja temama izradbe filma, tzv. *filma o filmu u užem smislu* (npr. *Snimatelj*, 1928, B. Keatona; *Sutnja je zlato*, 1947, R. Claira; *Osam i pol*, 1963, F. Fellinija; *Američka noć*, 1973, F. Truffauta).

Zahvaljujući arhivskim snimkama i, općenito, arhiviranju filmova, 20-ih godina počeo se rasprostranjivati → *kompilacijski film*, tj. dokumentaristička vrsta koja se koristi materijalima iz dr. dovršenih film. djela. Ovim se tipom filmova može analitički ili pregledno izlagati o nekim značajkama određenoga film. razdoblja, stila, vrste ili određenog filma, koristeći za ilustraciju fragmente iz filmova o kojima govori (npr. *Nje-mačka, probudi se!*, 1966, E. Leisera).

Tzv. *modernistički film* što se javio potkraj 50-ih a raširio 60-ih godina (eksperimentalizam u Americi, *novi val* u Francuskoj, »novi filmovi« u različitim kinematografijama) obilježavao je stilizacijski, narušiteljski i obrađivački odnos prema »obveznim« značajkama tradic. filmovevanja. Zato se i smatra da je opća — a zato često i rasplinuta — odlika modernizma stanovita film. autoreferencijalnost odn. *metafilmičnost*. Ona često dolazi na vidjelo po sklonosti ka učestalom citiranju (→ CITAT, FILMSKI) iz drugih film. djela (npr. *Do posljednjeg daha*, 1960, J.-L. Godarda; *Opsesija*, 1976, B. de Palme), a — s druge strane — u čestom nastojanju da se konstruktivski film. postupci učine predmetom film. obradbe i varijacije tako da prestaju biti »neprimjetni«, »transparentni«, »sporedni«, postajući gotovo samostalna tema filma (npr. *Prošle godine u Marienbadu*, 1961,

M. MÉSZÁROS, *Njih dvije* (J. Nowicki, M. Vlady i L. Monori)



A. Resnaisa, te osobito eksp. filmovi *Film u kojem se pojavljuju perforacije, rubne brojke, mrvice prljavštine*, 1965, S. Landowa i *Prema Lumièreu* — »*L'arroseur arrosé*«, 1974, M. Le Gricea).

U atmosferi modernizma javljali su se pokušaji nadovezivanja na žanrovsku tradiciju (uglavnom am. filma), ali ne nespunitiji osoban, obrađivački način. Takve obradbe žanrova koje i same ostaju žanrovske mogu se nazvati *metažanrovskima*. Primjer osobnoga referencijalnog nadovezivanja na tradicijske žanrove može se naći u nadovezivanju na američki film *noir* (→ CRNI FILM) J.-P. Melvillea ili nadovezivanje na → *film strave* J. Carpentera. Međutim, iz metažanrovske obradbe žanra može se razviti i poseban žanr, što se dogodilo s tal. vesternom (tzv. *spaghetti-westernom*), koji ne samo da se nadovezuje na am. tradiciju već dodatno stilizira neke tipske značajke, daje im samostalnu vrijednost i međusobno ih kombinira bez narativnih i svjetonazornih obveza tradic. vesterne (npr. *Bilo jednom na Divljem zapadu*, 1968, S. Leonea).

LIT.: J. Leyda, *Films Beget Films*, London 1964; V. Petrić, *Razvoj filmskih vrsta*, Beograd 1970; P. Wollen, *Readings and Writings*, London 1982. H. Tć.

METAFILMSKI SIGNALI, također **metakomunikacijski signali**, obilježja (najčešće standardizirana) koja promatrača upozoravaju da ono što vidi jest film — *filmsko prikazivanje*, komunikacijska pojava, a ne nešto drugo. Takvo upozoravanje — koje postoji i kod dr. komunikacijskih pojava — osobito je važno u svezi s filmom, gdje prikazane pojave mogu u prvih mah, u nenaviklog gledatelja, izazvati dojam da je suočen s taktilnim predmetima i situacijama, a ne tek s njihovom svjetlosnom slikom, prikazom. M. također upozorava o kojem tipu filma se radi (igrani, dokumentarni, obrazovni, propagandni).

Postoje 2 vrste metafilm. signala.

Posredni ili kontekstualni signali su oni koji neovisno o pojedinačnom film. projektu upozoravaju da ćemo gledati film, gdje ćemo ga gledati, u kojem razdoblju, kakvu vrst filma i koji film pojedinačno: npr. tiskane ili izgovorene obavijesti o filmu, plakati, fotografije iz filma, specijalizirani prostori za prikazivanje filmova (kina, projekcijske dvorane i dr.), »ritualizirano« ponašanje prije i nakon projekcije itd.

Neposredni signali su oni koji su uključeni u sam film, odn. film. projekciju. Razlikujemo 4 tipa. **Kronografski signali** najavljuju početak i završetak filma (npr. početak projekcije, najavni natpisi, odn. odjavni natpisi i završetak projekcije). **Proksemički signali** razgraničuju film. projekciju od nefilm. okolice. Osnovni je okvir ekrana — granice između dviju svjetlosno različitih (kontrastnih) površina, od kojih je omeđena svjetlosna površina *filmska*, a omeđujuća *nefilmska*. **Teksturalni signali** upozoravaju da je materijalnost filma drugačije (isključivo svjetlosne, zvukovne) vrste od materijalnosti okolice i pozadine (koja je i taktilna i manipulativna). **Strukturalni signali** su oni koje daje sama struktura filma, a koji su alogični sa stajališta stvarnoga gledateljevog položaja. Tako, dok se točka gledišta na filmu mijenja često i diskontinuirano, naša se tjelesna pozicija u kinu ne mijenja. Ta disocijacija između ekranske točke gledišta i gledateljeve vizualne pozicije vrlo je snažan metafilm. signal koji je temelj mnogih dr. strukturalnih metafilm. signala (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO). H. Tć.

METROCOLOR → KOLOR

METRO-GOLDWYN-MAYER, akr. **MGM**, am. kompanija za proizvodnju i distribuciju fil-

movia, nastala 1924. fuzijom istaknutih proizvodnih kuća *Metro Pictures Corporation* (osnovana 1915), *Goldwyn Pictures Corporation* (1917) i *Louis B. Mayer Pictures* (1918), a pod patronatom velike prikazivačke korporacije *Loew's Inc.* Središnje ličnosti nove tvrtke bili su potpredsjednik *Louis B. Mayer* i rukovoditelj proizvodnje *Irving Thalberg* (*Samuel Goldwyn* je vrlo brzo istupio i počeo samostalnu proizvodnu djelatnost). Tvrtka je — kao dio moćne financ. organizacije s jakim bankarskim zaledem i lancem kinematografa *Marcusa Loewa* — vrlo brzo ostvarila primat među hollywoodskim studijima s kraja 20-ih godina. Mayer i Thalberg osebujno su vodili poslovnu politiku, kupujući gotovo neograničenim budžetom sve što su smatrali atraktivnim za »zdravu američku publiku željnu zabave« (zbog čega MGM postaje simbol idejnog konzervativizma, a za neke povjesničare filma — i Hollywooda /kao »tvornice snova«/ u cjelini). Financ. »genij«, Mayer je naizgled potiskivao svoju nerijetko i iracionalnu samovolju, dok je kultivirani Thalberg davao privid čovjeka »koji razumije umjetnike«; prema prosperitet kompanije grade na → *sustavu zvijezda*, zajednički uspijevaju disciplinirati i najmušičavije glumce (u »zlatnom dobu« kompanije vrhunskih je zvijezda u MGM-u bilo više no u ijednom dr. velikom studiju: N. Shearer /Thalbergova supruga/, G. Garbo, E. J. i L. Barrymore, C. Gable, J. Harlow, J. Crawford /Mayerova miljenica/, S. Tracy, R. Taylor, J. Stewart, N. Eddy, J. Mac Donald, M. Loy, W. Powell, M. Rooney, J. Garland, G. Garson, W. Pidgeon



i mnogi dr.). Za MGM su ugovorom bili vezani i neki od najboljih redatelja tog razdoblja: E. von Stroheim, K. Vidor, F. Lang, V. Sjostrom, E. Lubitsch i G. La Cava; ipak, »kućnom stilu« ponajviše je pridonio ugledno zanatstvo C. Browna, S. Franklina, E. Gouldinga, G. Cukora, V. Fleminga, N. Z. Leonarda, J. Conwaya i W. S. Van Dykea. Na način života i modu znatno su utjecali MGM-ov scenograf C. Gibbons (glasovit po luksuznim dekorima) i kostimograf G. Adrian, dok su za stvaranje karakterističnoga vizualnog stila filmova tvrtke zaslužni vrtni snimatelji W. H. Daniels, G. Folsey, H. Rosson, J. Ruttenberg, K. Freund i dr. Zaštiti znak i simbol studija, ričući lav (od milja zvan *Leo*) ispod natpisa *Ars Gratia Artis* (kreirao ga je propagandist H. Dietz), garantirao je 30-ih i 40-ih godina najširoj publici zabavu na najvišoj razini.

Povijest MGM-a može se podijeliti u nekoliko razdoblja. Najuspjelije je svakako prvih 12 godina pod Mayerovim i Thalbergovim vodstvom. Preko novinskog trusta R. W. Hearsta Mayer je (dok je proizvodio filmove sa M. Davies) osiguravao promociju filmova. Thalberg je producirao bogate i raskošne filmove, pravo očičenje »hollywoodskog Babilona«, ali mnogima od njih ne mogu se

odreći ambicije i kvaliteta (npr. *Pohlepa*, 1925, E. von Stroheima, *Velika parada*, 1925, K. Vidora, *Ben-Hur*, 1926, F. Nibloa, *Grand Hotel*, 1932, E. Gouldinga, *Kraljica Kristina*, 1934, R. Mamouliana, *Pobuna na brodu Bounty*, 1935, F. Lloyda te *David Copperfield*, 1935, i *Romeo i Julija*, 1936, G. Cukora). I nakon Thalbergove smrti 1936, kompanija nastavlja proizvoditi kvalitetnu eskapističku zabavu, no sa znatno manje umj. ambicija. Mayerov konzervativizam, patriotizam i instinkt za ukus masa dolaze pred II svj. rat do punog izražaja raskošnim, često kostimiranim super-spektaklima (npr. *Prohujalo s vjehom*, 1939 /ostvaren u suradnji s poduzećem D. O. Selznick-ka/, i *Čarobnjak iz Oza*, 1939, V. Fleminga), no i tada vrlo komercijalnim niskobudžetnim serijama (npr. → *Hardy Family*, → *Tarzan* i → *Dr. Kildare*). Do svršetka rata M. proizvodi 40–50 filmova godišnje i još uvijek je vodeći am. studio. Nakon rata novi ukus publike donosi MGM-u prve financ. probleme: Loew's Inc. je pod pritiskom antitrustovske kampanje morala raskinuti njihovo partnerstvo, pa M. ostaje bez jakoga financ. zaleda i Loewovih kinematografa. Poč. 50-ih godina, pod utjecajem financijera s Istočne obale, Mayer prepušta rukovodstvo obrazovanijem no manje sposobnom *Doreu Scharju*, koji proizvodi i neke vrlo kvalitetne ali za »stari« MGM nekarakteristične filmove (npr. *Uljez u prašini*, 1950, C. Browna, *Džungla na asfaltu*, 1950, J. Hustona i *Grad iluzija*, 1952, V. Minnellija). Tek musicali s kraja 40-ih i iz 50-ih godina kompaniji vraćaju staru slavu. Producent A. Freed, redatelji V. Minnelli i S. Donen, scenaristi B. Comden i A. Green te vodeće zvijezde žanra F. Astaire, G. Kelly, J. Garland, C. Charisse, F. Sinatra i A. Miller ostvaruju niz najuspjelijih muz. komedija svih vremena (npr. *Gusar*, 1948, V. Minnellija, *U grad!*, 1949, S. Donena i G. Kellyja, *Amerikanac u Parizu*, 1951, V. Minnellija, *Ploveće kazalište*, 1951, G. Sidnevja, *Pjevajmo na kiši*, 1952, S. Donena i G. Kellyja te *Diži zavjesu*, 1953, V. Minnellija). Ipak, taj »najglamazniji« hollywoodski studio nespremno dočekuje promjenu ukusa s poč. 60-ih godina i otežane produkcijske uvjete (projekti su sve skuplji). Zbog velikih gubitaka koji poč. 70-ih godina tvrtku dovode pod kontrolu novčara iz Las Vegasa dolazi do velikog smanjenja broja zaposlenih i proizvodnje. Fundus MGM-a rasprodan je za svega 1,5 milijuna dolara, a film. produkcija postaje marginalna aktivnost (glavina interesa je u kockarnicama i hotelima Las Vegasa i Renoa).

LIT.: L. B. Thomas, *The MGM Years*, New Rochelle 1972; J. R. Parrish/R. L. Bouwers, *The MGM Stock Company*, New Rochelle 1973; S. Marx, *Mayer and Thalberg: The Make-Believe Saints*, New York 1975; D. Rames, *The MGM Story*, New York 1975.

VI. T.

METTY, Russell, am. snimatelj (Log Angeles, 20. IX 1906 — Los Angeles, 1978). Član A. S. C. Isprva pomoćnik u laboratoriju, potom asistent snimatelja; snima od 1935. Pažnju pobuđuje kontrastnom crno-bijelom fotografijom i ugođajem sumraka i noći u filmovima *Stranac* (1946) i *Dodir zla/Zrno zla* (1958) O. Wellesa. Poznat je po složenim kadrovima s korištenjem kрана (*Dodir zla/Zrno zla*), a ujedno među prvim snima u boji pri visokom kontrastu svjetla. U filmu *Taza, Cochise-ov sin* (D. Sirk, 1954) spektakularno snima u tri dimenzije (*3D film*); vrlo uspješno surađujući sa Sirkom, radi i na većini njegovih najboljih melodrama (npr. *Zapisano na vjetru*, 1957, i *Imitacija života*, 1959). Istaknuo se i manirističkom kompozicijom kadrova u filmu *Jugozapadno od Sonore* (1966) S. J. Furieja. Za spektakularnu fotografiju u *Spartaku* (1960) S. Kubricka nagrađen je Osa-

rom. Jedan od najplodnijih am. snimatelja, povu-
kao se 1972.

Ostali važniji filmovi: *Sylvia Scarlett* (G. Cukor, 1936); *Silom dadija* (H. Hawks, 1938); *Ne, ne, Nanette* (H. Wilcox, 1940); *Irene* (H. Wilcox, 1940); *Sunčano* (H. Wilcox, 1941); *Priča o redovu* *Joey* (W. A. Wellman, 1945); *Tragični sastanak* (L. Moguy, 1946); *Pozveljivi poslovi Bel Amija* (A. Lewin, 1947); *Ivy* (S. Wood, 1947); *Poljupcima speri krv s mojih ruku* (N. Foster, 1948); *Svi moji sinovi* (I. Reis, 1948); *Slavoluk pobjede* (L. Milestone, 1948); *Bili smo stranci* (J. Huston, 1949); *Svijet u njegovim rukama* (R. Walsh, 1952); *Odvodi me u grad* (D. Sirk, 1953); *Seminola* (B. Boetticher, 1953); *Čovjek iz Alama* (B. Boetticher, 1953); *Saskatchewan* (R. Walsh, 1954); *Znak poganina* (D. Sirk, 1954); *Velikanstvena opesija* (D. Sirk, 1954); *Sve što nebo dopušta* (D. Sirk, 1955); *Čovjek bez zvijezde* (K. Vidor, 1955); *Čudo na kiši* (R. Maté, 1956); *Čovjek s tisuću lica* (J. Pevney, 1957); *Gospodin Cory* (B. Edwards, 1957); *Doba života i doba smrti* (D. Sirk, 1958); *Ovo je moja zemlja* (H. King, 1959, sa W. C. Hochom); *Ponoćna čipka* (D. Miller, 1960); *Portret u crnom* (M. Gordon, 1960); *Neprikladni* (J. Huston, 1961); *Opsjednuti ljubavlju* (J. Sturges, 1961); *Taj nježni dodir krzna* (De. Mann, 1962); *Ushit zbog svega* (N. Jewison, 1963); *Kapetan Newman, liječnik* (D. Miller, 1963); *Kad bih bio bogat* (J. Smight, 1964); *Knez ratnik* (F. J. Schaffner, 1965); *Texas je preko rijeke* (M. Gordon, 1966); *Gospodin Buddwing* (De. Mann, 1966); *Simfonija heroja* (R. Nelson, 1967); *Moderna Millie* (G. R. Hill, 1967); *Tajni rat Harryja Frigga* (J. Smight, 1967); *Dijamantna džungla* (De. Mann, 1968); *Inspektor Madigan* (D. Siegel, 1968). K. Mik.

METZ, Christian, franc. semiolog i teoretičar filma (Béziers, 12. XII 1931). Profesor na École Pratique des Hautes Études u Parizu; jedan od prvih franc. semiologa filma. U početnoj fazi (1962–70), pod utjecajem A. Bazina i R. Barthesa, film. sliku smatrao je analognom stvarnosti, razlikovao → denotaciju i → konotaciju filma, poricao postojanje dvostruke artikulacije u mediju i pronalazio kodifikaciju samo na razini velikih sintagmatskih jedinica (*scena, sekvenc, naizmjenična sintagma, sintagma učestalosti, opisna sintagma i samostalni kadar*). Tvrdio je da je film dvostruko motiviran i zato dvostruko izražajan te da u njemu važi načelo kontinuiteta, tj. da ne postoji diskrecijsko pravo jezika (*Ogledi o značenju filma — Essais sur la signification au cinéma*, 1968—72, u 2 dijela). Druga faza (1971—74) odlikuje se naglašavanjem funkcija → kodova u filmu, pri čemu se film promatra kao višekodovski medij koji reguliraju istovremeno *ekstrakinematografski* (oni koji se ne sreću samo u filmu) i *kinematografski kodovi* (oni specifični za film) koji se dijele na *opće* (koji se primjenjuju na sve filmove) i *pojedinačne* (koji pripadaju pojedinim epohama razvoja ili žanrovima); potonji su *potkodovi*. Pojedinačni film. tekst zasniva se na kodovima, ali nije identičan s njima, a poruka na *osobnom sistemu* (kombinaciji kodovskih činilaca u konkretnom filmu, koja je za svako djelo drugačija i uvijek originalna), što je posljedica utjecaja → E. Garronija (koji je, pored → U. Eca, odredio drugu fazu Metzova razvoja). U načelu, kod se nalazi na strani *paradigme*, a sistem na strani *sintagme*, što znači da je u pitanju dvostruki odnos *kod/poruka/sistem/tekst*. Pored toga, u kinemat. mediju ne postoji zajednička minimalna jedinica, bilo značenjska ili neznačenjska: ona se pojavljuje drugačija u svakom kodu (*fotogram* u tehnol. kodovima, *kadar* u potkodu montaže, *velike sintagmatske cjeline* u narativnim

kodovima, *simbolični predmet* u psihoanalitičkom kodu itd.). Specifičnost svakog jezika određuje se materijom izraza, a film i televizija su slike mnogostruke, pokretne, mehaničke, kombinirane s pismom i 3 vida zvuka; s ovog stajališta kodovi se još jednom dijele na one s *jedinstvenom* i s *univerzalnom manifestacijom* (*Jezik i kinematografski medij* — Langage et cinéma, 1971). Treća faza počinje 1975. objavljivanjem oglada *Psihoanaliza i film* (*Psychoanalyse et cinéma*) i *Imaginaro označavajuće* (*Le signifiant imaginaire*) i tiče se proučavanja filma kao »institucije označavajućega« u svjetlu »jedne druge semiologije« psihoanalitičkog tipa, gdje se smisao shvaća kao operacijska kategorija, a oblici označavajućega nalaze se u podsvjesnome i arhetipskome, imaginarnome i simboličnome čitave civilizacije (*Imaginaro označavajuće* — Le signifiant imaginaire, 1977). — Za teoriju filma važni su još njegovi *Semiotički ogledi* (*Essais sémiotiques*, 1977). Du. S.

METZNER, Ernő, njem. scenograf, redatelj i slikar mađarsko-žid. podrijetla (Budimpešta, 25. II 1892 — 1953). Studirao na lik. akademiji u Budimpešti. Na filmu od 1920. kao asistent scenografa i kostimografa; samostalno radi od 1923. Prvi uspjeh postiže 1926. u oniričkom filmu *Tajne jedne duše* G. W. Pabsta, uspijevajući — u suradnji sa snimateljem G. Seeberom — arhitektonski predočiti nadrealist. fantazmagoriju prizora sna i ujedno ih suprotstaviti potpuno realist. interijerima te tako sugerirati sadržaje podsvijesti. Pod utjecajem avangardnog filma 20-ih godina (sovj. montažne škole te ostvarenja H. Richtera i O. Fischingera) počinje i režirati; osobito se ističe eksp. film *Napad* (Überfall, 1928), priča u kojoj se također želi izraziti podsvjesno. Nastavljajući suradnju s Pabstom (7 filmova), odriče se utjecaja ekspresionizma iz ranije faze te prihvata — radeći uglavnom u studiju — naglašeni naturalizam u filmovima *Dnevnik izgubljene* (1929) i *Drugarstvo* (1931). God. 1933. emigrira u Vel. Britaniju, potom u Francusku i SAD, gdje ne postiže veće uspjehe. Od 1944. djeluje samo kao slikar.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Ara-bella* (K. Grüne, 1925); *Bijeli pakao Piz Palua* (A. Fanck i G. W. Pabst, 1929); *Zapadno bojište 1918* (G. W. Pabst, 1930); *Atlantida/Gospodarica Atlantide* (G. W. Pabst, 1931); *Odozgo nadolje* (G. W. Pabst, 1933); *Chu Chin Chow* (W. Forde, 1934); *Dogodilo se sutra* (R. Clair, 1943). Da. Mć.

MEURISSE, Paul, franc. glumac (Dunkerque, 21. XII 1912 — Pariz, 18. I 1979). Isprva advokatski pisar, potom službenik osiguravajućeg zavoda. Od druge polovice 30-ih godina nastupa u music-hallu i revijama. Uz pomoć E. Piaf na filmu debitira 1941 (*Montmartre-sur-Seine* G. Labombea) i ubrzo se — uglavnom komičnim ulogama — probija među vodeće franc. karakterne glumce; iako najčešće nastupa u izrazito komerc. projektima, popularnost održava do smrti. Likovima flegmatičnih, elegantnih fantasta koji malo govore i nikad se ne smiju stvorio je poseban tip film. komike; najkarakterističnije ga je iskazao kao znanstvenik u *Doručku na travi* (1960) J. Renoira te kao »super-špijun« u kraćoj seriji (parodiji špijunskog filma) započetoj *Crnim monoklom* (1961) G. Lautnera. Povremeno je s uspjehom tumačio i dramske uloge, najčešće u policijskim filmovima i thrillerima; osobito se ističu one suprug u *Demonima* (1955) H.-G. Clouzota i vođe pokreta otpora koji se krije iza maske nezainteresiranosti u *Vojsci u sjeni* (1969) J.-P. Melvillea. Igrao je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Cvijet mladosti* (M. Carné, 1947, nedovršen); *Betsabeja* (L. Moguy, 1948); *Dva andela u škripcu* (M. Tourneur, 1948); *Smrt donosioci* (G. Grangier, 1957); *Glavom kroza zid* (G. Franju, 1958); *Marie-Octobre* (J. Duvivier, 1959); *Istina* (H.-G. Clouzot, 1960); *Francuskinja i ljubav* (omnibus, epizoda H. Verneula, 1960); *Ptičje trave za ptičice* (M. Carné, 1962); *Drugi dah* (J.-P. Melville, 1966); *Sam protiv svijeta* (J. Giovannini, 1975). Mi. Šr.

MEYERS, Sidney, am. sineast (New York, 1906 — New York, 4. XII 1969). Po obrazovanju violinist, svira u više simfonijskih orkestara. Od 1934 — pod pseudonimom *Robert Stebbins* — film. kritičar »New York Theatre Magazinea«, a 1936. jedan od osnivača (pod rukovodstvom P. Stranda) progresivne dokumentarističke skupine → *Frontier Films*. U njezinu okviru producent je i pisac teksta prvog filma o rev. Kini — *Kina uzvraća* (1938), kojeg je snimio H. Dunham, a montirali M., J. Leyda, B. Maddow i I. Lerner (svi pod pseudonimima); usredotočen na ličnost Mao Zedonga, njegovo vođenje rata protiv Japana i njegove specifične polit. poglede (veće oslanjanje o seljaštvo nego o gradski proletarijat), film je za zbivanja u Kini zainteresirao sineaste na Zapadu i u SSSR-u. God. 1938–42. radi na zv. montaži filma *Rodna zemlja* L. Hurwitza i P. Stranda, za II svj. rata djeluje u brit. i am. filmskoj propagandi, a 1946. osniva kratkotrajnu tvrtku *Film Documentary Inc.* Prema scenariju J. Ageeja 1949. režira *Mirnog dječaka* (The Quiet One), igr. film s minucioznim dokum. ambientiranjem (snimljen većinom u newyorškoj crnačkoj četvrti Harlem i školi za poremećenu djecu), nagrađen na festivalu u Veneciji. Neovisan sineast, pažnju je privukao samo još korežijom (uz J. Stricka i B. Maddowa) igr. filma *Divlje oko* (The Savage Eye, 1959), dijelom realiziranog metodama → direktnog filma. Kao redatelj (povremeno i montažer) djelovao je i na televiziji. An. Pet.

MICHEAUX, Oscar, am. producent, redatelj i književnik (Metropolis, Illinois, 1884 — Charlotte, North Carolina, 1951). Nakon što se bavio raznim poslovima, od 1909. farmer je u Juž. Dakoti. Ondje se 1915, kao autodidakt, počinje baviti književnošću, a osniva i vlastitu izdavačku kuću. God. 1918. na poziv crnačke film. kompanije iz Nebraske, ekranizira svoj roman *Sitnopol-jednik* (The Homesteader). Osnovavši kompaniju *Micheaux Film & Book Corporation* u Sioux Cityju (Iowa), kao neovisni producent 1918–48. proizvodi više od 30 filmova (mnoge i režira) s uglavnom crnačkom glum. postavom. U povijesti am. filma značajan je kao jedan od prvih neovisnih producenata koji su — u fazi konstituiranja indus. kinematografije — djelovali u provinciji (izvan Hollywooda i New Yorka). Još je važniji njegov angažman za poboljšanje međurasnih odnosa.

Ostali važniji filmovi: *U našem dvorištu* (Within Our Gates, 1920); *Grubijan* (The Brute, 1920); *Obmana* (Deceit, 1921); *Tijelo i duša* (Body and Soul, 1925); *Progonstvo* (Exile, 1931, prvi zv. film u proizvodnji jedne crnačke kompanije); *Još deset minuta života* (Ten Minutes to Live, 1932).

LIT.: H. Sampson, Blacks in Black and White, Metuchen 1977.

An. Pet.
MICHELSON, Annette, am. kritičarka, historičarka i teoretičarka filma. Svoje teorije usmjeruje protiv tzv. retrogradne politike iluzionizma A. Bazina i sljedbenika (*Što je film?* — What Is Cinema, 1968), ukorijenjene u mimezisu što osigurava prostorno-vremenski kontinuitet koji sugerira cjelovitu dramsku radnju i dvosmislenost pojavnog svijeta, suprotstavljajući joj fizičko, ma-

terijalno shvaćanje filma (*Tijela u prostoru: Film kao puteno saznanje* — *Bodies in Space: Film as Carnal Knowledge*, 1969) i pogleda S. M. Ejzenštejna, S. Brakhagea i suvremenoga am. i kan. undergrounda (*Prema Snovu* — *Toward Snow*, 1971), koji govore »jednim demotskim marksizmom s dodatkom psihoanalitičkoga i strukturalističkog žargona — jezikom nove sinteze i nove avangardnosti« (*Ekran/površina: politika iluzionizma* — *Screen/Surface: The Politics of Illusionism*, 1972). Takav pristup nagovijestao je još D. Vertov (*Od mađioničara do epistemologa: »Čovjek s filmskom kamerom«* — *From Magician to Epistemologist: »Man with the Movie Camera«*, 1972).

Du. S.

MICHIELI, Čoči, redatelj (Antofagasta, Čile, 10. XII 1915 — Opatija, 23. VIII 1967). Od 1929. u Jugoslaviji, gdje završava gimnaziju i studira politehniku. Predratni član KPJ, od 1941. sudionik NOB-e. Rad na filmu započinje kao voj. savjetnik u prvim domaćim igr. filmovima (*Slavica*, 1947. V. Africa; *Zivjeće ovaj narod*, 1947, N. Popovića; *Na svojoj zemlji*, 1948, F. Stiglica). God. 1948. prekomandiran je u poduzeće Zastava film, gdje obavlja dužnost načelnika u sektoru nastavnog filma. Po demobilizaciji 1952. redatelj je dokum. filmova u statusu slobodnoga film. radnika. Režirati je započeo 1951. u Zastava filmu (*Pod slobodnim nebom; Dve priče sa jednog izleta; Za njih ne postoje prepreke*). Osobito se istaknuo dokum. filmom *Pod senkom halebarde* (1952), s tezom o pripadnosti Trsta Jugoslaviji, te s nekoliko filmova na temu NOB-e: 29. novembar 1943 (1953), *Stepinac* (1954), arhivskim materijalom o suradnji s okupatorom, *Vis* (1960), o značaju tog otoka u NOB-i, te *Idu čete partizana* (1961) i *Osam na jednog* (1966), sjećanjima na bitku na Sutjesci. Realizirao je i sljedeće projekte različitih tematskih usmjerenja: *Na velikom putu* (1952) o omladinskim radnim akcijama, *Put prijateljstva* (1956) o putu predsjednika Tita u Etiopiju, *Stari ratnici* (1956) s temom iz I svj. rata, *Nepoznati vrt* (1956) o svijetu mora, *Beograd 39° u hladu* (1958) o Beogradu ljeti, *I sunce ode u maskare* (1961) o pomrčini sunca, kao i više turističkih i dr. namjenskih filmova. Nosilac je više odlikovanja.

Mo. I.

MICHOTTE VAN DEN BERCK, André (Albert Edouard), belg. psiholog i teoretičar filma franc. izraza (St. Josse ten Noode, 15. X 1881 — Bruxelles, 1965). Profesor emeritus sveučilišta u Louvainu, član Belgijske kraljevske akademije. Pisac *Percepcije uzročnosti* (*La perception de la causalité*, 1954) i jedan od pripadnika rane filmološke škole oko časopisa »Revue Internationale de Filmologie« koja je proučavala film sa stajališta psihologije percepcije. Tvorac je hipoteze o »uživljavanju« gledaoca u film. junaka i radnju s pomoću psihol. paralelizma na motoričkom i emocionalnom planu; gledalac opaža postupke na ekranu kao objekte i tumači ih kao rezultat vlastitih unutrašnjih procesa koji pokreću i njegovo »tijelo« objekta; na taj način mi »djelujemo u glumcu« (*Emocionalno sudjelovanje gledaoca u radnji predstavljenoj na ekranu* — *La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran*, 1953). Važan činilac identifikacije pri tome je pokret koji uvijek ima svojstvo realističnosti, jer odvaja predmet od pozadine i tako ga supstancijalizira u prostoru (*»Svatomosni« karakter filmskih projekcija* — *Le caractère de »réalité« des projections cinématographiques*, 1948). Du. S.

MICKEY MOUSE, miš — lik iz crt. filmova W. Disneyja, vjerojatno najpopularniji junak toga



MICKEY MOUSE, Mikijev rođendan (s Plutomom)

film. roda do danas. O njegovom nastanku postoje mnoge verzije: izgleda da su ga zajednički stvorili Disney (ideja) i crtač U. Iwerks (figura). Prvi crt. film u kojem se trebao pojaviti je *Ludi avion* (započet 1927, dovršen i ozvučen 1928), no dolazak zvuka navodi Disneyja da prekine rad na tom projektu i snimi *Parobrod Willie* (1928), prvi zvučni crt. film uopće i prvo djelo u kojem se M. predstavio gledaocima. Time započinje i serija (od 1936. u boji) koja obuhvaća 121 film (posljednji *Jednostavne stvari*) i traje do 1953. M. se pojavljuje i u 2 dugometr. Disneyjeva filma: *Fantazija* (1940) i *Šala i mašta* (1947).

U početku M. je drski, često surovi delija i do sredine 30-ih godina pojavljuje se u većini najboljih Disneyjevih crt. filmova (*Zaluđen jazzom*, 1929; *Ukleta kuća*, 1929; *Samo Mickey*, 1930; *Orkestralni koncert*, 1935; *Na ledu*, 1935; *Selidba*, 1936; *Mickeyjev cirkus*, 1936; *Usamljeni duhovi*, 1937, itd.). Kasnije se pretvara u pristojnog »građanina«, uzorni tip Disneyjeve odgojne »menažerije«, zbog čega je u novijem razdoblju sve više kritika upućeno na račun duha i nazora na svijet što ga M. reprezentira. U skladu s tim, u filmu *Dugo crtano putovanje* (1974) G. Scarle smješta tradicionalno nasimijanog Mickeyja u društvo najozloglašenijih am. simbola javnoga i polit. života, a potom ga pretvara u ostarjelog, smežuranog narkomana. U cjelini, M. je vjerojatno najpotpuniji simbol Disneyjevog uspjeha i neuspjeha, ishodišta i finalnoga rezultata njegova pogleda na svijet i opusa.

R. Mun.

MIDI-MINUIT FANTASTIQUE, franc. časopis za film. fantastiku. Pokrenuo ga je poznati izdavač Eric Losfeld u svojoj izdavačkoj kući *Editions le Terrain Vague* u Parizu. Od proljeća 1962. do proljeća 1971. izašlo je 25 brojeva (gl. urednici: Alain Le Bris i Michael Caen /brojevi 1—5/ te M. Caen i Jean-Claude Romer /6—25/). Originalno uređivan, vrlo dobro tehnički opremljen, bogato ilustriran i s mnoštvom filmografskih i bibliografskih podataka, M. je poč. 60-ih godina imao višestruku ulogu: pojavio se kao prvi seriozni časopis specijaliziran za fantastiku na filmu, znatno pripomogao revalorizaciji žanrova *horror* i *science fiction* u godinama kada njihova proizvodnja doživljuje ponovni procvat (potkraj 50-ih i u toku 60-ih), okupio suradnike iz mnogih zemalja, te svojim prilozima (intervjui, kritike, eseji, portreti stvaralaca, prikazi knjiga itd.) »pokrio« uglavnom sve bitnije teme klas. i moderne film. fantastike.

R. Mun.

MIFED, akr. od tal. **Mercato Internazionale del Film, del TV-Film e del Documentario**, godišnja manifestacija u sklopu velesajma u Milanu, čiji je osnovni cilj međunar. trgovina filmovima. Organizatori velesajma, osnovanog još za faš. režima, već 30-ih godina pokazuju zanimanje za djelatnost film. industrije, no tek 1960 — na inicijativu *Michelea Guida Francija* — u program se uvode svi audiovizualni proizvodi s početnom namjenom da M. postane vodeći sajam obrazovnih, namjenskih i dokum. filmova. Kada su 1970. u program uvedeni i igr. filmovi, M. postaje — uz film. festival u Cannesu — najvažnije evr. središte trgovine filmovima (igr. filmovi imaju svoje izdvojene termine poznate kao *Indian Summer*). Na MIFED-u se povremeno održavaju i popratne manifestacije koje nadilaze njegovu osnovnu namjenu: okrugli stolovi, simpoziji i sl. (gdje se obrađuje najšira problematika filma i kinematografije).

N. Pc.

MIFUNE, Toshiro, jap. filmski i tv-glumac (Tsingtao, Kina, 1. IV 1920). Sin fotografa, mladost provodi u lučkom gradu Dairenu u marionetskoj državi Mandžukuo. Nakon mobilizacije 1939, šest godina služi u foto-sluzbi jap. zrakoplovstva (izradba voj. karata). Vrativši se u domovinu 1946, isprva se bezuspješno pokušava zaposliti kao fotograf ili asistent snimatelja. Iste godine, izabran na natječaju za »nova lica« kompanije Toho, debitira na filmu. U njegovu drugom filmu *Na vrhu srebrne planine* (S. Taniguchi, 1947) zapaža ga A. Kurosawa; smatrajući da je M. »najsurovijeg člana pljačkaške trojke odigrao sa zadivljujućom energijom«, povjerava mu u svome *Pijanom andelu* (1948) ulogu tuberkuloznog gangstera — drugu po važnosti. Iznimna nadarenost mladog glumca potiskuje u drugi plan gl. lik, liječnika-pijanica (T. Shimura), i tako počinje izuzetno plodna suradnja s Kurosawom (16 filmova u 18 godina) koja mu donosi i svjetski ugled. U kodificiranu japansku glum. tradiciju (izmirujući je ponekad sa zapadnom) M. unosi moderan brio, svježinu ekspresije, dinamizam i sugestivan osobni pečat, a podjednako je uspješan u velikom rasponu likova i karaktera: od suvremenih urbanih junaka (*Tih dvoboj* i *Bijesan pas*, oba 1949; *Sablazan*, 1950; *Idiot*, 1951; *Bilješke jednoga živog bića*, 1955; *Zh mirmo spavaju*, 1960; *Između neba i pakla*, 1963), preko heroja kostimiranih filmova (žanr → *jidai-geki*) — i samurajskoga i plebejskog podrijetla, koji i njemu i jap. kinematografiji donose najviše uspjeha (*Rašomon*, 1950; *Sedam sa-*



TOSHIRO MIFUNE

muraja, 1954; *Na dnu*, 1957; *Skrivena tvrđava*, 1958; *Tjelesna straža*, 1961 /nagrada na festivalu u Veneciji/; *Sanjuro*, 1962; *Ridobradi*, 1965 /nagrada u Veneciji/ do stiliziranih tipova u tradiciji no-teatra (*Krvavi prijesto*, 1957). Efektno portretira komične, groteskne karaktere (*Sedam samuraja*) kao i ozbiljne i tragične (*Rašomon*; *Na dnu*; *Krvavi prijesto*), a podjednako je uvjerljiv i u likovima starije dobi (kao 35-godišnjak u *Bilješcima jednoga živog bića* tumači 70-godišnjeg starca), sjedinjujući sve te kvalitete u liku liječnika-tirana »mekog srca«, vrhuncu suradnje s Kurosawom (*Ridobradi*).

Od ostalih redatelja najuspješnije surađuje sa H. Inagijem (npr. trilogija *Samuraj*, 1954—56; *Čovjek s rikšom*, 1958; 47 *samuraja bez gospodara*, 1962), a tek povremeno i s još nekim značajnim jap. autorima: K. Mizoguchijem (*Život O-Haru, galantne žene*, 1952), M. Naruseom (*Srce žene*, 1956) i D. Itom (*Ambiciozan*, 1970). Efikasan profesionalac, nastupa u 5—6 filmova godišnje, često i u posve komerc. projektima (redatelja K. Yamamota, K. Okamota, Sh. Maruyame, Y. Chibe, T. Sugiea i dr.), glumeći uglavnom autoritativne, leaderske likove (u jap. tipologiji *tateyaku* /tako, više je puta igrao komandanta jap. mornarice u II

svj. ratu I. Yamamota: u *Admiralu Yamamotu*, 1968, Sh. Maruyame, *Bitki za Midway*, 1976, J. Smighta i dr.). Povremeno s uspjehom nastupa i izvan matične kinematografije: npr. u Meksiku (*Značajna ličnost*, 1961, I. Rodriguez), SAD (npr. *Pakao na Pacifiku*, 1968, J. Boormana i *Izazov*, 1982, J. Frankenheima) i Francuskoj (*Crveno sunce*, 1971, T. Younga). U zrelijoj dobi glumi i na jap. i am. televiziji (npr. popularna tv-serija /i istoimeni film/ *Sogun* J. Londona). God. 1963. osnovao je vlastitu produkcijsku kuću *Setagasku* (najveći uspjeh *Pobuna*, 1967, M. Kobayashija, u kojoj je i glumio), gdje se bez većeg odjeka okušao i kao redatelj antiratnom dramom *Nasljeđe pet stotina tisuća* (Gojuman-nin no isan, 1963).

Ostale važnije uloge: *Izveštaj o djelovanju profesora Ishinake* (M. Naruse, 1950); *Zaručnički prsten* (K. Kinoshita, 1950); *Priča o dvorcu u Osaki* (H. Inagaki, 1961); *Abare Goemon* (H. Inagaki, 1966); *Grand Prix* (J. Frankenheimer, 1966); *Bojni brod* (H. Inagaki, 1969); *Crveni lav* (K. Okamoto, 1969); *Bitka za Port Arthur* (Sh. Maruyama, 1972); *Papimati tigar* (K. Annakin, 1975); *Legenda o džudou* (K. Okamoto, 1977); *1941. Luda invazija na Californiju* (S. Spielberg, 1979); *Moćni i zločinci* (W. Richert, 1979); *Oginsaga* (K. Kumai, 1980); *Inchon* (T. Young, 1982). N. Sić.

MIHAJLOVIĆ, Mihailo-Mika Afrika, snimatelj i redatelj (Beograd, 1893 — Beograd, 1941). Kao učenik beogradske gimnazije zainteresirao se za film i već 1914. sudjelovao u nekim snimanjima. God. 1917. postaje član →Kinematografske sekcije Srpske vrhovne komande u Solunu i otada pa do smrti bavi se filmom (što je u to doba rijetkost). Od 1922. do 1925. snimatelj je Državne radionice filmova pri Ministarstvu narodnog zdravlja, a od 1925. do 1941. rukovodilac Filmske radionice Vojnogografskog instituta. Iako aktivan oficir (uoči II svj. rata kapetan I klase), sudjelovao je i u snimanju mnogih filmova izvan vojske te je zapamćen kao jedan od najagilnijih pionira filma u Beogradu između dva rata. Danas je teško utvrditi koliko je M. filmova snimio i režirao. Od poznatih ističu se: filmovi za vojsku *Požar Soluna* (1917), *Proboj Solunskog fronta i napredovanje srpske vojske* (1918), *Oslobođenje Beograda* (1918), *Otkrivanje spomenika zahvalnosti Francuskoj* (193?) i *Pasivna odbrana i zaštita od*

napada iz vazduha (1939); izvan vojske *Tragedija naše dece* (1922), *Greh alkohola* (1923), *Za koru hleba* (1923), *Doktor Tokerama* (1923) i *Sportski film JUGOSLAVIJA* (1928). D. Kos.

MIHAJLOVSKI, Branko, snimatelj (Skopje, 2. I 1924). Sudionik NOB-e. Nakon rata pohađa Visoku filmsku školu u Beogradu. Jedan od prvih mak. profesionalnih snimatelja, sudjeluje u konstituiranju kinematografije SR Makedonije. U više od 100 dokum. i reklamno-propagandnih filmova bilježi najznačajnije događaje u poratnom razvitku republike. Kao direktor fotografije desetak igr. filmova surađuje i s redateljima iz dr. središta. Podjednako uspješno njeguje realist. fotografiju (npr. dokum. film *Australija*, 1976, S. Popova) kao i takvu koja teži dramatizaciji prizora (npr. igr. film *Planina gnjeva*, 1968, Lj. Georgievskog). Za fotografiju dokum. filma *Ekselencije* (Z. Velimirović, 1966) i kratkoga igr. filma *Ne* (Lj. Georgievski, 1966) nagrađen je na festivalu u Beogradu 1967. Dobitnik je više rep. i sav. nagrada.

Ostali važniji filmovi — igrani: *Vučja noć* (F. Stiglic, 1955, sa Lj. Petkovskim); *Viza zla* (F. Stiglic, 1959); *Pod istim nebom* (M. Stamenković i Lj. Georgievski, 1964); *Memento* (D. Osmanli, 1967); *Republika u plamenu* (Lj. Georgievski, 1969); *Cijena grada* (Lj. Georgievski, 1970); dokumentarni: *Krste Misirkov* (M. Petrovski, 1970); *Polje* (M. Petrovski, 1971); *Bubnjari* (M. Petrovski, 1971); *Umir krvi* (Z. Velimirović, 1971); *Kajak 75* (K. Nedkov, 1976); *Šesti igrač* (K. Nedkov, 1976); *Mavrovo* (S. Popov, 1977); *Sretna nova godina* (V. Blaževski, 1978); *Krv mora* (K. Nedkov, 1980). G. Va.

MIHALKOV, Nikita Sergejevič, sovj. redatelj, scenarist i glumac (Moskva, 21. X 1945). Sin scenarista S. Mihalkova i spisateljice N. Končalovske, brat →Andreja M. Studirao na Ščukinskoj filmskoj školi, potom upisao režiju na moskovskom VGIK-u u klasi M. I. Romma i diplomirao 1972. sredinom. filmom *Miran dan na kraju rata* (Spokojnyj den' v konce vojny). Još 60-ih godina, debitirajući kao šesnaestogodišnjak, afirmirao se kao film. glumac (npr. *Setam Moskvom*, 1963, G. N. Danelije; *Plemićko gnjezdo*, 1969, A. S. Mihalkova-Končalovskog; *Sport, sport, sport*, 1971, E. G. Klimova; *Sibirijada*, 1978, A. S. Mihalkova-Končalovskog). Kao redatelj cjelovečernjeg filma debitira akcionom dramom iz građanskog rata *Svoj među tuđima, tuđ među svojim* (Svoj sredi čužih, čužoj sredi svojih, 1974, i scenarist i glumac), pod zamjetnim utjecajem estetike i ikonografije tal. vesterna (osobito je zapažena atraktivna fotografija P. T. Lebeševa, kasnije njegovoga stalnog suradnika). Stanovit međunar. ugled stječe *Robinjom ljubavi* (Raba ljubvi, 1975, i scenarist i glumac), nostalgичnom pričom o snimanju filmova u postoktobarskim danima, a potvrđuje ga *Mehaničkim pianinom* (Mehaničeskoe pianino, 1977, i koscenarist), adaptacijom Čehovljeva *Platonova* nagrađenom na festivalu u San Sebastianu. Uspjeh u kritike idućih filmova *Pet večeri* (Pjat' večerov, 1978, i koscenarist), *Rodbina* (Rodnja, 1981) i *Bez svjedoka* (Bez svidetelej, 1983, i koscenarist) osigurava mu status jednog od vodećih suvremenih sovj. redatelja. Osobitost je njegova stila snažno naglašavanje svih elemenata film. izraza, što — međutim — nerijetko rezultira manirizmom. Najpoznatije mu je ostvarenje *Nekoliko dana iz života Oblomova* (Neskol'ko dnej iz žizni I. I. Oblomova, 1979, i koscenarist), ekranizacija Gončarovljeva *Oblomova* u kojoj »oblomovštinu« pokušava

T. MIFUNE u filmu *Tjelesna straža*

protumačiti kao konzekventan životni stav. Svoj prvi film na Zapadu, *Črne oči* (Oči crne, 1987, i koscenarist /u Italiji/), realizira na osnovi proze A. P. Cehova. N. Pc.

MIHALKOV-KONČALOVSKI, Andrej (negdje **Andron Sergejevič**, sovjetsko-am. redatelj i scenarist (Moskva, 20. VIII 1937). Sin scenarista S. Mihalkova i spisateljice N. Končalovske, brat — Nikite M. Nadaren pijanist, isprva studira na moskovskom konzervatoriju, no ubrzo upisuje režiju (u klasi M. I. Romma) na visokoj film. školi VGIK u Moskvi i diplomira 1965. Karijeru otpočinje scenarijem (s redateljem) kratkometr. filma *Klizalište i violina* (1960) A. A. Tarkovskog, a suradnju nastavljaju i u ambicioznom pov. epu *Andrej Rubljov* (1966). Do sredine 70-ih godina aktivan je kao scenarist filmova dr. redatelja, najčešće akcionih drama u kojima suvereno primjenjuje žanrovske obrasce tal. vesterna i ocrtaava zanimljive protagoniste (npr. *Krovožedni vuk*, 1973, T. Okejeva).

Kao redatelj debitira kratkometr. filmom *Dječak i golub* (Mal'čik i golub', 1962, i scenarist), nagrađenim na festivalu u Veneciji. Međunar. ugled donosi mu već cjelovečernji prvijenac *Prvi učitelj* (Pervyj učitel', 1965, i koscenarist), ekranizacija pripovijetke Č. Ajmatova realizirana u kirgiskim eksterijerima, efektina drama (istodobno poetična i žestoka) o kušnjama mladog učitelja koji se u postoktobarskom razdoblju suprotstavlja zaostalosti kirgiske zabiti i samovolji begova, zapazena po atraktivnoj crno-bijeloj fotografiji i vrsnoj glumi (N. Arinbasarova je nagrađena na festivalu u Veneciji). Sljedećim filmom *Asjina sreća* (Asjino ščastje, 1966), s glum. ekipom »naturščika« (osim troje protagonista), ne potvrđuje stečen ugled, a zbog »naturalističnosti« onemogućen mu je izvoz. Velik uspjeh ostvaruje vrsnim ekranizacijama Turgenjevljeva *Plemićkog gnijezda* (Dvorskoe gnjezdo, 1969, i koscenarist), vizualno rafiniranom i koloristički bogatom elegijom o propadanju plemstva, i Čehovljeva *Ujaka Vanje* (Djadja Vanja, 1971, i scenarist). Slijedi velik komerc. uspjeh, trosatni musical *Romanca o zaljubljenima* (Romans o vlyublennyh, 1974) koji pobuđuje rasprave o neželjenim utjecajima zap. kulture, no u njemu M. ne uspijeva precizno razraditi priču i karaktere, gubeći se u sentimentalizmu i ishitrenom modernizmu. Stanovite manjkavosti pokazuje i dugo pripremana *Sibirijada* (1978, i scenarist), vizualno spektakularna saga o 3 generacije obitelji koja sudjeluje u civiliziranju sibirskih tajgi; ipak, djelo postiže značajne međunar. uspjehe (npr. spec. nagrada u Cannesu). Poč. 80-ih godina M. odlazi na Zapad, režirajući otada pod imenom *Andrej Konchalovsky*. Njegov prvi am. film *Marijini ljubavnici* (Maria's Lovers, 1984, i koscenarist) ima narativnu isforsiranost njegovih ostvarenja iz 70-ih godina, ali mu dojmljiva vizualnost te senzualnost N. Kinski osiguravaju zamjetan komerc. uspjeh. Uspjeh i u kritike postiže filmovima *Pomahnitali vlak* (Runaway Train, 1985) prema ideji A. Kurosawe, vehementno režiranim thrillerom o dvojici zatvorenika (J. Voight i E. Roberts) koji pokušavaju pobjeći vlakom kroz snježna bespuća Alaske, i *Duet za solisticu* (Duet for One, 1986, i koscenarist /u Vel. Britaniji/) prema kaz. komadu T. Kempinskog, dramom violinistice (J. Andrews) oboljele od progresivne paralize. Psihol. drama *Sidljivi ljudi* (Shy People, 1987) o uspješnoj novinarki (J. Clayburgh) koja traži »korijene« u močvarama Louisiane manje je zapazena. Bavi se i kaz. i opernom režijom. Objavio je knjigu *Parabola o ideji* (Parabola zamysle, Moskva 1977). N. Pc.

MIHIĆ, Gordan, film. i tv-scenarist i redatelj te književnik (Mostar, 19. IX 1938). Studirao književnost u Beogradu. Od 1957. novinar »Borbe«. Privučen filmom i televizijom (od njenih početaka u nas), vrlo rano posvećuje se scenaristici. Isprva surađuje s novinarskim kolegom → Lj. Kozomarov; njihovih je 9 scenarija realizirano u razdoblju 1962–71 (uključujući i film *Vrane*, 1969, koji su zajednički režirali). Odvojivši se 1971. od Kozomare, M. postaje jedini profesionalni film. scenarist u SFRJ: piše kontinuirano, a sudjeluje i u doradi tuđih scenarija (često i bez potpisa). Najviše domete skupa s Kozomarov ostvaruje u filmovima *Buđenje pacova* i *Kad budem mrtav i beo* (oba 1967) Z. Pavlovića te u zajedničkom red. projektu *Vrane*, pokušaju suprotstavljanja ustaljenim normama film. izražavanja svojevremeno označenom kao »crni talas«, a samostalno u sljedećim projektima: *Čuvar plaže u zimskom periodu* (1976), *Pas koji je voleo vozove* (1977) i *Varljivo leto 68* (1984) G. Paskaljevića; *Tigar* (1978) M. Jelića; *Osvajanje slobode* (1979) Z. Šotre; *Balkan-ekspres* (1983) B. Baletića (za 2 zadnja nagrađen je I nagradama na Festivalu filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji); *Kraj rata* (1984) D. Kresoje; *Srećna nova 1949.* (1986) S. Popova (Zlatna arena za scenarij na festivalu u Puli), prema vlastitome istoimenom kaz. komadu — pobjedniku Sterijinog pozorja 1985. Prema njegovim scenarijima snimljeno je više tv-drama (npr. *Siroti mali hrčki*, *Kante ili kesa*, 500 *kada* i dr.) i tv-serija (npr. *Samci I i II* /s najuspjelijom epizodom *Gospodin Fokal*, *Kamiondžije I* /prema njima je snimljen i film *Paja i Jare*, 1973, M. Đukanovića/ i *II*, *Neobične priče*, *Sivi dom* i dr.); pisao je i za obrazovne i dječje programe Televizije Beograd te za radio. Po vlastitom scenariju režirao je još obiteljsku komediju *Srećna porodica* (1980) sa suprugom V. Cukić u gl. ulozi, kao i tv-film *Prijatelji* (1975). Vrlo je uspješan i kao dramski pisac: uz već spomenuti komad *Srećna nova 1949.*, vrlo je cijenjena i tragikomedija *Žuta*, izvedena oko 200 puta u beogradskom Ateleju 212 (M. je scenarist i njezine ekranizacije /V. Tadej, 1973/). Objavljuje i pripovijetke.

Ostali filmovi (samostalno): *Protiv Kinga* (D. Jovanović, 1974); *Leptirov oblak* (Z. Randić, 1977); *Jaguarov skok* (A. Đorđević, 1984); *Dom za vešanje* (E. Kusturica, 1988). Mo. I.

MIJATOVIĆ, Sibina, kaz. i film. glumica (Negotin, 20. X 1929 — Beograd, 22. VI 1970). Diplomirala na Pozorišnoj akademiji u Beogradu 1955. Članica Narodnog pozorišta u Sarajevu do 1957, Jugoslovenskoga dramskog pozorišta u Beogradu do 1965, potom opet u Sarajevu; na sceni je ostvarila velik broj dojmljivih likova, uglavnom lirskog karaktera. Na filmu uspješno debitira gl. ulogom suvremene junakinje u *Malim stvarima* (1957) B. Kosanovića, a zapazene veće epizode ostvaruje u ratnim spektaklima *Most* (1969) H. Kravca i *Bitka na Neretvi* (1969) V. Bulajića. N. Sić.

MIJEŠANJE BOJA. Na osnovi poznavanja složene prirode svjetla, boja i vida razvijene su različite tehnike i tehnologije snimanja, projiciranja i reprodukcije slika u boji — na fotografiji, filmu, televiziji i u tisku. Sve se one osnivaju na principu *aditivnog* ili *suptraktivnog* miješanja boja.

Newtonovim otkrićem spektralne prirode tzv. bijelog svjetla i shema miješanja boja, postavljeni su principi aditivnog miješanja boja svjetla i suptraktivnog miješanja pigmenta ili obojenih transparentnih materijala. S aspekta formiranja i recepcije boja, aditivna sinteza se ostvaruje kada

vidne receptore aktivira svjetlosna energija (različiti valni dužina svjetla), koju percipirani objekt emitira. Suptraktivna sinteza se ostvaruje kada ukupnoj svjetlosnoj energiji percipirani objekt oduzima dio energije, a receptori su podraženi onom energijom koja je preostala. Osnovni princip aditivne sinteze je *adicija*, odn. zbrajanje svjetloća snopova monokromatske ili polikromatske svjetlosti. Kada se na bijelom zaslonu preklapaju snopovi triju monokromatskih izvora svjetla — u crvenoj, zelenoj i plavoj boji, zbroj njihovih svjetloća rezultira akromatskim bijelim svjetlom. Preklapanje crvenog i zelenog snopa rezultirat će žutim svjetlom, crvenog i plavog snopa purpurnim, a plavog i zelenog snopa plavo-zelenim svjetlom. Crveno, zeleno i plavo primarne su boje aditivne sinteze, a žuto, purpurno (*magenta*) i plavo-zeleno (*cyan*) primarne boje suptraktivne sinteze. Filtrirajući izvor bijelog svjetla filtrima određenih spektralnih karakteristika u bojama suptraktivnih primara, oduzimamo svjetlu dio spektralne energije (*suptrakcija*). Na mjestu gdje se preklapaju žuti i purpurni filtar bit će propušteno samo crveno svjetlo, preklapanjem žutog i plavo-zelenog filtra bit će propušteno zeleno, a preklapanjem purpurnog i plavo-zelenog — plavo. Preklapanjem triju filtara suptraktivne sinteze pred izvorom bijelog svjetla apsorbira se vidljivi dio spektra, pa je rezultat crno.

Aditivni postupci za snimanje i projiciranje fotografija, filma i televizije u boji osnivaju se na radovima šk. fizičara *Jamesa C. Maxwella* iz 1861. Koristeći filtre u boji aditivnih primara snimio je s različitim filtrima 3 uzastopne crno-bijele snimke. Projiciranjem njihovih crno-bijelih dijapozitiva, s istovrsnim filtrima, dobio je — kada se na bijelom zaslonu preklapila slika triju projekcija — sliku u boji originalnog predloška. Tehnologija film. snimanja i projiciranja nim dvobojnim, trobojnim i četverbojnim postupcima (*Kinema Color*, *Panchromation*, *Douglas Color*, *Kodacolor*, *Panchromation*, *Douglas Color*, *Kodacolor*, lenticularni postupci itd.), koristila je crno-bijeli film, rotirajuće aditivne filtre na kamerama i projektorima, odn. filmove s optičkim rasterima ili koloriranim sličicama pozitiva u bojama filtara, što je — zbog velikog gubitka svjetla pri snimanju i projiciranju — kočilo dalji razvitak aditivnih postupaka. Usporedo s njima, u razdoblju 1912–32, razvijani su suptraktivni dvobojni i trobojni postupci (*Colograph*, *Kodachrome*, → *Technicolor*, *Brewster Color* i dr.) koji su zahtijevali istovremeno 2 ili 3 vrpce za snimanje, pa su stoga bili komplicirani i skupi. Kvalitativni napredak nastaje pojavom modernih višeslojnih suptraktivnih preokretnih kolor-materijala (*Kodachrome* 1935, *Agfacolor* 1936), da bi pojavom Agfacolor negativ-filma 1941. i negativ/pozitiv kolor-postupaka bila razvijena sadašnja moderna kinematografija u boji (→ BOJA; FILTAR; HARMONIČNO SLAGANJE BOJA; KOLOR).

U kontekstu miješanja boja spominje se i *prividno miješanje* boja koje nastaje optički — *partitivnom sintezom* (F. Gerritsen). Partitivna sinteza je uobičajena optička, vizualna sinteza gdje se željena senzacija boje postiže slaganjem, jedne uz drugu, različitih boja neznatnih površina. Nerazaznavanje detalja zbog stapanja malih površina ili udaljenosti promatrača, tvori dojam jedinstvene boje koja je u svojoj osnovi sastavljena od sitnih raznobojnih točkica i kružica, tj. različitih boja koje se vide tek »kritičkim« pregledom ili uvećavanjem detalja. Primjena tog principa sinteze boja očituje se na mozaicima, slikarstvu (*poentilizam*), rasteru tiska u boji (žuto/plavo-zeleno/



MIJEŠANJE ZVUKA na tonmiksultu po miksplanu

/purpurno), rasteru tv-ekrana (crveno/plavo/zele-
no), sitnom rasteru obojenih uzoraka tkanina i sl.
LIT.: F. W. Chulow, Colour, Its Principles and Their Applica-
tions, London 1972; H. Mehner, Die Farbe in Film und Fernsehen,
Leipzig 1974; F. Gerritsen, Farbe — optische Erscheinung, phys-
ikalischer Phänomen und künstlerisches Ausdrucksmittel, Ravens-
burg 1975; F. T. Ryan, A History of Motion Picture Color Tech-
nology, London/New York 1977.

E. Mć.

MIJEŠANJE ZVUKA, također **miks(anje)**, faza u snimanju zvuka (tj. u njegovoj obradbi), kreativan teh. postupak spajanja više zvukova u jedan jedinstveni određene psihoakustičke, estetske i teh. kvalitete (→ ZVUK NA FILMU). Postupak miješanja obavlja se u posebnoj akustički prikladnoj prostoriji poznatoj kao → **ton-režija**, uz pomoć → **tonmiksulta**. Sastoji se od usklađivanja glasno-
će, dinamike, boje (timbra), karaktera, trajanja i stereofonskih svojstava pojedinih zvukova, odn. postizanja određenog balansa.

Balans (*»tonbalans«*) je općeniti naziv za međusobni odnos pojedinih zvukova odn. njihovih svojstava: **govorni balans** (odnos govora i glazbe kao muz. kulise, govora i zv. efekta, govora i zvuk/ov/a okoline, i dr.); **muzički balans** (odnos

glasnoće solista i pratnje, gudačkih i duhačkih instrumenata, i dr.); **akustički balans** (odnos direktno pristiglih i reflektiranih zvukova, ječnost); **mikrofonski balans** (odnos mikrofonskih signala u višekanalnom snimanju); **stereofonski balans**, kao i dr.

Osnovni teh. zahtjevi koji su potrebni za miješanje zvuka jesu: a) postizanje željene dinamike zv. signala (odnos jačine glasnih i tihih zvukova); b) ugađanje optimalne jačine signala u slučajevima pojave njegovih maksimalnih vrijednosti (→ **MODULOMETAR**). Suviše jak signal uzrokuje izobličenje zvuka, a preslab unošenje neželjenih šumova.

U procesu stvaranja filma M. se pojavljuje u fazi snimanja kao miješanje zv. signala s više mikrofona, u fazi presnimavanja kao miješanje zv. signala s više magnetofona, gramofona, magnetocorda i kasetofona, te u fazi → **sinkronizacije**. Kod složenijih miješanja, s vrlo mnogo zv. signala, izvodi se prethodno miješanje samo nekih od njih, tzv. **predmiješanje** ili **predmiks(anje)**. M. najčešće obavlja → **tonmikser** po prethodno sastavljenim tabelarnim uputama zvanim **miksplan**, koje sadrže popis zvukova što se miješaju, njihov red-

sljed s naznakama trenutka pojave i trajanja. U novije doba, za već tipizirane slučajeve primjenjuje se programirano i kompjutorski upravljano miješanje uz automatizirano daljinsko upravljanje regulatora tonmiksulta i ostalih elektroakustičkih uređaja.

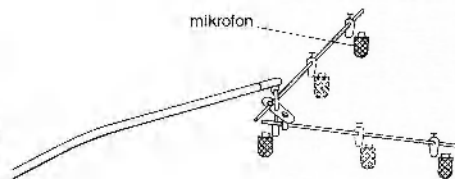
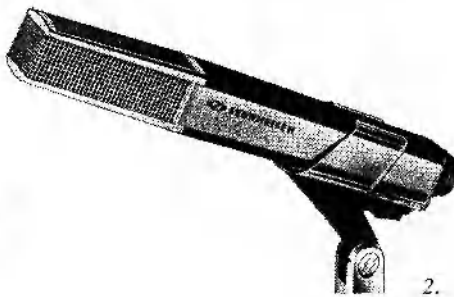
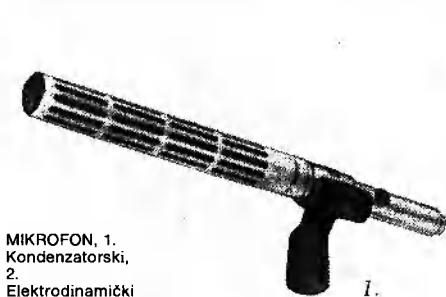
Z. Sc.

MIKROFON, sprava za pretvaranje akustičke energije (zv. titraja) u električnu; elektroakustički pretvarač koji s pomoću meh. sistema transformira meh. vibracije membrane u napone zv. frekvencije. Prema mehaničko-el. sistemima postoje sljedeće vrste mikrofona: **kondenzatorski**, **elektro-dinamički**, **piezoelektrični (kristalni)** i **ugljeni**; prema akustičkoj podjeli postoje **tlačni** i **gradijentni**. Zbog pravilnog izbora vrste mikrofona prema namjeni veoma su važna teh. svojstva *osjetljivost*, *efikasnost*, *frekvencijska karakteristika*, *usmjerena karakteristika*, *harmoničko izobličenje*, *tranzijentno izobličenje*, *impedancija* i dr. Kod izbora mikrofona prema namjeni on mora imati neku od usmjerenih karakteristika: **kružnu**, **osmičastu** ili **kardioidnu (bubrežastu)**. M. kružne karakteristike prima podjednako zvuk iz svih smjerova, onaj osmičaste iz 2 suprotna smjera (stoga je veoma prikladan za snimanje pjevača uz neki muz. instrument, za snimanje intervjua i sl.), dok onaj kardioidne prima zvuk iz jednog smjera (stoga je veoma pogodan kada se žele izbjeći nepoželjni zvukovi iz okolice, odn. smanjiti utjecaj dr. izvora zvuka /npr. zvučanje film. kamere, agregata i sl./). Za snimanje zvuka (dijaloga) za film istodobno sa slikom koriste se mikrofoni koji imaju kardioidnu, hiperkardioidnu i usko usmjerenu karakteristiku. U specijalne svrhe primjenjuju se mikrofoni minijaturne izradbe (tzv. *lavalierni*). Pričvršćuju se o neuočljivo mjesto odjeće ili o neki dr. predmet, a modulaciju zv. frekvencije do registratora zvuka prenosi minijaturni radio-odašiljač. Povezivanje mikrofona s registratorom zvuka može biti žično ili bežično, tj. putem radio-valova (→ **BOOM**; **FONOGRAFIJA**, **FILMSKA**).

V. Sm.

MIKROKRAN, konzolni držač mikrofona u obliku motke; konstruirali su ga u SSSR-u L. Trahtenberg i A. Jurasov. S pomoću pokretljivih držača omogućuje postizanje različitih međusobnih razmaka pomičnih mikrofona i njihovih raznih položaja u prostoru scene. Namijenjen je u prvom redu za stereofonsko snimanje zvuka na filmu. Prednost mikrokрана je u tome što sa svim mikrofonom istodobno rukuje samo jedan **asistent snimatelja zvuka (mikroman)**.

Z. Sc.



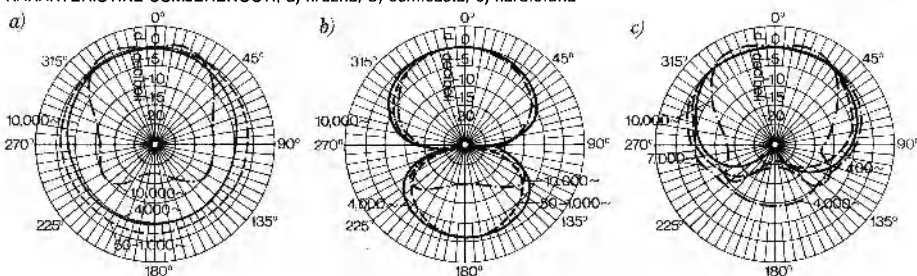
MIKROKRAN

MIKROMAN → **ASISTENT SNIMATELJA ZVUKA**

MIKSANJE → **MIJEŠANJE ZVUKA**

MIKULSKI, Stanisław, polj. filmski, kazališni i tv-glumac (Łódź, 1. V 1929). Nakon srednje škole počinje glumiti u katowickom kazalištu, a od 1951. i na filmu; usporedno studira glumu i diplomira 1954. Nakon vojske karijeru nastavlja u Lublinu a od 1964. djeluje u Varšavi. Muževan izgled donosi mu i mnogobrojne uloge u filmovima (uglavnom akcionim), no veliku popularnost (i u nas) stječe tek ulogom polj. obavještajca

KARAKTERISTIKE USMJERENOSTI, a) *kružna*, b) *osmičasta*, c) *kardioidna*



u njem. vojsci u vrlo popularnoj tv-seriji *Važnije od života* (1967—69), nakon čega dobiva ponude i iz inozemstva (CSSR, Mađarska).

Važnije film. uloge: *Kanal* (A. Wajda, 1956); *Eva hoće spavati* (T. Chmielewski, 1958); *Ratni prizori* (J. Passendorfer, 1965); *Ubojica je u kući* (R. Bán, 1971, u Mađarskoj). To. K.

MILČINSKI, Matija, film., kaz. i tv-redatelj te film. scenarist (Ljubljana, 7. X 1945). Diplomirao 1976. na Akademiji za gledalište, radio, film in televiziju u Ljubljani. God. 1972—76. direktor je Lutkovnog gledališta u Ljubljani, do 1981. slobodan film. radnik, a potom producent film. i kaz. programa pri ljubljanskom KDIC-u. Režirao je više lut. serija za Televiziju Ljubljana, nekoliko dokum. filmova uglavnom po vlastitim scenarijima (ističu se *Patuljak* – Palček, 1978, o jednom od posljednjih stočara u bohinjskom kraju te *Ben Daut*, 1979, o jednom od najstarijih aktivnih jugosl. mađioničara) i igr. film *Prestup* (Prestop, 1980), suvremene društvenoangažirane tematike.

Lj. N.

MILER, Zdeněk, čehosl. crtač, animator, redatelj i scenarist (Prag, po nekim izvorima Kladno, 1921). Završio graf. školu i Umjetničku akademiju u Pragu. Nakon II svj. rata djeluje u studiju za animaciju Bratři u triku. Važniji filmovi: *O milijunašu koji je ukrao sunce* (O milionári který ukradl slunce, 1947), *Brigada* (1950), *Kako je krtica dobio hlačiće* (Jak krték ke kalhotkám přišel, 1955), *Mjesečeva bajka* (Měsíční pohádka, 1958), *Kako je psić htio imati mlade* (Jak štenátko chtělo malé pejsky, 1960), *Helgolandska romanca* (Romance Helgolandská, 1977) i dr. Međunar. ugled (i komerc. uspjeh) postiže serijom od 16 crt. filmova za djecu — s popularnim likom *Krték* (Krtica) — od 1963. do 1976. u kojima povezuje oblikovnu vještinu sa šarmom i neposrednošću naracije. Nagrađivan na festivalima u Veneciji, Karlovym Varyma, Edinburghu, Cannesu, Locarnu, Mar del Plati, Majaji, Riminiju, Teheranu i dr., vodeći je čehosl. autor (i među vodećima u svijetu) crt. filma za djecu.

R. Mun.

MILES, Sarah, brit. filmska, kazališna i tv-glumica (Ingatstone, 31. XII 1941, negdje 1943). Kći bogatoga poslovnog čovjeka, već sa 15 godina upisuje studij glume na londonskoj Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA). Karijeru otpočinje na filmu — ulogom maloljetnice koja pokušava zavesti svog profesora (L. Olivier) u *Ispitu savjesti* (1962) P. Glenvillea. Ta (i nekoliko sljedećih) predstavljaju je — pored S. York — kao jedinu izvornu — nimfetu brit. filma 60-ih godina. Pomalo dječje blijedo lice, velike oči i pogled naivke pridavali su *imageu* maloljetne zavodnice izvjesnu crtu perverzije što je znalački iskoristio J. Losey u filmu *Sluga* (1963) a donekle sl. ulogu igrala je i u *Zabludi* (1973) A. Bridgesa. Nakon u montaži veoma skraćene uloge u *Povećanju* (1966) M. Antonionija privremeno prestaje snimati. Po udaji za scenarista i redatelja R. Bolta ostvaruje još 2 značajne uloge: u njegovu scenarij. projektu *Ryanova kći* (D. Lean, 1970) kao udata Irkinja iskreno zaljubljena u Engleza (Ch. Jones), te u njegovu red. projektu *Skandali jedne lady* (1972) kao spisateljica Caroline Lamb, nesretno zaljubljena u dijaboličnog lorda Byrona (R. Chamberlain). Od tada na filmu više ne postiže zapaženijih uspjeha. Do 1988. odigrala je više od 20 film. uloga. — Od 1964. članica National Theatrea, od 1974. glumi i na Broadwayu (u modernom repertoaru), dok se poč. 80-ih godina sve više usmjeruje prema klasi (npr. Shakespeare). Nastupa i na televiziji.



SARAH MILES

Njezin brat **Christopher Miles** (s kojim je suosnovala produkcijsku kuću *Milesian Film Productions*) cijenjen je film. i tv-redatelj i producent srednje generacije, u čijim filmovima M. obično glumi male uloge (npr. *Propovjednik ljubavi*, 1980).

Ostale važnije uloge: *Svečanost* (L. Harvey, 1963); *Veličanstveni ljudi u letećim mašinama* (K. Annakin, 1965); *Ovdje sam bila sretna* (D. Davis, 1965); *Čovjek koji je volio Cat Dancing* (R. C. Sarafian, 1973); *Mornar kojeg je odbacilo more* (L. J. Carlino, 1976); *Pepita Jimenez* (R. M. Alba, 1976, u Španjolskoj); *Tragovi ucjene* (M. Winner, 1978); *Otrov crne mambe* (P. Haggard, 1981); *Božji sud* (D. Davis, 1984); *Pod parom* (J. Losey, 1985); *Nada i slava* (J. Boorman, 1987). B. Vid.

MILES, Vera (pr. ime **V. June Ralston**), am. filmska i tv-glumica (Boise City, Oklahoma, 23. VIII 1929). Pobijedivši na natječaju ljepote 1948. počinje nastupati u tv-dramama emitiranim »uživo«. Na filmu debitira 1951. promijenivši prezime zbog Vere Hrube Ralston, tadašnje zvijezde kompanije Republic. Nakon više gl. uloga u niskobudžetnim akcionim filmovima, afirmira se sugestivnim tumačenjem prototipa odlučne farmerice koja strpljivo čeka izabranika u *Tragačima* (1956) J. Forda. Iduće godine ostvaruje efektanu ulogu supruge nevino optuženoga koja ponire u ludilo u *Krivo optuženom* A. Hitchcocka, koji je vezuje osobnim ugovorom, no M. zbog trudnoće gubi zahvalnu dvostruku ulogu u *Vrtoglavi* (1958), zadovoljivši se manje zahtjevnim zadatkom (sestre žrtve) u *Psihu* (1960). Vrlo suptilno ponovivši tip junakinje iz *Tragača* u daljem Fordovu filmu *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (1962), otada tumači postojeane ženske likove u dječjim i obiteljskim filmovima (npr. Disneyjeve produkcije), a nastupa i u niskobudžetnim vesternima i filmovima strave te na televiziji. Do 1987. glumila je u oko 40 filmova.

Ostale važnije uloge: *Juriš na rijeci Feather* (G. Douglas, 1953); *Ponos Blue Grassa* (W. Beaudine, 1955); *Wichita* (J. Tourneur, 1955); *23 koraka do ulice Baker* (H. Hathaway, 1956); *Jesene lišće* (R. Aldrich, 1956); *Priča o FBI* (M. LeRoy, 1959); *Daleko od ovog mjesta* (J. Cardiff,

1959); *Pet ošišanih žena* (M. Ritt, 1959); *Sporedna ulica* (D. Miller, 1961); *Uzmak* (P. Wendkos, 1963); *Prognani kauboj* (V. McEveety, 1974); *Ultimatum — posljednja zraka sumraka* (R. Aldrich, 1977); *Psiho II* (R. Franklin, 1983); *U noć* (J. Landis, 1985). Đ. Pc.

MILESTONE, Lewis (pr. ime **Leon Milštejn**), am. filmski i tv-redatelj, scenarist i producent ukrajinsko-žid. podrijetla (Odesa, 30. IX 1895 — Los Angeles, 25. IX 1980). Roditelji su ga poslali u Belgiju (Gent) da studira strojarstvo, no M. napušta studij i 1913 (navodno ilegalno) dolazi u SAD, gdje se uzdržava raznim poslovima. Za I svj. rata radi u proizvodnji filmova za voj. obuku, a po demobilizaciji 1919. odlazi u Hollywood i djeluje kao asistent montažera, suradnik na pisanju scenarija i scenarist (kasnije, iako uglavnom nepotpisan, radi i na većini scenarija svojih red. projekata). Kao redatelj debitira 1925. u kompaniji Warner Bros dinamičnom komedijom *Sedam grešnika* (Seven Sinners) sa M. Prevost. U nij. razdoblju režira još 6 filmova, od kojih su osobito cijenjeni *Dva arapska viteza* (Two Arabian Knights, 1927, Oscar za najbolju komediju na prvoj dodjeli te nagrade) s temom iz I svj. rata (navodno izgubljen) i *Racket* (The Racket, 1928, nominacija za Oscara za najbolji film) o ratu među gangsterskim bandama i korupciji političara, jedno od prvih djela u žanru gangsterskog filma. Najuspjelija ostvarenja režira početkom zv. razdoblja. U filmu *Na Zapadu ništa novo* (All Quiet on the Western Front, 1930, Oscar za najbolji film i režiju), potresnoj ekranizaciji anti-ratnog romana E. M. Remarquea, zadržao je vizualnu ekspresivnost nij. filmova; iako su događanja na franc. fronti u I svj. ratu nepristrano sagledana iz njem. perspektive, to djelo je izazvalo oštre napade nacionalsocijalista. Idući film *Naslovena strana* (The Front Page, 1931, nominacija za Oscara za najbolji film i režiju), prva ekranizacija drame B. Hechta i Ch. MacArthura, situacijska je komedija kritičkog podteksta (beskrupuloznost novinarskih krugova) a smatra se vrlo značajnom za razvoj zv. komornog filma: M. učestalom panoramama i brzim izgovaranjem dijaloga pridaje film. dinamizam »statičnoj« naravi kaz. teksta. Njegovu dalju karijeru obilježuje polagano ali gotovo neprekinuto stagniranje. Sklon ambicioznim projektima (često prema knjiž. djelima), kojima pristupa i odveć autorski samozatajno, ne snalazeći se dovoljno u komerc. sistemu hollywoodske proizvodnje (stalno mijenja kompanije), postupno gubi početni žar novotara. Od ostalih njegovih ostvarenja ističu se: *Kiša* (Rain, 1932), melodrama prema priči W. Somerset-Maughama; *Aleluja, ja sam protuha* (Hallelujah, I'm a Bum, 1933), muz. komedija; *General je umro u zoru* (The General Died at Dawn, 1936) o pustolovu (G. Cooper) koji pomaže ugnjetavanim kin. seljacima; *O miševima i ljudima* (Of Mice and Men, 1940), niskobudžetna adaptacija romana J. Steinbecka; *Sjeverna zvijezda* (North Star, 1943), ratni film (iz II svj. rata) o otporu rus. seljaka Nijemcima; *Šetnja na suncu* (A Walk in the Sun, 1946), ratni film (iz II svj. rata) s radnjom u Italiji (ukupno je režirao 10 ratnih filmova); *Neobična ljubav Marte Ivers* (The Strange Love of Martha Ivers, 1946), »crni film« ciničnog odnosa prema moralu suvremenog društva; *Slavoluk pobjede* (Arch of Triumph, 1948), ekranizacija istoimenog romana E. M. Remarquea (prekrajan od producenta). Producent je dokum. filma *Naš ruski front* (1941) J. Ivensa, kao i nekih svojih red. projekata. Povlači se nakon neuspjeha (gubitak od 10 milijuna dolara) nove verzije *Pobune na brodu Bounty*

L. MILESTONE, *Na Zapadu ništa nova*

(Mutiny on the Bounty, 1962 /film je započeo C. Reed/) te nakon što je bio zamijenjen u iduća 2 projekta. God. 1933—47. režira i u kazalištu a od sredine 50-ih godina je producent i redatelj na televiziji. Režirao je 38 igr. filmova (1 nedovršen), a u nekoliko je sudjelovao bez potpisa (npr. *Pakleni anđeli*, 1930, H. Hughesa).

Ostali važniji filmovi: *Newyorske noći* (New York Nights, 1929); *Izdaja* (Betrayal, 1929); *Kapetan mrzi more* (Captain Hates the Sea, 1934); *Sve prolazi* (Anything Goes, 1936); *Rub tame* (Edge of Darkness, 1943); *Grimizno srce* (Purple Heart, 1944); *Crveni poni* (The Red Pony, 1949); *Do posljednjeg...* (Halls of Montezuma, 1951); *Žadnici* (Les Misérables, 1952); *Kangaroo* (1952); *Melba* (1953); *Udovica* (La vedova/The Widow, 1955, u Italiji); *Brdo svinjskog odreska* (Pork Chop

Hill, 1959); *Jedanaest veterana* (Ocean's Eleven, 1960).

LIT.: K. Canham, *The Hollywood Professionals*: Henry King, Lewis Milestone, Sam Wood, New York 1974. An. Pet.

MILETIĆ, Oktavijan, snimatelj i redatelj (Zagreb, 1. X 1902 — Zagreb, 17. VIII 1987). Sin preporoditelja hrv. kazališta Stjepana Miletića. Od najranijeg djetinjstva zainteresiran za film, u 12. godini dobiva kino-projektor. Neposredno nakon I svj. rata odlazi u Beč gdje postaje asistent-volonter film. redatelja H. Homme (iz Beča donosi jedan od prvih saksofona u nas, te je tako i pionir jaza). Vrativši se u Zagreb, radi u trg. zastupništvu; 1926. kupuje Pathéovu kameru za 9,5mm film i počinje amaterski (pod firmom *Oktavijan-Film*) snimati kratke igr. filmove: šale

i dosjetke, odjeke aktualnoga film. repertoara. Već u tim prvim ostvarenjima uočljiv je njegov osjećaj za snim. rad, te sklonost eksperimentiranju i parodiranju, čime nadilazi puki amat. pristup mediju. Prvi uspjeh postiže filmom *Nažalost samo san* (1932) o pjesniku — sanjaru kojem se mijesaju zbilja i mašta, za koji dobiva nagradu na natječaju berlinskog »Photo-Kino Verлага«. Slijede *Amadeus Nicknagel* (1932, nedovršen), *Strah* (1933), humoristička asocijacija na film *M* (1931) F. Langa, *Poslovi konzula Dorgena* (1933), varijacija na filmove strave nagrađena na smotri amat. filmova u Parizu (predsjednik žirija bio je L. Lumière), *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934) u kojem podsmjehu izlaže mane građana, *Faust* (1934), parodija na ekspresionističke filmove (djela su nagrađena I odn. II nagradom na Sveslavenskom filmskom natječaju u Zagrebu), te *Nocturno* (1935), prikaz ljudi opsjednutih filmom strave nagrađen na festivalu u Veneciji (ujedno njegov posljednji film na 9,5mm vrpici). U međuvremenu, radeći za zagrebački Zora film, M. se uključuje u profesionalnu film. proizvodnju; snima mnogobrojne namjenske filmove — obrazovne, puto-pisne, propagandne i sl. Na širokoj vrpici realizira i autorski *Sešir* (1937) koji podsjeća na filmove R. Claira. God. 1928. bio je jedan od osnivača prvoga hrv. i jugosl. kino-kluba — tada sekcije kinoamaterâ pri Foto-klubu »Zagreb«.

Za vrijeme tzv. NDH, redatelj je i snimatelj dugometražnoga igr. filma *Lisinski* (1944), melodramske biografije Ilirca, skladatelja prve hrv. opere. God. 1945, pred kraj rata, sudjeluje u spašavanju film. tehnike poduzeća Hrvatski slikopis.

Najistaknutiji hrv. i jugosl. stvaralac predratnog razdoblja, jedan od pionira hrv. i jugosl. filma (zahvaljujući nadarenosti, iskustvu i autoritetu, i jedan od tvoraca poratne hrv. i jugosl. kinematografije), vrstan snimatelj, 1947. dobiva počasno zvanje *novator*. Nakon oslobođenja posvetio se uglavnom snim. radu. Tako snima prvi film nove Jugoslavije *Jasenovac* (K. Hlavaty i G. Gavrin, 1945, sa H. Ribarićem), a potom i prvi hrv. igrani film *Zivjeće ovaj narod* (N. Popović, 1947), za koji je nagrađen I nagradom za kameru Komiteta za kulturu i umetnost u Beogradu. Slijede *Bakonja fra Brne* (F. Hanžeković, 1951), *Koncert* (B. Belan, 1954), *Jubilej gospodina Ikla* (V. Mimica, 1955) i *Svoga tela gospodar* (F. Hanžeković, 1957). God. 1948. sa B. Marjanovićem korežirao je film *Profesor Budalastov*, po-

OKTAVIJAN MILETIĆ

O. MILETIĆ, *Šešir*

seбно značajan jer je snimljen u samo jednom kadru (280 m).

Prvi igr. film u boji koji je snimio, *Carevo novo ruho* (A. Babaja, 1961), svoju stilizaciju zahvaljuje i vrlo izražajnoj fotografiji u → visokom ključu. Od ostalih njegovih snim. radova u boji ističu se dokum. filmovi *Boje sanjaju* (1958) i *Prokleti praznik* (1958) D. Makavejeva te kratki igr. film *Ženidba gospodina Marcipana* (1963) V. Mimice.

Istaknut snimatelj kratkometražnih filmova, na festivalu u Beogradu nagrađen je za ostvarenja u kratkom igr. filmu *Crni kišobran* (1969) E. Galica i vlastitom dokum. filmu *Šuraj Dalmatinac* (1977). Njegov zadnji film. rad je dokum. film *Talijin trag* (1978, i snimatelj) o hrv. kazalištu u razdoblju od ponovnog buđenja sredinom XIX st. do intendature S. Miletića.

Bio je predavač na odjelu kamere Akademije za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, te autor i voditelj emisija o film. odgoju Televizije Zagreb. Nagrađen je rep. Nagradom »Vladimir Nazor« za životno djelo 1968.

Ostali važniji kratkometr. i srednjometr. filmovi (kao snimatelj): *Uspavana ljepotica* (R. Sremec, 1953); *Veliko putovanje* (I. Hetrich, 1958); *Vrata* (B. Majer, 1963); *Sunt lacrimae rerum* (E. Galic, 1965); *Jutro čistog tijela* (B. Žižić, 1969); *Vrata majstora Radovana* (Lj. Jojić, 1971). K. Mik.

MILETIĆ, ranije **Marković**, **Tamara**, film., kaz. i tv-glumica (Drvar, 1. V 1932). Glumom se počinje baviti amaterski kao srednjoškolk. God. 1951. upisuje studij glume (diplomira 1976. na Fakultetu dramskih umjetnosti), a od apsolviranja 1955. do danas članica je Beogradskoga dramskog pozorišta, gdje igra uglavnom dramske uloge. Na filmu debitira već kao studentica 1954 (*Sumnjivo lice* S. Jovanović i P. Dinulovića). Plavokosa, krh-kog izgleda, na filmu najčešće igra žrtve okolnosti; takva je i njena najpoznatija uloga – djevojke kojoj ljubomorni suparnik ubija zaručnika — u filmu *Djevojka i hrast* (1955) K. Golika, za koju je na festivalu u Puli nagrađena Nagradom grada Pule. S još nekoliko gl. uloga (npr. *Tuda zemlja*, 1957, J. Galea; *Samo ljudi*, 1957, B. Bauera; *X 25 javlja*, 1960, F. Capa; *Krst Rakoc*, 1962, Z. Ristića; *Covek iz hrastove šume*, 1964, M. Popovića) jedna je od najpopularnijih jugoslavenskih film. glumica druge polovice 50-ih i poč. 60-ih godina. Nastupa i na radiju i televiziji (npr. tv-serija *Ceo život za godinu dana*).

Ostale važnije uloge: *Pod sumnjom* (B. Belan, 1956); *Kozara* (V. Bulajić, 1962); *Lilika* (B. Pleša, 1970). Mo. I.

MILHAUD, **Darius**, franc. skladatelj (Aix-en-Provence, 4. IX 1892 — Ženeva, 22. VI 1974). Studirao u Parizu kod P. Dukasa, A. Gedalgea, V. d'Indyja i dr. Dvadesetih godina priključuje se avangardnoj skupini »Šestorica«, svrstavši se ubrzo među vodeće ličnosti evr. glazbe. U osnovi lirik, razvija individualni izraz osnovan na politonalnosti, izdiferenciranju ritmičkim (utjecaji jazza, južnoam. folkloru i dr.) i osebnim zv. kombinacijama (posebno grupiranje instrumenata). Skladao je 20 opera, 16 baleta, 12 simfonija, velik broj koncerata, suita i dr. Za film počinje pisati već u nij. razdoblju pa se ubraja među prve istaknute skladatelje koji su sudjelovali u stvaranju nove glazb. vrste — *filmske muzike*. Na poticaj M. L'Herbiera, 1923. piše glazb. pratnju za »kubistički film« *Nečovječna*, koju je — usporedo s projekcijom — izvodio orkestar u dvorani. Kasnije na filmu surađuje tek povremeno, većinom u igr. i dokum. djelima eksp. karaktera. Osobito je zanimljiva njegova partitura za film *Nada*

(1945) A. Malrauxa; prve dvije trećine djela prate samo prirodni zv. efekti, dok se u posljednjoj glazb. građa osniva na vrlo jednostavnoj temi s ostatnim motivom. Skladao je i za brit. i am. filmove.

Ostali važniji filmovi: *Mala Lilie* (A. Cavalcanti, 1928); *Zemlja bez kruha* (L. Buñuel, 1932); *Tartarin Taraskonac* (R. Bernard, 1933); *Madame Bovary* (J. Renoir, 1934); *Voljeni skimica* (C. Bernhardt, 1936); *Tvrđava šutnje* (M. L'Herbier, 1937, sa A. Honeggerom); *Mollenard* (R. Si-odmak, 1938); *Carska tragedija* (M. L'Herbier, 1938); *Snovi što se mogu kupiti novcem* (H. Richter, 1944–47); *Život počinje sutra* (N. Védres, 1949); *Gauguin* (A. Resnais, 1950); 8 × 8 (H. Richter, 1957); *Izgubljeni svijet* (I. Allen, 1960, sa B. Bartókom). Ni. Š.

MILIAN, **Tomas** ili **Tommaso**, tal. glumac kub. podrijetla (Havana, 3. III 1936). Od 1958. pohađa Actors' Studio u New Yorku i nastupa u off-Broadway predstavama. U Italiji od 1959. kada i počinje film. karijeru (epizodom blaziranog bogataša u *Hrabroj noći* M. Bologninja). Izražajna mršavog lica, djelujući muševno ali i nervozno, ubrzo prevladava stereotip dezorijentiranog pripadnika viših slojeva te igra širok raspon likova, nametnuvši se kao jedan od vodećih mladih tal. glumaca s poč. 60-ih godina. Ističu se uloge profesora koji otima učenika u filmu *Nepredviđeno* (A. Lattuada, 1961), čovjeka iz naroda u *Danu lavova* (N. Loy, 1961), nasilnika u *Atiku* (G. Puccini, 1963) i slikara Rafaela u *Agoniji i ekstazi* (C. Reed, 1965). Od sredine 60-ih godina igra uglavnom u tzv. špageti-vesternima a od 70-ih u komerc. akcionim filmovima. U djelima vodećih redatelja ponovno nastupa od kraja 70-ih godina (npr. epizoda u *Mjesecu*, 1979, B. Bertoluccija, za koju je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento, i gl. muška uloga u *Identifikaciji jedne žene*, 1982, M. Antonionija). Povremeno s uspjehom glumi i u kazalištu te nastupa (kao pjevač) na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Delfini* (F. Maselli, 1960); *Lijepi Antonio* (M. Bolognini, 1960); *Boccaccio '70* (omnibus, epizoda L. Viscontija, 1962); *Ludo more* (R. Castellani, 1962); *Banda Casaroli* (F. Vancini, 1962); *Indiferentni* (F. Maselli, 1964); *Soldatue* (V. Zurlini, 1965); *Gospođica de Maupin* (M. Bolognini, 1965); *Plaćenici* (G. Puccini, 1965); *Nered* (F. Brusati, 1967); *Sokolov plijen* (S. Sollima, 1967); *Zakon bezakonja* (S. Sollima, 1967); *Gangsteri u Milanu* (C. Lizzani, 1968); *Kamo ideš posve gola?* (P. Festa Campanile, 1969); *Ljudožderi* (L. Cavani, 1970); *Posljednji film* (D. Hopper, 1971); *Compañeros* (S. Corbucci, 1971); *Banda J. i S. — kronika Dvulg zapada* (S. Corbucci, 1973); *Luda koju treba ubiti* (Y. Boisset, 1974); *Ludosti buržoazije* (C. Chabrol, 1975); *Moćni i zločinci* (W. Richert, 1979); *Monsinjor* (F. Perry, 1982). Mi. Šr.

MILIĆEVIĆ, **Jovan**, film., kaz. i tv-glumac (Sarajevo, 9. IV 1925). Završio je, u prvoj generaciji studenata, Dramske studio pri Narodnom pozorištu u Beogradu. Isprva je član Jugoslovenskoga dramskog pozorišta, a od 1964. do umirovljenja 1980 (s prekidom od 4 godine) Narodnog pozorišta u Beogradu; jedan je od najuglednijih kaz. glumaca Jugoslavije. Na filmu debitira 1950 (*Jezero* R.-L. Đukića i *Crveni cvet* G. Gavrina). Najveći uspjeh na filmu ostvaruje gl. ulogom Sejda u *Hanki* (1955) S. Vorkapića, iz života bosanskih Roma. Gl. i veće sporedne uloge igrao je u filmovima *Posljednji kolosek* (1956) i *Nevesinjska puška* (1963) Z. Mitrovića, *Te noći* (1958) J. Zivanovića

i *Pod istim nebom* (1964) M. Stamenkovića i Lj. Georgievskog, a manje epizode u *Osmim vratima* (1959) N. Tanhofera i *Bratu doktora Homera* (1968) Z. Mitrovića. Glumio je i u više tv-drama i serija. Mo. I.

MILIĆEVIĆ, **Ognjen**, snimatelj (Banja Luka, 27. VII 1929). Na filmu od 1948. a već iste godine samostalno snima film. novosti. Snimateljski se usavršava radeći na mnogobrojnim dokum. filmovima, a u najznačajnijima njegova suradnja dosiže i autorsku razinu: *Splavari na Drini* (Z. Ristić, 1951), *Nada* (M. Mutapčić, 1970), *Čistilište* (V. Stojanović, 1970), *Sto je zapisano ostaje* (B. Tanović, 1977) te *Penjači* (R. Stanišić, 1978) za koji je nagrađen na festivalu u Beogradu 1979. Na igr. filmu debitira *Malim stvarima* (1957) B. Kosanovića. Osobito se istaknuo u filmovima *Mačak pod šljemom* (Z. Skrigin, 1962), *Diverzanti* (H. Krvavac, 1967), *Most* (H. Krvavac, 1969), *Horoskop* (B. Drašković, 1969) i *Dan duži od godine* (T. Janković, 1971), u kojima njegova kamera pridonosi kreiranju dramskog intenziteta plastičnom kompozicijom kadrova i sugestivnim korištenjem svjetla. Radi i na televiziji.

Ostali važniji dokum. filmovi (sam ili u suradnji): *Grad pod Kozarom* (M. Štrbac, 1957); *Maglič* (Z. Ristić, 1966); *Teferić* (M. Mutapčić, 1967); *Novembar Josipa Goričkog* (M. Mutapčić, 1970); *Put je život* (M. Mutapčić, 1972); *Via vita* (M. Mutapčić, 1973); *Kanarinac* (M. Fehimović, 1974).

Ostali igr. filmovi: *Velika turneja* (Ž. Skrigin, 1961); *Dobra kob* (M. Kosovac, 1964); *Klopka za generala* (M. Stamenković, 1971). N. Sić.

MILIUS, **John**, am. redatelj, scenarist i producent (Saint Louis, Missouri, 1944). Sin postolara. Poklonik surfinga (iako kronični astmatičar), fasciniran jap. kulturom (zen, kendo, A. Kurosawa, M. Kobayashi), opsjednut tradic. američkim vrijednostima (smatra da ih simboliziraju Th. Roosevelt i J. Ford), M. primjereno oblikuje vlastiti svjetonazor koji — završivši studij filma na sveučilištu Southern California — uspijeva precizno (i agresivno) definirati u svojim projektima (bez obzira da li je scenarist, redatelj ili producent). U profesionalnoj kinematografiji javlja se potkraj 60-ih godina kao scenarist, popravljajući prethodne verzije; njegove najznačajnije prerade (*Dvanaest žigosanih*, 1967, R. Aldricha; *Skorpion ubija*, 1971, D. Siegela; *Rađe*, 1974, S. Spielberga) ostaju nepotpisane. Prvi su mu realizirani scenariji *Jeremijah Johnson* (S. Pollack, 1972) i *Sudac za vješanje* (J. Huston, 1972). Kao redatelj debitira filmom *Dillinger* (1973), biografijom nekadašnjega am. »državnog neprijatelja br. 1«, demonstrirajući dinamičnošću, žestinom, dramaturški funkcionalnom mizanscenom i vrsnom glum. podjelom iznimnu red. darovitost. U pustolovnoj melodrami *Vjetar i lav* (The Wind and the Lion, 1975) o nadmetanju 2 karizmatičke ličnosti — šejka Rajsulija i Th. Roosevelta, inventivno se poigrava klas. žanrovskim obrascima. Slijedi njegovo najambicioznije djelo *Dan velikih valova* (Big Wednesday, 1978, i koscenarist sa D. Aabergom), o prijateljsvu 3 californijska surfera 60-ih godina, koje — izbjegavajući striktno žanrovske odrednice — prerasta u kroniku razdoblja i njegova morala. Filmom *Conan* (Conan the Barbarian, 1982, i koproducent te koscenarist sa O. Stoneom) prema romanu R. E. Howarda, fantastičkom pustolovinom o mitskom, nadnaravnom snažnom junaku, postiže golem komerc. uspjeh. Vrlo je gledana i *Crvena zora* (Red Dawn, 1984, i koscenarist sa K. Reynoldsom), ratni film u kojem razvija za



J. MILIUS, Conan
(A. Schwarzenegger)

nj tipičnu temu o sazrijevanju mladih u okrutnim uvjetima; priča o sovj. okupaciji SAD izazvala je mnoge prosvjede i osude.

Usprkos modernističkim i stilizacijskim postupcima, M. je među suvremenim redateljima po svjetonazoru i shvaćanju medija najbliži am. klasicima akcionog filma. U samo 5 red. ostvarenja izgradio je prepoznatljiv autorski svijet, prožet vjerom u svoje junake koji — bez obzira na pov. i ideol. kontekst — provjeravaju svoje sposobnosti u fiz. sukobima i pothvatima, referirajući se primarno na ideje ljubavi i prijateljstva.

Ostali važniji filmovi — kao (ko)scenarist: *Klopka za inspektora Callahana* (T. Post, 1973); *Apokalipsa danas* (F. F. Coppola, 1979); *Texaški graničar* (W. Hill, 1987); kao producent: *1941./Luda invazija na Californiju* (S. Spielberg, 1979); *U podzemlju seksa* (P. Schrader, 1979); *Rijetka odvažnost* (T. Kotcheff, 1983). N. Paj.

MILIVOJEVIĆ, Milivoje, film. i tv-snimatelj (Supčevići kod Arilja, 14. V 1929). Aktivno se bavio fotografijom i sudjelovao na mnogim izložbama; ima diplomu *majstora jugoslavenske fotografije* (član je asocijacije Europhoto). Na filmu od 1949. kao mlađi suradnik snimatelja; samostalni snimatelj od 1956. snimio je mnogobrojne kratkometr. filmove svih rodova, najuspješnije suradujući s redateljima M. Štrpcem (npr. *Kiše zemlje moje*, 1963 /sa D. Karadžinovićem/, i ... i sutra ... i juče, 1966), D. Đurkovićem (npr. *Za i protiv za*, 1969), M. Jokićem (npr. *Pošto košta žena*, 1969), V. Gilićem (npr. *Homo homini i Zategni dele*, oba 1970), P. Golubovićem (npr. *Smrt paora Đurice*, 1971, i *Biografija Jozefa Šulca*, 1973), S. Pavlovićem (npr. *Vuna — zlatna sirovina*, 1978, *Zlatna medalja »Beograd«* na festivalu u Beogradu 1979), A. Ilićem (npr. *Visokoletač*, 1984) i M. Stamenkovićem (*Marš smrti*, 1985). Na igr. filmu snimao je za M. Štrpca (*U raskoraku*, 1968), M. Radivojevića (*Bube u glavi*, 1970, i *Bez*, 1972), P. Golubovića (*Bombaš*, 1973; *Crveni udar*, 1974; *Sudbine*, 1978; *Sezona mira u Parizu*, 1981; *Progon*, 1982; *Dobrovoljci*, 1986), M. Stamenkovića (*SB zatvara krug*, 1974; *Devojački most*, 1976; *Neka druga žena*, 1981; *Opasni trag*, 1984; *Lager Niš*, 1987), Z. Čalića (*Lude godine*, 1977, i *Idi mi, dodi mi*, 1984), J. Rančića (*Posljednja trka*, 1979, i *Mahovina na asfaltu*, 1983) i Z. Šotru (*Sesta brzina*, 1981). Za fotografiju filmova *Crveni udar* i *SB zatvara krug* nagrađen je Srebrnom

arenom na festivalu u Puli 1974. Radi i na televiziji (npr. tv-film *Dvostruki udar*, 1985, M. Stamenkovića), a nerijetko snima i u inozemstvu (npr. na turnejama AKUD »Branko Krstomanović«).

MILLAND, Ray (pr. ime **Reginald Truscott-Jones**), am. filmski i tv-glumac i redatelj brit. podrijetla (Neath, 3. I 1905 — Torrance, California, 10. III 1986). Velšanin, studirao na King's Collegeu u Londonu. Kraljevski gardist 3 godine, film. karijeru otpočinje 1929. kao *Spike Milland*. Nakon nekoliko uloga u Britaniji, na preporuku scenaristice A. Loos 1930. dobiva angažman u Hollywoodu (MGM); bez većeg uspjeha, vraća se u domovinu. Novu priliku u SAD (Paramount) dobiva 1934. ulogom žigola u *Boleru* W. Ruggle-sa; nakon filma *Ne oblačimo se* (1934) N. Tauroga ponuđen mu je dugoročniji ugovor te počinje igrati druge gl. uloge. Kao protagonist *Jednostavnog života* (1937) M. Leisena prvi put prezentira karakter koji ima sve bitne značajke njegova glum. izraza: visok i naočit, šarmantan i ugađen, uočljivih crta dokonosti i dekadencije, sklon psih. labilnosti i greškama (čak do samouništenja). Na-

R. MILLAND u filmu *Izgubljeni izlet*



kon niza likova romant. ljubavnika, osobito se ističe u špijunskom thrilleru *Ministarstvo straha* (F. Lang, 1944) kao liječnik mučen griznjom savjesti jer je nehotice ubio suprugu, u drami *Izgubljeni izlet* (B. Wilder, 1945) kao pisac-alkoholičar (nagrađen Oscarom i na festivalu u Cannesu), te u thrilleru *Nazovi M radi umorstva* (A. Hitchcock, 1954) kao suprug koji pokušava organizirati ubojstvo supruge. Takvim likovima M. je, za hollywoodske standarde, zvijezda jedinstvenog profila. Sredinom 50-ih godina popularnost mu opada. Kasnije su zanimljive njegove uloge u filmovima fantastike R. Cormana (npr. *Prerana sahrana*, 1962, i *Čovjek s rendgenskim očima*, 1963) te epizoda oca gl. junaka u melodrami *Ljubavna priča* (1970) A. Hillera. Nastupio je u više od 170 filmova (uključujući i vlastite red. projekte: *Sam čovjek — A Man Alone*, 1955; *Lisabon* — Lisbon, 1956; *Neopasna laž* — The Safecracker, 1958; *Panika nulte godine* — Panic in the Year Zero!, 1962; *Neprijateljski svjedok* — Hostile Witness, 1967). Cesto glumi i na televiziji (npr. tv-serija *Markham*). Objavio je autobiografiju *Sirom otvorenih očiju u Babilonu* (Wide-Eyed in Babylon, London/New York 1974).

Ostale važnije uloge: *Lud za plavušama* (R. Del Ruth, 1931); *Pozlaćena Lily* (W. Ruggles, 1935); *Stakleni ključ* (F. Tuttle, 1935); *Tri pametne djevojke* (H. Koster, 1936); *Ebb Tide* (J. Hogan, 1937); *Ljudi s krilima* (W. A. Wellman, 1938); *Beau Geste* (W. A. Wellman, 1939); *Hotel Imperial* (R. Florey, 1939); *Francuski bez suza* (A. Asquith, 1939); *Irene* (H. Wilcox, 1940); *Ustani, draga* (M. Leisen, 1940); *Želim krila* (M. Leisen, 1941); *Požarnji divlji vjetar* (C. B. De Mille, 1942); *Majord i derište* (B. Wilder, 1942); *Dama u tami* (M. Leisen, 1944); *Kitty* (M. Leisen, 1945); *California* (J. Farrow, 1946); *Veliki sat* (J. Farrow, 1947); *Tobožnji Nick Beal* (J. Farrow, 1949); *Život jedne žene* (G. Cukor, 1950); *Lopov* (R. Rouse, 1952); *Trube u podne* (R. Rowland, 1952); *Uradimo to ponovno* (A. Hall, 1953); *Djevojka na crvenoj baršunastoj ljučjački* (R. Fleischer, 1955); *Tri hrabra čovjeka* (Ph. Dunne, 1956); *Na obali rijeke* (A. Dwan, 1957); *Zlato* (P. Hunt, 1974); *Posljednji magnat* (E. Kazan, 1976); *Tajna švicarske banke* (J. Arnold, 1977); *Ljubavna priča II* (J. Korty, 1978). S. Jur.

MILLER, Arthur C., am. snimatelj (Roslyn, Long Island, 8. VII 1895 — Hollywood, 18. VII 1970). Član A. S. C. Od 1908. statist u vesternima, potom zamjenik asistenta snimatelja. U ekipi E. S. Portera od 1909. samostalan snimatelj od 1914 (u Hollywoodu od 1916). God. 1918. sudjeluje u izgradnji studija Famous Players u Londonu. Gotovo 8 godina ekskluzivni je snimatelj G. Fitzmauricea. U nij. razdoblju najuspješnije surađuje sa C. B. De Milleom i A. Dwanom, a u zvučnom (1931) sklapa ugovor s kompanijom Fox i glavni je snimatelj filmova Sh. Temple; uspješno surađuje i sa J. Fordom, koji ga je (navodno) smatrao svojim najboljim snimateljem. Šest puta nominiran za Oscara, osvojio ga je za filmove *Kako je bila zelena moja dolina* (J. Ford, 1941), istaknut po fotogr. naglašavanju i lirskih i dramatskih ugođaja, te *Bernardettina pjesma* (H. King, 1943) i *Anna i kralj Sijama* (J. Cromwell, 1946). Zbog tuberkuloze 1951. napušta praktičan rad, ali je vrlo aktivan u A. S. C. (neko vrijeme i predsjednik) te kao osnivač i rukovoditelj (do smrti) muzeja starih film. kamera. Objavio je knjigu *Jedna rola tjedno* (One Reel a Week, 1968, sa F. Balshoferom /snimateljem uz kojega je otpočeo karijeru/) i vrlo zapaženo surađivao u stručnim časopisima.

Ostali važniji filmovi: *Bella donna* (G. Fitzmaurice, 1923); *Cytherea* (G. Fitzmaurice, 1924); *Ladar s Volge* (C. B. De Mille, 1926, sa P. Marlejem); *Mali pukovnik* (D. Butler, 1935); *Mala Willie Winkie* (J. Ford, 1937); *Podmornička patrola* (J. Ford, 1938); *Rebecca sa Sunnysbrook farme* (A. Dwan, 1938); *Mr. Lincoln* (J. Ford, 1939, sa B. Glennonom); *Kiše dolaze* (C. Brown, 1939); *Mala princeza* (W. Lang, 1939); *Plava ptica* (W. Lang, 1940, sa R. Rennahanom); *U znaku Zorroa* (R. Mamoulian, 1940); *Brigham Young* (H. Hathaway, 1940); *Johnny Apollo* (H. Hathaway, 1940); *Duhanski put* (J. Ford, 1941); *Lov na čovjeka* (F. Lang, 1941); *Ovo iznad svega* (A. Litvak, 1942); *Omča za vješanje* (W. A. Wellman, 1943); *Besmrtni narednik* (J. M. Stahl, 1943); *Ključevi kraljevstva* (J. M. Stahl, 1944); *Grimizno srce* (L. Milestone, 1944); *Kraljevski skandal* (O. Preminger, 1945); *Dragonwyck* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Oštri rub* (E. Goulding, 1946); *Džentlenski sporazum* (E. Kazan, 1947); *Zidovi Jerihona* (J. M. Stahl, 1948); *Pismo trima ženama* (J. L. Mankiewicz, 1949); *Revolveraš* (H. King, 1950); *Njuškalo* (J. Losey, 1951).

K. Mik.

MILLER, Claude, franc. filmski i tv-redatelj, scenarist i glumac (Pariz, 20. II 1942). God. 1962/63. pohađa visoku film. školu IDHEC u Parizu, a voj. obvezu odslužuje u film. sekciji franc. vojske. Na filmu od 1965. kao scenski pomoćnik, a potom je (do 1975) pomoćnik redatelja, organizator ili direktor filma u projektima poznatih redatelja R. Bressona, R. Allioa, M. Devillea, J. Demyja, J.-L. Godarda i (najčešće) F. Truffaut. Režira još od 1967. isprva kratkometr. filmove i tv-programe. Prvim igr. filmom *Najbolji način da se krene* (La meilleure façon de marcher, 1975) kroz priču o dječjem ljetnom kampu iznosi svoje stavove o rasizmu, »seksizmu« i fašizmu. Diskretnim stilom (utjecaj Truffaut) vješto prepliće 3 razine — naraciju, psihol. portrete i autobiografski diskurs, pa ga je franc. kritika gotovo jednodušno proglasila najvećom nadom nacionalnog filma. Slobodnom adaptacijom romana P. Highsmitha izrazito »crna« ugođaja *Recite joj da je volim* (Dites-lui que je l'aime, 1977) izaziva znatno suzdržanije reakcije. Poč. 80-ih godina posvećuje se thrilleru i krim. filmu, pa 1981. režira komorni *Ne puštaj s očiju* (Garde à vue) s dojmljivim »dvobojem« istražitelja i okrivljenog (L. Ventura odn. M. Serrault), a 1983. *Smrtonosni put* (La mortelle randonnée) — oba vrlo uspješna u kritike i publike. U *Bezobraznici* (L'effrontée, 1985, Prix Louis Delluc) vraća se motivima adolescencije iz svog prvijenca, ovaj put s djevojčicom u središtu priče. Sva njegova ostvarenja odlikuju se vrsnim radom s glumcima (i sam nastupa u svojim i u filmovima dr. redateljja). Uspješan je i kao scenarist za dr. autore te redatelj reklamnih tv-spotova.

Ostali filmovi: *Mala kradljivica* (La petite voleuse, 1988).

VI. T.

MILLER, David, am. redatelj (Paterson, New Jersey, 28. XI 1909). U Hollywoodu od 1929. kao montažer, isprva u kompaniji Columbia, a od 1933. u MGM-u gdje ubrzo počinje režirati kratkometr. filmove; za jedan od njih — *Penny Wisdom* (1937) — nagrađen je Oscarom. Na igr. filmu debitira 1941. vesternom *Billy the Kid*, pokušajem MGM-a da konkurira *Odmjetniku* (1943 /snimljen 1941/) H. Hughesa. Za II svj. rata surađuje na dokum. seriji *Zašto se borimo?* F. Capre, potom režira dokum. film *Sjeme mudrosti* (Seeds of Wisdom, 1946). Igr. filmu se vraća 1949. U njegovu opusu neujednačene vrijednosti ističu se 2 thriller-

ra, *Nenadani strah* (Sudden Fear, 1952) i *Ponoćna čipka* (Midnight Lace, 1960), oba usredotočena na lik ugrožene žene (J. Crawford odn. D. Day), te ambiciozni »post-vestern« *Usamljeni su hrabri* (Lonely Are the Brave, 1962), djela koja kritiku navode na pomnije istraživanje njegova rada (ranije spominjanog uglavnom zbog sličnosti njegovih filmova s pojedinim ostvarenjima hollywoodskih velikana). Do povlačenja 1976. režirao je 21 igr. film.

Ostali važniji filmovi: *Flying Tigris* (1942); *Vrhunac jutro* (Top o' the Morning, 1949); *Sretna ljubav* (Love Happy, 1950); *Naše jedino* (Our Very Own, 1950); *Subotnji junaci* (Saturday's Heroes, 1951); *Lijepi stranac* (The Beautiful Stranger, 1954); *Diane* (1956); *Suprotni spol* (The Opposite Sex, 1956); *Priča o Esther Costello* (The Story of Esther Costello, 1957); *Sretno rođendan* (Happy Anniversary, 1959); *Sporodna ulica* (Back Street, 1961); *Kapetan Newman, liječnik* (Captain Newman M. D., 1963); *Akcija za atentat* (Executive Action, 1973).

An. Pet.

MILLER, George, austral. filmski i tv-redatelj, scenarist i producent (Chinchilla, Queensland, 3. III 1945). Diplomirao (1970) medicinu na sveučilištu New South Wales a zatim godinu i pol radio u bolnici St. Vincent's u Sidneyju. Kao izraziti filmofil, usporedno pohađa film. tečajeve u Melbourneu, gdje upoznaje producenta B. Kennedyja (s kojim kasnije suosniva kompaniju *Kennedy & Miller*) te napušta liječničku i otpočinje film. karijeru. Isprva režira kratkometr. filmove; ističe se *Nasilje na filmu I* (Violence in the Cinema: Part I, 1972). Na igr. filmu od 1979. Serijom *Mad Max* (*Pobješnjeli Max* — *Mad Max*, 1979; *Drumski ratnik* — *Mad Max II: The Road Warrior*, 1982; *Pobješnjeli Max III* — *Mad Max: Beyond Thunderdome*, 1985, sa G. Ogilviejem), kojoj je i koscenarist, usredotočenom oko karizmatičkog lika bivšeg policajca (po Millerovim riječima, inspiriranog likovima samuraja iz jap. filmova) u interpretaciji dotad nepoznatog M. Gibsona, postiže širom svijeta golem komerc. uspjeh, od pojave filma *Crocodile Dundee* (P. Faiman, 1986) nezabližen u austral. kinematografiji. Novosti tih futurističkih vizija nadolazećeg svijeta barbarizma bile su precizno proračunat ritam, izmjene i kontrastiranje dinamičnih (s obiljem nasilja) i statičnijih prizora, te atraktivno korištenje austral. pustinjskih pejzaža i elemenata pop-kulture. Njegov prvi samostalni projekt u Hollywoodu je film strave *Vještice iz Eastwicksa* (The Witches of Eastwick, 1987), slobodna obradba romana J. Updykea. Kao redatelj i producent (3 vrlo uspješne miniserije redatelja Ph. Noycea i C. Schultza) djeluje i na televiziji.

Ostali filmovi: *Zona sumraka* (omnibus, završna epizoda, 1983, u SAD).

An. Pet.

MILLER, Seton I., am. scenarist i producent (Chehalis, Washington, 3. V 1902 — Woodland Hills, California, 29. III 1974). Školovao se na sveučilištu Yale. U Hollywoodu od 1926. isprva kao teh. savjetnik i glumac u kompaniji MGM, a od 1927. kao scenarist u Foxu. Potkraj 20-ih i poč. 30-ih godina koscenarist je mnogih filmova H. Hawksa (*Plačena za ljubav*, 1927; *Djevojka u svakoj luci*, 1928; *Fazil*, 1928; *Zračni cirkus*, 1928; *Patrola u zoru*, 1930; *Kodeks kriminalaca*, 1931; *Gomila urla*, 1932; *Lice s ožiljkom*, 1932); kroz tu suradnju razvija se u jednog od najuglednijih scenarista i pisca dijaloga krim. filmova. Prelaskom u Warner Bros scenarist je i kriminalističkih (npr. *Rat gangsterima*, 1935, i *Meci ili izborne kuglice*, 1936, W. Keighleyja) i pustolov-

nih filmova (npr. *Robin Hood*, 1938, M. Curtiza i M. Keighleyja te *Morski orao*, 1940, M. Curtiza), no svoga jedinog Oscara osvaja — zajedno sa S. Buchmanom — za »zagrobnuu« komediju *Opet dolazi gospodin Jordan* (A. Hall, 1941). Producentku karijeru otpočinje u kompaniji Paramount vlastitom adaptacijom špijanskog thrillera G. Greenea *Ministarstvo straha* (F. Lang, 1944). Nakon toga, njegovi scenariji (najčešće B-filmova) postaju sve rutinskiji, iako kultiviranog afiniteta za neobične priče u pitoresknom okolišu, sa zanimljivim likovima koji se sreću s opasnostima.

Ostali važniji filmovi — kao scenarist (sam ili u suradnji): *Frisco Kid* (L. Bacon, 1935); *Kid Galahad* (M. Curtiz, 1937); *Patrola u zoru* (E. Goulding, 1938); *Dvorac na Hudsonu* (A. Litvak, 1940); *Crni labud* (H. King, 1942); *Moja djevojka Sal* (I. Cummings, 1942); *Singapore* (J. Brahm, 1947); *Calcutta* (J. Farrow, 1948); *Određ za borbu* (R. Walsh, 1948, i producent); *Osuđeni* (H. Levin, 1950); *Priča iz Shanghaja* (F. Lloyd, 1954); *Istanbul* (J. Pevney, 1956); kao producent: *California* (J. Farrow, 1946).

N. Paj.

MILLER, Virgil E., am. snimatelj (Coffeen, Illinois, 20. XII 1887 — 5. X 1974). Studirao elektrotehniku na sveučilištu Kansas State, potom je sveuč. asistent. Doznajući da se u studijima Univerzala prelazi na umjetnu rasvjetu, počinje raditi na filmu. Kako snimatelji tada više traže dopunu nego zamjenu za prirodno svjetlo, M. konstruira reflektore za takvu namjenu (»čovjek koji je donio svjetlo u Hollywood«) i podučava snimatelje o funkciji rasvjete u filmu. Isprva šef rasvjete, od 1915. rukovoditelj je snim. odjela Univerzala; iste godine počinje i snimati. Eksperimentirao je sa svjetlom i sa spec. efektima te izumio brojna poboljšanja koja racionaliziraju film. snimanje. God. 1926. prelazi u Warner Bros, a s pojavom zvuka u Paramount. U njegovu snim. opusu posebno se ističe 38 vesterna popularnog H. Gibsona te rad na dokum. filmovima (tako je za dugometražni *Navajo*, 1952, N. Fostera nominiran za Oscara).

Ostali važniji cjelovečernji filmovi: *Fantom opere* (R. Julian, 1925); *Mali lord Fauntleroy* (J. Cromwell, 1936); *Alahov vrt* (R. Boleslawski, 1936, sa H. Rossonom i W. H. Greenom); *Brod robova* (T. Garnett, 1937); *Scotland Yard* (N. Foster, 1941).

K. Mik.

MILLOT, Charles (pr. ime **Velja Milojević**), franc. filmski, kazališni i tv-glumac podrijetlom iz Jugoslavije (Novi Pavaljani, 23. XII 1921). Završio gimnaziju u Bjelovaru. Glum. karijeru otpočinje 1944. u Novom Sadu u drami *Na dnu* M. Gorkog (istu ulogu — baruna Vereščagina — igra nakon 20 godina u Parizu /u režiji S. Pitoëffa/). God. 1946–51. studira glumu i režiju na pariškom konzervatoriju (u klasi L. Jouveta), a 1951–56. član je Comédie-Française (uz M. Casarès, jedini je stranac u angažmanu); nakon toga djeluje i u dr. francuskim kazalištima, najviše se ističući u klas. repertoaru (npr. Ibsen i Čehov). Od 1956. glumi na televiziji, a 60-ih godina otpočinje i film. karijeru. Izrazit karakterni glumac širokog dijapazona, najčešće tumači sporedne uloge — uvijek vrlo istaknute. Uspjela ostvarenja dao je i u mnogim jugosl. filmovima: *Bitka na Neretvi* (1969), *Atentat u Sarajevu* (1975), *Čovjek koga treba ubiti* (1979), *Visoki napon* (1981), *Veliki transport* (1983) i *Obećana zemlja* (1986) V. Bulajića, *U gori raste zelen bor* (1971) A. Vrdoljaka, *Seljačka buna 1573.* (1975) i *Banović Strahinja* (1981) V. Mimiće, *Tajna Nikole Tesle* (1980) K. Papića, *Ujed anđela* (1984) L. Zafranovića te *Crveni i crni*

(1985) M. Mikuljana. Do 1987. nastupio je u više od 120 filmova.

Važnije uloge u inozemstvu: *Dženulmen iz Epso-ma* (G. Grangier, 1962); *Arsene Lupin protiv Arse-ne Lupina* (E. Molinaro, 1962); *Očaravajuća glu-pača* (E. Molinaro, 1963); *Vlak* (J. Frankenhe-imer, 1965); *Noć generala* (A. Litvak, 1967); *Francuska veza broj 2* (J. Frankenhaimer, 1975); *Julia* (F. Zinneman, 1977); *Crvena sjena* (J.-L. Comolli, 1981); *Krik sove* (C. Chabrol, 1987).

Red.

MILLS, Hayley, brit. filmska, kazališna i tv-glumica (London, 18. IV 1946). Kći → Johna M. Na film je dovodi otac uz kojeg glumi u *Tigrovom zaljevu* (1959) J. L. Thompsona. Zapažena od W. Disneyja, nastupa potom u mnogim filmovi-ma njegove produkcije, izgradivši lik ljupke, ve-dre i poduzetne plavokose djevojčice koja hrabro svladava neprilike izazvane nespretnošću roditelja ili odraslih uopće; ističu se uloge u *Pollyanni* (1960), za koju je nagrađena specijalnim Oscar-om, i *Zamci za roditelje* (1961, prema *Dvostrukoj Lottici* E. Kastnera) D. Swifta. Od druge polovice 60-ih godina snima uglavnom u Britaniji (često u filmovima tadašnjeg supruga R. Boultinga), od-bacivši stereotip → naivke — bez većeg uspjeha. Stoga sve češće glumi na televiziji i u kazalištu te »posuđuje glas« dječjim likovima u anim. filmovi-ma. Do 1987. nastupila je u oko 30 filmova.

Ostale važnije uloge: *Zazviždi niz vjetar* (B. Forbes, 1961); *Potruga za brodolomcima* (R. Stevenson, 1961); *Vrt od krede* (R. Neame, 1964); *Mačak detektiv* (R. Stevenson, 1965); *Pos-tala je ciganka* (J. Mills, 1965); *Nevolje s anđelima* (I. Lupino, 1966); *Porodične stvari* (R. Boulting, 1967); *Dobri žrtvi* (R. Boulting, 1968); *Beskrajna noć* (S. Gilliat, 1971); *Sastanak sa smrću* (M. Win-ner, 1987).

D. Mov.

MILLS, John, brit. filmski, kazališni i tv-glumac (North Elmham, 22. II 1908). Otac → Hayley

M. Sin nastavnika i kaz. činovnice, isprva radi kao službenik. Od 1929. član kaz. zbora u kojem pjeva i pleše; u putujućoj kaz. družini zapaža ga N. Coward i 1931. angažira za svoj komad *Kaval-kada*. Od 1932. glumi i na filmu — isprva u epi-zodama a od II svj. rata i u gl. ulogama. Onižeg rasta, izraza u kojem se miješaju blagost i stro-gost, odajući osobu povučenu i skromnu ali pouz-danu i sigurnu u sebe, M. je do 1960. i za kritiku i za publiku jedan od najpopularnijih i »najengle-skijih« glumaca, očišćenje brit. »srednje klase«; tek povremeno nastupa i u am. filmovima. Najpoznatiji je po voj. ulogama (npr. *Borimo se na moru*, 1942, N. Cowarda i D. Leana, *Ulica Waterloo*, 1944, S. Gilliata, *Scott od Antarktike*, 1948, Ch. Frenda /naslovna/ i *Melodije slave*, 1960, R. Neamea /nagrada na festivalu u Veneciji/), koje tumači najčešće od poznatih brit. glumaca. Kriti-ka smatra da je najbolje uloge ostvario u djelima D. Leana: Dickensova junaka zbunjena životnim okolnostima u *Velikom iščekivanju* (1946), pripro-stoga postolarskog radnika u *Hobsonu u neprilici* (1954) i seoskog idiota u *Ryanovoj kćeri* (1970), za koju je nagrađen Oscarom za epizodu; izdvaja se još uloga rus. seljaka u *Ratu i miru* (1956) K. Vi-dora. Nakon 1960. popularnost mu opada ali ne i broj uloga; ipak, češće glumi u kazalištu i na televiziji (npr. tv-serija *Quatermass*). Do 1987. nastupio je u oko 90 filmova. Redatelj je i produ-cent filma *Postala je ciganka* (Sky West and Cro-oked, 1965). God. 1976. primio je počasno plem-stvo (*Sir*).

I njegova starija kći **Juliet Mills** poznata je glumica.

Ostale važnije uloge: *Zbogom, gospodine Chips* (S. Wood, 1939); *Velika blokada* (Ch. Frend, 1941); *Mladi gospodin Pitt* (C. Reed, 1942); *Zaro-nit ćemo u zoru* (A. Asquith, 1943); *Sretna obitelj/Obitelj Gibson* (D. Lean, 1944); *Put prema zvijez-dama* (A. Asquith, 1945); *Čovjek listopada*

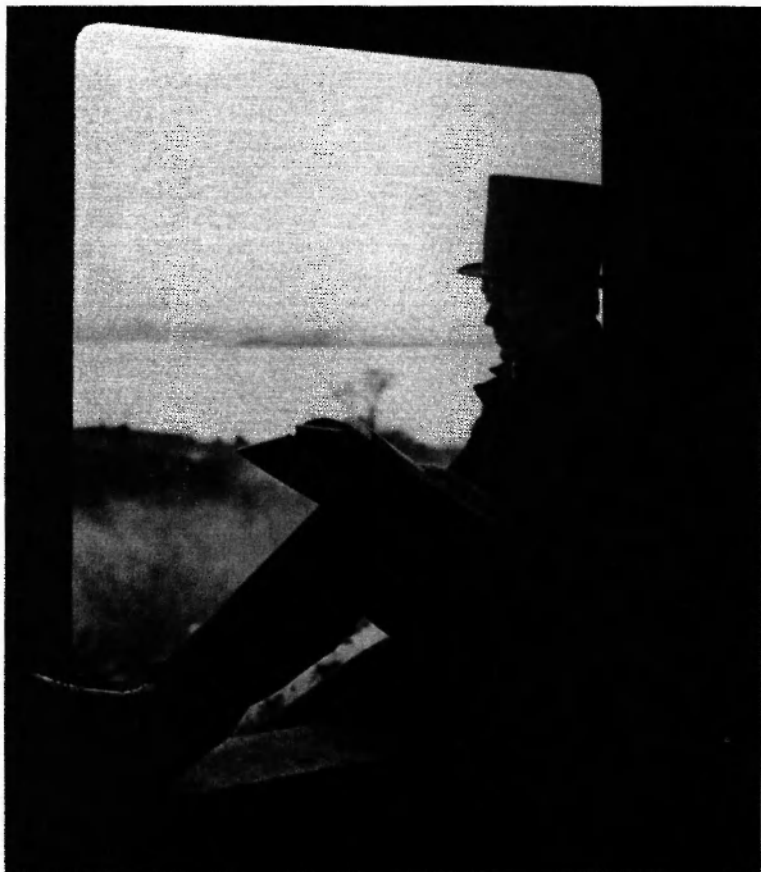
(R. W. Baker, 1947); *Putarnji odlazak* (R. W. Ba-ker, 1950); *Priča o Colditzu* (G. Hamilton, 1955); *Dunkerque* (L. Norman, 1958); *Hladno kao led u Aleksandriji* (J. L. Thompson, 1958); *Bio sam Montyjev dvojnik* (J. Guillermin, 1958); *Tigrov za-ljev* (J. L. Thompson, 1959); *Sviciarska obitelj Ro-binson* (K. Annakin, 1960); *Ljepotica otoka* (T. Kitcheff, 1962); *Operacija Strijela* (M. Anders-son, 1965); *Prljavi posao* (B. Forbes, 1965); *Po-grešna kutija* (B. Forbes, 1966); *Porodične stvari* (R. Boulting, 1967); *Chuka* (G. Douglas, 1967); *Oh, kakav divan rat!* (R. Attenborough, 1969); *Trč diviše i slobodno* (R. C. Sarafian, 1969); *Skandali jedne lady* (R. Bolt, 1972); *U pandžama lava* (R. Attenborough, 1972); *Surova Oklahoma* (S. Kramer, 1973); *Ljudski faktor* (E. Dmytryk, 1975); *Tragovi ucjene* (M. Winner, 1978); *Zora u zemlji Zulu* (D. Hickox, 1979); *Gandhi* (R. At-tenborough, 1982); *Sahara* (A. V. McLaglen, 1983).

LIT.: M. Hayley Bell, *What Shall We Do Tomorrow*, New York 1969. An. Pet.

MILNER, Victor, am. snimatelj (New York, 15. XII 1893 — Hollywood, 29. X 1972). Član A. S. C. Isprva se bavi foto-kemijom, potom je kino-operater. Snim. karijeru otpočinje radeći na film. novostima tvrtke Pathé; film. snimatelj od 1917. u studijima Balboa (kasnije radi za Paramo-nt i Universal). God. 1918. suosnivač je i prvi tajnik am. udruge film. snimatelja → A. S. C. U njegovoj bogatoj karijeri osobito su značajne suradnje sa E. Lubitschem, C. B. De Milleom i P. Sturgesom. Šest puta nominiran za Oscara, osvojio ga je za spektakularnu fotografiju u *Kle-opatri* (1934) C. B. De Millea. Povukao se 1953.

Ostali važniji filmovi: *Tvoje je ime Žena* (F. Ni-blo, 1924); *Crveni lili* (F. Niblo, 1924); *Istočno od Sueza* (R. Walsh, 1925); *Djeca razvoda* (F. Lloyd, 1927); *Put svega živog* (V. Fleming, 1927); *Ljubavna parada* (E. Lubitsch, 1929); *Čovjek koga sam ubio* (E. Lubitsch, 1932); *Jedan sat s tobom* (E. Lubitsch, 1932); *Voli me noćas* (R. Mamouli-an, 1932); *Pjesma nad pjesmama* (R. Mamouli-an, 1933); *Nacrt za život* (E. Lubitsch, 1933); *Tako crvena ruža* (K. Vidor, 1935); *Križari* (C. B. De Mille, 1935); *Pozlaćena Lily* (W. Ruggles, 1935); *Čežnja* (F. Borzage, 1936, sa Ch. B. Langom); *Ge-neral je umro u zoru* (L. Milestone, 1936); *Visok, pametan i lijep* (R. Mamoulian, 1937, sa Th. Spar-kuhlom); *Čovjek iz prerije* (C. B. De Mille, 1937, sa G. Robinsonom); *Gusar* (C. B. De Mille, 1938); *Union Pacific* (C. B. De Mille, 1939, sa D. Wrigleyjem); *Sjeverozapadna konjička policija* (C. B. De Mille, 1940, sa W. H. Greeneom); *La-dy Eve* (P. Sturges, 1941); *Priča o Palm Beachu* (P. Sturges, 1942); *Požarni dvjeli vjetar* (C. B. De Mille, 1942, sa W. V. Skallom); *Priča o doktoru Wassellu* (C. B. De Mille, 1944, sa W. Snyderom); *Princeza i pirat* (D. Butler, 1945); *Veliki trenutak* (P. Sturges, 1945); *Čudna ljubav Marthe Ivers* (L. Milestone, 1946); *Namijenjena si meni* (L. Ba-con, 1948); *Nevjerno tvoja* (P. Sturges, 1948); *Bi-jesni* (A. Mann, 1950); *Moja najdraža špijunka* (N. Z. McLeod, 1951); *Carrie* (W. Wyler, 1952); *Opasnost* (J. Sturges, 1952). K. Mik.

MILO, Sandra (pr. ime **Alessandra Marini**, pre-ma nekim izvorima **Elena Salvatrice Greco**), tal. glumica (Milano, 11. III 1932, negdje 1935). Ško-luje se u Milanu, gdje je zapaža i na film 1955. dovodi producent M. Ergas. Iako započinje kao tipični → pin-up, ubrzo do izražaja dolazi njezin nesumnjivi glum. talent; najprije ga uočavaju franc. redatelji: J. Renoir u *Heleni i muškarcima* (1956), J. Becker u *Avanturama Arsenea Lupina*



J. MILLS u filmu *Veliko iščekivanje*

(1956) i A. Cayatte u *Ogledalu s dva lica* (1958). »Otkrivena« i u Italiji kao karakterna glumica širokih mogućnosti (od meditativnosti i intelektualizma do humornoga i farsičnog podteksta /što s vremenom prevladava/), dvaput je nagrađena godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento: za epizodu protagonistove ljubavnice u filmu *Osam i pol* (1963) F. Fellinija te za čak 3 sporedna lika u *Giulietti i duhovima* (1965) istog redatelja. Od druge polovice 60-ih godina glumi uglavnom samo u kazalištu te na televiziji (gdje djeluje i kao voditeljica).

Ostale važnije uloge: *Neženja* (A. Pietrangeli, 1955); *Žena s mora* (F. De Robertis, 1956); *Toto na Mjesecu* (Steno, 1957); *S. O. S. radio-taksi* (E. Molinaro, 1958); *Zelena kobila* (C. Autant-Lara, 1959); *Vreli asfalt* (C. Sautet, 1959); *General Della Rovere* (R. Rossellini, 1959); *Adua i prijatelje* (A. Pietrangeli, 1960); *Sablasti u Rimu* (A. Pietrangeli, 1961); *Vanina Vanini* (R. Rossellini, 1961); *Posjeta* (A. Pietrangeli, 1962); *Divota ljeta* (L. Zampa, 1963); *Bijeli glasovi* (P. Festa Campanile i M. Franciosa, 1964); *Gospodin za prtnju* (Ph. de Broca, 1964); *Vikend na talijanski način* (D. Risi, 1965); *Kako sam naučio voljeti žene* (L. Salce, 1966).

D. Šva.

MILOŠEVIĆ, Branko, film. i tv-redatelj i scenarist (Sremski Karlovci, 19. VIII 1932). God. 1955–60. snimio je oko 20 amat. filmova, za koje je nagrađen mnogim nagradama i priznanjima. Neko se vrijeme bavio i film. kritikom u dnevnim listovima i na Radio Novom Sadu. Uz S. Hadžića i P. Latinovića inicijator je pokretanja kontinuirane profesionalne film. proizvodnje u SAP Vojvodini. Režirao je (najčešće prema vlastitim scenarijima) oko 60 kratkometr. filmova vezanih isključivo za prošlost i sadašnjost Pokrajine, među kojima se ističu *Žetva* (1967), *Izgledati atletski* (1975, Srebrna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu), *SKOJ u Bečeju* (1976, Srebrna medalja »Beograd« 1977) i *Hrana za milione* (1978, Srebrna medalja »Beograd« 1979). Njegov jedini cjelovečernji igr. film *Lepa parada* (1970) priča je o situacijama koje izaziva dosada i dokolica u malom gradiću. Sudjelovao je u osnivanju i organiziranju Televizije Novi Sad, čiji je dugogodišnji urednik Redakcije filmskog programa, kao i emisija koje se bave filmom i kinematografijom (npr. *Filmskop*). Režirao je tv-filmove *Plaža* i *Bunja* kao i mnogo emisija s područja kulture. Bavi se i istraživanjem film. povijesti; koautor je građe za historiju filma u Vojvodini *Filmski katalog Vojvodine* (Novi Sad 1972).

Red.

MILOŠEVIĆ, Milivoje-Mića, redatelj, scenarist i film. kritičar (Požarevac, 25. X 1930). Diplomirao (1955) povijest umjetnosti na filoz. fakultetu u Beogradu. Od tada pa do danas novinar je »Borbe« — isprva lik. i (vrlo istaknut) film. kritičar, potom urednik. Režira od 1963 (dokum. film *Concerto gymnastico* /sa N. Majdakom/ o M. Cera-ru). Nakon toga režira još niz sport. dokumentaraca (npr. *Trka*, 1964; *Za zelenim stolom*, 1965, Srebrna medalja »Beograd« i II nagrada za scenarij na festivalu u Beogradu; *Hockey*, 1966; *Regata*, 1966; *Mate Parlov — Jug*, 1973), kojima zapažene uspjehe postiže i na međunar. festivalima u Veneciji, Cortini, Cannesu, Parizu, Grenobleu, Londonu, Acapulcu i dr. Posebno je uspješan u djelima soc. tematike; izdvajaju se kratkometražni *Bez muke nema nauke* (1964), *Za i protiv za* (1969, sa D. Đurkovićem /Zlatna medalja »Beograd«/), *Kolt 15 GAP* (1971, sa J. Đ. Jovanovićem /Zlatna medalja »Beograd«/ i *Povratak u Kutuzero* (1975, Srebrna medalja »Beograd«) te dugome-

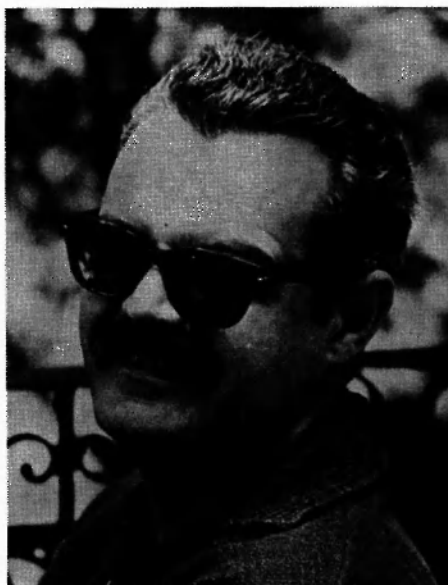
B. MILOŠEVIĆ.
Lepa parada



tražni *Drugari* (1970), *Krov nad glavom* (1974, Zlatna medalja »Beograd«) i *De Jongovi* (1975, Zlatna medalja »Beograd«), za koji je nagrađen i Oktobarskom nagradom grada Beograda te na festivalu u Chicagu. Od djela drugačije tematike ističu se *Av-av* (1969, nagrada za scenarij /sa D. Petrovićem/ na festivalu u Beogradu) o životu seoskog psa-lutalice i *Hilandar na Atosu* (1975, sa R. Ivkovićem /nagrada CIDALC-a/) iz područja povijesti umjetnosti. Svojim opusom dokum. filmova M. se svrstao među najistaknutije dokumentariste jugosl. kinematografije, zapažene i u međunar. razmjerima.

Potkraj 70-ih godina prelazi na igr. film. Režira dramu iz ratnog i neposredno poratnog vremena *Berlin kaputt* (1981) prema pripovijeci A. Isakovića te niz hit-komedija kojima postiže izvanredne uspjehe u publike: *Nije nego* (1978, Srebrna arena za scenarij u Puli te nagrada za dijalog u Vrnjačkoj Banji), *Drugarčine* (1979, najgledaniji film godine), *Laf u srcu* (1981, najgledaniji film godine), *Tesna koža* (1982, najgledaniji film godine i najveći komerc. uspjeh jugosl. kinematografije svih vremena /više od 500 000 gledalaca u Beogradu, sa sl. rekordnim brojkama i u dr. gradovima/), *Moljac* (1984) i *Nema problema* (1985). Za televiziju je realizirao više dokum. programa kao i vremeplov-seriju *Plavi, plavi*.

VATROSLAV MIMICA



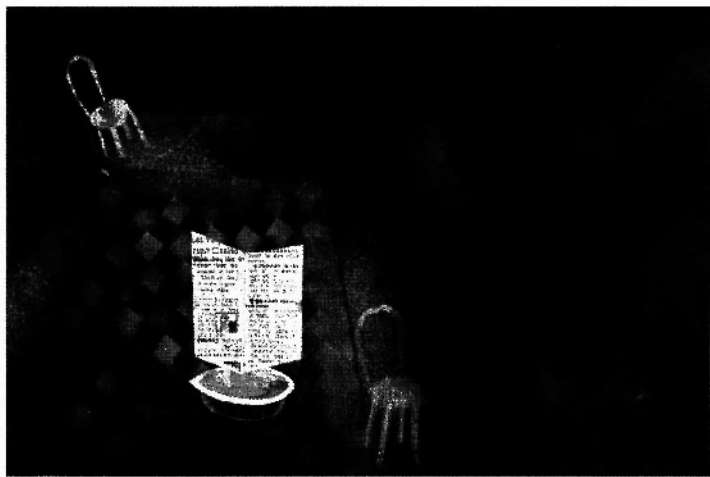
Aktivan je javni, društ. i kult. radnik; obavljao je razne funkcije u više rep. i sav. foruma te u Udruženju filmskih umetnika Srbije. Odlikovan Ordenom zasluga za narod.

An. Pet.

MIMICA, Vatroslav, redatelj i scenarist (Omiš, 25. VI 1923). Studirao na Medicinskom fakultetu u Zagrebu. Od 1942. ilegalac SKOJ-a, od 1943. u NOB-i. Nakon oslobođenja knjiž. i film. kritičar, jedan od urednika časopisa »Izvor«. Na filmu od 1950 — isprva kao direktor Jadran filma.

Kao redatelj debitira igr. filmom *U oluji* (1952), dramom iz dalmatinskog ambijenta, a slijedi komedija *Jubilej gospodina Ikla* (1955). Sa V. Tadejem piše scenarije za više crt. filmova Zagreb filma (*Premijera*, *Na livadi* i *Susret u snu* N. Kostelca te *Cowboy Jimmy* D. Vukotića — svi 1957), a iste godine režira svoj prvi crt. film *Strašilo*. Slijede *Samac* (1958), *Happy End* (1958), *Inspektor se vratio kući* (1959), *Kod fotografa* (1959), *Čaje* (1959), *Mala kronika* (1962) i *Tifusari* (1963) kojima postiže velik uspjeh u svijetu i nameće se kao jedan od prvaka Zagrebačke škole crtanog filma (nagrade u Veneciji, Bergamu, Oberhausenu, Edinburghu, Annecyju, Vancouveru, Puli, Beogradu, Atlanti i dr.). Nakon toga scenarist je uspio crt. filmova *Muha* (A. Marks i V. Jutriša, 1966), *Krotitelj divljih konja* (N. Dragić, 1966) i *Pozivnica* (B. Ranitović, 1970), da bi nakon režije crt. filma *Vatrogasci* (1971) napustio animaciju.

Osnovne Mimičine preokupacije u tim djelima su usamljenost i otuđenost čovjeka u ambijentima suvremene civilizacije. Prvi je autor Zagrebačke škole koji u medij uvodi moderne slikarske i graf. vrijednosti: u tom smislu *Samac* je prekretnica jugosl. crtanog filma na morfološkoj razini, a prva nagrada što je 1958. osvaja u Veneciji znači početak međunar. uspona škole. Njegov oblikovni model sastoji se od niza paralelnih kolorističkih planova kojima se kreću plošni, geometrizirani likovi — zapravo krute mobilne plohe. Scenografija je često sačinjena od izrezaka fotografija (gradski »pejzaži«, ljudska lica), figure oblikuje anim. crtežom i kolažom, dok su boje najčešće tamne, a glazb. i zv. kulisa intenzivirana. U takav kontekst *Mala kronika* uvodi stvarni fiz. prostor — pojedini planovi zbivanja pretvaraju se u osamostaljene »membrane« sačinjene od dijelova strojeva i indus. otpadaka. *Samac*, *Inspektor se vratio kući*, *Kod fotografa* i *Mala kronika* čine jedinstvenu razvojnu liniju i vrijednost i smatraju se klas. dometima moderne animacije. M. spada

V. MIMICA, *Inspektor se vratio kući*

među rijetke autore anim. filma koji nisu crtači ni animatori, ali im djela nose izrazito osobno, autorsko obilježje. Glavni su mu suradnici crtač A. Marks, animator V. Jutriša i scenograf Z. Borek koji tako stječu iskustva za kasniji samostalni rad. Značajan je Mimiciin teorijski tekst *Razmišljanja o filmskoj umjetnosti* («Filmska kultura» br. 37, Zagreb 1963).

God. 1961. u Italiji režira igr. spektakl *Tvrđava Samograd*, a zatim u Zagrebu uspjele kratkometražne igr. stilizirane satire *Telefon* (1962) i *Ženidba gospodina Marcipana* (1963).

U daljem radu M. se potpuno posvećuje igr. filmu. *Prometej s otoka Viševice* (1965, Velika zlatna arena i Srebrna arena za režiju /nagrađivan i na festivalu u Moskvi/), *Ponedjeljak ili utorak* (1966, Velika zlatna arena i Zlatna arena za režiju), *Kaja, ubit ću te!* (1967) i *Događaj* (1969, Velika srebrna arena i Srebrna arena za režiju) čine važan dio stvaralačkog uspona jugosl. autorskog filma 60-ih godina. U prva dva filma (oba suvremene tematike, no prvi s većim dijelom radnje u prošlosti) služi se metodom svojevrsnoga film. toka svijesti, treći je slojevita meditacija o apsurdnosti rata i uništavanja, a četvrti suptilna analiza zločinačkog nagona (prema /osuvremenjenoj/ noveli A. P. Cehova). Zaokupljenost ratom, borbom za fiz. i duhovnu slobodu, »golgotom« i etikom revolucije vidljiva je u filmovima *Hranjenik* (1970), *Makedonski dio pakla* (Makedonskiot del od peklot, 1971) i *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (1978). Posebnu cjelinu čine *Seljačka bu-*

na 1573. (1975, Velika brončana arena) i *Banović Strahinja* (1981) prema nar. pjesmi, slojevite pov. drame u kojima povezuje oblikovnu vještinu sa sposobnošću da kroz likove i radnju izrazi bitne i aktualne egzistencijalne probleme. Režira i na televiziji.

LIT.: P. Volk, Moć krize. Petrović, Pavlović, Mimica, Đorđević, Makavejev, Klopčić, Hladnik, Bulajić, Beograd 1972. R. Mun.

MINEO, Sal (puno ime **Salvatore Mineo**), am. filmski, kazališni i tv-glumac te kaz. redatelj (New York, 10. I 1939 — Los Angeles, 13. II 1976). Izbačen u 8. godini iz škole, počinje pohađati tečajeve plesa. Već sa 10 godina nastupa na Broadwayu (npr. u popularnom musicalu *Kralj i ja* /uz Y. Brynnera/). Na filmu debitira 1955 (*Pljačka stoljeća* J. Pevneyja). Iste je godine za ulogu prijatelja gl. junaka u *Buntovniku bez razloga* N. Raya nominiran za Oscara za epizodu; isti uspjeh ponavlja ulogom žid. imigranta u Palestinu u *Egzodusu* (1960) O. Premingera. Ne napuštajući nikad kazalište (vrlo se uspješno bavio i režijom), na filmu je glumio relativno rijetko, uglavnom nezadovoljnike i gubitnike (ukupno više od 20 film. uloga). Nastupao je i na televiziji. Poginuo je kao žrtva nasilja.

Ostale važnije uloge: *Zločin na ulicama* (D. Siegel, 1956); *Netko tamo gore me voli* (R. Wise, 1956); *Div* (G. Stevens, 1956); *Mladi ne plaču* (A. L. Werker, 1957); *Ljubav vojnika* (R. Walsh, 1959); *Najduži dan* (K. Annakin, A. Marton i B. Wicki, 1962); *Jesen Čejena* (J. Ford, 1964); *Naj-*

veća priča ikad ispričana (G. Stevens, 1965); *Bijeg s Planetama* (D. Taylor, 1971). B. Vid.

MINGOZZI, Gianfranco, tal. filmski i tv-redatelj (Bologna, 1932). Diplomirao (1958) režiju na Centro Sperimentale u Rimu. Red. karijeru otpočinje na televiziji, dok na filmu debitira 1961. epizodom *Bijela udovica* (La vedova bianca) omnibusa *Talijanke i ljubav*. Do 1967. režira isključivo dokum. filmove naglašeno soc. tematike (npr. *Sicilija hrabra srca* — Con cuore fermo Sicilia, 1965, na tekst L. Sciascie). Najuspjelije mu je ostvarenje 3. igr. film *Otmica* (Sequestro di persona, 1968), s temom organiziranog razbojništva na Sardiniji. Njegovi filmovi 70-ih godina imaju jako autobiografsko obilježje, osobito *Umrjeti u Rimu* (Morire a Roma, 1974) u kojem — poigravajući se film. naracijom — analizira tri muškarca i jednu ženu u dubokoj emocionalno-psihol. krizi. U drugoj polovici desetljeća dolazi pod utjecaj struje → političkog filma; ističu se *Tri posljednja dana* (Tre ultimi giorni, 1977), o mladiću kojeg — nakon neuspjelog atentata na Mussolinija — linčuju fašisti. Nakon toga djeluje uglavnom na televiziji; pažnju privlači s nekoliko tv-drama i filmova o problemima mlade generacije te tv-serijom *Vlak za Istanbul* (Il treno per Istanbul) prema G. Greneueu. Na filmu je ponovno aktivniji 80-ih godina.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Posljednja diva: Francesca Bertini* (L'ultima diva: Francesca Bertini, 1982); *Priče o filmu i emigranti* (Storie di cinema e di emigranti, 1986); igrani: *Trio* (1967); *Flavia, muslimanska redovnica* (Flavia, la monaca musulmana, 1973); *Začarano platno* (La vela incantata, 1982); *Podvizi jednoga mladog Don Juana* (Les exploits d'un jeune Don Juan, 1987, u Francuskoj). Da. Mć.

MINI-FILM, rasprostranjeni naziv za svaki vrlo kratak film (obično do 1 min), neovisno o tehnici kojom je realiziran (film. kamerom, animacijom — »klasičnom« ili kompjutorskom). Iako takvu duljinu imaju i mnogi reklamni filmovi, naziv se na njih obično ne odnosi, već na dr. ostvarenja sl. duljine koja ipak mogu imati i određeni propagandni karakter. Vrlo često to su vizualno i akustički atraktivne dosjetke čija realizacija — zbog kratkoće i sažetosti — iziskuje iznimnu zanatsku vještinu. Najčešće su u funkciji »špike«, amblema, najave raznih festivala (uveo ih je 1964. festival u Oberhausenu, s geslom *Put susjedu*; prvi je izradio D. Vukotić), smotra, sport. priredaba

V. MIMICA, *Prometej s otoka Viševice*V. MIMICA, *Seljačka buna 1573.*

(Mediterranskih igara, Olimpijskih igara, Univerzijade i dr.), kongresa i sl. Karakteristično je da se u njima teži estetskom skladu i sinkronitetu slikovne komponente sa zv. signalom, odn. vizualnim simbolom priredbe.

Posebna vrsta mini-filmova su crt. »divertismani« humorno-satiričnog karaktera kakvi su se proizvodili, npr., u Studiju za crtani film Zagreb filma sredinom 60-ih godina.

Iako postoje i ranije (rani eksp. filmovi, školske vježbe i sl.), mini-filmovi se šire počnu primjenjivati tek od poč. 60-ih godina, pod utjecajem tv-filmova takvog tipa (»predah«, »intermezzo«, »stanka«, spotovi i sl.).

An. Pet.

MINNELLI, Liza, am. glumica i pjevačica (Los Angeles, 12. III 1946). Kći → Vincentea M. i → J. Garland koji su se rastali kad joj je bilo 5 godina pa djetinjstvo provodi često mijenjajući boravišta i škole. Već sa 3 godine statira u jednom od majčinih filmova a sa 7 glumi uz nju u kazalištu. God. 1963. debitira na Broadwayu, gdje 1965. dobiva kaz. nagradu Tony za ulogu u musicalu *Flora — crvena opasnost*. Ubrzo postaje estradna zvijezda u SAD i još više u Vel. Britaniji i Francuskoj. Film. karijeru otpočinje u brit. filmu *Charlie Bubbles* (1967) A. Finneyja. Već za drugu ulogu — u *Nasrtljive djevojke* (1969) A. J. Pakule — nominirana je za Oscara kojeg (kao i nagradu Britanske filmske akademije) osvaja u *Kabareu* (1972) B. Fosseja ulogom ekstravagantne Amerikanke koja u doba uspona nacizma nastupa u berlinskomu noćnom lokal. Pjevačica izražajne interpretacije, glasa za koji se u Francuskoj tvrdi da je »bogatiji od majčina« (nazivaju je čak »američkom Piaf«), dugih nogu i dječakski kratke kose, kao plesačica povremeno privlačno neskladna (što samo potcrtava grotesknost estradnih točaka *Kabarea* kojima se izravno komentiraju aktualna zbivanja), u tom se filmu ipak ponajviše nameće kao spontana, temperamentna i nepredvidljiva ličnost. Takav *image* brižljivo gradi od *Nasrtljive djevojke* a podjednako se uklapa u komerc. trend → filmova nostalgije, realist. tendencije novoga am. filma i pomodno suprotstavljanje *establishmentu*. Upravo ta višeslojnost jedan je od gl. razloga što se njena film. karijera ubrzo počinje gasiti, jer se od 70-ih godina u muz. filmu javljaju mnogi distingvirani podžanrovi pa je za nju sve teže pronaći odgovarajuće projekte. Glumi i na televiziji (nagrada Golden Globe 1985).

Ostale uloge: *Reci da me voliš*, *Junie Moon* (O. Preminger, 1969); *Avanture »Sretne lady«* (S. Donen, 1975); *Tišina, smijemo se* (M. Brooks, 1976, igra samu sebe); *Pitanje vremena* (V. Minnelli, 1976); *New York, New York* (M. Scorsese, 1977); *Arthur/Otkaćeni Arthur* (S. Gordon, 1981); *Kralj komedije* (M. Scorsese, 1983, igra samu sebe); *Policajac u najam* (J. London, 1987).

LIT.: S. D'Arcy, *The Films of Liza Minnelli*, London 1973; J. R. Parrish/J. Arno, *Liza!*, New York, 1975. D. Mor.

MINNELLI, Vincente, am. redatelj (Chicago, 28. II 1910 — Los Angeles, 25. VII 1986). Otac → Lize M. Sin glazbenika talijanskoga i glumice franc. podrijetla, od 3. do 8. godine nastupa u obiteljskom *Minnelli Brothers Dramatic Tent Showu*. Redovito se školuje do 16. godine, potom je fotogr. naučnik, pa asistent redatelja i kostimograf u scenskoj predigr. film. programa u Chicagu. Od 1932. u New Yorku, kreira dekor i kostime za operetu *Du Barry* i postaje scenograf u Radio City Music Hallu, a od 1935. režira musicale na Broadwayu (npr. *Ziegfeld Follies*). Na poziv najistaknutijeg producenta muz. filmova A. Freda (kompanija MGM) odlazi 1940. u Hollywo-



L. MINNELLI u filmu *Kabare* (sa J. Greyom)

V. MINNELLI, *Ziegfeld Follies*



od, gdje isprva režira samo muz. brojeve (npr. *Osnujmo orkestar*, 1940, i *Djeca na Broadwayu*, 1941, B. Berkeleyja te *Panama Hattie*, 1942,

N. Z. McLeoda). Kao redatelj s uspjehom debitira muz. komedijom *Koliba na nebu* (Cabin in the Sky, 1943), rijetkim ostvarenjem u žanru, utemeljenim na crnačkom melosu (nastupaju isključivo crni umjetnici, npr. D. Ellington i L. Armstrong). Slijede komedija s interpoliranim muz. brojevima *Ja sam to učinio!* (I Dood It!, 1943), nostalgični muz. film obiteljske tematike *Srest ćemo se u St. Louisu* (Meet Me in St. Louis, 1944), s njegovom prvom suprugom (1945—51) J. Garland u gl. ulozi, i melodrama o ljubavi vojnika koji odlazi na frontu *Uzbuna* (The Clock, 1945). Posvetivši se nabrojenim žanrovima, posebno se ističe muz. komedijama (13 od ukupno 34 filma), iznimno cijenjen od kritičara najrazličitijih stavova (npr. u brit. časopisu »Sequence« i francuskom »Cahiers du Cinéma«). Ugled poratnog obnovitelja tog žanra i jednog od njegovih prvaka stekao je inovacijama i osebnim stilom: berkeleyjevski spektakl iz 30-ih godina nadrastra motiviranim uklapanjem glazb. (osobito plesnih) točaka u radnju, istančanim lik. ukusom (ponekad i na granici s *Part pour l'artom*), posebno smislom za kolorističke efekte (česte suradnje s vrhunskim snimateljima J. Ruttenbergom i M. Krasnerom) i prizore u prirodnom okolišu, zatim obogaćivanjem situacijske komike kao osnove zapleta intimističkim i ironijskim komponentama, te otkrivanjem novih sadržaja (s radnjom izvan SAD, u prošlosti, s referencama na dr. umjetnosti). Nepobitno ga odlikuje i dar inspiriranja suradnika (npr. scenograf C. Gibbons, koreografi G. Kelly, M. Kidd, J. Cole, R. Alton i Ch. Walters, te svi izvođači). Najznačajnija su mu djela *Amerikanac u Parizu* (An American in Paris, 1951, nominacija za Oscara za režiju) o sentimentalnim zgodama am. slikara (G. Kelly) u Parizu, skladan spoj koreografije, muzike i tekstova braće Gershwin, te vizualne kulise (česta uporaba jedne boje kao dominantne u prizoru, dekorativno unošenje djela impresionista), ostvarenje koje je najviše pridonijelo »službenoj« afirmaciji žanra (prvi Oscar za najbolji film), te *Diži zavjesu* (The Band Wagon, 1953), sa F. Astaireom i C. Charisse, o povratku ostarjele zvijezde film. musicala na Broadway, nostalgično-humorna panorama zabavnog glazb. scenskog života New Yorka, primjer virtuoznog integriranja muz. komponenti u radnju, po mnogim kritičarima najuspjelija muz. komedija uopće (osobito je cijenjena posljednja točka — *Lov na djevojku*, parodija brutalnih krim. romana). Ističu se još *Melodije s Broadwaya* (Ziegfeld Follies, 1946, Grand Prix *ex aequo* na festivalu u Canne-



V. MINNELLI, *Gigi*

V. MINNELLI, *Diži zavjesu*

su), *hommage* tvorcu am. muzičke revije, tzv. antologijski muzički film sastavljen od brojeva s najslavnijim zvijezdama, zatim *Gusar* (The Pirate, 1948), s radnjom na Antilima i akrobatskom izvedbom G. Kellyja, te *Gigi* (1958), prema istoimenom Colettinu romanu, sa M. Chevalierom, i L. Caron, pretežno pjevano, raskošno oživljavanje ugođaja *fin-de-sièclea*, dobitnik 10 Oscara (do tada najviše u povijesti te nagrade /i/ za najbolji film i režiju). Od melodrama, najviše je uspjeha imao prikazima neurotiziranih žitelja Hollywooda *Grad iluzija* (The Bad and the Beautiful, 1952, nominacija za Oscara za režiju) i *Dva tjedna u nepoznatom gradu* (Two Weeks in Another Town, 1962), biografijom V. van Gogha *Žudnja za životom* (Lust for Life, 1956) — sva tri sa K. Douglassom, zatim *Neki su dotrčali* (Some Came Running, 1958) o svijetu društ. autsajdera (s klanom F. Sinatra), te *Kućom na brežuljku* (Home from the Hill, 1959) o odnosu otac-sinovi. Od njegovih komedija nijedna se posebno ne izdvaja, premda su većinom na vrlo visokoj razini (npr. *Udvaranje Eddiejeva oca* — The Courtship of Eddie's Father, 1962, i *Doviđenja, Charlie* — Goodbye Charlie, 1964). Potkraj 60-ih godina počinje se postupno povlačiti, jer njegova ostvarenja sve više pokazuju nedostatak nekadašnjega stvaralačkog žara, a izvan novih trendova (ne prihvaća utjecaje tada modernog beata) njegovi muz. filmovi djeluju staromodno. Objavio je memoare *Dobro se sjećam* (I Remember Well, 1974).

Ostali filmovi: *Žolanda i lopov* (Yolanda and the Thief, 1945); *Podzemna struja* (Undercurrent, 1946); *Gospoda Bovary* (Madame Bovary, 1949); *Otac mlade* (Father of the Bride, 1950); *Tatin mali dobitak* (Father's Little Dividend, 1951); *Priča o tri ljubavi* (omnibus, epizoda *Mademoiselle*, 1953); *Duga, duga karavan-prikolica* (Long Long Trailer, 1954); *Brigadoon* — *škotski san* (Brigadoon, 1954); *Paučina* (The Cobweb, 1955); *Kismet* (1955); *Čaj i simpatija* (Tea and Sympathy, 1956);

Crtačica modela (Designing Woman, 1957); *Odbojna debitantica* (The Reluctant Debutante, 1958); *Kad zvona zvone* (Bells Are Ringing, 1960); *Četiri jahača Apokalipse* (The Four Horsemen of the Apocalypse, 1961); *Ljubav na pijesku* (The Sandpiper, 1965); *U jasnom danu možeš vidjeti do beskrajajedna smiješna ljubav u New Yorku* (On a Clear Day You Can See Forever, 1970); *Pitanje vremena* (A Matter of Time/Nina, 1976).

LIT.: F. Truchaud, Vincente Minnelli, Paris 1966; M. Vidal, Vincente Minnelli, Paris 1973; R. Campari, Vincente Minnelli, Firenze 1977.

MIOU-MIOU (pr. ime **Sylvette Héry**), franc. filmska, kazališna i tv-glumica (Pariz, 22. II 1950). Kći policajca. Karijeru otpočinje vrlo mlada u kafe-teatrima. Jedna je od zvijezda poznatoga Café de la Gare, gdje — »mačkastim« ženskim likovima po uzoru na *commediju dell'arte* — stječe (i zadržava) nadimak *Miou-Miou*. Na filmu od 1971, ističe se — zajedno s kolegama iz Café de la Gare P. Dewaërom i G. Depardieum, kao trojka simpatičnih, od društva odbačenih prisiljavanja — u filmu *Plesačice valcera* (1973) B. Blier. Oniska, plavokosa i pomalo pjegava, krhka izgleda ali vrlo samosvjesna nastupa, s jednakim uspjehom glumi u komedijama (npr. *Kako snimiti porno-film*, 1976, G. Lautnera), društvenokritičkim djelima (npr. *Jonas*, 1976, A. Tannera), ljubavnim pričama (npr. *Doviđenja... u ponedjeljak*, 1979, M. Dugowsona) i filmovima s akcionim elementima (npr. *Žena policajac*, 1979, Y. Boisseta). Najveći uspjeh u domovini ostvaruje istinitom pričom o karijeri jedne prostitutke *Bijeg s pločnika* (1979) D. Duvala (nagrada Césarom za gl. ulogu), a u inozemstvu — kao partnerica I. Huppert — u filmu (nominiranom za Oscara) o ženskom prijateljstvu *Među nama* (1983) D. Kurys. Nastupajući i u Švicarskoj i Italiji, do 1987. odigrala je oko 35 film. uloga. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Pustolovine Rabijsa Jakoba* (G. Oury, 1973); *Voli me, Lily* (M. Dugowson, 1974); *Kuda s lešom* (G. Lautner, 1975); *»F« kao Fairbanks* (M. Dugowson, 1976); *Nobody i Indijanci* (D. Damiani, 1976); *Trijumfalni marš* (M. Bellocchio, 1976); *Recite joj da je volim* (C. Miller, 1977); *Putovi na jug* (J. Losey, 1978); *Da li je to razumno?* (G. Lautner, 1981); *Josepha* (C. Frank, 1981); *Guy de Maupassant* (M. Drach, 1982); *Moj drugi »muž«* (G. Lautner, 1983); *Pasji dam/Pasja žega* (Y. Boisset, 1983); *Večernje odijelo* (B. Blier, 1986); *Čitačica* (M. Deville, 1988).

Mi. Šr.

MIRANDA, Carmen (pr. ime **Maria do Carmo Miranda da Cunha**), am. glumica i pjevačica braz. podrijetla (Marco de Canavezes, Portugal, 9. II 1909 — Los Angeles, 5. VIII 1955). U Brazilu od djetinjstva, vrlo mlada postaje jednom od najpopularnijih pjevačica zemlje. Na filmu od 1933; uloga u muz. filmu *Halo, halo, Brazil* (1934) donosi joj svjetski uspjeh, pa od 1939. igra u broadwayskim musicalima i održava koncerte po SAD, a od 1940. glumi i u am. filmovima (20th Century-Fox). Reklamirana kao »brazilska seks-bomba«, veliku popularnost stječe u film. musicalima (gdje do izražaja dolaze njezin temperament te pjevački i plesački dar /samba/), gotovo uvijek u egzotično-ekstravagantnim kostimima (npr. čuveni turban s bananama) bez premca u povijesti am. filma. Iako je snimila svega 5 braz. i 14 am. filmova, do danas je najveća braz. zvijezda i jedina koja je ostvarila međunar. karijeru. Njena smrt od srčanog udara izazvala je u Brazilu nar. žalost.

Ostale važnije uloge: *Tamo prema Argentini* (I. Cummings, 1940); *Te noći u Riju* (I. Cum-

mings, 1941); *Vikend u Havani* (W. Lang, 1941); *Cijela je klapa tu* (B. Berkeley, 1943); *Greenwich Village* (W. Lang, 1944); *Nešto za momke* (L. Seiler, 1944); *Copacabana* (A. E. Green, 1947); *Mrtvi od straha* (G. Marshall, 1953).

Mi. Šr.

MIRANDA, Isa (pr. ime **Ines Isabella Sampietro**), tal. filmska, kazališna i tv-glumica (Milano, 5. VII 1909 — Rim, 8. VII 1982). Isprva radnica, trg. pomoćnica, sekretarica i manekenka, potom pohađa glum. školu u Milanu. Karijeru otpočinje u manjim milanskim kazalištima; na filmu debitira 1933. Iduće joj godine M. Ophüls u svome tal. filmu *Svačija gospođa* povjerava gl. ulogu žene koju svi vole, no koja svima donosi nesreću, nakon čega stječe veliku popularnost. Gotovo jedina međunarodno poznata tal. glumica tog doba, često dobiva ponude iz inozemstva: Austrije, Njemačke, Francuske te SAD (ugovor s Paramountom 1937–39, gdje su od nje željeli stvoriti »novu Marlene Dietrich«). Četrdesetih godina značajne uloge ostvaruje u tipu → dobre prijateljice (često u produkciji svog supruga A. Guarinija): *Sablasi* (M. Soldati, 1942), *Zaza* (R. Castellani, 1942) te *Zidovi Malapage* (R. Clément, 1948) u kojem likom ljubavnice progonjenog očajnika (J. Gabin) ostvaruje najveći uspjeh u karijeri (nagrada na festivalu u Cannesu 1949). U epizodi L. Zampe omnibusa *Zene smo* (1953) igra samu sebe. Od poč. 60-ih godina glumi uglavnom u kazalištu i na televiziji a uspješno se bavi i književnošću i slikarstvom. Nastupila je u oko 50 filmova (posljednji put 1982).

Ostale važnije uloge: *Likovi u noći* (A. Palermi, 1934); *Čovjek niotkuda* (P. Chénal, 1937); *Laž Nine Petrovne* (V. Tourjansky, 1937); *Scipion Afrički* (C. Gallone, 1937); *Hotel Imperial* (R. Florey, 1939); *Žena s dijamantima* (G. Fitzmaurice, 1940); *Osvojena žena* (A. Guarini, 1941); *Ugovor s đavolom* (L. Chiarini, 1948); *Vrtuljak* (M. Ophüls, 1950); *Prije potopa* (A. Cayatte, 1954); *Ljetno doba* (D. Lean, 1955); *Izbjeglice* (F. Maselli, 1955); *Dosada* (D. Damiani, 1963); *Žuti Rolls-Royce* (A. Asquith, 1964); *Novi svijet*

CARMEN MIRANDA



(V. De Sica, 1965); *Potpuno prirodno* (M. Bolognini, 1969); *Nazvat ćemo ga Andrea* (V. De Sica, 1972); *Noćni portir* (L. Cavan, 1974); *Bit ću joj poput oca* (A. Lattuada, 1974). D. Šva.

MIREĐ (od engl. *micro-reciprocal-degree*: mikro-recipročni stupanj), jedinica kojom se rješavaju složeni problemi odabira i uporabe grupe filtera (na rasvjetnim tijelima ili pred objektivima) za promjenu temperature boje svjetla. Ta jedinica je brojčana konstanta i ekvivalent vizualnoga kolorističkog efekta te označuje i učinak pojedinog filtera u sniženju ili povećanju temperature boje svjetlosnog izvora. Za ispravnu i kontroliranu reprodukciju boja pri snimanju u koloru, neophodno je izjednačiti temperaturu boje svjetlosnog izvora s temperaturom boje svjetla, na koju je senzibilizirana film. vrpca. To se postiže primjenom filtera za konverziju i balansiranje temperature boje svjetla. Za ispravan odabir i primjenu tih filtera nužno je znati za koliko vrijednosti određeni filter »pomiče« temperaturu boje svjetlosnog izvora, odn. koji koloristički efekt postiže.

Unutar fizikalno osnovane Kelvinove skale nije moguće brojčanom konstantom iskazati odnos kolorističkog efekta sa stupnjem promjene temperature boje svjetla, nastalih primjenom određenog filtera. Stupanj djelotvornosti odn. učinak pojedinog filtera u sniženju ili povišenju temperature boje svjetlosnog izvora izražen stupnjevima Kelvina ($^{\circ}\text{K}$) manji je pri nižim a veći pri višim temperaturama boje svjetla, iako se u oba slučaja radi o približno istome kolorističkom efektu. Iz tih se razloga prišlo određenju jedne nove, psihometrijske skale, nazvane *mired-skala*, u kojoj je učinak pojedinog filtera iskazan konstantom poznatom kao *mired-učinak*. Temperature boje svjetla u rasponu od 1000–10 000 $^{\circ}\text{K}$ izražene u mikrorecipročnim vrijednostima tvore mired-skalu u kojoj, za razliku od Kelvinove skale, isti brojčani pomak (mired-učinak) u bilo kojem dijelu skale aproksimativno odgovara i jednakomu kolorističkom efektu nastalom promjenom temperature boje svjetla.

Mired označuje mikrorecipročnu vrijednost određene temperature boje:

$$\text{mired} = \frac{10^6}{^{\circ}\text{K}} \text{ ili mired} = \frac{1}{^{\circ}\text{K}} \times 1\,000\,000$$

Radi jednostavnije primjene i upotrebe manjih brojeva uvedena je jedinica *decamired* (10 mireda); kod njega se decimalna mjesta obično izostavljaju ili zaokružuju na bližu vrijednost:

$$\text{decamired} = \frac{\text{mired}}{10}$$

U novije vrijeme naziv *mired* zamjenjuje se nazivom *recipročni megakelvin* (MK^{-1}), istog značenja i istih brojčanih vrijednosti. Izračunava se kao recipročna vrijednost temperature boje izražene u jedinicama megakelvina ($1 \text{ MK} = 1\,000\,000 \text{ }^{\circ}\text{K}$).

$$\text{MK}^{-1} = \frac{1}{\text{MK}}$$

Mired – MK^{-1} vrijednosti za temperature boje od 2000–6900 $^{\circ}\text{K}$

$^{\circ}\text{K}$		100	200	300	400	500	600	700	800	900
2000	500	476	455	435	417	400	385	370	357	345
3000	333	323	312	303	294	285	278	270	263	256
4000	250	244	238	233	227	222	217	213	208	204
5000	200	196	192	189	185	182	179	175	172	169
6000	167	164	161	159	156	154	152	149	147	145

Preračunavanje $^{\circ}\text{K}$ u mired odn. recipročne megakelvine olakšano je tablicama s pomakom temperature boje od po 100 $^{\circ}\text{K}$, što je dovoljno precizno za primjenu u snim. praksi.

Za primjenu grupe filtera koji služe za uspostavljanje ispravnoga ili željenog odnosa temperature boje svjetlosnog izvora i senzibilizacije film. vrpce na koju se snima, razvijeni je sistem koji specifikira filtre njihovim pozitivnim (+) ili negativnim (–) mired-učinkom. Filtri s pozitivnim mired-učinkom snižuju temperaturu boje svjetla a s negativnim povišuju. Da bi pronašli filter koji će omogućiti ispravnu reprodukciju boja pri poznatoj temperaturi boje svjetla, od mired-vrijednosti temperature boje senzibilizacije materijala treba odbiti mired-vrijednost temperature boje svjetla i rezultat će biti mired-učinak traženog filtera.

Gotovo da i nema snimatelja koji će u svakodnevnoj snim. praksi preračunavati mired-vrijednosti ili pogledati tablice. Iskustvena procjena temperature boje svjetla i poznavanje osnovnih karakteristika filtera dovoljni su za primjenu određenog filtera radi kontrolirane reprodukcije boja na kolor-vrpici određene senzibilizacije. U kritičnim situacijama, međutim, snimatelj će se poslužiti instrumentima za mjerenje temperature boje svjetla (*kelvinmetar*, *trikolormetar*) kojima može i direktno očitati elemente karakteristične za primjenu određenog filtera.

E. Mć.

MIRIĆ, Vojislav-Voja, film., kaz. i tv-glumac (Trstenik, 7. IV 1933). Diplomirao glumu (1980) na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Poč. 50-ih godina na stažu u Jugoslovenskome dramskom pozorištu u Beogradu, 1955/56. član Srpskoga narodnog pozorišta u Novom Sadu, 1957–61. Beogradskoga dramskog pozorišta, a od 1962. u statusu slobodnog umjetnika; otada nastupa gotovo isključivo na filmu i televiziji, dok u kazalištu tek povremeno gostuje. Film. karijeru započinje gl. ulogom studenta u *Čudnoj devojci* (1962) J. Živanovića, a potom se posebno ističe u sljedećim filmovima: *U sukobu* (J. Babić, 1963), kao mladi liječnik u generacijskom sukobu, *Službeni položaj* (F. Hadžić, 1964, Srebrna arena za gl. ulogu na festivalu u Puli), kao priv. rukovodilac koji zloupotrebljava svoj položaj, *Tri* (A. Petrović, 1965), kao komesar, *Crne ptice* (E. Galić, 1967), kao ilegalac, i *Derviš i smrt* (Z. Velimirović, 1974), gdje je za naslovnu ulogu derviša Ahmeda Nurdina nagrađen Grand Prixom na festivalu glum. ostvarenja u Nišu. Od 1980. upravnik beogradskog Pozorišta na Terazijama, a od 1985. direktor Inex filma iz Beograda. Aktivan je i ugledan društ. radnik.

Ostale važnije uloge: *Druga strana medalje* (F. Hadžić, 1965); *Dani iskušenja* (B. Gapo, 1965); *Do pobjede i dalje* (Ž. Mitrović, 1966); *Nemirni* (K. Rakonjac, 1967); *Koraci kroz magle* (Ž. Skrigin, 1967); *Brat doktora Homera* (Ž. Mitrović, 1968); *Oseka* (V. Pavlović, 1969); *Crno sjeme* (K. Cenevski, 1971); *Klopka za generala* (M. Stamenković, 1971); *Valter brani Sarajevo* (H. Kravac, 1972); *SB zatvara krug* (M. Stamenković, 1974); *Crvena zemlja* (T. Janković, 1975); *Vrhovi Zelengore* (Z. Velimirović, 1976); *Dvoboj*

za južnu prugu (Z. Velimirović, 1978); *Trofej* (K. Viček, 1979); *Prestup* (M. Milčinski, 1980); *Nabujala rijeka* (B. Sahatčiu, 1983). Mo. I.

MIRISCH, Walter, am. producent (New York, 8. XI 1921). Studirao na sveučilištima Wisconsin i Harvard. Karijeru otpočinje u prikazivačkom poslu. Za II svj. rata zapošljava se u kompaniji Monogram, gdje je od 1951. izvršni producent B-filmova. Zajedno s bratom Marvinom M. (1918) i polubratom Haroldom M. (1907–1968) osniva 1957. vlastitu tvrtku *Mirsch Company Inc.*, s namjerom da proizvodi kvalitetne filmove. Mada najmlađi, M. postaje predsjednik a tvrtka već prvim produkcijama (npr. *Neki to vole vruće*, 1959, B. Wildera) postiže velik ugled. Pažljivo planirajući budžete, M. je redateljeva ipak nastojao pružiti punu stvaralačku slobodu. Uz Wildera (i *Apartman*, 1960), za kompaniju rade A. Mann (*Čovjek sa Zapada*, 1958), J. Sturges (*Sedmorica veličanstvenih*, 1960), R. Wise (*Priča za zapadne strane*, 1961, i *Ljubička za dvoje*, 1962), N. Jewison (*Rusi dolaze*, 1966, i *U vrelini noći*, 1967), G. R. Hill (*Hawaii*, 1966), G. Kanin (*Neka vrst kicoša*, 1969), T. Gries (*Gospodar otko*, 1970), M. Winner (*Škorpion*, 1972), R. Fleischer (*Mr. Majestik*, 1974), J. Smight (*Bitka za Midway*, 1976), J. Badham (*Drakula*, 1979) i dr. Najširoj publici M. je najpoznatiji kao producent anim. serije o Pink Pantheru. VI. T.

MIRISNI FILM → AROMARAMA

MIRREN, Helen, brit. filmska, kazališna i tv-glumica (London, 1943). Podrijetlom navodno iz Litve, studirala glumu na New College of Speech and Drama u Londonu. Od 1967. članica Royal Shakespeare Company, gdje — uz glum. nadarenost — do izražaja dolaze i njezin izazovni izgled i nastup (»stratfordska kraljica seksa«), odlike koje joj omogućuju uspjeh i u film. karijeri. Debitira 1968. no veću pozornost privlači tek neinhibiranim (u Vel. Britaniji dotad izbjegavana frontalna golotinja) tumačenjem protagonistove ljubavnice u *Diohjem Mesiji* (1972) K. Russella. Stasita i seksepilna, izraza u kojem se miješaju frivolnost i ozbiljnost, djelujući ponekad i vulgarno (u usporedbi s film. tipizacijom »britanske dame«), vrlo je sugestivna u svim svojim relativno rijetkim ulogama, u vrlo različitim žanzrovima: od suvremene tematike (*Sretan čovjek*, 1973, L. Andersona) do pov. spektakla (žena istoimenoga rimskog cara u *Kaliguli*, 1979, T. Brassa) i film. legende (zlokobna čarobnica Morgana u *Excaliburu* — *maču kralja Artura*, 1981, J. Boormana). Jedinственu prigodu za izgradnju lika u kojem se spajaju svi njezini potencijali, uz dotad nezamijećenu osjećajnost, dobiva ulogom sjevernoir. žene zaljubljene u pripadnika IRA-e — jednog od sudionika umorstva njezinog supruga u filmu *Cal* (1984) P. O'Connora, za koju je nagrađena na festivalu u Cannesu. Ne prekidajući nikad kaz. karijeru, vrlo često nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Vrijeme pristanka* (M. Powell, 1969); *Crni petak za gangstere* (J. Mackenzie, 1979); *Đavolski plan doktora Fu Manchua* (P. Haggard, 1980); *2010./Godina prvog kontakta* (P. Hyams, 1984); *Bijeće noći* (T. Hackford, 1985); *Obala komaraca* (P. Weir, 1986). An. Pet.

MISRAKI, Paul (pr. ime **P. Misachi**), franc. skladatelj (Carigrad, 28. I 1908). Sin žid. imigranata, studirao klas. filologiju i filozofiju te kompoziciju kod Ch. Koehlina. Ugled stječe kao autor šansona (npr. *Tout va très bien Madame la Marquise*; *Chez moi*; *Dans mon coeur*) i jazz-muzičar: 1931–39. pjevač je, pijanist, aranžer i kompozi-

tor u orkestru R. Venture. Film. muziku piše od 1934, a s Venturinim orkestrom pojavljuje se i kao interpret vlastitih skladbi. Za II svj. rata djeluje kao film. skladatelj u Argentini i SAD, a nakon rata nastavlja raditi u Parizu. Suradivao je s vrhunskim redateljima H.-G. Clouzotom, J. Beckerom, L. Buñuelom, O. Wellesom, J.-L. Godardom i C. Chabrolom, ali i u izrazito komerc. produkciji. Profinjen melodičar, najširu popularnost stekao je film. songovima u stilu franc. šansone: npr. *Une charade* (Kucanje srca, 1939, H. Decoina), *Sur deux notes* i *Tiens, tiens, tiens* (Vrtlog Pariza, 1939, H. Diamant-Bergera) te *Maria de Bahia* i *Sans vous* (Gospodica se zabavlja, 1948, J. Boyera). U poratnom razdoblju, međutim, ostvarivao je i dramatski produbljenije muz. komentare.

Ostali važniji filmovi: *Bila sam pustolovka* (R. Bernard, 1938); *Manon* (H.-G. Clouzot, 1948); *Idi ćemo u Pariz* (J. Boyer, 1950); *Atol K* (L. Joannon, 1950); *Divlji dječak* (J. Delannoy, 1951); *Trenuci odluke* (J. Delannoy, 1952); *Oholi* (Y. Allégret, 1953); *Opsesija* (J. Delannoy, 1954); *Tajni dosje* (O. Welles, 1955); *Najbolji dio* (Y. Allégret, 1955); *Smrt u vrtu* (L. Buñuel, 1956); *I bog stvori ženu* (R. Vadim, 1956); *Montparnasse 19* (J. Becker, 1957); *Smiješna nedjelja* (M. Allégret, 1957); *Maigret postavlja zamku* (J. Delannoy, 1958); *Groznića silazi u El Pao* (L. Buñuel, 1959); *Rodaci* (C. Chabrol, 1959); *Dvostruki obrtaj* (C. Chabrol, 1960); *Naivne djevojke* (C. Chabrol, 1960); *Le Doulos* (J.-P. Melville, 1962); *Alphaville* — pustolovine Lemmyja Cautiona (J.-L. Godard, 1965); *Umorstvo je umorstvo* (É. Périer, 1972); *Tako lijepo selo* (É. Périer, 1978). Ni. Š.

MIŠKOVIĆ, Stevan, snimatelj (Beograd, 12. VI 1907 — Melenci, 22. VII 1977). Prva znanja o filmu stječe u Münchenu; neko vrijeme radi za kompanije UFA i Pathé, a 1928—30. i za MGM. God. 1927. osniva u Beogradu vlastitu tvrtku *Osvit film*, a kasnije i *Mišković film*. Konstruirao je jednu od prvih aparatura za snimanje zvuka u nas. Prije II svj. rata najčešće je snimao namjenske filmove, uglavnom namijenjene zdravstvenom prosvjećivanju (za Higijenski zavod iz Skoplja, Školu narodnog zdravlja iz Zagreba i dr.). God. 1931—37. boravi u Bugarskoj; poznat kao *Baja Džora*, snima bug. igrane filmove (npr. *Pesma Balkana*, 1934, J. Novaka) i osposobljava domaće kadrove, pridonoseći tako razvitku bug. kinematografije. Za II svj. rata u Beogradu snima film bravara-atleta D. Aleksića, opsjednutog potrebom da snimi film o sebi, *Nevinost bez zaštite* (1942), koji D. Makavejev 1968. uz dosnimavanje pretvara u svojevrstan film. vremeplov pod istim naslovom. Neposredno po oslobođenju Beograda mnogo pridonosi organizaciji domaće kinematografije, sudjelujući u osposobljavanju prve generacije snimatelja i snimanju prvih film. novosti i dokum. filmova (obrađivanih na ton. aparaturi njegove konstrukcije). Snimio je nekoliko igr. filmova i tridesetak dokumentarnih (ističu se *Brčko-Banovići*, 1947, G. Gavrina i *Ziva iz Idrije*, 1947, N. Rajića). Svoj snim. domet najuspješnije je iskazao u prvome igr. filmu — *Sofki* (1948) R. Novakovića. Scenarist je, redatelj, susnimatelj i komentažer dviju od prvih poratnih film. reportaža: *Proslava dvadesetog oktobra u Beogradu* (1945) i *Proglas Narodne Republike* (1946). Jedan je od najznačajnijih pionira srp. i jugosl. kinematografije.

Ostali igr. filmovi: *Dva zrna grožđa* (P. Đorđević, 1955); *Čudna djevojka* (P. Đorđević, 1962); *Ostrva* (J. Zivanović, 1963); *Gorki deo reke* (J. Zivanović, 1965). Mo. I.

MITCHELL, Thomas, am. filmski i kazališni glumac, scenarist i dramatičar (Elizabeth, New Jersey, 11. VII 1892 — Los Angeles, 17. XII 1962). Isprva novinar u rodnom gradu. Uspješan broadwayski glumac, 20-ih godina piše više kaz. komada izvedenih s uspjehom i često adaptiranih za film (npr. *Mala nezgoda* — Little Accident, sa F. Dellom /triput ekraniziran, najuspjelije kao *Casanova Brown*, 1944, S. Wooda/). U Hollywoodu od 1934. kao scenarist. Iako se na filmu pojavio još 1923, uspješnu film. karijeru stvarno otpočinje 1936 (*Craigova supruga* D. Arzner) i ubrzo se razvija u jednog od najsvestranijih am. karakternih glumaca. Oniži i debeljuškast, prepoznatljiva glasa i temperamentna nastupa, osobito se ističe sporednim ulogama simpatičnih i oštromnih zanovijetala, često sklonih porocima (posebno alkoholu). U njegovoj karijeri najznačajnija je 1939. godina: za ulogu stalno pripitog liječnika u *Poštanskoj kočiji* J. Forda nagrađen je Oscarom za epizodu, a vrlo je zapažen i kao pilot koji ne priznaje gubitak vida u filmu *Samo anđeli imaju krila* H. Hawksa te kao otac Scarlett O'Hara u filmu *Prohujalo s vjehom* V. Fleminga. Od ostalih uloga osobito se ističu tragični lik ir. pomorca u *Dugom putovanju kući* (1940) J. Forda te prepređenog detektiva u *Tamnom zrcalu* (1946) R. Siodmaka. Bolestan od raka, povlači se 1961; igrao je u 58 filmova.

Ostale važnije uloge: *Izgubljeni horizont* (F. Capra, 1937); *Pripremi se za budućnost* (L. McCarey, 1937); *Uragan* (J. Ford, 1937); *Zvonar crkve Notre-Dame* (W. Dieterle, 1939); *Gospodin Smith ide u Washington* (F. Capra, 1939); *Naš grad* (S. Wood, 1940); *Ovo iznad svega* (A. Litvak, 1942); *Priče s Manhattanom* (J. Duvivier, 1942); *Crni labud* (H. King, 1942); *Odmjetnik* (H. Hughes, 1943); *Bataan* (T. Garnett, 1943); *Besmrtni narednik* (J. M. Stahl, 1943); *Ključevi kraljevstva* (J. M. Stahl, 1944); *Buffalo Bill* (W. A. Wellman, 1944); *Wilson* (H. King, 1944); *Divan život* (F. Capra, 1946); *Visoka Barbara* (J. Conway, 1947); *Srebrna rijeka* (R. Walsh, 1948); *Tobožnji Nick Beal* (J. Farrow, 1949); *Točno u podne* (F. Zinnemann, 1952); *Destry* (G. Marshall, 1954); *Dok grad spava* (F. Lang, 1956); *Opsjednuti ljubavlju* (J. Sturges, 1961); *Sešir pun čuda* (F. Capra, 1961). Ni. Š.

MITCHELL, Yvonne (pr. ime **Y. Joseph**), brit. filmska i kazališna glumica te književnica (London, 1925 — London, 24. III 1979). Kaz. glumica već od 1939, najveće uspjehe postiže nakon II svj. rata u kazalištu Old Vic ulogama klas. i modernoga engl. repertoara (W. Shakespeare odn. G. B. Shaw). Na filmu debitira 1948 (*Pikova dama* Th. Dickinsona). Privlačna crnka ozbiljna držanja, tumači uglavnom karakterne uloge; osobito se ističe lik Slovenke (prema istinitom slučaju) koja se bori da vrati dijete usvojeno za II svj. rata od njem. obitelji u *Podijeljenom srcu* (1954) Ch. Chrichtona (nagrada Britanske filmske akademije), te vrlo realist. tumačenje djevojke iz predgrada u *Zeni u kućnoj haljini* (1957) J. L. Thompsona (nagrada na festivalu u Berlinu). Odigrala je oko 20 film. uloga. Uspješna spisateljica, u zrelijoj dobi knjiž. karijeru pretpostavlja glumačkoj; objavila je više kaz. komada, 12 romana (nekoliko za djecu) i autobiografsku prozu *Ghumica* (Actress, London 1957).

Ostale važnije uloge: *Plod noći* (J. L. Thompson, 1956); *Tigrovo zaljev* (J. L. Thompson, 1959); *Safir* (B. Dearden, 1959); *Proces Oscaru Wildeu /Optuženi ste, Oscare Wilde!* (K. Hughes, 1960); *Zavjera srcâ* (T. Thomas, 1960); *Glavna atrakcija* (D. Petrie, 1962); *Džingis-kan* (H. Levin, 1964);

Johnny Nitko (N. Patrick, 1965); *Veliki valcer* (A. L. Stone, 1972); *Nevjerojatna Sarah* (R. Fleischer, 1976). An. Pet.

MITCHUM, Robert, am. filmski i tv-glumac (Bridgeport, Connecticut, 6. VIII 1917). Zbog neslaganja s očuhom rano napušta dom i radi kao rudar, prodavač, profesionalni boksač (27 borbi) i dr. Glum. karijeru otpočinje 1943, nastupivši te godine (u vrlo malim ulogama, gotovo bez teksta) u čak 18 filmova. Poznat postaje ulogom poručnika u *Priči o redovu Joeru* (W. A. Wellman, 1945), za koju je nominiran za Oscara za epizodu, dok prvu gl. ulogu — ljubavnika K. Hepburn — igra u filmu *Podzemna struja* (V. Minnelli, 1946). U poratnoj potrazi za novim film. junacima, već prvim idućim ulogama nameće se svojom osebnjućnošću, stvorivši krajnje suzdržanim, »neprimjetnim« glum. sredstvima posve novi tip, u kojem se prozirniju svojstva → dobroga lošeg momka i gubitnika tipičnog za suvremenu struju film *noira*. Snažan, djelujući tromo i umorno (karakteristične napola spuštene vjeđe i podočnjaci), flegmatičnih reakcija, privlači zagonetnošću, distanciranošću i ravnodušnošću u kojima je, međutim, prisutna naglašena prijetnja povremeno iskazana na rubu verbalne i fiz. brutalnosti. Takav tip (koji mu popularnost osigurava sve do 80-ih godina) čini ga prikladnim za uloge u različitim žanrovima — većinom tvrdih (*tough guy*), samodostatnih, pomalo rezigniranih usamljenika (*loner* — budući da tada vrlo moderno stvaranje stand. para /sa J. Russell/, koje je poč. 50-ih godina pokušao producent H. Hughes, nije uspjelo) koji s istim mirom krče



ROBERT MITCHUM

sebi put do uspjeha ili stradavaju (najčešće zbog grešaka u prošlosti). U početku karijere tipiziran kao vojnik (npr. *Do kraja svijeta*, 1946, E. Dmytryka), ubrzo počinje igrati privatne detektive (prvi put u filmu *Iz prošlosti/Podigni moja vješala visoko*, 1947, J. Tourneura, zatim u *Velikoj krađi*, 1949, D. Siegela, kasnije u filmovima *Zbogom, ljepotice*, 1974, D. Richardsa i *Tragovi ucjene*, 1978, M. Winnera /u oba kao Chandlerov Phil Marlowe/, zapadnjake (npr. *Progonjen*, 1947, R. Walsh, *Trag pume*, 1954, W. A. Wellmana i *Rijeka bez povratka*, 1954, O. Premingera, kasnije *El Dorado*, 1967, H. Hawksa) te pustolove i litalice (npr. *Macao*, 1952, J. von Sternberga, *Vesjeljaci/Rodeo*, 1952, N. Raya i *Lutalice*, 1960,

F. Zinnemanna). U zrelijoj dobi glumi i autoritativne, mudre očeve (npr. *Kuća na brežuljku*, 1959, V. Minnellija i, kasnije, *Marijini ljubavnici*, 1984, A. S. Mihalkova-Končalovskog), ali se okušava i u ulogama suprotnim stvorenom macho-tipu (npr. kao prevareni suprug u *Ryanovoj kćeri*, 1970, D. Leana). Izrazite negativce igra rjeđe; ističe se najneobičnija uloga njegove karijere — propovjednika-ubojice u *Noći lovca* (1955) Ch. Laughtona. Do 1988. nastupio je u više od 100 filmova (najčešće kompanijâ RKO, MGM i United Artists). Uspješno glumi i na televiziji (npr. gl. uloga u tv-seriji *Vjetrovi rata*).

I njegovi sinovi **James** i **Christopher Mitchum** su glumci.

Ostale važnije uloge: *Trideset sekundi iznad Tokija* (M. LeRoy, 1944); *Medaljon* (J. Brahm, 1946); *Unakrsna vatra* (E. Dmytryk, 1947); *Želi me* (M. LeRoy i G. Cukor, 1947); *Rachel i stranac* (N. Foster, 1948); *Krv na mjesecu* (R. Wise, 1948); *Crveni poni* (L. Milestone, 1949); *Gdje živi opasnost* (J. Farrow, 1950); *Njegov tip žene* (J. Farrow, 1951); *Andeosko lice* (O. Preminger, 1952); *Minutu do dvanaest* (T. Garnett, 1952); *Druga prilika* (R. Maté, 1953); *Nije znala reći ne* (L. Bacon, 1954); *I ne kao stranac* (S. Kramer, 1955); *Bandido* (R. Fleischer, 1956, i koproducent); *Samo nebo zna, gospodine Allison* (J. Huston, 1957); *Vatra tamo dolje* (R. Parrish, 1957); *Neprijatelj pod morem* (D. Powell, 1957); *Lovci* (D. Powell, 1958); *Brežuljci grijeva* (R. Aldrich, 1959); *Dvorna zemlja* (R. Parrish, 1959); *Trava je zelenija* (S. Donen, 1960); *Mamac za ubojicu* (J. L. Thompson, 1962); *Ljubička za dvoje* (R. Wise, 1962); *Najduži dan* (K. Annakin, A. Marton i B. Wicki, 1962); *Lista Adriana Messengera* (J. Huston, 1963); *Diviljanje* (Ph. Karlson, 1963); *Ona i njeni muževi* (J. L. Thompson, 1963); *Gospodin Moses* (R. Neame, 1965); *Put na Zapad* (A. V. McLaglen, 1967); *Pancho Villa jaše* (B. Kulik, 1968); *Tajna ceremonija* (J. Losey, 1968); *Krvavi poker* (H. Hathaway, 1968); *Jahač bez milosti* (B. Kennedy, 1969); *Dobri i loši momci* (B. Kennedy, 1969); *Žrtvovani* (R. Nelson, 1972); *Prijatelji Eddyja Coylea* (P. Yates, 1973); *Yakuza* (S. Pollack, 1975); *Bitka za Midway* (J. Smight, 1976); *Posljednji magnat* (E. Kazan, 1976); *Matilda* (D. Mann, 1978); *Narednik Steiner* (A. V. McLaglen, 1979); *Agencija* (G. Kaczender, 1980); *Prvenstvena sezona* (J. Miller, 1982); *Ambasador* (J. L. Thompson, 1984).

LIT.: M. Tomkies, *The Robert Mitchum Story*, Chicago 1972; R. Belton, *Robert Mitchum*, New York 1976. S. Jur.

MITRA, Subatra, ind. snimatelj (Calcutta, 12. X 1930). Zainteresiran filmom, napušta studij da bi prisustvovao snimanju filma *Rijeka* (1951) J. Renoira. Snim. karijeru otpočinje u *Pjesmi puta* (1955) S. Raya, za kojega snima desetak filmova (a to su ujedno i njegova najbolja ostvarenja). U Rayevu filmu *Nepokoreni* (1956) prvi u ind. kinematografiju uvodi difuzno svjetlo. Majstor je simuliranja postojeće rasvjete i u studijskom i u eksterijernom snimanju. Zaslужan za uvođenje modernijeg načina snimanja u ind. film a ujedno i najznačajniji ind. snimatelj do danas, u svome stilu uspijeva pomiriti ljepotu slike i autentičnost zbivanja. Osim s Rayem, najuspješnije je surađivao sa J. Ivoryjem. Predavač je na Filmskom i televizijskom institutu u Pooni te vrlo aktivan u svim vladinim tijelima koja se bave osuvremenjivanjem film. proizvodnje i uvođenjem kolor-laboratorija. Bavi se i glazbom, pa je i priznat skladatelj film. muzike.

Ostali važniji filmovi: *Kamen mudrosti* (S. Ray, 1957); *Salon za glazbu* (S. Ray, 1958); *Apuov svijet*



Ž. MITROVIĆ, lijevo: Kapetan Leši, desno: Užička republika

(S. Ray, 1959); *Glumica* (S. Ray, 1960); *Kanchenjunga* (S. Ray, 1962); *Veliki grad* (S. Ray, 1963); *Kućevlasnik* (J. Ivory, 1963); *Charulata* (S. Ray, 1964); *Shakespeare Wallah* (J. Ivory, 1965); *Heroj* (S. Ray, 1966); *Guru* (J. Ivory, 1969); *Dogodilo se u Bombayu* (S. Ivory, 1970).

K. Mik.

MITROVIĆ, Dragoslav-Dragan, snimatelj i redatelj (Arandelovac, 22. III 1929). Privučen filmom, napušta gimnaziju i sa 16 godina zapošljava se u Filmskom preduzeću DFJ — isprva kao fiz. radnik, potom asistent snimatelja film. novosti, a već 1947. obavlja i prva samostalna snimanja. Kao reporter *Filmskih novosti* obišao je, kroz gotovo 40 godina, više od 60 zemalja a na više službenih putovanja pratio je i maršala Tita. Snimio je nekoliko hiljada žurnalskih reportaža i velik broj dokum. filmova, od kojih je nekima i kompletan autor (scenarist, redatelj, snimatelj a najčešće i montažer): *Među oblacima* (1963) o gradnji visokih tvorničkih dimnjaka — opasnom zanimanju sezonskih radnika, kojim privlači pažnju i dobiva III nagradu na Festivalu jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu 1964, te *Na krilima mašte* (1965), *Asocijacije* (1967), *Automanija moderna* (1969), *Dečak i most* (1971), *Zov trube* (1974), *Koreja pozdravlja Tita* (1978), *Običan dan* (1979), *Pozdrav prijatelju* (1980), *Posljednji pozdrav* (1982), *Ritam života* (1983) i dr. Za svoj snim. rad dobio je više priznanja te nekoliko domaćih i inozemnih odlikovanja.

Mo. I.

MITROVIĆ, Živorad-Žika, redatelj i scenarist, (Beograd, 3. IX 1921). Pripadnik prve generacije poratnih sineasta, režira od 1946 (dokum. film *Nove pobjede*, o fiskulturnom sletu JNA). Nakon toga snima i sljedeće kratkometr. filmove: *Prve svetlosti* (1949), *Zemlja je čekala traktor* (1951), *Prizrenski motivi* (1952) i *Požari u gradu* (1953), svi o elektrifikaciji Kosova, te *P. D. O.* (1981) o protudesantnoj obrani. Vrlo rano posvećuje se društv. radu u kinematografiji (predsjednik Udruženja filmskih radnika Srbije, od 1953. zamjenik generalnog sekretara, potom do 1965. predsjednik Saveza filmskih radnika Jugoslavije, kao i mnoge dr. funkcije). Najplodniji jugosl. redatelj, do 1986. režirao je 20 cjelovečernih igr. filmova, kojima je najčešće i (ko)scenarist. Već prvim filmom *Ešalon doktora M.* (1955), o napadu kosovskih balista na transport ranjenika, opredjeljuje se za akcioni film. Filmovi *Kapetan Leši* (1960) i njegov nastavak *Obračun* (1962), oba također s tematikom iz NOB-e na Kosovu, donose mu (kao i gl. junaku A. Gavriću) golemu popularnost tvorca »jugoslavenskog vesterna«. U najvećem broju svojih djela M. prikazuje akcije par-

tizana ili ustanika proteklih vremena, ali obrađuje i suvremenu tematiku (npr. nekoliko krim. filmova). Ističu se: *Posljednji kolosek* (1956) o bandi kradljivaca na željeznici; *Mis Ston* (1958) o mak. ustanicima koji od tur. vlasti traže otkup za zarobljenu am. misionarku; *Signali nad gradom* (1960) o oslobođenju partizanskog borca iz bolnice u okupiranom gradu; *Solunski atentatori* (1961) o mak. rodoljubima koji atentatima demonstriraju protiv tur. okupacije na Balkanu; *Nevesinjska puška* (1963, Srebrna arena za režiju na festivalu u Puli) o ustanku protiv Turaka u Hercegovini u XIX st.; *Nož* (1967) o misterioznom ubojstvu pjevača zab. muzike; *Operacija Beograd* (1968) o spašavanju savezničkog oficira iz ruku esesovaca; *Ubistvo na podmukao i svirep način i iz niskih pobuda* (1969), o ubojstvu uglednoga beogradskog advokata. Režirao je i sljedeće filmove većih tematskih pretenzija: *Marš na Drinu* (1964, Velika srebrna arena za film i Zlatna arena za režiju u Puli), dramu Srbije u poč. I svj. rata; *Užička republika* (1974), veliki ratni spektakl o prvom slobodnom teritoriju u Evropi okupiranoj od nacistâ; *Timočka buna* (1983), dramu u sjenci velike bune protiv kralja Milana 1883. Unekoliko izvan njegove akcione orijentacije je film *Savamala* (1982), priča o zbivanjima 1936. u ovom dijelu Beograda. Za svoj rad M. je stekao mnogobrojna priznanja i nagrade; ističu se Sedmojulska nagrada SR Srbije 1961. za pojedinačno djelo (*Kapetan Leši*) i Oktobarska nagrada grada Beograda 1964 (za režiju i scenarij/zajedno sa A. Dikličem/ *Marša na Drinu*).

Ostali igr. filmovi: *Potraži Vandu Kos* (1957); *Gorke trave* (Bittere Kräuter, 1966, koprodukcija sa SR Njemačkom); *Do pobjede i dalje* (Do pobedata i po nea, 1966); *Brat doktora Homera* (1968); *Protestni album* (1986).

Mo. I.

MITRY, Jean (pr. ime **Jean-René-Pierre Goetgheluck Le Rouge Tillard des Acres de Préfontaines**), franc. redatelj, historičar i teoretičar filma (Soissons, 7. XI 1907). Studirao teorijsku fiziku i teoriju spoznaje. Bio je asistent M. L'Herbiera, suosnivač Francuske kinoteke, animator kino-klubova i profesor na IDHEC-u, Sorbonni i u Montrealu. Režirao je kratkometr. filmove *Pacific 231* (Pacific 231, 1949), *Slike za Debussyja* (Images pour Debussy, 1951), *U zemlji velikih krečnjaka* (Au pays de grandes causses, 1952), *Mehanička simfonija* (Symphonie mécanique, 1955) i dr. te dugometr. igrani *Zagonetka u Folies-Bergèreu* (Enigme aux Folies-Bergère, 1959). Urednik je edicije *Classiques du Cinéma*. Njegovi najvažniji historioografski radovi su *John Ford* (1954; 1964), *S. M. Eisenstein* (1956), *Char-*

lot i *chaplinska fabula* (Charlot et la fabulation chaplinesque, 1957), *René Clair* (1961), *Rječnik filma* (Dictionnaire du cinéma, 1963) i *Povijest filma* (Histoire du cinéma, još nedovršeno djelo u nekoliko svezaka /prvi objavljen 1968/). U teoriji je zastupao psihol. orijentaciju, tvrdeći u opsežnom djelu *Estetika i psihologija filma* (Esthétique et psychologie du cinéma, 1963-65) da je film jezik *sui generis* — ne apriorna semantička forma kojoj se pridodaju estetičke kvalitete, nego estetička kvaliteta koja se bogati svojstvima jezika, jezik drugog stupnja čiji se identitet ogleda u strukturalima, i stoga *sredstvo izražavanja*: film je estetski oblik koji se služi sredstvom izražavanja (*slika*) čija je posljedica jezik. M. razlikuje prvi stupanj značenja (značenje same stvarnosti ostvareno u slici-analogonu) u kojem fotogenični predmet postaje čvrsto motivirana indicija, i drugi stupanj gdje značenje postaje poetsko ili izražajno zahvaljujući povezivanju ikoničkih označavajućih u skladu s jednom logikom implikacija što ih postavlja u situaciju jezika. Po ogledu *O jeziku bez znakova* (D'un langage sans signes, 1967), ovi relacijski označitelji više nisu slike nego veze među njima, pa se značenja višeg reda ostvaruju bez znakova: označavajući je sâm proces transfera čiji je rezultat neodređeno, »zamagljeno« označeno, a film. slika postupa u kontekstu kao znak ali to ne postaje: film je jezik bez znakova, samo s označavajućima koji su motivirani i stalno promjenljivi — sistem nesistematiziranih, nekodificiranih i kodifikaciji nepodložnih označavajućih što stvara konotaciju od samog sklopa denotativnih okolnosti iz kojih se rađa i koje ne može zaobići; implikacije su tu samo posljedica suda, a ne jezičnog označavanja. — Osim toga, M. ima zanimljivih opažanja i o kadru, identifikaciji, montaži, metafori, subjektivnim snimkama, muzici, boji, sličnostima i razlikama između filma i kazališta ili romana te o tzv. modernom filmu. Dy. S.

MITTA, Aleksandr Naumovič, sovj. redatelj (28. III 1933). Studirao građevinu i djelovao kao karikaturist u humorističkom listu »Krokodil«. Opredijelivši se za film, 1961. diplomira režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi. Debitira iste godine zapaženim cjelovečernjim igr. filmom o djeci *Moj prijatelj Koljka* (Drug moj Koljka, suređatelj sa A. A. Saltikovim), a vještinu u radu s djecom potvrđuje i filmom *Zvoni, otvorite vrata!* (Zvonjat, otkrojte dver', 1966), dojmljivom pričom o djevojčici koja se zaljubljuje u znatno starijeg učenika. Osvojivši na festivalu u Veneciji Zlatnog lava za najbolji omladinski film, dobiva mnogo viši budžet za ambiciozno djelo *Sjaji, sjaji, moja zvijezdo* (Gori, gori, moja zvezda, 1969), tragikomičnu priču o mladiću koji u postoktobarskim danima pokušava organizirati proletersko kazalište po zabačenim mjestima; živa fabula predložak je za originalne situacije i slojevit metaforu o umjetniku u društv. previranjima. Impresivna je i njegova spektakularna ekranizacija Puškinove pripovijetke *Arapin Petra Velikog* (Skaz pro to, kak car' Pëtr Arapa ženil, 1976), s vrsnom rekonstrukcijom razdoblja, uvjerljivim likovima (impresivna naslovna uloga B. Visockog), korištenjem mnogobrojnih vizualnih trikova i kolorističkim bogatstvom. Vrlo osobitu varijantu filma katastrofe postiže akcionom dramom *Posada* (Ekipaž, 1979), o posadi aviona koja se uspijeva spasiti iz vatrom zahvaćenog aerodroma na Bliskom Istoku, a jednako je zanimljiv i spoj bajke i znanstvene fantastike u sovjetsko-čehoslovačko-rum. koprodukciji *Bajka o putovanju* (Ska-ska stranstv' /Pohádka o putování, 1983). — Svo-jim stvaralaštvom M. se nesumnjivo ubraja među

vodeće suvremene sovj. redatelje; njegovo modernističko interpretiranje žanrovskih obrazaca ukazuje na poznavanje aktualnih tendencija filma u svijetu, dok ustrajanje na junacima-gubitnicima i nenametljiva sentimentalnost svjedoče o izrazitoj autorskoj individualnosti.

Ostali važniji filmovi: *Točka, točka, zarez* (Točka, točka, zapjataja, 1972); *Moskva, ljubavi moja* (Moskva, ljubov' moja, 1974, i koscenarist).

N. Pc.

MIX, Tom (puno ime **Thomas Edwin Mix**), am. glumac, redatelj, scenarist i producent (Mix Run, Pennsylvania, 6. I 1880 — Florence, Arizona, 12. X 1940). Sin drvosječe, sa 10 godina napušta školu i zarađuje kao kauboj naučivši vješto jahati, pucati i služiti se lasom. Poč. XX st. podoficir u artiljeriji, potom tesaški ranger; 1906. pridružuje se čuvenom western-showu braće Miller, a 1909. postaje am. prvak u kaubojskim vještina-



TOM MIX

ma. Iste ga godine kompanija Selig Polyscope unajmljuje kao »stručnjaka za stoku« na snimanju jednog vesterna, u kojem mu povjeravaju i epizodnu ulogu. Ubrzo M. postaje zvijezda vesterna prožetih pučkim humorom. Do 1917. snimio ih je više od 100, a mnoge je sâm režirao, bio scenarist i producent; priče su se zasnivale na njegovim vratolomnim jahačkim ekshibicijama (rijetko je koristio dublere pa je bio izložen brojnim ozljedama). God. 1917. prelazi u tvrtku Fox u kojoj postaje najpopularniji vestern-glumac. Za razliku od autentičnosti W. S. Harta, M. je u prvom redu vrhunski *showman* koji snima vedre spektakle ispunjene vrhunski snimljenim majstorijama (snimatelj Dan S. Clark), u kojima uvijek sudjeluje i Mixov konj Tony. Lik koji tumači (u tipu → čovjeka od akcije) je »ruralni vitez« u idealiziranom vestern-kostimu, koji ne pije, ne puši, ne psuje, respektira žene a protivnike ne ubija već onesposobljuje. Među njegove uspjelje filmove

ubrajaju se *Do neba* (1922) i *Baš Tony* (1922) L. Reynoldsa, ekranizacije popularnih romana Z. Greya *Jahač usamljene zvijezde* (1923) L. Hillyera i *Duginim tragom* (1925) L. Reynoldsa, te spektakularni *Sjeverno od zaljeva Hudson* (1923) J. Forda i *Velika plačka vlaka K & A* (1926) L. Seilera. God. 1928. prelazi u kompaniju F. B. O., za koju snima svoje posljednje nij. filmove, a potom odlazi na trogodišnju turneju s cirkusom braće Ringling. Filmu se vraća 1932. nizom zv. vesterna kompanije Universal, a karijeru završava serijom *Čudesni jahač* iz 1935, posvetivši se otada nastupima u vlastitom cirkusu. Poginuo je u automobilskoj nesreći. Jedan od tvoraca tzv. *konjske opere* (*horse opera*), legendarni film. kauboj i idol am. mladeži tog vremena, nastupio je (uz mnogobrojne kratkometr. filmove) u 93 cjelovečernja vesterna.

Njegova kći **Ruth Mix** bila je također glumica u vesternima.

LIT.: O. Stokes *Mix/E. Heath*, The Fabulous Tom Mix, Englewood Cliffs 1957; P. E. Mix, The Life and Legend of Tom Mix, New York 1972. Ni. Š.

MIYAGAWA, Kazuo, jap. snimatelj (Kyoto, 25. II 1908). Završio trg. školu. Film. karijeru otpočinje 1935. u studijima Nikkatsu u Kyotu, a 1942. prelazi u kompaniju Daiichi (povremeno surađuje i s dr. poduzećima). Snimajući za najuglednije jap. redatelje (npr. K. Mizoguchija, A. Kurosawu i K. Ichikawu) stječe ugled najpoznatijega jap. snimatelja, jednako uspješnog u klas. ili širokom formatu, kao i u crno-bijeloj ili kolor-tehnici. Njegovo snim. umijeće znatno je pridonijelo nagloj popularizaciji jap. kinematografije u svijetu poč. 50-ih godina, osobito pokretnom kamerom u *Rašomonu* (1950) A. Kurosawe te stvaranjem i realist. i fantazmagoričnog ugođaja (npr. scena plovidbe jezerom kroz maglu) u *Legendi u Ugetsuu* (1953) K. Mizoguchija. Snimao je i dokum. filmove. Povukao se 1970.

Ostali važniji filmovi: *Samuraj* (H. Inagaki, 1940, u 3 dijela); *Legenda o Genjiju* (K. Yoshimura, 1951); *Gospođica Oyu* (K. Mizoguchi, 1951); *Glazbenici iz Giona* (K. Mizoguchi, 1953); *Legenda o raspetim ljubavnicima* (K. Mizoguchi, 1954); *Intendant Sansho* (K. Mizoguchi, 1954); *Zena o kojoj se priča* (K. Mizoguchi, 1954); *Legenda o klanu Taira* (K. Mizoguchi, 1955); *Ulica srama* (K. Mizoguchi, 1956); *Požar* (K. Ichikawa, 1958); *Ključ Čudna opsesija* (K. Ichikawa, 1959); *Plutajuće trave* (Y. Ozu, 1959); *Prvorodni sin* (K. Ichikawa, 1960); *Mlađi brat* (K. Ichikawa, 1960); *Grieh* (K. Ichikawa, 1961); *Tjelesna straža* (A. Kurosawa, 1961); *Sanjuro* (A. Kurosawa, 1962, sa F. Koizumijem); *Kagemusha — sjenka ratnika* (A. Kurosawa, 1980, supervizija snim. ekipe). K. Mik.

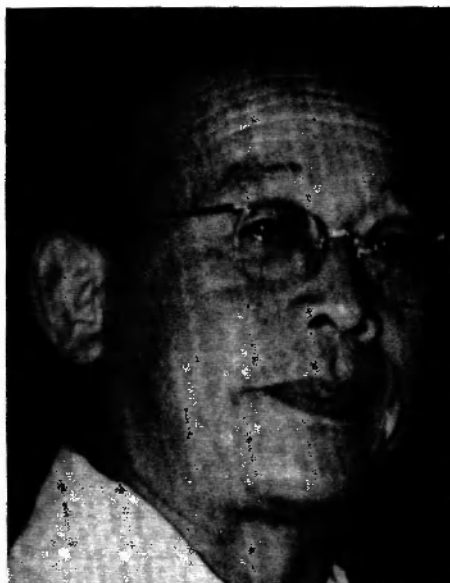
MIYAJIMA, Yoshio, jap. snimatelj (Nagano, 3. III 1910). Studirao kemiju. God. 1920. zapošljava se u laboratoriju film. kompanije Shochiku. Nakon 2 godine asistiranja, 1935. počinje samostalno snimati filmove te tvrtke a 1940. postaje slobodan film. umjetnik. Ukupno je snimio pedesetak dokum. i igr. filmova. Vrlo uspješna i vizualno najljepša ostvarenja u crno-bijeloj tehnici jap. kinematografije postigao je u filmovima T. Imai i S. Yamamura. Međutim, zanimljivija su njegova istraživanja u filmovima *Ljudsko stanje* (1959-61, u 3 dijela) i osobito *Harakiri* (1962) M. Kobayashija, koji je snimio u tehnici cinemascopea usavršivši kompoziciju kadra i tehniku crno-bijele fotografije te koristeći posebno uskokutne objektivne kako bi na najbolji način »ispunio« kadar. U filmu *Strašne priče* (1964) istog redatelja boju tretira u stilu postimpresionizma. Nakon dužeg razdoba-

lja rada na dokum. filmovima, igr. produkciji se iznimno uspješno vraća 1978. u *Carstvu strasti* N. Oshime, potvrđujući — osobito u tretmanu boje — svoju izuzetnu lik. kulturu. K. Mik.

MIZANKADAR (franc. *mise en cadre*), isključivo film. termin koji je u teoriju uveo Sergej M. Ejzenštejn, izjednačujući ga najprije s montažom (kao što se kretanje glumaca »postavlja« na scenu, tako se u filmu film. kadrovi »postavljaju« jedan uz drugi); kasnije je Ejzenštejn proširio značenje tog termina. Danas M. označuje interakciju između mizanscene, položaja kamere i njenog kretanja. Ta interakcija omogućuje vremensko produženje kadra unutar koga se smjenjuje niz kadrova, ali ne rezom (montažom), na osnovu čega je dugom kadru i dato ime → *kadar-sekvenca*. Suvremena snim. tehnika, osobito tzv. lako pokretljiva kamera, omogućuje realizaciju vrlo dinamičnih dugih kadrova, čime se pojačava kinestetičko djelovanje prizora na ekranu te identifikacija s kretanjem u snažnoj iluziji trodimenzionalnosti prostora. Pojedini teoretičari upotrebljavaju i termin *mizanplan* koji označuje statičnu (piktoralnu) kompoziciju kadra kao dvodimenzionalne lik. jedinice. U formalnom pogledu, mizanplan je vrlo blizak statičnom fotogramu, a njegovo djelovanje se može potencirati tzv. *zamrzavanjem* kadra i reduciranjem dubine polja (perspektive), što je bila stilaska odrednica mnogih filmova njem. ekspresionizma (→ MIZANSCENA). V. Pet.

MIZANSCENA (prema franc. *mise en scène*: postavljanje na scenu, režija), termin kaz. podrijetla koji označuje raspored i kretanje likova, te raspored scenogr. elemenata na pozornici (prema zamisli redatelja). U filmu M. također označuje taj raspored i kretanje koji se odigravaju pred kamerom (bez obzira na snimanje). M. može biti prilagođena zahtjevima film. medija, o čemu ovisi da li će snimljeni prizor djelovati kao tzv. *snimljeni teatar* ili će poprimiti film. svojstva. To znači da — sve dok se M. suštinski ne transponira u specifično kinematičku strukturu — njezina priroda ostaje primarno teatralna, tj. u granicama koje više odgovaraju zahtjevima kaz. medija, prije svega proscenija koji zamjenjuje četvrtu stranu prostora (»četvrti zid«) uvijek okrenut gledalištu prema kojem se mizanscena i određuje. Isto tako različito od kazališta, film. mizanscena je podložna — i u prizorima kontinuirane radnje — montažnom raščlanjivanju i oslobođenosti od stalnog kuta i udaljenosti (plana) promatranja, odn. snimanja, čime se stvara sugestija da je i gledatelj uključen (»unesen«) u prostor prizora. Pored toga, pokretljivost kamere (→ STANJA KAMERE) omogućuje dinamični, promjenljivi odnos kamere i snimanih lica i predmeta, kao i promjene u prostornim relacijama među licima i predmetima. Presudni za otkrivanje uže film. svojstava mizanscene bili su *David W. Griffith*, predstavnici njem. *Kammerspiel*-filma te *Jean Renoir*, *Orson Welles* i *William Wyler*. V. Pet.

MIZOGUCHI, Kenji, jap. redatelj i scenarist (Tokio, 16. V 1899 — Kyoto, 24. VIII 1956). Iz vrlo siromašne obitelji tesara (oca nije podnosio zbog zlostavljanja ženskih članova obitelji). Već prije završetka osnovne škole radi kao pomoćnik kod rođaka ljekarnika, a od 15. godine naučnik je kod dizajnera ljetnih kimona. Zahvaljujući pomoći imućno udane sestre Suzu, od 16. godine školuje se u slikarskoj školi S. Kurode, prvoga jap. uvoznika slika u ulju franc. plenerista. Pored ljubavi za slikarstvo, zanima se i za književnost (japansku i evropsku /Zola, de Maupassant, Tolstoj/) te i sam objavljuje pjesme. Neko je vrijeme



KENJI MIZOGUCHI

ilustrator progresivnih novina u Kobeu. Potom, osjećajući nostalgiju za rodnim gradom, vraća se u Tokio, gdje prijateljuje s jednim glumcem kompanije Nikkatsu, želeći se i sam baviti glumom. Umjesto toga, 1922. gotovo slučajno postaje asistent redatelja O. Wakayame, a 1923. debitira kao redatelj. Već prvijenac *Dan kad se vraća ljubav* (Ai ni yomigaeru hi) sadrži elemente karakteristične za cjelokupan njegov opus; priča o djevojci koju sile da se uda za nevoljenoga, pa potom bježi s ljubavnikom i napokon se ubija, iskazuje njegovu opsjednutost ženom koja pati, temom ljubavi (i sam je vodio buran ljubavni i bračni život) i motivom smrti (česta samoubojstva kao jedini izbor). Također, nastavi u oporbi prema tada popularnim tzv. *shimpo-melodramama* (podžanru tzv. *meiji-mono* filmova koji prikazuju srednju klasu u razdoblju Meiji), djelo realistički oslikava život siromašnih, zbog čega je etiketirano kao *puro-ide*, tj. proleterske ideologije, pa ga je cenzura znatno oštetila; takva orijentacija uzrokovat će mu i kas-

nije mnogobrojne neprilike. Usprkos tome, radeći za kompaniju Nikkatsu (najprije u njezinim studijima Mukojima, a od 1924. u studijima Dai-shogun u Kyotu), M. postaje jedan od najplodnijih (i po 10 filmova godišnje) i — uz M. Muratu — najcjenjenijih jap. redatelja nij. razdoblja; iako je golemu većinu njegovih nij. filmova izgubljena, na osnovi pouzdanih svjedočanstava povjesničara filma neki kritičari to razdoblje nazivaju *Mizoguchijevom erom*.

Okušao se u mnogim žanrovima, tako u krim. filmu (npr. 813, 1923, prema romanima M. Leblanca o Arsenu Lupinu, i *Krv i duša* — Chi to rei, 1923, prema priči *Mademoiselle de Scudery* E. T. A. Hoffmanna, a pod utjecajem *Kabineta doktora Caligarija*, 1919, R. Wiene), adaptaciji knjiž. djela (npr. *Luka u magli* — Kiri no minato, 1923, prema drami *Anna Christie* E. O'Neill, i *Tugovanje bijelog ljiljana* — Shirayuri wa nageku, 1925, prema J. Galsworthyju), melodrami, komediji, obiteljskom filmu, soc. i psihol. drami, filmu strave (npr. *Strast učiteljice pjevanja* — Kyoren no onna shisho, 1926 /njegov prvi film s likom krajnje uporne i borbene žene, kao i nagovještaj sklonosti prema miješanju realnoga i irealnoga/) i dr. Od ostalih ostvarenja u nij. razdoblju cijenjeni su bili još *Tužna pjesma propasti* (Haizan no uta wa kanashi, 1923), njegov 5. film, s još detaljnije profiliranim likom žene-patnice, koji mu je donio ugled »nade japanskog filma«, *Prolječni šapat papirnatih lutke* (Kami ningyo haru no sasayaki, 1926), melodrama iz života niže srednje klase, po Mizoguchijevu mišljenju — djelo kojim je definirao temeljne značajke svog stila (precizna organizacija mizanscene, vizualna monumentalnost i konciznost u razvijanju priče), te *Tokijski marš* (Tokyo hoshin kyoku, 1929) i *Simfonija velegrada* (Tokai kokyogaku, 1929, njegov posljednji nijem.), lijeve orijentacije, »filmovi s porukom« (*keiko eiga*) koji postižu velik komerc. uspjeh, ali imaju poteškoća s cenzurom.

U zv. razdoblju M. isprva ustraje na istoj tematici i svjetonazoru. Prvi takav film (ujedno i prvi jap. zvučni), *Rodni grad* (Furusato, 1930, remake istoimenoga nij. filma iz 1923), realistički prika-

K. MIZOGUCHI, *Život O-Haru, galantne žene*

K. MIZOGUCHI, *Legenda o Ugetsuu*K. MIZOGUCHI, *Intendant Sansho*

zuje život i običaje stanovnika malog mjesta, sljedeći — *Strankinja O-Kichi* (Tojin O Kichi, 1930) — ljubav između am. diplomata i gejša (tema koju će kasnije često eksploatirati jap. i am. kinematografija), a *Život teče dalje* (Shikamo karera wa yuku, 1931) težak život tokijskih prostitutki. Slijedi kraće razdoblje manje uspješnih ostvarenja, u kojem je prinuđen udovoljavati zahtjevima producenata (zbog toga 1934. pokušava osnovati vlastitu produkcijsku kuću *Daiichi Eiga* u Kyotu), pa tako realizira i 1 film u službi propagande jap. imperijalističke politike (*Zora Mandžukua i Mongolije* — Manmo Kenroku no Reimei, 1932) koji je razočarao njegove poklonike; 30-ih godina režira i sl. film *Pjesma vojničkog logora* (Roei no uta, 1938). God. 1936. počinje novo stvaralački uspješno razdoblje filmom *Elegija iz Osake* (Naniwa ereji), pričom o propadanju telefonistice (I. Yamada, njegova omiljena glumica iz tog razdoblja /kasnije najuspješnije surađuje sa K. Tanaka — 14 filmova 1940—54/) koja se zbog neimaštine podaje svom gazdi; to je njegovo prvo ostvarenje sa ženskim likom iz suvremenog života. Ujedno, to je početak plodne suradnje sa scenaristom Y. Yodom (ukupno 22 filma, uključujući i većinu najslavnijih djela /iz 50-ih godina/); inače, na prijelazu iz nij. u zv. razdoblje često je surađivao sa Sh. Hatamotom, a u toku čitave karijere sa M. Kawaguchijem. Jednako je značajan i film *Sestre iz Giona* (Gion no shimai, 1936), po mnogim kritičarima najbolji jap. film prije II svj. rata, prikaz života dviju sestara-gejša oprečnih naravi i nazora, zapažen i po tome što se u njemu očito priklonio prosequu dugog kadra, postupku koji će kasnije povremeno prerastati i u kadar-sekvencu, kao svojevrsan zaštitni znak najzrelije faze Mizoguchijeva stvaralaštva. Od filmova što slijede zanimljiv je ciklus od 5 naslova, započet *Pričom posljednje kizanteme* (Zangiku monogatari, 1939), u kojima su gl. likovi osobe iz kaz. svijeta; vrlo uspijelim smatra se još *Život glumca* (Geido ichidai otoko, 1941). Za II svj. rata realizira još nekoliko propagandističkih filmova; štoviše, postaje član kabineta Državne filmske uprave (1940) i daje izjave o važnoj ulozi filma u podizanju nacionalističkog duha; to se tumači njegovim naivnim shvaćanjem politike, o čemu svjedoči proturječno ponašanje u svega 15 godina: poč. 30-ih izrazito je lijevo orijentiran (dapače, njegov brat gubi život u obračunima militarista s komunistima), a nakon rata — već 1945 — postaje rukovoditelj prvoga radničkog sindikata u kompaniji Shochiku, dok 1946. uspijeva nagovoriti am. okupacijske vlasti da mu dopuste snimiti *jidai-geki*, odn. film sa sadržajem iz prošlosti (žanr zabranjivan zbog mogućnosti glorifikacije vrijednosti jap. feudalnog društva). Tim djelom, *Pet žena oko Utamara* (Utamaro o meguru gonin no onna), o drvorezbaru iz XIX st., počinje njegova prva poratna faza koju određuje još naglašenije prikazivanje ženskih sudbina (npr. *Sudbina gospođe Yuki* — Yuki fujin ezu, 1950, i *Gospođa Oyu* — Oyu sama, 1951), vrlo često gejša i prostitutki, kao i uspješna suradnja sa snimateljem K. Miyagawom i skladateljem F. Hayasakom. Kraj tog razdoblja i početak posljednje, kulminacijske faze njegova stvaralaštva označuje film *Život O-Haru, galantne žene* (Saikaku ichidai onna, 1952), za koji će dobiti prvi od 3 uzastopna Srebrna lava na festivalu u Veneciji i kojim će, neposredno nakon *Rašomona* (1950) A. Kurosawe, pridonijeti učvršćenju ugleda jap. kinematografije u svijetu. Tema filma, ispričanog retrospekcijama, jest sudbina bogate djevojke koja se, da bi izmakla potčinjavanju i nepravednim zakonima feudalne epohe, srozava od dvorske

dame do prostitutke. Vizualna ljepota djela izvire iz osmišljenih statičnih kadrova koji odgovaraju duhu istočnjačke meditativnosti, usredotočujući se na glumce i minuciozno odabrane scenogr. elemente simboličkog značenja. Slijedi *Legenda o Ugetsu* (Ugetsu monogatari, 1953, Srebrni lav /u novijim anketama brit. časopisa »Sight and Sound« redovito je među 12 najboljih filmova svih vremena/) za kompaniju Daiei (u kojoj djeluje do smrti), izvan Japana njegovo najcjenjenije ostvarenje, čiji se scenarij (Y. Yoda) osniva na legendi iz XVII st., odn. na 2 priče o njoj A. Uede iz XVIII st. Film predstavlja pokušaj još ambicioznijeg sublimiranja njegovih ranijih iskustava. Odnos između muškarca i žene narušava neprimjerena muškarčeva ambicija: od dvojice braće jedan priželjkuje slavu, a drugi bogatstvo; jednome će žena poginuti, a drugome dospjeti u bordel. U filmu se izmjenjuju prizori ekstremnog nasilja i smirene nježnosti; realni svijet suptilno se povezuje sa svijetom fantoma i mrtvih koji kao da su i dalje živi i s preživjelima mogu održavati vezu (zbog toga se djelo često navodi kao primjer → oniričkog filma). Na vizualnoj razini zamjećuje se utjecaj tradic. kazališta *kabuki* i *no*, te osvijetljenje koje diferencira realno od irealnoga, a dugim kadrovima pridodata je funkcionalna komponenta dubinske oštine. Film se često tumači kao izraz tradic. japanske filozofije *mono no aware* koja propovijeda pomirenje čovjeka sa svojom situacijom te iznalaženje ljepote i smisla u postojećemu; djelo, međutim, tu lokalnu dimenziju nadilazi, zadobivajući univerzalne karakteristike legende. Slijede *Glazbenici iz Giona* (Gion bayashi, 1953), remake uspjelijih *Sestara iz Giona* (samo s radnjom u suvremenom Japanu), kojim su producenti znatno izmijenili scenarij. Iduća 3 Mizoguchijeva filma (s izuzetkom *Zene o kojoj se priča* — *Uwasa no onna*, 1954) općenito se smatraju formalno gotovo besprijekornima — u prvom redu zbog vrhunske ekonomičnosti režije, svodenja redundantnih elemenata na minimum i lakoće izlaganja. U *Intendantu Sanshu* (Sansho dayu, 1954, Srebrni lav) to se odnosi i na oniričke komponente koje se funkcionalno uklapaju u stil filma s radnjom iz XVIII st.; djelo ukazuje na to kako žrtva nepravde može biti i čitava obitelj, no u središtu je ipak pojedinac koji se ogriješio o vladajući društ. razred priklanjajući potlačenom seljaštvu. Klasne razlike te društ. i ukorijenjene predrasde jednako su nedvosmisleno prikazane i u *Legendi o raspetim ljubavnicima* (Chikamatsu monogatari, 1954), prema drami M. Chikamatsua s kraja XVII st., o ljubavi udate žene iz više klase i ubogog namještenika koji joj vraća vjeru u život i ljubav, s dramatskim finalom njihova razapinjanja. Taj motiv neostvarene ljubavi susreće se i u prvome Mizoguchijevom filmu u boji (i u tom smislu uzornom) — *Princezi Kwei Fei* (Yokihii/Yang Kwei Fei, 1955, koprodukcija s hongkonškim producentom Run Run Shawom), sa M. Kyo u naslovnoj ulozi. Fabulistički bogata radnja zbiva se u Kini VIII st., a prikazuje ljubav kralja (nesklonog politici, drž. poslovima i ratovanju, a privrženog glazbi i pjesništvu) prema siromašnoj sluškinji. Dramaturški precizno vođena priča s dojmivim elipsama najprije oslikava radosno rađanje velike ljubavi, a potom se u zaplet vješto upliće polit. intriga koja zbivanja usmjeruje prema tragičnom kraju, a potom epilogu kojim se simbolizira transcendentni karakter ljubavi. Posljednja 2 filma M. realizira gubeći već pomalo energiju zbog teške bolesti: *Legenda o klanu Taira* (Shin Heike monogatari, 1955), o sukobu dekadentnog dvora i eksploatirane klase ratnika s kraja

K. MIZOGUCHI.
Princeza Kwei Fei



XII st.; *Ulica srama* (Akasen chitai, 1956), ponovno o problemu suvremene prostitucije, usredotočujući se na soc. probleme. Režirao je 84 filma (1 u korežiji), od toga 42 nijema. U 10 filmova bio je (ko)scenarist, a za nekoliko je dao originalnu ideju. Čak 20 njegovih ostvarenja bilo je (u anketama započetim od časopisa »Kinema Jumbo«) izabrano među 10 filmova godine u Japanu.

Discipliniran u radu, krajnji pedant, gotovo tiranin koji traži da se bez pogovora izvršavaju i najsitniji red. zahtjevi — čemu je pandam bio u njegovoj povučenosti i ponosu (kad je obolio od leukemije, osim liječnika nitko o tome ništa nije znao) — M. je stvorio velik, kompaktan, stilski i tematski dosljedan opus kojem u Japanu vrijednoću konkuriraju jedino A. Kurosawa i Y. Ozu. Stilski i pogledom na svijet, u njemu se uzorno skladno prožimlju komponente japanske kult. i film. tradicije (vizualna lapidarnost kao »odjek« jap. slikarstva, koncizna retoričnost, rafiniranost detalja pod utjecajem kazališta te specifična meditativnost), zap. narativnog filma (usredotočenost na prikaz likova i radnje) i osobnih tematskih interesa i stavova (sklonost fantazmagoričkoj viziji zbilje, sudbina žene, osjećaj nemoći pred »silama zla«, vjera u snagu ljubavi i mogućnost spiritualnog prevladavanja zla, odbojnost pa i pritajena mržnja prema svim diferenciranjima ljudi — klasnim, materijalnim, političkim i spolnim). S obzirom na to, iako djelom nikada nije zaniijekao privrženost japanskoj kult. tradiciji, posredno je — ali i upečatljivo — kritizirao one njezine aspekte koji imaju opresivan karakter. I stilski, M. je autor osebnog opusa koji odlikuje svojevrsna strogost i uprošćenost u uporabi film. izražajnih sredstava (npr. vrlo rijetki krupni planovi i pomaci kamere, nesklonost prema očitim režijskim komentarima). Posljedica toga je prividna krajnja jednostavnost režijskog prosedea koja se, međutim, zbog skladne povezanosti svih komponenti djela opire pokušajima imitacije. To ga čini srodnicima C. Th. Dreyeru i R. Bressonu iz zapadnjačkoga kult. kruga te Y. Ozuu iz japanskoga, a oprečnim A. Kurosawi. U usporedbi s iznimnim

oduševljenjem koje je izazvao zap. duhu »prihvatljivi« Kurosawa, Mizoguchijev ugled rastao je sporije, no već potkraj 50-ih godina većina ga povjesničara filma svrstava među neprijeporne klasike film. umjetnosti.

Ostali važniji nij. filmovi: *Među ruševinama* (Haikyo no naka, 1923); *Kraljica modernih vremena* (Gendai no jo on, 1924); *Čovjek* (Ningen, 1925); *Skice s ulice* (Gaijo no sukechi, 1925).

Ostali zv. filmovi: *Bogovi našeg vremena* (Tokio no uigami, 1932); *Bijela nit vodopada* (Taki no shiraito, 1933); *Svečanost u Gionu* (Gion matsuri, 1933); *Grupa Shimpū* (Shimpū-ren, 1934); *Ogrlica ljubavi i mržnje* (Aizo-toga, 1934); *O-Sen s rodama* (Orizuru O Sen, 1935); *Djevice O-Yuki* (Maria no O Yuki, 1935); *Makovi* (Gubigin so, 1935); *Tjesnac ljubavi i mržnje* (Aien kyo, 1937); *O, rodna zemljo!* (A-a furusato/A-a kokyo, 1938); *Žena iz Osake* (Naniwa onna, 1940); *47 samuraja bez gospodara* (Genroku chushingura, 1941/42, u 2 dijela); *Tri pokoljenja obitelji Danjuro* (Danjuro sandai, 1944); *Pjesma pobjede* (Hissyo ka, 1945); *Samuraj* (Miyamoto Musashi, 1945); *Mač Bijo maru* (Meito Bijo maru, 1946); *Pobjeda žena* (Jōsei no shori, 1946); *Ljubav glumice Sumako* (Joyu Sumako no koi, 1947); *Noćne žene* (Yoru no onna tachi, 1948); *Plamen moje ljubavi* (Waga koi wa moenu, 1949); *Gospoda iz Musashina* (Musashino fujin, 1951).

LIT.: Ž. Bogdanović, Kendži Mizoguchi: »Legenda o Ugecu«, Beograd 1963; M. Mesnil, Kenji Mizoguchi, Paris 1965; P. Morris (urednik), Kenji Mizoguchi, Ottawa 1967; V. Pogačić, Majstori ekrana. Bertolucci, Bunuel, Gomez, Harvej, Jančo, Mizoguchi, Vels, Beograd 1972; R. Wood, Personal Views, London 1976; T. Rains, Kenji Mizoguchi, London 1978. Pe. K.

MIZRAHI, Moshe, izraelsko-franc. redatelj i scenarist. (Aleksandrija, 1931). Školovao se u Izraelu. U Francuskoj od 60-ih godina, dulje je vrijeme asistent redatelja usporo do obje zemlje. Od 1967. režira dokum., a od 1969. i igr. filmove (kojima je uvijek i /ko/scenarist). Probija se ljubavnom pričom *Strofe za Sofiju* (Stances a Sophie, 1971). Njegove franc. projekte odlikuje komorna atmosfera s manjim brojem likova koje vršno

psihološki portretira. Najveći uspjeh ostvaruje filmom *Cio život je pred tobom* (La vie devant soi, 1977, prema bestselleru E. Ajara), pričom o ostarjeloj prostitutki, bivšoj logorašici (S. Signoret) koja se brine za djecu dr. »posrnulih žena«, koji je nagrađen Oscarom za najbolji film s neengl. jezičnog područja. I ostali franc. filmovi, uglavnom intimistički (*Draga nepoznata* — Chère inconnue, 1979; *Zivot teče dalje* — La vie continue, 1981; *Mladost* — Une jeunesse, 1982; *Mangelous*, 1988), donose mu priznanja kritike, dok njegovi projekti izr. proizvodnje (npr. *Volim te, Rosa* — I Love You Rosa, 1972, te *Kuća u ulici Chelouche* — The House on Chelouche Street i *Sretan otac 8 kćeri* — Abu el banat, oba 1973) uglavnom teže samo za komerc. uspjehom. J. Ste.

MJESEČNIK, popularni naziv za **Filmski mjesecnik**, dokum. filmovi (»žurnali«) komponirani od više samostalnih storija, proizvođeni u sarajevskom Bosna filmu 1947—49. Snimanje prvog Mjesecnika započeto je 3. V 1947 (redatelj *Marinko Gazdić*), a ukupno ih je ostvareno 34. U njima su zabilježene sve značajnije aktualnosti o izgradnji i obnovi BiH, dok su posebno važni kao »škola u praksi« budućega kreativnog potencijala bosanskohercegovačke kinematografije: redatelji H. Kravca, P. Majhrovskog, G. Šipovca, Ž. Ristića, T. Janića i dr., te snimatelji J. Berana, A. Vešligaja, E. Bogdanića, O. Miličevića, Đ. Jočila i dr. N. Sić.

MLADI GNJEVNI ČOVJEK (engl. *Young Angry Man*), naziv za pripadnika mlade generacije specifična svjetonazora i ponašanja s kraja 50-ih godina u Vel. Britaniji, kao i za podudarni film. tip. Uvriježio se prema naslovu drame *Osvrni se gnjevno* (1956) Johna Osborna i odlikama njezina gl. lika Jimmyja Portera (djelo je prema scenariju N. Knealea 1959. ekranizirao T. Richardson, sa R. Burtonom u gl. ulozu). Kao izraz otpora prema sterilnim viktorijanskim društv. konvencijama, šire i prema klasnoj strukturi brit. društva, nudeći za to doba privlačiv model neurotično buntovna ponašanja junaka, »antiheroja« (naziv 50-ih godina ulazi u uporabu) koji simbolizira emancipiranu mladež većinom iz srednje i niže srednje klase, Osborneova je drama izvršila velik utjecaj i na kaz. produkciju i na sineaste. Osobito se to odnosi na predstavnike dokum. struje → *Free Cinema* (L. Anderson, K. Reis), kao i na redatelje srod-

nih tendencija (T. Richardson, J. Clayton) — autore koji baš u to doba debitiraju na igr. filmu, s radnjama usredotočenim na ličnosti slične Jimmyju Porteru. Taj je lik još više utjecao na silovito-grčevit glum. stil generacije glumaca koji su tada u usponu (L. Harvey, R. Harris, A. Finney, donekle A. Bates) i profile kreiranih likova — mahom neobuzdanih, nepredvidljivih osoba koje na ekscesan način izražavaju svoj revolt i soc. frustracije. Srodan am. tipu → *buntovnika bez razloga* (čijim se odvijetkom eventualno može tumačiti), od njega se razlikuje manje zamjetnim oslanjanjem o metode Stanislavskoga i psihoanalitičku podlogu razradbe likova, kao i većim naglaskom na društveno-ekon. pozadini junakove egzistencije. Premda se njegove odlike susreću i kasnije (npr. M. McDowell u filmovima L. Andersona), tip počinje iščezavati već sredinom 60-ih godina prepuštajući primat u popularnosti ležernijim predstavnicima tzv. beat-generacije. An. Pet.

MLAKAR, Tone, scenograf (Nova vas pri Žireh, 31. V 1921). Diplomirao arhitekturu u Ljubljani (1954). Zajedno sa B. Kobeom scenograf je prvoga slov. cjelovečernjeg igr. filma *Na svojoj zemlji* (1948) F. Štiglica. Ističući se osjećajem za folklorno, nakon toga izrađuje scenografije za još nekoliko filmova (*Kekec* 1951, J. Galea; *Svijet na Kajžaru*, 1952, F. Štiglica; *Tri priče*, 1955, omnibus /epizoda F. Kosmača; *Balada o trubi i oblaku*, 1961, F. Štiglica), da bi 1961. napustio rad na filmu. Prvi značajniji scenograf slov. kinematografije, surađivao je i u produkciji kratkog metra. V. Mus.

MOCKRIDGE, Cyril J., am. skladatelj engl. podrijetla (London, 6. VIII 1896—1979). Studirao na Royal Academy of Music u Londonu. God. 1922. nastanjuje se u SAD, a od 1931. angažiran je u Hollywoodu — isprva kao aranžer, zatim kao glazb. voditelj i skladatelj. Radeći uglavnom za 20th Century-Fox (povremeno za MGM i Columbia), pisao je prvenstveno za zab. filmove, komedije i vesterne, očitujući smisao za usklađivanje glazb. građe s karakterom filma te inventivnost u oblikovanju tema i melodike. Najuspješnije je surađivao sa J. Fordom (npr. *Moja draga Klementina*, 1946, i *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea*, 1962). S filma (povremeno je djelovao i kao producent) se povukao poč. 60-ih godina, radeći otada uglavnom za televiziju.

Ostali važniji filmovi (kao skladatelj i/ili glazb. voditelj): *Sudac Priest* (J. Ford, 1934); *Mali pukovnik* (D. Butler, 1935); *Mjesечеva mijena* (A. Mayo, 1942, sa D. Buttolphom); *Omča za vješanje* (W. A. Wellman, 1943); *Mračni ugao* (H. Hathaway, 1946); *Cluny Brown* (E. Lubitsch, 1946, sa E. Newmanom); *Pokojni George Apley* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Sentimentalno putovanje* (W. Lang, 1946); *Čudo u 34. ulici* (G. Seaton, 1947); *Aleja mōra* (E. Goulding, 1947); *Zidovi Jerihona* (J. M. Stahl, 1948); *Pridružite se stadu* (H. Koster, 1949); *Bio sam ratna nevjesta* (H. Hawks, 1949); *Američka gerila na Filipinima* (F. Lang, 1950); *Jefinije na tucetu* (W. Lang, 1950); *Na ivici trotoara* (O. Preminger, 1950); *Ljudi-žabe* (L. Bacon, 1951); *U zadnji čas* (R. Brooks, 1952); *Nismo oženjeni* (E. Goulding, 1952); *Kako se udati za milijunaša* (J. Negulesco, 1953); *Svijet žene* (J. Negulesco, 1954); *Rijeka bez povratka* (O. Preminger, 1954); *Treba prijeći mnogo rijeka* (R. Rowland, 1955); *Momci i djevojke* (J. L. Mankiewicz, 1955, sa J. Blacktonom); *Autobusna stanica* (J. Logan, 1956, sa A. Newmanom); *Zlatni cadillac* (R. Quine, 1956); *Žene na desku/Gospođice, vi griješite!* (W. Lang, 1957); *Okupite se oko zastave, momci* (L. McCarey, 1958); *Plamen na zvijezda* (D. Siegel, 1960); *Svi na palubu!* (N. Taurig, 1961); *Taj prokleti Donovan* (J. Ford, 1963). Ni. Š.

MOCKY, Jean-Pierre (pr. ime Jean Mokiejewski), franc. redatelj, scenarist i glumac (Nica, 6. VII 1928). Sin polj. useljenika. Studirao pravo, potom učio glumu na pariškom konzervatoriju i u kazalištu Vieux-Colombier. Od sredine 40-ih godina nastupa u franc. i tal. filmovima (kasnije često i u svojim red. projektima); ističu se uloge u filmovima *Bogu su potrebni ljudi* (J. Delannoy, 1950), *Orfej* (J. Cocteau, 1951), *Poraženi* (M. Antonioni, 1952), *Izbjeglice* (F. Maselli, 1955) i *Glavom kroza zid* (G. Franju, 1958), a usporedo glumi i u kazalištu. Kao redatelj debitira filmom *Mladi nemaju morala* (Les dragueurs, 1959), kronikom iz života mladeži u duhu *novog vala*, s dosta satiričnosti; svojim je djelima često (ko)scenarist, ponekad i montažer. U sl. tonu su i idući filmovi (npr. *Ljubavni par* — Un couple, 1960, i *Snobovi* — Les snobs, 1961) koje — unatoč nesumnjivoj kvaliteti — publika nije prihvatila. Velike uspjehe polučuje vješto konstruiranom komičnom pričom *Smiješni župljanin* (Un drôle de paroissien, 1963), s Bourvilom u naslovnoj ulozi, i polit. thrillerom *Solo* (1970, i gl. uloga). Nekoherentna opusa, žanrovski raznovrstan, često neshvaćen (kritika ga smatra »vukom samotnjakom«, čak i »marginalgcem« u franc. kinematografiji), komercijalno ne uvijek uspješan, povremeno se javlja intriguantnim ostvarenjima (sa satirom, pa i cinizmom kao konstantom); ponovno je osobito zapažen sredinom 80-ih godina (npr. *Smrt sucu!* — A mort l'arbitre!, 1984, *Le pactole*, 1985, te *Čudom izliječen* — Le miraculé i *Smeteni agent* — L'agent trouble, oba 1987). Do 1988. režirao je 29 igr. filmova.

Ostali važniji filmovi: *Djevice* (Les vierges, 1962); *Veliki strah* (La grande frousse, 1964); *Veliko pranje* (La grande lessive, 1968); *Pastuh* (L'étafon, 1968); *Pst!* (Chut!, 1972); *Plasť nema džepova* (Un lincol n'a pas de poches, 1973); *Crveni ibis* (L'ibis rouge, 1975); *Svjedok* (Le témoin, 1978); *Litan* (1981); *Ima li koji Francuz u dvorani?* (Y a-t-il un Français dans la salle?, 1982); *Doba užitaka* (Les saisons du plaisir, 1988).

Pe. K.

MOĆ RAZLAGANJA, također **rezolucija fotografskog sistema**, pojam kojim se označuje naj-

MLADI GNJEVNI ČOVJEK T. RICHARDSON, *Osvrni se gnjevno* (R. Burton i C. Bloom)



bliži položaj dvaju točkastih izvora svjetla, onih koji mogu biti identificirani kao 2 odvojene slike; svojstvo razlaganja i svojstvo razlikovanja »finih detalja«. Izražava se serijom paralelnih linija po jednom mm, koje — kad ih snimimo na negativu (ili pozitivu) — možemo »odbrojati« kroz snažnu lupu. Pri tome razlikujemo mogućnosti rezolucije optičkog sistema (objektivi, projektori, mikroskop i dr.) i rezolucije film. vrpce. Efektivna oštrina finalne slike funkcija je obje vrijednosti. Razlikovanje detalja optičkim sistemom (objektivom) ograničeno je veličinom disperzijske kružnice ($\rightarrow$ oštrina). Dobro korigirani objektivi razlaže s test-predloška 80—100 linija po mm (oni najbolji i do 200), dok se zadovoljavajućim smatra razlaganje od oko 30. Kod većine objektiva moć razlaganja je veća u središtu slike no pri krajevima. Sa smanjivanjem relativnog otvora objektiva raste moć razlaganja, koja svoj maksimum dostiže negdje oko f8, a daljim smanjivanjem relativnog otvora se smanjuje. M. filmske vrpce ograničena je veličinom njezinog zrna i disperzijom svjetla u emulziji, a ovisna je i o kontrastu predloška te uvjetima razvijanja vrpce. Kvalitetna film. i fotogr. vrpca mora imati sljedeće vrijednosti: negativ srednje osjetljivosti — 40 do 60 lin/mm, negativ niže osjetljivosti — 70 do 100 lin/mm, a kinemat. pozitiv — 120 do 200 lin/mm. Postoje još neki načini objektivnog ocjenjivanja oštrine fotogr. slike, a to su — osim $\rightarrow$ *akutance* — suvremeni elektronički načini mjerenja poznati pod nazivom *OTF* (akr. od engl. *optical transfer function*) i *MTF* (akr. od engl. *modulation transfer function*), praktično nedostupni snimatelju koji je ipak upućen na mjerenje moći razlaganja test-predloškom.

LIT.: L. Larmore, Introduction to Photographic Principles, New York 1968; S. F. Ray, The Lens and All Its Jobs, New York/London 1977; N. Tanhofer, Filmska fotografija, Zagreb 1981.

MODOT, Gaston, franc. glumac, scenarist, producent i redatelj (Pariz, 31. XII 1887 — Pariz, 20. II 1970). Sin arhitekta, studirao arhitekturu i učio slikarstvo. Do 1907. slikar na Montmartreu (s Picassom, Modiglianijem i dr.). Od 1909. surađuje na serijalima tvrtke Gaumont, a od 1910. u njima i glumi. Širokih interesa, blizak intelektualnoj avangardi; jedan je od rijetkih glumaca koji je umj. ambicije znao pomiriti s težnjom za komerc. uspjehom (tako poč. 10-ih godina u Camargui proizvodi seriju franc. vesterna). Uz nastupe u mnogim komerc. filmovima, često je bez honorara ili u posve malim ulogama glumio u djelima redatelja-novotara (G. Dulac, L. Delluc) ili pomagao mladima u njihovim prvim projektima (J. Becker). Visok i vitak, atletskog stasa, crne kose i očiju, s podjednakim se uspjehom — mada predodređen za uloge ljubavnika — ogledao u herojskim, dramskim i komičnim likovima. Osobito su zapažene njegove uloge negativca u filmu *Pod krovovima Pariza* (R. Clair, 1930), zaljubljenog egoista u *Zlatnom dobu* (L. Bunuel, 1930), vojnika u *Zastavi* (J. Duvivier, 1935), seljaka u filmu *Život pripada nama* (J. Renoir, 1936), inženjera u *Velikoj iluziji* (J. Renoir, 1937), jednog od dobrovoljaca u *Marseljezi* (J. Renoir, 1938), lovočuvara u *Pravilima igre* (J. Renoir, 1939) i slijepca u *Djeci raja* (M. Carne, 1944). Smatra ga se glumcem koji je igrao u najviše remek-djela franc. kinematografije. Režirao je film *Mučenje nadom* (La torture par l'esperance, 1928), a autor je i više scenarija (najuspjeliji za film *Mi, klinici*, 1941, L. Daquina).

Ostale važnije uloge: *Spanjolski praznik* (G. Dulac, 1919); *Groznica* (L. Delluc, 1921); *Nene* (J. de Baroncelli, 1923); *Čudo vukova* (R. Ber-

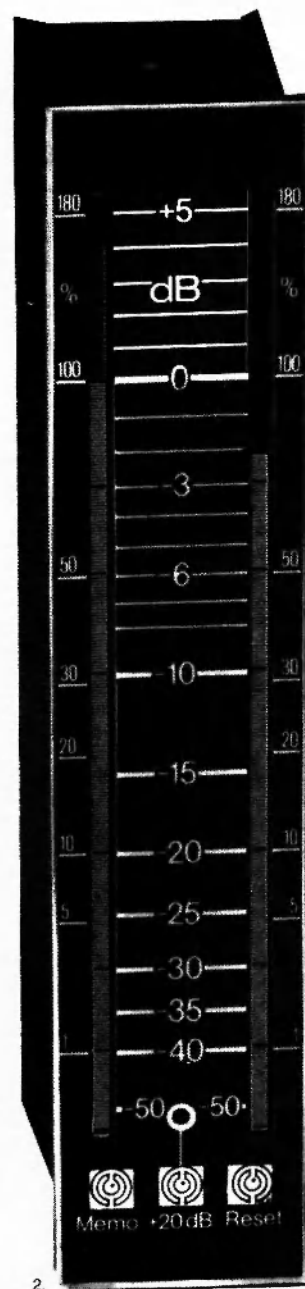


1. MODULOMETAR.
1. Peak metar,
2. VU-metar

nard, 1924); *Budnost oružja* (J. de Baroncelli, 1925); *Carmen* (J. Feyder, 1926); *Brod izgubljenih* (M. Tourneur, 1929); *Fantom sreće* (R. Schunzel, 1929); *Fantomas* (P. Fejos, 1931); *14. juli* (R. Clair, 1932); *Lukrecija Borgia* (A. Gance, 1935); *Pepe le Moko* (J. Duvivier, 1936); *Gospodica doktor* (G. W. Pabst, 1937); *Kraj dana* (J. Duvivier, 1939); *Posljednji adut* (J. Becker, 1942); *Antoine i Antoinette* (J. Becker, 1946); *Sutnja je zlato* (R. Clair, 1947); *U osvjet zore* (L. Daquin, 1949); *Ljepota đavola* (R. Clair, 1949); *Sastanak u srprju* (J. Becker, 1949); *Zlatna kaciga* (J. Becker, 1952); *To se zove zora* (L. Bunuel, 1955); *French Can-Can* (J. Renoir, 1955); *Helena i muškarci* (J. Renoir, 1956); *Ljubavnici* (L. Malle, 1958); *Testament doktora Cordeliera* (J. Renoir, 1959); *Đavao i deset zapovijedi* (J. Duvivier, 1962); Mi. Šr.

MODRINIĆ, Miro, novinar, film. kritičar i scenarist (Jelsa, 17. VI 1922). Studirao arhitekturu i povijest umjetnosti u Zagrebu. Film. kritikom bavi se od 1947 (prvi osvrt o *Slavici V. Africa*), kontinuirano prateći i domaću i stranu produkciju. Kao scenarist isprva djeluje u Jadran filmu a potom kao slobodan pisac; od mnogih njegovih scenarija realizirana su dva — za dokum. filmove *Padaj silo i nepravdo*/Naš Matij (1975) i *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (1977) M. Bogdanovića. God. 1955–59. glavni je i odgovorni urednik dvotjednika »Filmski vjesnik« te gl. urednik almanaha »Kinematografija«. U novopokrenutom (tada film.) listu »Arena« od 1959. obavlja uredničke poslove, da bi 1960. prešao u »Večernji list« kao stalni film. kritičar. Dr. II.

MODULOMETAR, instrument za mjerenje i pokazivanje jačine el. signala zvuka kalibriranog u *decibelima* (dB). Njime se kroz elektroakustičke uređaje propušta zv. signal optimalne jačine i obavlja miješanje više zv. signala ($\rightarrow$ MJEŠANJE ZVUKA), odn. usklađivanje njihovih glasnoća. Sastavni je dio opreme $\rightarrow$ *tonmikspulta*. Postoje 2 osnovne vrste modulometra: 1) *Peak-metar* (engl. *peak*: vrh), razvijen u Njemačkoj i raširen uglavnom u Evropi, pomicanjem svjetlosne zrake po skali pokazuje vršne vrijednosti amplitude zv. signala. Brzina reagiranja, odn. pokazivanja jačine impulsnoga zv. signala, nazvana *vrijeme integracije*, iznosi 10 ms. Nulti položaj na skali (koja je baždarena i u postocima) normiran je i odgovara jačini trajnoga sinusoidalnog signala napona vršne vrijednosti 1,55 V te nivou +9 dBm iznad standardiziranog nivoa (0 dBm $\approx$ 0,775 V na otporniku 600 Ω efektivne vrijednosti napona sinusoidalnog signala frekvencije 100 Hz). Pouzdanim pokazivanjem maksimalne jačine kratkotrajnih zv. signala omogućuje postizanje optimalnih teh. uvjeta zapisa zv. signala te time osiguranje od pojave izobličenja. — 2) *VU-metar* (akr. od engl. *volume unit*: količinska jedinica /1 VU $\approx$ dB/ razvijen je u SAD kao instrument s kazaljkom za mjerenje i pokazivanje srednjih vrijednosti amplitude zv. signala, kalibriran u *decibelima* i s linearnom skalom u postocima (0–100%). S povećanim



vremenom integracije 100 ms, u prvom je redu namijenjen realnijem pokazivanju promjene slušne jačine zv. signala, odn. glasnoće i njenih odnosa, pa se stoga naziva i *tonvolume-meter*. Time omogućuje povoljnije uvjete primjene kod miješanja više zv. signala. Nulti položaj na njegovoj skali, 0 VU $\approx$ 100%, odgovara jačini trajnoga sinusoidalnog signala napona 1,228 V efektivne vrijednosti, tj. nivou +4 dBm iznad standardiziranog nivoa (0,775 V/600 Ω , 1 kHz). U primjeni VU-metra zaštita od kratkotrajnih pojava prekoćenja jačine zv. signala može se još osigurati i korištenjem *peak-metra* ili *limitera* (uređaja za automatsko ograničavanje maksimalne amplitude signala bez izobličenja).

U novije doba, ta dva instrumenta su spojena u jedan sa svjetlosnom indikacijom skale (umjesto kazaljke), na kojemu se preklopnikom može birati željeno vrijeme integracije, već prema svrsi primjene — zapisivanja ili miješanja zvuka. Razlika u pokazivanju između oba slučajeva, odn. oba instrumenta, iznosi — na osnovu iskustvenih podataka — prosječno 8 dB (8 VU). Z. Šc.

H. MOHR, *Pjevač jazza* (A. Crosland)

MOGHERINI, Flavio, tal. scenograf i redatelj (Arezzo, 25. III 1922). Studirao arhitekturu u Firenzi, potom pohađao Centro Sperimentale u Rimu. Na filmu od 1948. Pretpostavljajući arhitektonske elemente likovima, izradio je scenografiju za više od 90 filmova, surađujući povremeno i u međunar. koprodukcijama. Za ostvarenje u *Stranputici* (1961) M. Bologninija nagrađen je godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento. Od 1972. bavi se režijom komerc. filmova (npr. komedije *Profesor nudist* — Paolo Barca, maestro elementare, praticamente nudista, 1975, i *Kumove nogavice* — Le braghe del padrone, 1978, te krim. film *Djevojka u žutoj pidžami* — La ragazza del pigiama giallo, 1977).

Ostali važniji filmovi: *Bandit Musolino* (M. Camerini, 1950); *Policajci i lopovi* (Steno i M. Monicelli, 1951); *Praznici s gangsterom* (D. Risi, 1952); *Provincijalka* (M. Soldati, 1953, sa V. Colasanti-jem); *Gdje je sloboda?* (R. Rossellini, 1953); *Odisej* (M. Camerini, 1954); *Atila* (P. Francisci, 1954); *Rimljanka* (L. Zampa, 1954); *Zena s rijeke* (M. Soldati, 1954); *Mladi muževi* (M. Bolognini, 1957); *Evropa noću* (A. Blasetti, 1958); *Ferdinand I, napuljski kralj* (G. Franciolini, 1959); *Pisar Policarpo* (M. Soldati, 1959); *Činovnik* (L. Zampa, 1959); *Stražar* (L. Zampa, 1960); *Bila je noć u Rimu* (R. Rossellini, 1960); *Accattone* (P. P. Pasolini, 1961); *S tigre na konja* (L. Comencini, 1961); *Zlato Rima* (C. Lizzani, 1961); *Djevojka s kćevom* (V. Zurlini, 1961); *Obiteljska kronika* (V. Zurlini, 1962); *Mamma Roma* (P. P. Pasolini, 1962); *Rogopag* (omnibus, epizode R. Rossellinija, P. P. Pasolinija i U. Gregoretija, 1963); *Diabolik* (M. Bava, 1967); *Pod svaku cijenu* (G. Montaldo, 1969); *Visoko društvo Rima* (C. Lizzani, 1971).

Da. MČ.

MOGUY, Léonide (pr. ime **Leonid Mogiljevski**), franc. redatelj rus. podrijetla (Petrograd, danas Lenjingrad, 14. VII 1899 — Pariz, 22. IV 1976). Na filmu od 1918. kao tehničar u Odesi, od 1923. radi na film. novostima u Kijevu, a od 1928. rukovodi laboratorijima odjela za znanstveni film u Moskvi. God. 1929. emigrira u Francusku, gdje postaje tražen montažer. Kao redatelj debitora filmom *Deran* (Le mioche, 1936) — značajnim po tome što svoju prvu veću ulogu igra M. Morgan — kojim već iskazuje osnovno svojstvo: sklonost sentimentalnom tretiranju soc. problematike. Izuzetan uspjeh postiže drugim filmom *Zatvor bez rešetaka* (Prison sans barreaux, 1938), kritikom organizacije ustanova za preodgajanje maloljetnika. Za II svj. rata odlazi u SAD

gdje 1941–46. režira 6 filmova; izdvaja se akcioni *Tragični sastanak* (Whistle Stop, 1946). Po povratku u Evropu, uspjehe postiže uglavnom u Italiji djelima realističnije orijentacije s tematikom djetinjstva i mladosti; *Sutra je već kasno* (Domani è troppo tardi, 1950) melodramatično se zalaže za pravodoban seksualni odgoj, dok *Pružite mi priliku* (Donnez-moi ma chance, 1957) zadire u problem prostitucije. Šezdesetih i poč. 70-ih godina rukovodi film. odjelom međunar. Crvenog križa.

Ostali važniji filmovi: *Sukob* (Conflit, 1938); *Čekat ću te* (Je t'attendrai/Le déserteur, 1939); *Božanski trag* (L'empreinte des Dieux, 1940); *Betsabeja* (Bethsabée, 1948); *Sutra je novi dan* (Domani è un altro giorno, 1951); *Djeca ljubavi* (Les enfants de l'amour, 1954); *Na pločniku* (Le long des trottoirs, 1956); *Ljudi hoće živjeti* (Les hommes veulent vivre, 1962).

Pe. K.

MOHOLY-NAGY, László, madž. slikar, fotograf, esejist i teoretičar filma (Borsod, 20. VII 1895 — Chicago, 24. XI 1946). Djelovao u Mađarskoj, Austriji, Njemačkoj i SAD kao pristalica dadaističkog pokreta a zatim škole *Neue Bauhaus*. Objavio knjigu *Slikarstvo — fotografija — film* (Malerei — Fotografie — Film, 1925), koja je neka vrsta osobnoga poetičkog programa, ali za teoriju filma mu je značajniji bezimeni ogled o slici, pokretu i zvuku, objavljen u Švicarskoj 1936. Fotogram je svjetlosni zapis koji ostvaruje osobitu vrstu »tenzije u crnome, sivome i bijelome« koja izaziva neposredno i originalno optičko iskustvo zasnovano na čovjekovoj psihobiološkoj sposobnosti organiziranja vizualnog podražaja. Osnovna film. ideja manifestira se u »reflektiranim formama«, gdje se snimke stvarnog života, videne u višestrukim ogledalima, pokazuju kao odbijene, izobličene: idealan vid ovoga može se zamisliti ako se 2 ogledala postavie pod određenim kutom na otvoreni automobil, pa se tokom vožnje u njihovim odrazima registriraju prizori iz grada.

Du. S.

MOHR, Hal, am. snimatelj (San Francisco, 2. VIII 1894 — Santa Monica, California, 10. V 1974). Član A. S. C. Zainteresiran za film od djetinjstva, sa 15 godina sam konstruirao kameru. Napustivši školu snima reportaže i prodaje ih film. novostima, potom rukovodi tvrtkom S. Lessera za proizvodnju film. žurnala. Na igr. filmu od 1921. Dvadesetih godina uz K. Strussa i Ch. Roshera radi na filmovima M. Pickford. Snimatelj je i niza značajnih djela; osobito se ističu prvi zv. film *Pjevač jazza* (1927) A. Crosland-

da te *Svadbena koračnica* (1928, sa B. Reynoldsom) E. von Stroheima. Tripud nominiran za Oscara, osvojio ga je za filmove *San ljetne noći* (W. Dieterle i M. Reinhardt, 1935) i *Fantom u operi* (A. Lubin, 1943, sa W. H. Greenom). Tehnički inventivan, u filmu *Broadway* (1929) P. Fejosa uvodi u kinematografiju → kran, a značajan je i po korištenju kvarc-jodne rasvjete, impresivnim višestrukim ekspozicijama (po 80 slika jedna preko druge) i dr. Od sredine 50-ih godina radi uglavnom na televiziji. Kraće vrijeme bio je predsjednik → A. S. C. Režirao je igr. film *Dok je ljubav mlada* (When Love Is Young, 1937), kojim je i snimatelj. Povukao se 1969.

Ostali važniji filmovi: *Noina korabljia* (M. Curtiz, 1929); *Posljednja opomena* (P. Leni, 1929); *Priča s naslovne strane* (L. Milestone, 1931, sa G. MacWilliamsom); *Carolina* (H. King, 1934); *Kapetan Blood* (M. Curtiz, 1935, sa E. Hallerom); *Život poslije smrti* (M. Curtiz, 1936); *Meci ili izborne kuglice* (W. Keighley, 1936); *Rio* (J. Brahm, 1939); *Destry ponovno jaše* (G. Marshall, 1939); *Kad su Daltonovi jahali* (G. Marshall, 1940); *Strazha na Rajni* (H. Shumlin, 1943); *Pjesma Seherezade* (W. Reisch, 1947, sa W. V. Skallom); *Teška dilema* (M. Gordon, 1948); *Druga strana šume* (M. Gordon, 1948); *Velika noć* (J. Losey, 1951); *Ranč prokletih* (F. Lang, 1952); *Bračni krevet* (I. Reis, 1952); *Sudionik na svadbi* (F. Zinmann, 1953); *Diojak* (L. Benedek, 1954); *Baby Face Nelson* (D. Siegel, 1957); *Trgovci oružjem* (D. Siegel, 1958); *Posljednje putovanje* (A. L. Stone, 1960); *Američko podzemlje* (S. Fuller, 1960); *Čovjek iz Diners' Cluba* (F. Tashlin, 1963); *Topaz* (A. Hitchcock, 1969, supervizor).

K. Mik.

MOLANDER, Gustaf, šved. redatelj i scenarist (Helsinki, 18. negdje 11/ XI 1888 — Stockholm, 21. VI 1973). Sin pisca i operne pjevačice, pripadnik šved. manjine u Finskoj. God. 1907–09. uči glumu u školi Kraljevskoga dramskog kazališta u Stockholmu, od 1909. glumac Švedskog kazališta u Helsinkiju. U Švedskoj definitivno od 1911. kao glumac Strindbergovog kazališta Intima, a od 1913. Kraljevskoga dramskog kazališta. God. 1921–24. rukovodi glum. školom te kuće (gdje mu je učenica i G. Garbo). Kazalište napušta 1926. — Od 1917. scenarist je više filmova V. Sjöströma (npr. *Terje Vigen*, 1917) i M. Stillera (npr. *Pjesma o grimiznom cvijetu*, 1918, i *Blago gospodina Arnea*, 1919). Režira od 1920, u nij. razdoblju uglavnom moral. komedije; ističu se *Kralj Bode* (Bodakungen, 1920) i *Gusari s jezera Mälaren* (Mälarpirater, 1923). Po odlasku Sjöströma i Stillera u Hollywood, M. postaje vodeći redatelj tvrtke Svensk Filmindustri. Mada njegovi filmovi redovito postižu komerc. uspjehe, vrijedna djela počinje stvarati tek u zv. razdoblju. Prvo je *Jedna noć* (En natt, 1931), priča o 2 brata na suprotnim stranama za fin. revolucije (1917–19), a odlikuje se za to pionirsko doba vrlo funkcionalnim korištenjem zvuka. Nekoliko njegovih psihol. drama i melodrama osigurava međunar. karijeru I. Bergman (i nakon II svj. rata značajan je za karijeru nekih danas vodećih šved. glumaca); izdvaja se *Intermeo* (Intermezzo, 1936), o profesoric klavira koja se zaljubljuje u oženjenog violinista. Za rata režira više uspješnih djela, npr. *Vječnu vatru* (Det brinner en eld, 1943) s dojmivom atmosferom okupiranog Osla i *Riječ* (Ordet, 1943), prema drami K. Munka, u kojem su mnoge sekvence seoskog života ravnopravne onima u istoimenom dan. remek-djelu C. Th. Dreyera iz 1955. Režirajući do duboke starosti (ukupno oko 70 filmova), ostvario je više djela vrlo značajnih za razvitak šved. kinematografije.

I njegov brat **Olaf Molander** cijenjen je šved. redatelj najstarije generacije.

Ostali važniji filmovi: *Uskrs policajca Paulusa* (Polis Paulus påsksmäll, 1924, u Danskoj); *Ingmarovo nasljeđe* (Ingmarsarvet, 1925); *Prema istoku* (Till osterland, 1926); *Parizanke* (Parisiskor, 1927); *Grieh* (Synd, 1928); *Dragi rodaci* (Kara släkten, 1933); *Swedenhielmovi* (Swedenhielms, 1935); *Na sunčanoj strani* (På solsidan, 1936); *Dolar* (Dollar, 1938); *Lice jedne žene* (En kvinnas ansikte, 1938); *Emilie Högqvist* (1939); *Izjaši u noć* (Rid i natt, 1942); *Portugalski car* (Kejsaren av Portugalien, 1944); *To je moj model* (Det är min modell, 1946); *Žena bez lica* (Kvinna utan ansikte, 1947); *Život tek počinje* (Nu börjar livet, 1948); *Eva* (1948); *Ljubav pobjeđuje* (Kärleken segrar, 1949); *Razišti kvartet* (Kvartetten som sprängdes, 1950); *Rastavljeni* (Frånskild, 1951); *Prkos* (Trots, 1952); *Ljubav* (Kärlek, 1952); *Stakleni brijeg* (Glasberget, 1953); *Blago gospodina Arnea* (Herr Arnes Penningar, 1954); *Pjesma o grimiznom cvijetu* (Sångem om den eldröda blomman, 1956); *Stimulantia* (epizoda u omnibusu, 1967). V. Pet.

MOLINARO, Édouard, franc. redatelj (Bordeaux, 13. V 1928). Uspješan kinoamater, profesionalizira se 1952. kao dokumentarist i asistent redatelja (npr. A. Berthomieu) na igr. filmu. Iako se kao redatelj javlja kad i franc. *novi val*, opredjeljuje se za komerc. kinematografiju zasnovanu na žanrovskom filmu. Već prvim ostvarenjem, *Lešima o zid* (Le dos au mur, 1958), naznačuje 2 konstante svog opusa: sklonost prema policijskom filmu i lakoću pripovijedanja. Među uspjelijima još su 2 od njegovih ranijih filmova: *Smrt ljepotice* (La mort de belle, 1960) prema romanu G. Simenona i *Arsène Lupin protiv Arsènea Lupina* (Arsène Lupin contre Arsène Lupin, 1962), maštarija na temu šarmantnog džentlmena-provalnika. U seriji policijskih filmova izdvaja se *Otmica u Palači pravde* (Le gang des otages, 1972), rekonstrukcija istinitog događaja. Zanimanje i za dr. žanrove ilustrira *Ironija sudbine* (L'ironie du sort, 1974), gdje istinit slučaj iz doba okupacije sagledava pod pretpostavkom drugačijih prethodnih okolnosti. Okuša se i u komediji, ostvarivši neke od najvećih komerc. uspjeha franc. kinematografije: sa 2 od najuspješnijih filmova L. de Funèsa — *Oscar je kriv za sve* (Oscar, 1967) i *Hibernatus* (1969), te sa 2 o homoseksualcima — *Kavez ludosti* (La cage aux folles, 1978, nominacija za Oscara za režiju) prema kazališnom hitu J. Poireta i *Topla braća* (La cage aux folles, 1980), vrlo uspješna i u SAD, kojima stječe i priznanja kritike. Do 1988. režirao je oko 35 igranih filmova.

Supruga **Marie-Hélène Breillat** je glumica.

Ostali važniji filmovi: *S. O. S. radio-taksi* (Un témoin dans la ville, 1958); *Djevojka za ljeto* (Une fille pour l'été, 1960); *Neprijatelj* (Les ennemis, 1961); *Očaravajuća glupača* (Une ravissante idiote, 1963); *Lov na muškarca* (La chasse à l'homme, 1964); *Spjunjska koža* (Peau d'espion, 1966); *Moj ujak Benjamin* (Mon oncle Benjamin, 1969); *Policijska ucjena* (Les avec les plus doux, 1971); *Mandarinka* (La mandarine, 1971); *Prava napast* (L'emmerdeur, 1973); *Ružičasti telefon* (Le téléphone rose, 1975); *Drakula, otac i sin* (Dracula père et fils, 1976); *Užburan čovjek* (Un homme pressé, 1977); *Pričaj dalje... zanimas me!* (Cause toujours... tu m'intéresses!, 1979); *Zavodnici nedjeljom* (epizoda u omnibusu, 1980); *Čudnovata pjačka* (Pour 100 briques, t'a plus rien, 1982); *Djevojka iz hotela »Palace«* (Palace, 1985); *Nježna ljubav* (L'amour en douce, 1985); *Iz lifta, pa desno* (A gauche en sortant de l'ascenseur, 1988). Pe. K.



G. MOLANDER, *Prema istoku* (M. Mårtensson i L. Hanson)

MOLLBERG, Rauni Antero, fin. filmski i tv-redatelj, scenarist i producent (Hameenlinna, 15. IV 1929). Studirao na Finskoj kazališnoj školi u Helsinkiju. Isprva kaz. glumac u Joensuu, potom redatelj u Kuopiju. Od 1963. režira na televiziji više tv-drama i filmova te 2 tv-serije. Već u njima iskazuje značajke koje će odlikovati i njegove film. projekte: vještinu vođenja glumaca (zajedno angažira profesionalce i naturščike), sklonost soc. tematici i adaptacijama knjiž. djela (najčešće s radnjom u nedavnoj prošlosti i u zabitnim predjelima). Na igr. filmu od 1973. svojim je ostvarenjima uvijek koscenarist, a najčešće i producent. Debitantskim filmom *Zemlja je tužna pjesma* (Maa on syntinen laulu) po romanu T. K. Mukka, pričom iz Laponije nakon II svj. rata (sa samo 3 profesionalna glumca), postiže veliki komerc. uspjeh u Finskoj, a stječe i međunar. ugled. Slijede stilski i tematski slični *Prilično dobro za ljudsko biće* (Aika hyva ihmiseksi, 1977) prema romanu Aapelija i *Milka znači tabu* (Milka — elokuva tabuista, 1980) prema romanu T. K. Mukka. God. 1985. režira *Neznanog vojnika* (Tuntematon sotilas) prema romanu V. Linne koji nacionalnu epopeju iz II svj. rata prikazuje s antiratnih pozicija, remake istoimenog filma E. Lainea iz 1955, ujedno najskuplji projekt u povijesti fin. kinematografije.

Ve. Mih.

MOMAK IZ SUSJEDSTVA (prema engl. *Boy Next Door* i njem. *Junge von Nebenan*), naziv za tip u → sustavu zvijezda (prema tipologiji E. Patlasa). Odnosi se na lik mlađeg muškarca (većinom 25–30 godina), uglavnom iz srednje klase, koji se često susreće u svakodnevnom životu (»do vas«, »u susjedstvu«, kao »čovjek iz naroda«). Ponekad je prividno potpuno uklopljen u životnu rutinu, anoniman zbog povučенosti i nenametljivosti ili neobvezan zbog neformalna ponašanja, prividne površnosti i prevelike nonšalantnosti, no u kritičnim trenucima i moralnim dilemama pokazuje neočekivanu principijelnost, konstruktivnost i upornost, odlike koje mu nerijetko pomažu da se izdvoji iz mnoštva i postigne natprosječan uspjeh. M. se javlja sredinom 30-ih godina, osobito zamjetljivo u am. kinematografiji: kao odraz *New Deal*a predsjednika F. D. Roosevelta iz 1933, odn. kao izraz vraćanja vjere u »američki način života«, elementarne principe demokracije i tradic. moralna načela, uvjerenja da svaki građanin svoj materijalni i društ. položaj može promijeniti radom i čestitošću — vjerovanja koja su

bila pokolebana velikom ekon. krizom iz 1929. Zbog toga M. predstavlja suprotnost produktu depresije — tipu → *dobroga lošeg momka* (privlačniji je, optimističniji, javlja se u filmovima većinom sa sretnim svršetkom /često i u komedijama/), a razlikuje se i od sve nesuvremenijega → *latin-skog ljubavnika* (običnijeg je izgleda, lišen ezoteričnih odlika). Podsjećajući pojavno na tipičnije modele ponašanja, zbog realist. dimenzije glume, predložena društ. statusa, odijevanja i opodnje te odgovarajućih sižeja, tip se uspoređo javlja i brzo rasprostranjuje i u dr. kinematografijama. Postavši film. reprezentantom privlačne osobe iz svakodnevnog života, prvi put u povijesti *starsistema* afirmira tip »običnog junaka« (kojem je ženski pandan → *dobra prijateljica*), antiheroja (kakav je ranije postojao samo u stiliziranoj nij. komediji) čije izuzetne karakterne i djelatne odlike mogu doći do izražaja i u dramatičnim okolnostima, npr. u ratu, u presudnim soc. i polit. previranjima (prerastajući nerijetko u → *čovjeka od akcije*), pa zbog toga — osim općeg prihvaćanja od publike — često dobiva i podršku *establishmenta* (jer je izrazito podoban za propagandne svrhe).

Prvi poznati predstavnici tipa u SAD bili su *Clark Gable*, *Gary Cooper*, *James Stewart* (svi, među ostalim, u komedijama F. Capre), *Spencer Tracy*, *Cary Grant*, *Henry Fonda* (ponekad i u pesimističnijim verzijama ishoda djelovanja tipa) i *Fred Astaire* (u muz. komedijama) — glumci koji će popularnost održati i nakon II svj. rata. U njem. kinematografiji istaknuti je predstavnik *Willy Fritsch*, u Francuskoj *Albert Préjean* i *Maurice Chevalier*. Četrdesetih godina javljaju se (u muz. filmovima) *Bing Crosby*, *Frank Sinatra* i *Gene Kelly*, zatim *Joseph Cotten*, *Gregory Peck* i *Van Johnson* u SAD, *Gérard Philipe* u Francuskoj, a 50-ih u SAD *Rock Hudson* i *Jack Lemmon* te nešto stariji *William Holden*, u čijim se ulogama iz tog razdoblja (osobito u režiji B. Wildera) javlja nova dimenzija tipa — sklonost pogreškama pa i moralna labilnost (svojstva koja unekoliko mijenjaju njegove osnovne značajke). U Italiji je najznačajniji predstavnik tipa (dijelom svojih uloga) *Marcello Mastroianni* a u SAD nakon 1960. reprezentiraju ga (dijelom svojih filmova) *Steve McQueen*, *George Segal*, *Jack Nicholson*, *Dustin Hoffman*, *Robert De Niro*, *Richard Dreyfuss*, *John Travolta* (u muz. filmovima) i dr., u Vel. Britaniji *Michael York* a u Francuskoj *Gerard Depardieu*, *Patrick Dewaère*, *Jacques Dutronc*, *Philippe Léotard* i *Victor Lanoux*.



MOMAK IZ SUSJEDSTVA F. CAPRA, *Dogodilo se jedne noći* (C. Gable i C. Colbert)

Značajke tipa zamjetljive su i kod nekih najpopularnijih glumaca jugosl. kinematografije, osobito od sredine 50-ih godina (u filmovima ratne i suvremene tematike): npr. *Antuna Vrdoljaka*, *Borisa Dvornika*, *Ljubiše Samardžića* i *Ivice Vidočića*, a u pojedinim ulogama i *Rade Serbedžije*, *Dragana Nikolića* i dr.

LIT.: E. Patalas, *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963; M. Ferro, *Analyse de film – analyse de société*, Paris 1975; R. Dyer, *Stars*, London 1979.

An. Pet.

MONDENKA (prema njem. *die Mondanin*), tip u → sustavu zvijezda (prema tipologiji E. Patalasa). Odnosi se na lik samostalne, često samožive, o muškarcu materijalno i duhovno neovisne žene koja se emancipirala (otuda altern. naziv tipa — *emancipirana žena*); odlikuju je i samosvijest, prezir prema konvencijama, veće životno iskustvo (odatle i čest naziv — *svjetska žena*), ambicioznost, ponekad i ekscentričnost (osobito u likovima strankinja). S tim u svezi su i značajke njezina komuniciranja: u rasponu od agresivnosti do izrazite suzdržanosti, iskazivanje superiornosti (ponekad i s dozom cinizma) — odlike što variraju ovisno o razdoblju nastanka filmova, te o njihovoj temi i žanru. M. se javlja nakon I svj. rata (najprije u SAD — kad Hollywood osvaja svjetsko film. tržište), kao odraz ubrzane emancipacije žene (kasnije korespondirajući i s feminističkim tendencijama) i prevladanosti dotad dominantnih tipova → *naivke* i → *fatalne žene*; jedan je od rijetkih trajnih tipova u sustavu zvijezda. Prvom predstavnicom tipa smatra se *Alla Nazimova*, no veću popularnost uživale su *Gloria Swanson* (ulogama žena koje sebi dopuštaju »slobodu promjene partnera«) i njezina suparnica *Pola Negri* (ulogama hirovitih strankinja); isticale su se još *Mae Murray*, *Norma Talmadge*, *Vilma Banky*, *Barbara*



MOMAK IZ SUSJEDSTVA G. CUKOR, *Philadelphijska priča* (J. Stewart i K. Hepburn)



MOMAK IZ SUSJEDSTVA J. NEGULESCO, *Tatine d'été* (F. Astaire i L. Caron)

La Marr, *Dolores Costello*, *Dolores Del Río*, *Lupe Velez* i dr. U Evropi tip je isprva najrasprostranjeniji u njem. kinematografiji (npr. *Lil Dagover*, *Brigitte Helm* i *Elisabeth Bergner*). Početkom zv. razdoblja, za velike ekon. krize, kad se ideja o ženskoj samosvojnosti u film. industriji smatrala depasiranom, tip privremeno stagnira, no već sredinom 30-ih godina oživljuje ga *Norma Shearer*, zatim — još reprezentativnije — *Bette Davis* i *Vivien Leigh* (osobito ulogama hirovitih južnjačkih ljepotica u filmovima »Jezabel — demonska žena«, 1938, W. Wylera odn. »Prohujalo s vihorom«, 1939, V. Fleminga), a u pojedinim ulogama i *Barbara Stanwyck*. Za II svj. rata M. opet djelomično iščezava; ipak, u realističnijoj verziji nastavljaju je glumice čije se osobine prepliću s tipom → *dobre prijateljice* (npr. *Greer Garson*

i *Lauren Bacall*), zatim pojedine protagonistice am. film. noira, te u Vel. Britaniji — u specifično lokalnom izdanku — tzv. *zle žene* (npr. *Margaret Lockwood*), ali i tzv. *britanske dame* (npr. *Valerie Hobson* i *Joan Greenwood*). Novi razvojni smjer tipa zapaža se 50-ih godina, kada M. počinje gubiti romantičarske i ekstravagantne odlike te označuje suvremenu ženu svjesnu svoje ravnopravnosti (npr. u SAD *Patricia Neal*, *Deborah Kerr*, u pojedinim ulogama *Susan Hayward*, *Grace Kelly*, *Eva Marie Saint* i *Kim Novak*). To je osobito uočljivo u Evropi — u socijalno-psihol. filmovima i djelima franc. *novog vala* (npr. pojedine uloge *Monique Vitti*, *Jeanne Moreau* i *Anouk Aimée* — najizrazitije u likovima usamljenih žena); od 60-ih godina tip se često javlja u djelima koja iz kritičke perspektive nastoje sagledati aktu-

alna društv. zbivanja (i politička u razdoblju politizacije svjetskog filma potkraj 60-ih godina), pa se njegove odlike susreću kod gotovo svih najnadarenijih glumica, ali i kod predstavnica dr. tipova koje se bliže srednjoj dobi: *Simone Signoret*, *Ingrid Thulin*, *Melina Mercouri*, *Elizabeth Taylor*, *Tippi Hedren*, *Ellen Burstyn*, *Françoise Fabian*, *Glenda Jackson*, *Vanessa Redgrave*, *Romy Schneider*, *Jane Fonda*, *Stéphane Audran*, *Hanna Schygulla*, *Jill Clayburgh*, *Charlotte Rampling*, *Diane Keaton*, *Dominique Sanda* i mnoge dr. U skladu s tipom i likovima česti su i njihovi javni polit. istupi, redovito s progresivnih pozicija (npr. S. Signoret, E. Burstyn, G. Jackson, V. Redgrave i J. Fonda).

LIT.: E. Palatas, *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963.

An. Pet.

MONDI, Bruno, njem. snimatelj (Schwetz, 30. IX 1903, po nekim izvorima 1906). Na filmu radi već od 1917, a od 1921. pohađa odjel za kino-tehniku fotogr. škole u Berlinu. Od 1924. asistent redatelja (npr. R. Eichberga), snim. karijeru otpočinje 1927, snimajući najčešće pustolovne i druge komerc. filmove. Najuspješnije je surađivao s redateljima V. Harlanom i E. Engelom. U propagandne svrhe Trećeg Reicha snimio je više filmova koji su bili najekspoziraniji: *Bismarck* (1940) W. Liebeneinera te *Zidov Süs* (1940), *Zlatni grad* (1942), drugi njem. film u boji, *Kuća uz jezero* (1943) i *Kolberg* (1944) V. Harlana. Nakon II svj. rata isprva radi za studio DEFA u današnjoj Njemačkoj DR; iz tog je razdoblja osobito zapažen po realist. pristupu fotografiji u filmovima *Wozzeck* (1947) G. C. Klarena i *Rotacija* (1949) W. Staudtea. Prešavši u SR Njemačku, snima uglavnom u izrazito komerc. produkciji (npr. u publike vrlo popularna kraća serija o austr. carici Elizabeti-»Sissi« E. Marischke). Izdvaja se tek ostvarenje u *Hladnom srcu* (1950) P. Verhoevena, najviše zbog istraživanja kolorističke komponente.

Ostali važniji filmovi: *Pygmalion* (E. Engel, 1935); *Djevojačke godine jedne kraljice* (E. Engel, 1936); *Noć s carem* (E. Engel, 1936); *Mladost* (V. Harlan, 1938); *Besmrtno srce* (V. Harlan, 1939); *Putovanje u Tilsit* (V. Harlan, 1939); *Veliki kralj* (V. Harlan, 1942); *Žrtveni hod* (V. Harlan, 1944); *Dabrovo krzno* (E. Engel, 1949). K. Mik.

MONDY, Pierre (pr. ime **P. Cuq**), franc. filmski, kazališni i tv-glumac te kaz. i film. redatelj (Neuilly-sur-Seine, 10. II 1925). Glumu učio kod R. Simona. Kao kaz. glumac, a potom i redatelj ostvaruje zapaženu karijeru. Na filmu debituira 1949. Onizak i debeljuškast, ali djelujući čvrsto, simpatična i otvorena (ponekad zbuđenog) nastupa, predodređen je za epizodne karakterne uloge (najčešće komične) čestitih i dobroćudnih »malih ljudi«. Ističu se one pomalo prigrupog bivšeg borca u *Vezi za jednu noć* (1960) H. Verneuilu i provincijskog industrijalca koji se u Parizu zaljubi u prostitutku u *Ružičastom telefonu* (1975) E. Molinaroa. Ipak, najbolje ostvarenje daje osebnom interpretacijom Napoleona u *Austerlitzu* (1960) A. Ganca. Jugosl. publici najpoznatiji po jednoj od gl. uloga u seriji ratnih komedija 7. četa R. Lamoureuxa. God. 1969. režirao je film *Nazovi me, Matilda* (Appellez-moi Mathilde). Do 1988. nastupio je u više od 80 filmova. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Sastanak u srpnju* (J. Becker, 1949); *Stari iz Saint-Loupa* (G. Lacombe, 1950); *Izgubljene uspomene* (Christian-Jaque, 1950); *Bez adrese* (J.-P. Le Chanois, 1950); *Agencija za sklapanje brakova* (J.-P. Le Chanois, 1951);



MONDENKA POLA NEGRI



MONDENKA GLORIA SWANSON



MONDENKA BETTE DAVIS

Iscjelitelj (Y. Ciampi, 1954); *Ljudi bez važnosti* (H. Verneuil, 1955); *Svatko me može ubiti* (H. Decoin, 1957); *Kad se žena umiješa* (Y. Allégret, 1957); *Slabe žene* (M. Boisrond, 1958); *Najduži put* (M. Boisrond, 1959); *Bulevar* (J. Duvivier, 1960); *Grof Monte Cristo* (C. Autant-Lara, 1961); *Bébert i omnibus* (Y. Robert, 1962); *Drugovi* (Y. Robert, 1963); *Vikend u Zuydcooteu* (H. Verneuil, 1964); *Kupe za ubojice* (Costa-Gavras, 1965); *Noć generala* (A. Litvak, 1967); *Pierre i Paul* (R. Allio, 1968); *Tata, brodići!* (N. Kaplan, 1971); *Zavežite, drekavci!* (R. Dhéry, 1974); *Borac* (A. Delon, 1982). Mi. Šr.

MONICELLI, Mario, tal. redatelj i scenarist (Rim, 15. V 1915). Studirao povijest i filozofiju u Pisi i Rimu. Isprva film. kritičar, a kao kino-amater je i nagrađivan. Profesionalnu karijeru otpočinje kao asistent i pomoćnik redatelja te koscenarist M. Bonnardu, M. Camerinija, A. Genine i P. Germija. God. 1949—53. sa → Stenom korežira 8 komerc. filmova — većinom s Totòom koji je protagonist i njegova samostalnog prvijenca *Toto i Carolina* (Totò e Carolina, 1954), tipične farse *all'italiana*. Takve populističke komedije sazdane na jednostavnim skicama svakodnevice (najčešće s temama proturječnosti građanskog morala, obiteljskih sukoba, »časti« i obuzetosti seksom), pune likova »marginalaca« (sitnih činovnika, lopova, lumpenproletara, boema, infantilnih osoba), ostat će trajna tematsko-stilska odrednica Monicellijeva opusa. Tek povremeno odlučuje se za dramatičnije situacije i sižeje, prvi put u filmu *Zabranjeno* (Proibito, 1954) prema *Majci* G. Deledda. Takav je i *Junak našeg doba* (Un eroe dei nostri tempi, 1955) o čovjeku (A. Sordi) obuzetom strahom da će izgubiti važnost. Uspjehe postiže još *Donatellom* (1956) i *Očevima i sinovima* (Padri e figli, 1957, nagrada za režiju na festivalu u Berlinu), te — posebno — *Obično nepoznatim lopovima* (I soliti ignoti, 1958), duhovitom, na trenutke apsurdnom komedijom o skupini gubitnika uvjerenih da mogu postati »uspješni« pljačkaši, i *Velikom ratom* (La grande guerra, 1959, Zlatni lav *ex aequo* u Veneciji), vrhuncem njegovih dometa, antiratnom satirama (s tragičnim konotacijama, ali i dozom cinizma) o peripetijama dvojice vojnika (A. Sordi i V. Gassman /uz U. Tognazzija njegovi omiljeni glumci/) posve nesposobnih da shvate duh militarizma i polit. interesā. Šezdesetih godina zapažen mu je film *Drugovi* (I compagni, 1963), pronicljiva analiza početaka tal. sindikata, te 2 komedije — *Casanova '70* (1965) i *Brancaleoneova vojska* (L'armata Brancaleone, 1966). Uspirkos (povremenom) šablonskom ponavljanju tema i motivā, filmovi su mu i dalje uspješni u publike i na festivalima. Izdvajaju se još: *Prijatelji moji* (Amici miei, 1975), komedija mozaične strukture o svakodnevnici grupe Fiorentinaca srednjih godina, *hommage* nedugo preminulom koscenaristu P. Germiju (koji je film trebao i režirati), ujedno njegov najveći komerc. uspjeh (nagrađen i godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento za najbolji film); *Dragi Michele* (Caro Michele, 1976, Zlatni medvjed u Berlinu) prema romanu N. Ginzburg, drama o rasapu građanske obitelji nakon burnih događaja 1968; *Mali, sasvim mali građanin* (Un borghese piccolo piccolo, 1977), o tzv. malom čovjeku (A. Sordi) kojeg nasilna smrt sina pretvara u pomahnitalog osvetnika (Nastro d'Argento za scenarij /sa S. Amideijem/); *Markiz del Grillo* (Il marchese del Grillo, 1981, nagrada za režiju u Berlinu), komedija o legendarnom rimskom šaljivcu iz XVIII st. (A. Sordi); *Nadajmo se da je žensko* (Speriamo che sia femmina, 1986), komedija ka-

M. MONICELLI, *Veliki rat*

aktera sa zajedljivim opaskama na temu odnosa spolova. Do 1988. samostalno je režirao 30 filmova te sudjelovao u 8 omnibusa ili skupnih režija. Za uspjeh njegovih filmova vrlo je zaslužan i scenar. tandem → Age i Scarpelli.

Ostali važniji filmovi — sa Stenom: *Dovraga slava* (Al diavolo la celebrità, 1949); *Totò traži kuću* (Totò cerca casa, 1949); *Pasji život* (Vita da cani, 1950); *Policijci i lopovi* (Guardie e ladri, 1951); *Totò i žene* (Totò e le donne, 1952); *Nevjernice* (Le infedeli, 1952); samostalno: *Smijeh rado sti* (Risate di gioia, 1960); *Boccaccio '70* (omnibus, epizoda *Renzo i Luciana* — Renzo e Luciana, 1962); *Visoka škola nevjere* (omnibus, epizoda *Moderni ljudi* — Gente moderna, 1964); *Djevojka s pištoljem* (La ragazza con la pistola, 1968); *Brancaleone u križarskom ratu* (Brancaleone alle crociate, 1970); *Mortadela* (La mortadella, 1971, u SAD); *Hoćemo pukovnike!* (Vogliamo i colonnelli, 1973); *Dodi i upoznaj moju ženu* (Romanzo popolare, 1974); *Nova čudovišta* (I nuovi mostri, 1977, sa D. Risijem i E. Scolom); *Putovanje s Anitom* (Il viaggio con Anita/Travels with Anita, 1979); *Temperamentna Rosy* (Rosy la bourrasque, 1979, u Francuskoj); *Hotelska soba* (Camera d'albergo, 1980); *Prijatelji moji II* (Amici miei — atto II, 1983); *Bertoldo, Bertoldino i Cacaseno* (Bertoldo, Bertoldino e Cacaseno, 1984); *Dva života Matije Pascala* (Le due vite di Mattia Pascal, 1985).

Al. Pa.

MONOGRAM PICTURES, am. kompanija za proizvodnju filmova osnovana 1930. kao odvojak tvrtke *Rayart Productions* (koju je 1924. utemeljio W. Ray Johnston). Proizvođači godišnje tridesetak igr. filmova (rijetko dužih od 75 min), ubrzo se specijalizira za B-filmove i jeftine serijale (u stalnoj konkurenciji s kompanijom → Republic). Iako je ponekad angažirao viđenije glumce poput Z. Pittsa, K. Francis i J. Parker, ili bizarne film. pojave poput B. Lugosija i B. Karloffa, M. je imao svoju »postavu« B-glumaca; isticali su se »kaubojci« *Bill Cody*, *Bob Steele*, *Rex Bell* i *Tim McCoy*, koji su snimali na jednom od najljepših studijskih rančeva u Hollywoodu. Sredinom 30-ih godina desetak vesterna za M. snima i J. Wayne, no najveći uspjeh tvrtki donose serijali → *Charlie*

Chan, → *Bowery Boys* i dr. Unaprijedivši proizvodnju, M. 1946. osniva i odjel specijaliziran za visokobudžetne projekte pod nazivom *Allied Artists Productions*, za koji 50-ih godina ugovore potpisuju vrhunski redatelji *John Huston*, *Billy Wilder* i *William Wyler*, a najzapaženiji su mu proizvodi *Wylerovo Prijateljsko uvjerenje* (1956)

i *Wilderova Ljubav poslijepodne* (1957). Već 1953. *Allied Artists* apsorbira *Monogram* koji je 50-ih godina — s nestankom → B-filma i → dvostrukog programa — počeo gubiti tržište za svoje niskobudžetne proizvode.

Iako nije proizveo važnijih djela, M. je ostao trajni uzrok filmofilske nostalgije za nepretencioznim filmom proizvedenim isključivo za zabavu; tako je, npr., J.-L. Godard svoj prvijenac *Do posljednjeg daha* (1960) posvetio toj film. kući (kasnije i mnogi dr. sineasti).

LIT.: D. Miller, 'B' Movies, New York 1973; M. Farber (urednik), Hollywood 'B' Movies, New York 1974; R. Cross, The Big Book of 'B' Movies, or How Low Was My Budget, London 1981. VI. T.

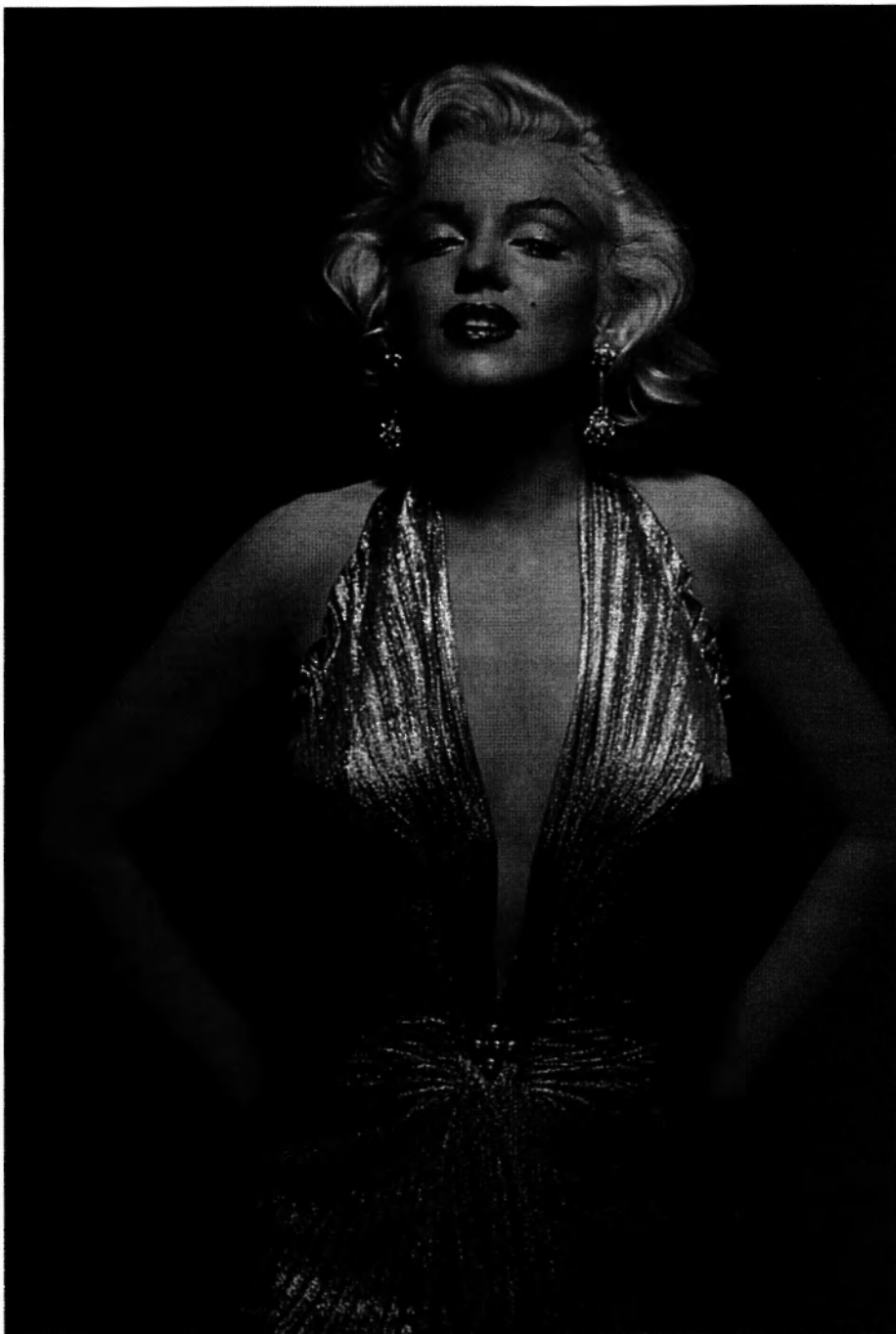
MONORI, Lili, madž. filmska, kazališna i tv-glumica (Torokscentmiklos, 1945). Isprva statista u kazalištu, potom studira glumu na budimpeštanskoj Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost (diplomira 1969). Ulogom u ispitnoj predstavi *Budi dobar sve do smrti* Zs. Moricza stječe angažman u kazalištu Thalia, gdje ostvaruje niz zapaženih uloga (mahom u suvremenom repertoaru). Na filmu debitira kao najstarija kći gl. junaka u *Krunskom svjedoku* (1970) P. Bacsoa. Premda ne nastupa često, ističe se (uglavnom likovima običnih »žena iz naroda«) u nekim značajnim djelima (osobito M. Meszaros) kojima madž. film gradi svoju reputaciju 70-ih godina. Za gl. ulogu u filmu *Devet mjeseci* (M. Meszaros, 1976), u kojem je autentično snimljeno rođenje njezinog djeteta, nagrađena je na više međunar. festivala, no njezinim najboljim ostvarenjem kritika smatra ulogu radnice — supruge alkoholičara u *Njih dvije* (M. Meszaros, 1977). Često nastupa i na televiziji.

M. MONROE u filmu *Neki to vole vruće*

Ostale važnije uloge: *Ubojica je u kući* (R. Bán, 1971); *Na kraju puta* (Gy. Maár, 1973); *Kad se József vrati* (Zs. Kézdi-Kovács, 1976); *Nasljednici* (M. Mészáros, 1980); *Zabranjeni odnosi* (Zs. Kézdi-Kovács, 1983); *Salva za Crnog bivola* (L. Szabó, 1986). I. Šo.

MONROE, Marilyn (pr. ime **Norma Jean Mortenson**, po nekim izvorima **Baker**), am. glumica (Los Angeles, 1. VI 1926 — Hollywood, 4/5. VIII 1962). Nezakonito dijete hollywoodske montažerke negativna narušena psih. zdravlja i norv. useljenika, djetinjstvo provodi po sirotištim i kao štice-nica obitelji koje je čuvaju za novac. U 16. godini udaje se za mjesnog policajca od kojeg se ubrzo rastaje. Poznata postaje u 20. godini, pozirajući gola za kalendar »Zlatni snovi«. Na inicijativu H. Hughesa 1946. sklapa ugovor s kompanijom 20th Century-Fox i mijenja ime, no kako je za producenta D. F. Zanucka tek jedna od mnogobrojnih ljepotica, već nakon nekoliko vrlo malih uloga gubi posao. Tek agent J. Hyde naslućuje u njoj »nešto ekstra« i nalazi joj ulogu u filmu *Džungla na asfaltu* (1950) J. Hustona. U njezinoj interpretaciji lik ljubavnice postarijeg advokata-zastitnika (L. Calhern) zrači prirodnom erotičnošću kojom će ubrzo zasjeniti sve hollywoodske suparnice (sl. ulogu glumi i u filmu *Sve o Evi*, 1950, J. L. Mankiewicza /uz G. Sandersa/). Otada dobiva sve veće uloge (u kompanijama 20th Century-Fox, MGM i RKO), iskazujući u filmovima *Majmunska posla* (1952) i *Muškarci više vole plavuše* (1953) H. Hawksa te — kasnije — *Sedam godina vjernosti* (1955) i *Neki to vole vruće* (1959) B. Wildera izvorni talent komičarke. Vrhunskom zvijezdom i novom »boginjom seksa« postaje ulogom nevjerne žene koju ubija suprug (J. Cotten) u filmu *Niagara* (1953) H. Hathaway, kojom se svrstava i među 10 najkomercijalnijih am. glumaca (kao i 1954. i 1956). Popularnost povećava i udajom (1954) za »nacionalnoga sportskog heroja« — igrača baseballa J. Di Maggija. Ambicije joj rastu, pa glumi i dramsku ulogu (svoju najkompleksniju) barske pjevačice-skitnice u *Autobusnoj stanici* (1956) J. Logana, a odvažuje se i na riskantan nastup uz slavnog L. Oliviera u njegovom filmu *Princ i plesačica* (1957); sredinom 50-ih godina s fotografom M. Greeneom suosniva vlastitu tvrtku *Marilyn Monroe Productions*. Nesigurna u svoju glum. nadarenost, pohađa tečajeve glume u newyorskom Actors' Studiju (kod L. Strasberga); ondje upoznaje i svoga 3. supruga, »američkoga intelektualnog heroja« — dramatičara A. Millera. Na samom početku 60-ih godina, usprkos činjenici da je na vrhuncu popularnosti i još uvijek iznimno privlačna, osjećajući raskorak između već stvorenog mita o sebi i dubokih osobnih proturječnosti, doživljuje psih. slo-move te postaje sve ćudljivija na snimanjima (otpuštena je u toku realizacije filma *Nešto se mora pružiti* G. Cukora / koji ostaje nedovršen /, iako preostali materijali nagovještaju njezinu najbolju ulogu) i nesređenija u privatnom životu (ljubavna afera s partnerom Y. Montandom, rastava od A. Millera, zagonetna veza s predsjednikom J. F. Kennedyjem). Umire pod nerazjašnjenim okolnostima (nesretni slučaj?, samoubojstvo?, umorstvo?). Nastupila je u 30 filmova.

Plavokosa, izazovne vanjštine, na prvi pogled »industrijski proizvod« Hollywooda, no zapravo jedinstveni spoj → nimfete, → naivke i → pin-upa (pa i tzv. priglupе plavuše), uz to izrazito spontana i senzibilna (što je činilo deplasiranima dileme o njezinoj nadarenosti), bila je osvježanje i novost u tipologiji star-sistema. Najimitiranija je glumica 50-ih godina (J. Mansfield, M. Van Do-



MARILYN MONROE

M. MONROE u filmu *Džungla na asfaltu*

ren, Sh. North, D. Dors, A. Ekberg) za koju se — nakon smrti — bezuspješno traži »zamjena« (npr. C. Baker ili V. Lisi). Simbol uspješnosti i hollywoodskog *glamoura*, istodobno i njihova žrtva te primjer naličja »američkog sna« (ženski pandan J. Deanu), nakon tragične smrti na vrhuncu slave postaje legenda i kult-ličnost novih generacija. O njoj su napisane mnogobrojne »hagiografije«, snimljeno nekoliko igr. filmova koji asociraju na njezinu karijeru kao i kompilacijski dokum. film *Marilyn* (1963) D. L. Wolpera, te mnogi tv-programi.

Ostale važnije uloge: *Dame iz zbora* (Ph. Karlson, 1948); *Sretna ljubav* (D. Miller, 1949); *Desni kroše* (J. Sturges, 1950); *Ljubavno gnjezdo* (J. M. Newman, 1951); *Sudar u noći* (F. Lang, 1952); *Ne treba kucati* (R. W. Baker, 1952); *Nismo oženjeni* (E. Goulding, 1952); *Priče iz predgrađa* (omnibus, epizoda H. Kostera, 1952); *Kako se udati za milijunaša* (J. Negulesco, 1953); *Nema posla kao što je šoubiznis* (W. Lang, 1954); *Ryeka bez povratka* (O. Preminger, 1954); *Daj da se volimo* (G. Cukor, 1960); *Neprilagođeni* (J. Huston, 1961).

LIT.: J. Franklin/L. Palmer, *The Marilyn Monroe Story*, New York 1953; L. Zanetti/G. Calzolari, *Marilyn Monroe*, Milano 1955; T. Giglio, *Marilyn Monroe*, Parma 1956; P. Martin, *Will Acting Spoil Marilyn Monroe?*, Garden City 1956; M. Zolotow, *Marilyn Monroe*, New York 1960; G. Carpozzi jr., *Marilyn Monroe: Her Own Story*, New York 1961; M. Conway/M. Ricci, *The Films of Marilyn Monroe*, New York 1964; E. Wagenknecht, *Seven Daughters of the Theatre*, Norman 1964; M. Duran, *Vida y muerte de un mito*, Ciudad de México 1965; S. Reiner, *La tragédie de Marilyn Monroe*, Paris 1965; E. P. Hoyt, *Marilyn: The Tragic Venus*, New York 1965; E. Wagenknecht (urednik), *Marilyn Monroe: A Composite View*, New York 1969; F. Laurence Guiles, *Norma Jean: The Life of Marilyn Monroe*, New York 1969; A. Kyrou, *Marilyn Monroe*, Paris 1972; N. Mailer, *Marilyn Monroe: A Biography*, New York 1973; M. McCreddie (urednica), *The American Movie Goddess*, New York 1973; J. Mellen, *Marilyn Monroe*, New York 1973; J. Hembus, *Marilyn Monroe: Die Frau des Jahrhunderts*, München 1973; J. Kobal (urednik), *Marilyn Monroe: A Life on Film*, New York 1975; R. F. Saltzer, *The Life and Curious Death of Marilyn Monroe*, New York 1975; B. Stern, *Marilyn Monroe*, Paris 1982.

I. Sab.

MONTALDO, Giuliano, tal. filmski i tv-redatelj i glumac (Genova, 1924). Isprva prijevoznik. Na filmu od 1951. kao glumac (npr. *Achtung, banditi!*, 1951, i *Kronika o siromašnim ljubavnicima*, 1954, C. Lizzanja te *Izbjeglice*, 1955, i *Žena dana*, 1956, F. Masellija). Kao redatelj debitira *Glinenim golubom* (Tiro al piccione, 1961), ambicioznom analizom soc. i psihol. pozadine faš. Republike Salò, a u sl. tonu je i *Tri sata do pobjede* (Gott mit uns!, 1970), kritika ne samo nacizma, već militarizma i autoritarnosti uopće, za koji je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento za najbolji film. Nakon nekoliko uspješnih akcionih filmova u kojima se iskazuje vrsnim vođenjem glumaca (npr. *Stari gangster* — Ad ogni costo, 1967; *Pod svaku cijenu* — Gli intoccabili, 1969), polit. tematici se vraća filmom *Sacco i Vanzetti* (Sacco e Vanzetti, 1971); tom tragičnom evokacijom monstr-procesa dvojici tal. sindikalista u SAD, sumorne atmosfere i vrsne glume (R. Cucciolla i G. M. Volontè), ostvaruje — unatoč određenoj didaktičnosti — svoj najveći uspjeh (nagrađivan u Cannesu). Posebno su mu zapažena ostvarenja još *Giordano Bruno* (1973) o tal. filozofu iz XVI st. kojeg je spalila inkvizicija, *Agnese mora umrijeti* (Agnese va a morire, 1976) o otporu Nijemcima nakon okupacije 1943, i *Opasna igračka* (Il giocattolo, 1978) o pogubnom djelovanju »machističke« opsjednutosti oružjem. Poč. 80-ih godina istaknuo sa spektakularnom koprodukcijom tv-serijom *Marco Polo*.

Ostali važniji filmovi: *Velika upornost* (Una bella grinta, 1965); *Zlatne naočale* (Les lunettes d'or, 1986, koprodukcija s Francuskom /sniman i u

SFRJ/), *Dan ranije* (Il giorno prima, 1987, koprodukcija s Francuskom); *Vrijeme ubijanja* (Tempo di uccidere, 1989).

MONTAND, Yves (pr. ime **Ivo Livi**), franc. filmski i kazališni glumac i šansonjer talijansko-žid. podrijetla (Monsummano Alto, 13. X 1921). Potomak siromašne obitelji koja po pojavi fašizma emigrira u Francusku. Već sa 11 godina u Marseilleu se uzdržava fiz. radom. U 18. godini pokušava ostvariti karijeru šansonjera i ubrzo dopijeva u pariški Moulin Rouge, gdje ga zapaža E. Piaf, uzima pod svoje okrilje, pomaže mu u pjevačkoj i omogućuje početak glum. karijere (film. debi 1945, u muz. filmu). Uočivši u njemu crtu »umora od života«, M. Carné mu povjerava ulogu u svojim *Vratima noći* (1946), navodno predviđenu za J. Gabina. Potvrđuje se *Nadnicom za strah* (1953) H.-G. Clouzota, kao pustolov koji stavlja život na kocku prevozeći nitroglicerina, pa otada redatelji sve češće koriste njegov glumački, a ne pjevački dar (mada je u to doba već jedan od vodećih franc. šansonjera). Oženivši se glumicom → S. Signoret, javno se priklanja polit. ljevici. Zajedno s uspjehom glume u *Vješticama iz Salema* (1957, nagrađen *ex aequo* na festivalu u Karlovy Varyma) R. Rouleaua, pa drami A. Millera s kojom su već imali uspjeha u kazalištu. Kao poznat glumac snima i u Hollywoodu (npr. musical *Daj da se volimo*, 1960, G. Cukora /uz M. Monroe/), no međunar. zvijezda postaje u polit. filmovima evr. redatelja. Smatra se da je najbolju ulogu ostvario u filmu *Rat je završen* (1966) A. Resnaisa, kao bivši španj. borac koji se rezignirano prisjeća prošlosti (sl. ulogu kasnije je igrao u *Putovima na jug*, 1978, J. Loseyja). Glavni je oslonac i poznate trilogije Costa-Gavrasa: *Z* (1968), *Priznanje* (1969) i *Opsadno stanje* (1973). U doba glum. zrelosti, od sredine 60-ih do 80-ih godina, dostojni je nastavljao gabinovske tradicije muškarca koji nema iluzija ali se ni ne predaje, koji pati ali umije općiniti redovito mlade partnerice bogatstvom ličnosti u kojoj se prožimlju nesigurnost i čvrstoća, sebičnost i osjećajnost. Najpoznatiji franc. i svjetski redatelji podjednako ga rado angažiraju u melodramama (npr. *Volite li Brahmsa?*, 1961, A. Litvaka, *César i Rosalie*,

1972, i *Veseli drugari*, 1975, C. Sauteta), musicalima (npr. *U jasnom danu možeš vidjeti do beskrajaj/ Jedna smiješna ljubav u New Yorku*, 1970, V. Minnelli), polit. filmovima (npr. *Sve je u redu*, 1972, J.-L. Godarda), krim. filmovima (npr. *Crveni krug*, 1970, J.-P. Melvillea, *Policyski kolt 357*, 1976, i *Prijetnja*, 1977, A. Corneaua), komedijama (npr. *Uхвати đavola za rep*, 1968, Ph. de Brocaa, *Dvorske spletke*, 1971, G. Ouryja /uz L. de Funèsa/ i *Divljak iz Pariza*, 1975, J.-P. Rappeneaua), akcionim filmovima (npr. *Grand Prix*, 1966, J. Frankenheimera) i ekranizacijama knjiž. baštine (npr. *Jean de Florette*, 1985, i *Manon s izvora*, 1986, C. Berrija /po M. Pagnol/ koji se prikazuju zajedno). Do 1988. igrao je u oko 60 filmova. Poč. 80-ih godina javno se odrekao ljevičarske prošlosti. Serijom koncerata u pariškoj Olympiji trijumfalno se vratio šansonu.

Ostale važnije uloge: *Izgubljene uspomene* (Christian-Jaque, 1950); *Pariz je uvijek Pariz* (L. Emmer, 1951); *Naša vremena* (A. Blasetti, 1954); *Napoleon* (S. Guitry, 1954); *Heroji su umorni* (Y. Ciampi, 1955); *Noćne tratinčice* (C. Autant-Lara, 1955); *Ljudi i vukovi* (G. De Santis, 1956); *Široki plavi put* (G. Pontecorvo, 1958); *Zakon* (J. Dassin, 1958); *Utočište/Svetilište grijeha* (T. Richardson, 1960); *Moja gejša* (J. Cardiff, 1962); *Kupe za ubojice* (Costa-Gavras, 1965); *Gori li Pariz?* (R. Clément 1966); *Zvijeti radi života* (C. Lelouch, 1967); *Jedne noći jedan vlak* (A. Delvaux, 1968); *Sin* (P. Granier-Deferre, 1972); *Slučaj i nasilje* (Ph. Labro, 1974); *Veliki kombinator* (C. Pinoteau, 1976); *Sjaj žene* (Costa-Gavras, 1979); *I kao Ikar* (H. Verneuil, 1979); *Izbor oružja* (A. Corneau, 1981); *Sve vatra, sve plamen/Živa vatra* (J.-P. Rappeneau, 1981); *Konobar!* (C. Sautet, 1983); *Tri mjesta za 26*. (J. Domy, 1988).

MONTAŽA (franc. *montage*: sastavljanje, skla-panje, namještanje), povezivanje → *kadrova* u veće izlagačke cjeline; ponekad se govori i o montaži kao o povezivanju različitih elemenata unutar kadra (tzv. *montaža u kadru*), osobito kad se radi o → *kadru-sekvenci*.

Prema različitim shvaćanjima povezivanja, razlikuju se 4 osnovna značenja pojma montaže: a)



Y. MONTAND u filmu *Priznanje*

Kako su kadrovi, zapravo, zapisi → *prizora* na film. i ton. vrpce, njihovo povezivanje podrazumijeva određen tehnol. proces razdvajanja onih dijelova zapisa koji predstavljaju kadar, njihov obradu i ponovno spajanje u cjelinu. Kad se pomišlja na ovaj tehnol. proces, govori se o *tehnologiji montaže* ili o *montaži u tehničkom smislu*; b) Pod montažom se pomišlja i na uspostavljanje → *montažnog prijelaza* na granici između 2 kadra; to se značenje ponekad obuhvaća i nazivom *tehnička montaža* ili *montaža u užem smislu*; c) Kako se kadrovi spajaju s nekom izlagačkom namjerom — radi izgradnje nekih izlagačkih cjelina — često se pod montažom podrazumijeva povezivanje kadrova u manje sklopove s pomoću istog tipa montažnih prijelaza. Takve se manje cjeline nazivaju → *sekvencama*, *sintagmama* (→ CH. METZ) ili *montažnim sklopovima*, pa se takvu montažu može nazvati *sintagmatskom montažom*. U montažu na ovoj razini ulazi i rješavanje montažnih prijelaza među sklopovima, tzv. *sekvencijalni prijelazi*; d) Budući da je krajnji cilj povezivanja kadrova i njihovih sklopova uobličavanje izlagačke cjeline filma, pod montažom se podrazumijeva i rješavanje cjelokupne *montažne kompozicije filma*. — Sva su ova različita značenja međusobno povezana, a ističu po neki važan aspekt jedinstvenoga montažnog posla povezivanja kadrova.

Budući da je M. složen posao, najčešće se mora isplanirati. Montažna kompozicija cijelog filma planira se dijelom već u → scenariju; montažni sklopovi i pojedinačni montažni prijelazi planiraju se dijelom u → knjizi snimanja. Međutim, konačno uobličavanje montažnih prijelaza, montažnih sklopova i montažne kompozicije film. djela odigrava se u tehnol. procesu montaže. H. Tč.

Tehnologija montaže. Tri su temeljna tipa tehnol. montažne obrade:

1) Konačna montažna obrada filma može se obaviti pri samom snimanju, »u kameri«, te se takva tehnologija naziva *montaža u kameri*. Konačni montažni prijelaz može se postići tako da se na planiranom mjestu praćenja prizora prekine snimanje, a nastavi ga se s novoga planiranog položaja. Protežne → *montažne spona* ostvaruju se nešto složenijim postupkom. Montaža u kameri, osobito izrada montažnih spona, bila je česta u nj. filmu, a danas se ponekad upotrebljava u eksp., amat. i dokum. filmu.

2) Manualno vođeno rezanje vrpce, njihovo lijepljenje i laboratorijska obrada u temelju su najpoznatije i najproširenije montažne tehnologije → *klasične tehnologije montaže*. Ona se sastoji od nekoliko faza. U prvoj asistent montažera uz pomoć knjige snimanja, izvještaja sekretara režije i izvještaja snimatelja zvuka razvrstava slikovnu i ton. vrpce po kadrovima. Slijedi formiranje sinkronih rola slike i tona, tzv. *uštartavanje* (→ *START*). Kad je sav snimljeni materijal složen po redu u sinkrone role, redatelj i montažer naprave izbor → *repeticija* koje će ući u konačnu verziju filma. Asistent montažera zatim rastavlja te role i neizabrane repeticije odlaže u posebne kutije. Na izabrane repeticije najprije se pišu tzv. *brojke* — identični brojevi prije početka montaže upisani (strojno ili ručno, bijelim tušem, flomasterom ili srebrnom masnom olovkom) duž slikovne ili ton. vrpce, koji služe da bi sinkronitet slike i odgovarajućeg tona mogao biti određen u bilo kojem trenutku montaže i da bi se svaki pojedinu dio vrpce (i slikovne i tonske) mogao identificirati u bilo kojem času. Nakon toga pristupa se montiranju. Montažer u dogovoru s redateljem odlučuje o redosljedu i trajanju pojedinih kadrova, te o načinu prijelaza iz jednoga u drugi. Svi odrezani

dijelovi kadrova, tzv. *restovi*, odlažu se u posebne kutije i čuvaju za slučaj naknadnih korektura. Ako film nije sniman tonski, nakon izrade tzv. *grube montaže* (*šnita*), tj. osnovnog redosljeda kadrova i njihovih približnih duljina, pristupa se naknadnoj sinkronizaciji. Po završetku tzv. *fine montaže*, sam montažer (ili montažer zvuka /što ovisi o tipu produkcije/) obavlja montažu šumova i muzike. Kad je montaža filma završena, uz svaku rolu slike postoji i nekoliko sinkronih rola zvuka (dijaloga, šumova, muzike) pa je potrebno izvršiti *predmiješanje* (→ *MIJEŠANJE ZVUKA*), a zatim i konačnu → *sinkronizaciju*. Nakon toga *radnu kopiju* (→ *KOPIJA*, *FILMSKA*) preuzima montažer negativ koji prema njoj montira negativ. Oznake prema kojima reže, montažer na film ucrtava masnom olovkom (*dermatografom*). Film i perforpca režu se s pomoću *prese*, a lijepe selotejpom.

3) Uvođenje elektronike, kompjutorskog vođenja, elektronskih i laserskih zapisa kao posrednika u procesu obrade film. vrpce obilježuje *modernu tehnologiju montaže* (→ *TELEVIZIJA*; *VIDEO*).

M. V. R.

Montaža u užem smislu — montažni prijelazi. Montažna granica između 2 kadra podrazumijeva diskontinuiranu promjenu točke promatranja, promjenu dislociranu od tjelesnog položaja i kretanje gledaoca (→ *TOČKA PROMATRANJA*). Budući da to ne odgovara uobičajenom ljudskom iskustvu u kojem je promatranje povezano s kontinuiranim kretanjem i tjelesnim položajem te uvjetovano njime, svaka promjena kadra podrazumijeva stanovitu kognitivno-perceptivnu dezorijentaciju gledaoca i pred njega postavlja posebne zadatke: on mora, na temelju raspoloživih perceptivnih podataka što mu ih pruža okolica montažnog prijelaza, utvrditi da li se radi o promjeni promatračkog položaja unutar istog prizora, ili o prebacivanju promatranja u posve drugi prizor; da li su iste stvari važne za praćenje na montažnom prijelazu ili nisu, da li promjena promatranja prati kontinuitet prizornog zbivanja ili ga ne prati; da li su pri prebacivanju s jednog prizora na drugi važne kauzalne veze među prizorima i koje, ili nisu uopće važne, pa se mora utvrditi koje su kognitivne veze važne; pri svakoj odluci mora nastojati razabrati koji je komunikacijski cilj ovih prijelaza. Osnovni zadatak montaže — promatran s proizvodnog stajališta — jest u tome da se na montažnoj granici osigura dovoljno prikladnih indikatora kako bi gledalac mogao shvatiti o kakvu se prijelazu radi i koji se tip praćenja od njega traži. Pri tome se može težiti da se dezorijentacija gledaoca posve ukloni (te da gledalac na samom prijelazu bude odmah svjestan prizorne situacije i promatračkog položaja), ili da se dezorijentacija pokuša ublažiti. Moguće je i da se dezorijentacija upućuje u traženom smjeru (→ *MONTAŽNE VARKE*; *STILIZACIJA*).

S obzirom na kognitivne implikacije, tokom povijesti izdiferencirala su se 2 temeljna tipa montaže: *kontinuirana* i *diskontinuirana*. Osnovni zadatak kontinuirane montaže jest izgradnja predodžbe o kontinuitetu zornog toka preko → *montažne granice*, a osnovni zadatak diskontinuirane montaže jest izgradnja predodžbe o prizornoj različitosti i tipu prizorne odvojenosti između 2 kadra. Svaki od ovih tipova montaže (i montažnih prijelaza) mora poštivati određene uvjete da bi u gledaoca uspio izazvati dojam potrebnog stupnja kontinuiranosti, odn. smislene diskontinuiranosti. O tim se uvjetima uobičajeno govori kao o *montažnim pravilima*. I jedan i drugi tip montaže mora, npr., paziti na identifikabilnost prizora ili njegovih važnih sastojaka na montažnom prijelazu.

Tako je kod kontinuiranog prijelaza važno da ključni pokazatelji identiteta prizora budu istovjetni pri prijelazu s jednog kadra na drugi — ako je isti dio prizora u središtu pažnje u oba kadra, ili se (barem) mora paziti da dijelovi prizora budu spojeni — ako su različiti dijelovi istog prizora u središtima pažnje na montažnom prijelazu (→ *KONTINUITET*). Kod diskontinuiranog prijelaza ključni pokazatelji identiteta moraju biti dostatno različiti da bi se jasno vidjela razlika u prizorima te razabralo o kakvom se skoku promatranja od kadra do kadra radi (da li, npr., o istodobnosti zbivanja, da li o elipsi, i kakvoj i sl.). Kod kontinuirane montaže važno je da se perceptivno konkretni elementi prizora *nadovezuju* na montažnoj granici (osvjetljenje, položaj središnjih likova i predmeta u prostoru, faze kretanja, orijentacija zbivanja, tempo zbivanja, dijalog, atmosferski šum i dr. /→ *RAMPA*). Kod diskontinuirane montaže važno je da se većina perceptivno konkretnih elemenata prizora *ne nadovezuju*, kako bi odmah bilo jasno da se radi o različitim, nedodirnim prizorima. Budući da svaka montažna promjena promatranja podrazumijeva promjenu interesne orijentacije, preusmjeravanje pažnje, kod kontinuirane montaže važno je da razlozi promjene točke promatranja na montažnom prijelazu zadovoljavaju logiku neposrednog perceptivnog interesa za prizorno odvijanje, tj. da su montažni prijelazi *prizorno motivirani*. Takva se motivacija ne očekuje od diskontinuirane montaže, gdje se podnose posrednije, neperceptivne, kognitivnije veze među događajima i situacijama (posredne kauzalne veze, veze namjere i ostvarenja, tj. intencionalne veze, ili zaključivačke, deduktivne veze, odn. veze imaginacijske sugestije). Zato se može reći da se kod diskontinuirane montaže mora paziti na *nadprizornu* ili *neprizornu motivaciju* montažnog prijelaza.

Sintagmatska montaža — montažni sklopovi.

Razumijevanje montažnog prijelaza znatno ovisi o neposrednoj okolini montažne granice, ali i o širem kontekstu filma. Npr., broj potrebnih pokazatelja da se prepozna isti prizor na montažnom prijelazu ovisi o tome u kojoj je mjeri gledalac u prethodnom dijelu filma upoznat s tim prizorom i njegovim značajkama, koliko zna o toku zbivanja, razlozima ponašanja likova i sl. Također, ovisi i o razumijevanju širega *montažnog sklopa* unutar kojeg se prijelaz nalazi. Do izlučivanja montažnih sklopova dolazi tipizacijom lokalnih dramaturških funkcija i montažnih struktura s pomoću kojih se te funkcije najuspješnije ostvaruju.

Zahtjevi u montiranju montažnog sklopa širi su od zahtjeva u rješavanju samo montažnog prijelaza. U rješavanju montažnih sklopova pazi se na međusobne odnose cijelih susjednih kadrova i onih što nisu susjedni, na međusobne odnose montažnih prijelaza u cjelini montažnog sklopa, kao i na ukupnu svrhu sklopa u cjelini film. izlaganja. Najmanji montažni sklop sastoji se od 2 kadra, a najveći može obuhvaćati cijeli film. Tipični montažni sklopovi sastavljeni su od više kadrova; čine manji dio filma a u strukturi film. izlaganja imaju lokalniju ulogu.

Premda konstrukcija montažnog sklopa nastaje kao rezultat invencije i inovacije (scenarijske, režijske, montažne), u povijesti su se izdvojili neki fundamentalni, kognitivno utemeljeni tipovi. Najčešći i najčešće spominjani montažni sklop jest → *scena*; čini je niz kadrova kojima se prati jedinstven prizorni tok u njegovu odvijanju. Montažni prijelazi unutar scene kontinuirani su, varirajući od slabog kontinuiteta (isprekidanog elipsama i sa slabom prizornom motivacijom

→ rezova) pa do jakog kontinuiteta pri kojem su montažni prijelazi jedva primjetni (tzv. *nevidljiva montaža*, → naracija). Scena se javlja u svim tipovima filmova, ili u svim dijelovima filmova u kojima je izražen izlagački interes za sam prizorni tok. Pojam kontinuirane montaže odnosi se ponajčešće upravo na unutarscensku montažu.

Montažni sklop koji se povijesno javio čak i ranije od montažno razrađene scene jest → *paralelna montaža* ili (*naizmjenična sintagma*). To je dio filma u kojem se naizmjence prate 2 istodobna zbivanja uzročno ili ciljno povezana. Montažni obrazac je nešto složeniji nego kod scene: prebacivanje s jednog zbivanja na drugo je diskontinuirano (s tek odloženo kauzalnim ciljem ili komuniciranim vezama) dok je praćenje istog zbivanja ili kontinuirano (ako nekoliko kadrova uzastopce prati jedan tok zbivanja) ili eliptično (izostavljaju se one faze zbivanja za vrijeme kojih pratimo paralelno zbivanje). Međutim, paralelnu montažu obilježuje prizorno motivirano praćenje i prebacivanje pažnje pa se doživljuje kao bliska kontinuiranoj montaži. Paralelna montaža zadovoljava kognitivnu potrebu da se bude informiran i o onim kauzalno ili ciljno važnim elementima koji nisu prisutni unutar jednog prizora a trenutku promatranja, već se nalaze u širem okruženju.

Također jedan od najstarijih montažnih sklopova, povezan sa scenom ali ne i svediv na nju, jest *opisna* ili *deskriptivna sintagma* (→ OPIS, FILMSKI). Za razliku od scene, opisnom sklopu nije namjera da predoči jedinstven prizorni tok, već postojeće značajke nekoga prizornog stanja ili prizorne pojave kako bi produbio znanje o njihovim identifikacijskim značajkama. Kadrovi se u opisu nižu radi specifikiranja opće identifikacijske predodžbe o prizoru i njegovu aspektu, pa montažne prijelaze ne obvezuju pravila kontinuiteta, niti je nužno redosljed kadrova pokazatelj redosljeda u vremenu (kako je to u sceni i paralelnoj montaži). Montažni prijelazi uglavnom su diskontinuirani ili labavog kontinuiteta, premda i njima ravna težnja za prizornom koherencijom, tj. za koherentnom predodžbom o datoj prizornoj pojavi.

Prizorna koherencija prestaje obvezivati u različitim tipovima tzv. *asocijativnih sklopova* (imaginativno, poetski ili idejno orijentiranih sintagmi). Svrha je ovakvih sklopova da s pomoću raznovrsnih prizornih slika izraze ili neki općenit doživljaj svijeta (osjećaj, nazor), ili neku određenu ideju (tezu, shvaćanje). Ovim sklopovima dominiraju naglašeni, stilistički obilježeni montažni prijelazi (protežne → montažne spone, kontrastni prijelazi rezom, pseudokontinuiteti, figuralni prijenosi s pomoću analogije, retoričke → elipse i dr.; /→ STILSKE FIGURE/). Kadrovi se biraju i usuglašuju u poredak prema općoj dojmovnoj ili idejnoj djelotvornosti, a ne prema nekoj vlastitoj prizornoj logici. Jezično usmjerene asocijativne sklopove često prati naratorov komentar (→ NARACIJA²). Po uzoru na sovj. montažna rješenja, u klas. hollywoodskoj kinematografiji izdvojio se poseban tip asocijativnog sklopa nazvan *montažnom sekvencom*.

U ovaj sintagmatski aspekt montaže spadaju i rješavanja pitanja montažnih prijelaza između dviju susjednih sintagmi, tzv. *sekvencijalni prijelazi*. Budući da oni razgraničuju i povezuju dvije susjedne sintagme, za njih se priređuje i obrađuje šira okolina montažne granice. Npr., podrazumijeva se da prethodnu sintagmu treba nekako funkcionalno zaokružiti da bi se omogućila percepcija kraja sintagme, zatim se podrazumijevaju neki signali završetka (otkloni od promatračkih princi-

pa do tada prakticiranih u sintagmi), kao i upute u pogledu mogućih nastavaka u sljedećoj sintagmi. Također, početak i nastavak sljedeće sintagme, po sekvencijalnom prelazu, moraju pružiti dovoljno indikacija o kakvoj je sintagma riječ i o kakvom odnosu prema sadržaju u prethodnoj sintagmi. Kako protežne montažne spone dobro obavljaju ovu najavljivačku i odjavljivačku funkciju, često ih se koristi za sekvencijalne prijelaze (→ NARACIJA). Velik dio teorijske pažnje u sklopu teorije montaže posvećen je proučavanju upravo sintagmi i sekvencijalnih prijelaza; većina teorijskih klasifikacija montaže zapravo su sistematizacije montažnih sintagmi i sekvencijalnih prijelaza — zato se o sintagmama govori i kao o *montažnim vrstama*.

Montažna kompozicija cijelog filma. Kako film može biti sastavljen od jednog kadra, ili od malog broja kadrova s jednostavnim i ne osobito važnim montažnim prijelazima, montaža i ne mora imati važan utjecaj na konstrukciju filma. Ali, uobičajeno, ona ima veliku važnost za efektno izlaganje, jer se većina filmova konstruira od većeg broja kadrova i oslanja o kognitivne efekte montažnog prijelaza i montažne kombinatorike kadrova i montažnih sklopova. Cjelovitost, koherencija filma u velikoj je mjeri uvjetovana promišljenim izborom i raspoređivanjem montažnih sintagmi i pojedinačnih montažnih rješenja. Funkcija koju montažni postupci imaju u komponiranju cjeline naziva se uobičajeno *dramaturškom funkcijom montaže* ili *dramaturškom montažom*.

Premda je komponiranje cjeline filma zaseban problem kod svakoga pojedinačnog djela, postoje neki tipski zadaci pred montažnom kompozicijom filma. To su: a) pitanje izbora i rasporeda tipova sintagmi u filmu; b) pitanje orijentacije gledaoaca među izlagačkim strategijama; c) pitanje načina iskorištavanja gledaočeva raspona pažnje.

Izbor tipova sintagmi i njihov raspored naziva se i *strukturnom funkcijom montaže*; u najvećoj je mjeri uvjetovan izlagačkim modelom za koji se film opredjeljuje, te izlagačkim stilom.

Ukoliko je film *narativan*, u njemu će prevladavati scene, naizmjenične sintagme i sekvencijalni prijelazi; rijetko će se javljati samostalne deskriptivne i asocijativne sintagme. Raspored sintagmi i montažnih obrazaca uvjetovan je fabulativnim načelima (klas. obrazac je: ekspozicija, sukob, zaplet, kulminacija, rasplet) i metanarativnim potrebama izlaganja. Montažni oblici što prevladavaju u narativnom filmu nazivaju se *narativnom montažom*.

Ukoliko je film *raspravljački* (tj. u njemu se iznose i obrazlažu određene teze), prevladavat će asocijativni sintagmatski sklopovi — cijeli će film biti organiziran po asocijativnom principu (a deskriptivni sklopovi će se javljati na onim mjestima gdje se ilustriraju prizorne činjenice). Scene se pojavljuju iznimno, npr. u obrazovnim ili u popularnoznanstvenim filmovima, gdje se narativna scenska rekonstrukcija javlja kao ilustracija. Rasporedom sintagmi rukovodi logika argumentacije i ilustracije, te se i kadrovi biraju i interpretativno redaju po obrascima rasprave. Kako se u raspravljačkim filmovima (obrazovni, znanstveni, dokumentarni) često koristi raznorodan film. materijal, gl. problem diskontinuirane montaže u tom tipu izlaganja jest pronalaženje smislenih veza na montažnom prijelazu, s pomoću kojih će se pomiriti raznorodnost materijala. U većini raspravljačkih filmova sadržajna orijentacija — usredotočenje na prizorne veze među raznorodnim kadrovima, posredovne i neočigledne

— ima prioritet nad tzv. formalnom disparatnošću kadrova, pa se toga pridržava i montaža; takva montaža može se nazvati *diskurzivnom*.

Kod *dožljajno-nagovještajno* orijentiranih filmova (tzv. poetskih, imaginacijskih, asocijativnih, eksperimentalnih) sintagmatski izbor sličan je kao i kod raspravljačkih — prevladavaju asocijativne i deskriptivne sintagme. No ono što upravlja izborom kadrova, montažnom strukturom sintagmi i poretom sintagmi nisu samo sadržajne već i »formalne« veze: kadrovi se povezuju, najčešće naglašenim retoričkim načinom, izazivajući poseban tip kontemplativnog doživljaja. Poredak u ovom tipu filmova najčešće nije poredak zaokruženja (kao u narativnim i raspravljačkim strukturama), već kumulativan, varijacijski, serijski poredak; takav tip montaže obično se naziva *asocijativna montaža*.

Premda i cijeli film može biti organiziran po pretežno deskriptivnim načelima, u pravilu se teži deskripciji dodati raspravljačke, doživljajno nagovještajne ili narativne vrijednosti (ili kombinaciju ovih tipova), te je teško naći čisto deskriptivno orijentirane filmove (→ OPIS, FILMSKI).

Kod svakog tipa izlaganja, pa tako i filmskoga, gledalac se mora snaći u samom izlaganju: mora razabrati o kojoj je vrsti izlaganja riječ, kakav se tip pažnje od njega traži, treba razabrati koja su mjesta od posebne važnosti za razumijevanje osnovnog smisla izlaganja a koja nisu, kao što mora uočavati strukturiranost izlaganja. S proizvodnog stajališta, montaža mora dati prikladne pokazatelje, tzv. *metastrukturne signale*, po kojima će gledalac razabrati koji se tip reakcije od njega očekuje na određenom mjestu izlaganja. Montažni obrasci i montažna rješenja neobično su važni u snabdjevanju takvih signala budući da se montažom uvjetuje promatrački odnos gledaoce prema prizoru, čime se utječe na oblikovanje njegove interpretacije izlaganja. Ovu funkciju montaže možemo nazvati *metastrukturnom funkcijom*.

Metastrukturni postupci variraju prema tipovima izlaganja koje reguliraju. Međutim, za sve tipove izlaganja postoje određeni univerzalni metastrukturni principi. Jedan je princip — *princip uvođenja i zaključivanja izlaganja* (ili *princip zaokruženja*), po kojem na početku i na kraju filma treba postaviti one sadržaje i onakve sintagme koje najbolje predočavaju danu vrstu izlaganja i poseban problem izlaganja, i koji taj problem najbolje zaključuje. Univerzalan je i *princip potcrtavanja* (naglašavanja, »markiranja«) — po njemu se mjesta od osobite izlagačke važnosti moraju retorički naglasiti (obično stilizacijskim montažnim rješenjima, kakva su ritmički naglašeni montažni obrazac, pridodavanje glazb. naglasaka, intervencije u ambijentalni šum i dr.). Važan je i *princip strukturnog razgraničavanja* koji podrazumijeva nastojanje da se montažno na uočljiv način razgraniče oni dijelovi filma koji imaju neku samostalnost i posebnu funkciju (npr. nešto stiliziranim montažnim rješenjima razdvajati će se manje značajne cjeline unutar scene, odn. veće značajne cjeline unutar cijelog filma /kao što će se važniji prelazi obilježavati/). Važan je i princip izlagačke inovacije, po kojemu izbor kadrova, montažnih prijelaza, sintagmi i retoričkih postupaka mora uz izgradnju postojećih očekivanja pružati i stanovite novine, »iznenađenja«, koje daju razlog zašto se uopće upušta u izlaganje. Montažni se postupak utoliko sastoji od *uobičavanja* određenih montažnih postupaka i njihova *oneuobičavanja* (očuđivanja, deautomatizacije) uvođenjem novih montažnih varijanti ili narušavanjem uspostavljenih normi.

Budući da čovjekove sposobnosti za intenzivnu pažnju nisu neograničene, jedan od kompozicijskih zadataka montaže uopće, a posebno kompozicijskih zadataka montaže jest da tako raspoređuje montažna rješenja kako bi se gledaočeva pažnja najefikasnije rasporedila. U tom pogledu važna je duljina filma. U kraćem filmu moguće je održavati vrlo intenzivnu pažnju sa zahtjevnim montažnim rješenjima — zato kratki reklamni filmovi, muz. spotovi, kratki crt. filmovi mogu biti urađeni od mnogo kratkih kadrova, eliptično, s mnogo intenzivnog zbivanja. U dugometr. filmu to je teško postići, zato cjelovečernji filmovi traže pažljiv raspored »teških« sekvenci i onih manje »teških«, podrazumijevajući unošenje stanovitih »odmora«, relaksirajućih sekvenci (npr. glazb. brojevi, komične sekvence u inače dramatičnim filmovima i sl.). Potom, dulji filmovi traže veću preglednost i ukupne strukture i sintagmi pa i pojedinačnih montažnih rješenja, kao i njihovu veću strukturalnu raznolikost i hijerarhijsku objedinjenost, te su fabulativne i raspravljačke strukture pogodnije za te dužine od opisnih i doživljajno-nagovještajnih.

Razvitak montaže. Prve film. snimke bile su od jednog kadra — onoliko duge kolika je bila vrpca. Prva montažna rješenja, predočavanje filma s više kadrova javila su se prilično rano, gotovo od početka filma. Međutim, spajanje više kadrova postalo je standardno sredstvo u radu tako utjecajnih autora kao što su G. Melies, C. M. Hepworth i E. S. Porter. Prvi tipovi montažnih rješenja bili su diskontinuirani prijelazi, i to sekvencijalni: kadrovi su većinom predočavali zaokruženo zbivanje ili su dostatno dugo predočavali neki prizor (pejzaž, gradski ili seoski ambijent), a potom se »prebacivalo« na novi prizor. Takvo se izlaganje danas naziva izlaganjem u → *tabloima*. U igr. filmovima tabloi su tvorili scenu pa i veću značajniju cjelinu (→ KADAR-SEKVENCA; KADAR-SCENA). U dokum. filmovima sukcesija tabloa dobivala je opisnu funkciju, uspostavljajući svojevrsan tip opisne sintagme.

Diskontinuirana montaža razvijala se u dva smjera. Prvi je bio u smjeru produbljivanja diskontinuiteta i razradbe sekvencijalnog posredništva na sekvencijalnim prijelazima uz pomoć insertiranih titlova, različitih protežnih montažnih spona i dr. Drugi smjer bio je u pokušajima da se između scena uspostave neke veze događajnog kontinuiteta, osobito ukoliko bi se pri prebacivanju iz jednog prizora u drugi pratilo kretanje istih liknosti. Prvotno, rješenja na takvim sekvencijalnim prijelazima nisu vodila računa o nekim ograničenjima, te se događalo da liknosti ulaze u kadar s iste strane na koju su u prethodnom izašle, a pri prebacivanju s jedne radnje na drugu akcija se često preklapala (→ *OVERLAPPING*). Postupno se otkrivalo da dojmovno baš nije svejedno što se događa na montažnom prijelazu i otkrivanjem prikladnijeg dojma ustaljivale su se norme s pomoću kojih su se propisivali postupci što će osiguravati bolji dojam. Postupno su uvođene norme da likovi moraju — ako ih pratimo u kontinuitetu — ići u istom smjeru (s obzirom na lijevo-desnu orijentaciju ekrana), te ako izađu iz kadra u lijevo, u naredni kadar moraju ući s desna; potom je normirano da se radnja mora preuzeti na onom mjestu gdje ju se napustilo u prethodnom kadru. Također, vrlo su se rano javile naznake unutar-scenskog raskadriranja i naznake unutar-scenskog kontinuiteta. Tako, vrlo se rano (i prije 1900) pojavio obrazac promatrač-promatrano (kadar promatrača — kadar onog što promatra / → *SUBJEKTIVNI KADAR*). Pojavljivali su se i komplementarni kutovi snimanja pri praćenju nečijeg kretanja bez

ispuštanja iz vidnog polja. Međutim, raskadriranje scene učinio je stalnim postupkom tek D. W. Griffith, i pod njegovim utjecajem ono je postalo opći standard. Isprva je raskadriranje bilo krajnje jednostavno: u tablo bi se insertirao bliži plan reakcije lika na tom mjestu, snimljen naknadno pod istim kutom (tako se o bližim i krupnim planovima na engl. području govori kao o *insertima* / → *MASTER PLUS INSERT*). Ovaj se obrazac uskoro počeo podrobnije razvijati, povećavao se broj insertiranih kadrova, planovi su se u većoj mjeri varirali, a počeo se varirati i kut snimanja. Griffith je također ustalio i razradio obrazac nazimjenične sintagme, premda se taj obrazac pojavljivao već i prije njega (npr. u nekim Portero-vim i Hepworthovim filmovima). Pod dojmom da će unutar-scenski montažni prijelazi djelovati odviše šokantno na gledaoca, ponekad se pribjegavalo pretapanjima pri prelasku sa šireg na bliži plan, a i ustalio se princip postupnosti: pri prelasku sa srednjeg na krupni plan moralo se to učiniti s pomoću plana srednje veličine (blizu). Međutim, vrlo rano se vidjelo da unutar-scensko raskadriranje ne djeluje na gledaoce šokantno, već da istančava gledaočevu informiranost i intenzivira njegov interes pa je oko 1910. unutar-scenska, kontinuirana montaža i paralelna montaža postala obavezna pri praćenju insceniranih prizornih zbivanja, te je tako scena prestala biti od jednog kadra i postala gotovo obvezno *montažna sintagma*.

Standardi kontinuiteta na unutar-scenskim montažnim prijelazima isprva su bili prilično niski (u insertima je znalo biti krupnih grešaka u identifikacijskim pokazateljima, orijentaciji likova, vezivanju kretanja), no postupno su se pooštravali, pa su uobičajene norme kontinuiteta: postojanost rekvizita, nadovezivanje pokreta, pravilo rampe, kontinuiteta glume i dr. Veće iskustvo s kontinuitetom i s fabulativnim vođenjem zbivanja postupno je uvelo normu »nevidljive montaže«, tj. montiranja kojim se gledaočeva pažnja maksimalno vezuje uz prizorni tok te se montažni diskontinuitet promatranja ne primjećuje. Ova je težnja pridonijela daljem podizanju standarda kontinuiteta, time što su se pronalazili različiti modeli prizornog motiviranja unutar-scenskih rezova, istančavali su se razlozi za raskadriranje.

Potencijali za postizanje efekta kontinuiranosti na montažnom prijelazu u velikoj su se mjeri povećali nakon uvođenja zvuka: konstantnost ambijentalnog zvuka na montažnom prijelazu olakšavala je identifikaciju prizora i zbivanja, mogućnost da se čuje i zvuk koji nema izvor u kadru povećala je mogućnost da se anticipira promjena kadra (tj. preusmjeruje pažnja), a prisutnost dijaloga donijela je nove mogućnosti za uspostavljanje kontinuiteta (i nove izvore anticipativnih informacija i povratnih obavijesti).

Čvršće uobličenje standarda kontinuiranosti pridonijelo je i jasnijem uobličenju standarda retorički inventivnog, odn. metanarativno konvencionaliziranog rješavanja smislenosti sekvencijalnih prijelaza u narativnom filmu.

Izlagачki potencijali koje imaju sintagme temeljene na diskontinuiranim montažnim prijelazima počele su se sustavnije istraživati nešto kasnije od narativnih potencijala. Uz dokum. (uglavnom deskriptivne) montažne sklopove u ranim dokumentarcima, raspravljačko-deskriptivne potencijale razvijale su isprva gotovo isključivo film. novosti. Propagandno-dokum. potrebe SSSR-a 20-ih godina bile su osnova razvoja → kompilacijskih filmova u kojima su se obrađivali materijali iz drugih (uglavnom dokum.) filmova i komponirali u novu izlagачku cjelinu (→ *E. I. ŠUB; D. VERTOV*).

Zaokupljenost montažom koju je potaknula takva praksa a i Kulješovljevo istraživanje am. modela narativne montaže potaknula je na intenzivnije iskušavanje modela kontinuirane montaže, ali i asocijativnih potencijala diskontinuiranih nizova. Na polju kontinuirane montaže, proizvodnom *analitičkom* principu *master plus inserti*, uveden je *konstrukcijski* princip snimanja i montiranja *kadar po kadar* koji je bio mnogo fleksibilniji i omogućavao podrobnije planiranje montažnih veza. Na području diskontinuiteta pristupilo se intenzivnoj razradbi montažnih strategija za izlaganje teza i za dojmovne sugestije (osobito izraženo kod S. M. Eizenštejna i D. Vertova). Uobličavali su se sugestivni modeli asocijativnih sintagmi i retoričkih montažnih rješenja u razvijanju scena, čime su uvelike pridonijeli općem razvoju metastrukturalnih montažnih postupaka.

Slično su montaži pridonijeli i avangardni pokreti u Zap. Evropi (→ *AVANGARDA*). U tim pokretima osobito su njegovane sugestibilne, doživljajne mogućnosti koje pruža montaža niza kadrova s formalnim konstantama, a disociranim ili isfragmentiranim sadržajima kadrova.

Ovi trendovi istraživanja montažnih mogućnosti u razvijanju raspravljački i ekspresivno orijentiranih filmova dalje su nastavljeni u različitim dokumentarističkim trendovima (npr. utzv. → *simfonijama* velegrada i u propagandnom dokumentarizmu → *Britanskoga dokumentarističkog pokreta*).

Modernistički trendovi u narativnom filmu što se javljaju 50-ih godina a dominiraju 60-ih i poč. 70-ih, isprva su stvarali dojam »revolucije« na polju montaže: činilo se da nema nenarušivog i obvezatnog pravila narativne montaže. Međutim, stvarni efekt modernizma bio je samo u razaranju stilskih normi (npr. J.-L. Godard i A. Resnais), ali ne toliko u otkrivanju nepoznatih montažnih rješenja (osim tzv. → *šokovite montaže*). Tako, scensku se koheziju razbijalo tako da se nije marilo za motivaciju reza i rampu — ali efekt je bio taj da je scena dobijala karakteristike deskriptivne sintagme i određenu ekspresivnu orijentiranost (efekt već poznat u povijesti). Napuštanje konvencionaliziranih sekvencijalnih prijelaza bilo je povezano s potiskivanjem fabulizma i približavanjem ukupne strukture filma serijskoj, kumulativnoj strukturi asocijativne montaže (npr. u radu D. Makavejeva). Modernistička montažna stil-ska prestrojavanja nisu uspjela posve istisnuti kohezivne scene i metanarativnu preglednost fabuliranja, već su samo oslabila normativne granice među raznim tipovima izlaganja, uvodeći i odustajanje od montažne kompleksnosti kao alternativu (npr. favoriziranjem dugih kadrova, razradene mizanscene u odnosu na kontinuiranu strukturu promatranja /npr. kod M. Janscooa/ → *kadar-sekvence*).

Suvremeno stanje obilježuje obilno iskorištavanje čitavog pov. repertoara montažnih konstrukcija i rješenja. Narativna rješenja i dalje dominiraju u igr. filmu, s time da klas. obrasci dobivaju na vrijednosti u postmodernističkim strujama, ali i primitivni (→ *NARATIVNI FILM*). Raspravljačko izlaganje se učestalo pojavljuje u dokum. i obrazovnim filmovima, kao i u mnogim nefikcionalnim formama u sklopu tv-programa. Doživljajno-nagovještajno usmjerenje dominantno je u velikom dijelu eksp. filma, u mnogim modernističkim naracijama, a posebno u reklamnim i muz. spotovima. Deskriptivna orijentacija dobila je na važnosti u sklopu modernističkih montažnih trendova u narativnom filmu, a opet i umnožavanjem dokumentarističko-opisnog posla u etnografskim,

priručnim i popularnoznanstvenim serijama, filmski snimanim za televiziju.

LIT.: L. V. Kulješev. Iskustvo kino, moj opyt. Moskva 1929; S. D. Vasiljev, Montaž kinokartin. Leningrad 1929; L. V. Kulješev, Osnovy kinorežisury, Moskva 1941; R. May, Filmski jezik, Zagreb 1948; V. I. Pudovkin, Izbrannye statii, Moskva 1955; S. M. Eizenštejn, Izbrannye statii, Moskva 1956; L. V. Kulješev, Kadr i montaž, Moskva 1961; R. Arnheim, Film kao umjetnost, Beograd 1962; S. M. Aizenštajn, Montaža atrakcija, Beograd 1964; S. M. Eizenštejn, Izbrannye proizvedenija, Moskva 1964; M. I. Romm, Besedi o kino, Moskva 1964; E. Luvov, Filmska montaža, Beograd 1964; D. Vertov, Stati, dnevniki, zamysli, Moskva 1966; K. Reisz/G. Millar, The Technique of Film Editing, London 1968; J. Burder, The Technique of Editing 16mm Films, New York 1968; J. Kučera, Montaža na filmu i televiziji, Beograd 1969; A. J. Reynertson, The Work of the Film Director, London 1970; H. B. Churchill, Film Editing Handbook: Technique of 16mm Film Cutting, Belmont 1972; M. Babac, Kako se montira film, Beograd 1972; R. P. Madsen, The Impact of Film, New York 1973; M. Dufek, Tehnologija filmske montaže, Novi Sad 1973; K. Mec, Ogledi o značenju filma I/II, Beograd 1973/1978; D. Aronson, Grammar of the Film Language, London 1976; L. Goldstein/J. Kaufman, Into Film, New York 1976; M. Babac, Tehnika filmske montaže, Beograd 1976; D. Stojanović, Teorija filma, Beograd 1978; D. Stojanović, Montažni prostor u filmu, Beograd 1978; S. Vorkapić, Beleske o filmskom zanatu, Zagreb 1979; B. Belan, Sintaksa i poetika filma, Zagreb 1979; M. Babac, Film u vašim rukama, Beograd 1979; J. Aumont, Montage Eisenstein, Paris 1979; J. Aumont, Eizenštejn. Montaža u vprašanju, Ljubljana 1980; D. Bordwell/K. Thompson, Film Art, London 1980; K. Rajš/G. Milar, Filmska montaža, Beograd 1982. H. Tč.

MONTAŽA NEGATIVA, zaokružen teh. postupak s razvijenim negativom filma u toku laboratorijske obradbe filma. Ne sastoji se samo od definitivnog izbora snimljenog negativa prema definitivnom montiranom pozitivu, već se u montaži negativ vrši izbor snimljenih scena prema izvještaju sekretara režije («skriptu») — u cilju izradbe radne kopije. Osim toga, u montaži negativa vrši se izbor i teh. priprema svih onih snimki od kojih se proizvode film. laboratorijski trikovi i ostali slikovni efekti (zatamnjenja, duple ekspozicije, multiplikacija kadrova i dr.).

M. se mora obavljati u posebno uređenom prostoru; on se mora sastojati od skladišta razvijenih negativa, pripreme negativa za montažu i posebnog mjesta za rad na definitivnoj montaži negativa; cjelokupni prostor mora biti klimatiziran (s propisanom mikro-klimom). Teh. sredstva rada za pregled, sortiranje i montažu sa spajanjem razvijenog negativa moraju biti vrhunske teh. kvalitete (kako ne bi došlo do meh. oštećenja negativa prilikom manipulacije). Specijalni uređaji za transport razvijenog negativa s montiranim pozitivom filma omogućuju sinkroni tok obje vrpce točno na kvadrat (sličicu) snimljenog materijala. Za montažu negativa ili dr. izvornog materijala na formatu od 16 mm primjenjuje se sistem → A- i B-rola; on omogućuje izradbu pozitivnih kopija kod kojih nisu vidljiva mjesta spajanja kadrova. Za taj postupak služe posebni radni stolovi s teh. opremom za sinkroni prolaz više film. vrpca. Njihovo rezanje i spajanje vrši se preciznim alatom za rezanje («hobljica») i specijalnim meh. spajalicama («presama»). Za spajanje film. negativa čija je podloga poliester služe visokofrekventne termičke spajalice. V. Sm.

MONTAŽER, film. zvanje, osoba koja obavlja → montažu filma; jedan od gl. kreativnih i teh. suradnika redatelja u procesu obradbe filma. Obavlja montažu slike i dijaloga (glazbu i zv. efekte montira → muzički voditelj). Ponekad sudjeluje već u pripremnim radovima — na montažnoj razradbi knjige snimanja. Njegov najvažniji dio posla je u završnoj obradbi filma, kada je slika već snimljena. Prisustvuje prvim radnim projekcijama i izboru snimljenoga, odn. selekciji slikovnog materijala (tada, kao i u prvoj fazi montaže, kritičke primjedbe i kreativni prijedlozi montažera mogu biti od iznimne koristi redatelju). Prema

knjizi snimanja i uputama redatelja samostalno obavlja prvu verziju montaže slike (tzv. *grubu montažu*). Istodobno nadzire rad *asistenta montaže* u pogledu raspoređivanja i čuvanja selekcioniranih, kao i ostataka (tzv. *restova*) umontiranih i rezanih kadrova. Ukoliko se slika montira usporedo sa snimanjem — u kontaktu je s ekipom na snimanju i pravovremeno upozorava ako neki kadar ili scenu treba presnimiti ili dosnimiti. Poslije grube montaže prema uputama redatelja izrađuje konačnu verziju filma (tzv. *fini šnit*). Označuje manje cjeline montiranog filma (tzv. *šlajfne*) za naknadno snimanje dijaloga, glazbe, šumova i posebnih zv. efekata. Konačno oblikuje film u rolama propisane duljine (do 280 m) i obilježuje ih *startovima* za sinkronizaciju. Ima i mnoge dr. odgovorne dužnosti: nadzor nad izradbom laboratorijskih efekata (zatamnjenja, odtamnjenja, pretapanja i sl.); izradbu natpisa filma; nadzor montaže negativa; kontrolu završne zv. kopije filma.

U završnoj obradbi filma rad montažera podjednako je važan u tehnol. i organizacijskom smislu; u kreativnom pogledu M. utječe na opći stil montaže, odnos sekvenci, ritam, trajanje i izmjenjivanje kadrova, njihovu duljinu, montažne veze i prijelaze, ulogu zv. kulise itd. Zbog toga on mora posjedovati (osim poznavanja film. jezika, tehnologije laboratorija, snimanja i montaže) natprosječnu vizualnu memoriju, sluh, razvijen smisao i osjećaj za ritam te široku opću kulturu.

Budući da se u svojem radu temeljito poznaju sa strukturom film. djela u cjelini, montažeri često prerastaju u redatelje (kao što i neki redatelji sami montiraju svoje filmove). Karijere su kao montažeri otpočeli — među ostalima — *Dorothy Arzner*, *David Lean*, *Jean-Paul Le Chanois*, *Mark Robson*, *Robert Wise*, *John Sturges*, *Hal Ashby* i *John Glen*.

U Jugoslaviji se profesija film. montažera razvijala tek nakon oslobođenja; na visokim film. školama montaža se studira kao posebna struka. Prvi igr. film poslijeratne jugosl. kinematografije »Slavica« (1947) V. Africa montirala je *Maja Ribar-Lazarov*, kao i »Sofku« (1948) R. Novakovića. Ostale pionirske igr. projekte montirali su: *Radjka Ivančević* (prvi hrv. film »Živjeco ovaj narod«, 1947, N. Popovića, te »Zastava«, 1949, B. Marjanovića i »Plavi devet«, 1950, K. Golika), *Milanka Mladenović-Nanović* (»Besmrtna mladost«, 1948, i »Čudotvorni mač«, 1950, V. Nanovića te prvi mak. film »Frosina«, 1952, istog redatelja), *Vanja Bjenjaš* (»Život je naš«, 1948/»sa Miodragom Jovanovićem«, i »Crveni cvet«, 1950, G. Gavrina), *Ivan Marinček* (prvi slov. film »Na svojoj zemlji«, 1948, F. Stiglica), *Olga Kršljanin-Skrigin* (»Priča o fabrici«, 1948, V. Pogačica), *Milada Rajšić-Levi* (»Jezero«, 1950, R.-L. Đukića), *Ruža Pavlinović-Cvingl* (prvi film u BiH »Major Bauk«, 1951, N. Popovića) i *Katarina Draškić-Stojanović* (prvi crnog. film »Lažni car«, 1955, V. Stojanovića). Zlatna arena za montažu dodjeljuje se na festivalu u Puli tek od 1980; dosadašnji dobitnici su: *Vuk-san Lukovac* (1980. i 1983), *Andrija Zafranović* (1982, 1984. i 1986) i *Petar Marković* (1987) iz Beograda, te *Vesna Lažeta* (1981) iz Zagreba i *Filip Robar-Dorin* (1985) iz Ljubljane. Od ostalih jugosl. montažera ističu se: *Milorad Ajdić*, *Marko Babac*, *Marija Baranović*, *Jelena Bjenjaš*, *Nevenka Crnobori*, *Natalija Cvijić*, *Branka Čepecar*, *Jelena Đokić*, *Neva Habić*, *Kleopatra Harisijades*, *Aleksandar Ilić*, *Stanka Komar*, *Vojislav Korijenac*, *Iva Kosi*, *Mirjana Mitić*, *Dragoljub Mirović*, *Mirjana Mitrović*, *Slobodan Mladenović*, *Radmila Nikolić*, *Milica Petrović*, *Miodrag Petrović*

-*Sarlo*, *Milica Polićević-Jeftić*, *Strašimir Prvolović*, *Milica Purić*, *Petar Radosavljević*, *Ljerkica Stanojević-Surina*, *Ljiljana Stefanović-Vukobratović*, *Bojana Subota* i *Ivanka Vukasović* iz Beograda, *Milica Badjura*, *Ivo Lehpamer*, *Olga Meglič*, *Darinka Peršin*, *Marička Pirkmajer* i *Jelena Robinik* iz Ljubljane, *Koviljka Bačvić*, *Zora Branković*, *Manja Fuks*, *Nada Jeler* i *Blanka Jelić* iz Sarajeva, *Laki Čemčev*, *Dimitar Grbeveski*, *Veljo Ličenoski* i *Dragi Pankov* iz Skoplja, *Lida Braniš-Bobanac*, *Katja Dodig-Majer*, *Boris Erdelji*, *Jasna Fulgosi*, *Damir German*, *Blaženka Jenčik*, *Lidija Jojić*, *Vesna Kreber*, *Robert Lisjak*, *Zlatko Pušić*, *Zlata Reić*, *Joja Remenar*, *Boris Tešija*, *Martin Tomić* i *Maja Virag-Rodica* iz Zagreba, i dr.

Z. Sud.

MONTAŽER ZVUKA → MUZIČKI VODITELJ

MONTAŽNA GRANICA, granica između dvaju dodirnih kadrova. Da bi se zamijetila kao granica (a ne kao → skok u kadru) treba poštovati načelo dovoljne razlike kadrova, tj. promjena → točke gledišta između dvaju susjednih kadrova u odnosu na isti → prizor mora biti dovoljno velika, ili prizori moraju biti toliko različiti da podrazumijevaju različito smještene točke gledišta. Npr., ako se u dva uzastopna kadra prati isti čovjek što obavlja kontinuiranu radnju u istom okolišu, onda će načelo dovoljne razlike podrazumijevati da se s krupnog plana lica, snimanog frontalno, u sljedećem kadru treba prebaciti barem na bliži plan lica — ali snimljen s poluprofila. Ako su u 2 susjedna kadra pokazana dva bitno različita ambijenta s različitim likovima u središtu pažnje, npr. unutrašnjost sobe sa ženom a nakon toga kadar plaže s grupom muškaraca, razlika između kadrova će biti velika bez obzira na moguće podudarnosti u parametrima kadra, te će se montažna granica vrlo jasno uočavati.

Pri promjeni točke gledišta u odnosu na isti prizor obično se mijenja i udaljenost (plan) i strana ili kut promatranja, kako bi se osigurala dovoljna promjena. Međutim, ako se mijenja samo jedan aspekt (plan ili strana promatranja), tada promjena mora biti naglašenija kako ne bi došlo do efekta skoka u kadru ili → skokovitog reza. Ako se mijenja samo plan čovjeka po osi snimanja, ta promjena mora obuhvaćati razliku od nekoliko planova (recimo, od krupnog plana čovjeka ćemo se udaljiti najmanje u srednji). Ako se mijenja samo strana ili kut snimanja a plan ostaje isti, kut mora biti naglašeniji: npr., od blizog plana poluprofila s lica, na blizi plan poluprofila s leđa. S principom dovoljne razlike kadrova veže se također iskustveno pravilo, prema kojem svaka promjena strane ili kuta snimanja mora biti veća od 30°, da se ne bi doživljela kao skok u kadru nego kao montažna granica.

Montažne granice se javljaju u obliku različitih → montažnih spona. Načelo dovoljne razlike osobito je važno za → rez, dok je manje važno za ostale tipove montažnih spona gdje montažnu granicu čine uočljivom dr. naglašena optička sredstva (→ MONTAŽA). H. Tč.

MONTAŽNA GREŠKA, montažni postupak koji nema nikakvu izlagačku svrhu. H. Tč.

MONTAŽNA ŠKOLA, skup učenja o filmu kao mediju čija se izražajnost zasniva na povezivanju kadrova, a značenje nastaje kao rezultat tih veza. Za razliku od pristalica → vizualizma koji su na montažu najčešće gledali kao na sredstvo za stvaranje ritmičkih struktura, sovj. teoretičari poč. 20-ih godina, u prvom redu L. V. Kulješev,

postavljaju tezu po kojoj je film umjetnost konstrukcije jer značenje ovisi o načinu kombiniranja kadrova. »Formula« $a + b = c$, po kojoj veza među kadrovima ostvaruje značenje koje nema svaka snimka za sebe, razvila se kod V. I. Pudovkina u koncept montaže koja osigurava kontinuitet priče i stvara dojam prostorno-vremenske cjeline sačinjene od analitičkih dijelova prizora sadržanih u pojedinačnim snimkama, a kod S. M. Ejzenštejna u učenje o montaži kao sukobu po kojem se ideativni sklopovi rađaju iz dijalektičkog sučeljanja kadrova, iz čega se gradi dinamičko jedinstvo djela čiji su svi sastojci prožeti istim dinamičkim načelom. Tu su uključena i shvaćanja D. Vertova o filmu-istini, kao i učenja manje značajnih rus. teoretičara iz 20-ih godina (A. Voznesenski /rad *Umjetnost ekrana*, 1924/, S. A. Timošenko i dr.), te mnogobrojna epigonska ili divuligatorska tumačenja montaže koja su postojala u raznim zemljama 30-ih godina (npr. U. Barbaro i L. Chiarini u Italiji, P. Rotha u Vel. Britaniji, mnogi → gramatičari širom svijeta, i dr.). Tendencija se nastavila u epohi zv. filma, osobito u učenjima E. Panofskog o *načelu suzdržljivosti* i A. Malrauxa o povezivanju slike i zvuka radi stvaranja romaneskne naracije, sve do tumačenja montaže koja danas čine sastavni dio nekih posebnih teorijskih sistema (npr. J. M. Lotman). Du. S.

MONTAŽNE SPONE, također **montažne veze** i **filmska interpunkcija**, oblici ostvarivanja → montažne granice i → montažnih prijelaza. Dva su temeljno različita tipa montažnih spona: *neprotežna spona* i *protežna spona*. Neprotežna spona je → rez, a protežnih ima više vrsta: → *pretapanje*, → *zatamnjivanje*, → *odtamnjivanje*, → *zavjese*, zatim *brisač*, *izbjeljivanje* i *zamućivanje*, dok tu funkciju mogu imati još → *maska* i *filaž* odn. *brisača panorama* (→ STANJA KAMERE); postoje i kombinacije tih spona.

Protežne spone protežu se preko više → sličica, i zato ih se lakše zamjećuje. Neprotežna spona (rez) je granica između 2 sličice i ne može se izravno zamijetiti (jer je ispod praga zamjetljivosti).

Kako se protežne spone ostvaruju s pomoću optičkih i meh. trikova, javljaju se tek nakon otkrivanja specijalnih efekata. Zbog umjetno proizvedenih slikovnih postupaka, koji uništavaju vidljivost ili koherentnost samoga film. → prizora, protežne montažne spone su naglašeno zamjetljive, tj. odvrću pažnju od prizora i privlače je na sebe. Time uvode diskontinuitet u praćenju prizora, naglašujući značenjsku zasebnost dvaju prizora. Njihovo je djelovanje, dakle, *stilizacijsko*, i to *metastrukturalno*: razgraničuju *segmente* filma. U određenim pov. razdobljima (u zrelosti nij. filmu i u klasičnom zv. filmu) njihova se uporaba stilski standardizirala u prvom redu za raščlanjivanje većih, prostorno i vremenski razdvojenih segmenata, tj. za razdvajanje dviju → *scena*, odn. → *sekvenci*. U takvoj uporabi može ih se smatrati indikatorom → *elipse*.

Kako je rez izravno nezamjetljiv, njegova je uporaba – u istom pov. razdoblju – stilski standardizirana za nenaglašene montažne prijelaze, i to uglavnom za one unutar kontinuirane scene.

U modernom filmu, međutim, promijenjene su djelomično stilski uporaba montažnih spona i razmjerna dominantnost pojedinih. Rez je prevladavao i počeo se koristiti ne samo za prijelaze unutar scene, već i za prijelaze između scena te između sekvenci. Da bi mogao uspješno obavljati i metastrukturalnu funkciju, rez se pojačava *kontrastom*.

Iako se u suvremenom filmu protežne spone manje primjenjuju, ipak nisu nestale iz uporabe; ponegdje se i dalje koriste na klas. način, ali dobivaju i nove, nestand. službe. Upotrebljavaju se, npr., tamo gdje je prije korišten samo rez, tj. na kontinuiranim montažnim prijelazima unutar scene, unoseći → stilizaciju u konstrukciju scene. Koriste se i kao signal *metafilmskog opredjeljenja* određenog film. djela ili autora, bilo kao jedno od sredstava imitacije povijesnoga film. stila (čime se stilski pojačava predodžba o drevnosti pov. razdoblja kojim se film bavi), ili kao ukazivanje da se autor u obradbi suvremenih tema namjerno oslanja o neki tradic. stil (→ MONTAŽA). H. Tč.

MONTAŽNE VARKE, montažna rješenja s pomoću kojih se prvo stvara dojam o prirodi → montažnog prijelaza, da bi se potom pokazao kao kriv. Najčešće varke jesu *varke kontinuiteta* (→ KONTINUITET) ili *pseudokontinuiteti*, ali moguće su i *varke diskontinuiteta* ili *pseudodiskontinuiteti*.

Varke kontinuiteta su stvaranje dojma da se radi o kontinuiranu montažnom prijelazu, a odmah zatim se pokaže da je to zapravo diskontinuirani montažni prijelaz.

Tipične varke kontinuiteta jesu:

1. *Varka identiteta*. Nakon montažnog prijelaza gledalac je suočen s istim identifikacijskim pokazateljima kao na kraju prethodnog → kadra (npr. ista odjeća, iste stvari u ambijentima), zbog čega on vjeruje da se radi o istoj prizornoj pojavi (istoj osobi, istom ambijentu), ali potom se razotkriva kako je u pitanju druga pojava (druga osoba, sasvim drugi ambijent). Razotkrivanje se obično odvija unutar istog kadra na početku kojeg je izazvan lažni dojam.

2. *Varka pokreta*. Nakon montažnog prijelaza suočeni smo s nastavkom pokreta započetog na kraju prethodnog kadra, s točke promatranja koja ispunjava uvjete praćenja kontinuiteta, ali se potom – u nastavku kadra – kao nosilac kretanja razotkriva druga osoba u drukčijem ambijentu (ili položaju u ambijentu).

3. *Varka subjektivnosti*. Pred kraj kadra središnji lik naglašeno pogleda izvan kadra, kao da je nešto opazio, pa poč. sljedećeg kadra gledalac ima dojam da gleda ono što je pogledao lik (da je u pitanju → subjektivni kadar), ali se potom razotkriva kako se radi o drugom prizoru, promatrački nedostupnu prethodnom položaju lika-promatrača.

4. *Varka komplementarnosti*. Likovi su, npr., raskadrirani tako kao da se međusobno gledaju ili razgovaraju u istom ambijentu (pritom se koriste tzv. komplementarni kutovi promatranja), ali se potom uočava da se nalaze u različitim, međusobno nedodirnim ambijentima. Ova varka može upotpunjavati efekt varke pokreta, identiteta i subjektivnosti.

5. *Varka otklona (međukadra)*. Pogled s određenog važnog aspekta danog prizora prebacuje se, s pomoću insertiranog kadra (tzv. *konjska glava*), na neki manje važan element ili lik u prizoru, da bi se potom vratio na prvotni prizor ali ključno izmijenjen, što podrazumijeva veliku → elipsu (odn. vremenski skok).

6. *Varke zvukovnog nadovezivanja*. Na montažnom prijelazu ambijentalni → zvuk (dijalog, ambijentalna muzika, ambijentalni šum) »prevlači se« preko → reza tako da se u prvo vrijeme stvara dojam o nastavku istog prizora (dijaloga, ambijenta), ali se potom pokaže da je to posve novi prizor. N. Burch takvo dijaloško i glazb. nadovezivanje naziva *rimom*. Ove se varke obično kombiniraju

s varkama subjektivnosti, a kontinuitet šuma pojačava sve varke kontinuiteta.

Općenito, varkama diskontinuiteta možemo nazvati ona montažna rješenja s pomoću kojih se stvara dojam diskontinuiranoga montažnog prijelaza (a zapravo je kontinuirani). Ovaj je tip varki rijedak, jer takvo rješenje nije lako predočiti kao namjernu varku (a ne kao nenamjernu grešku).

Najčešće varke diskontinuiteta su:

1. *Varka preskokom preko rampe*. Pri praćenju istih osoba ili vozila preskoči se → rampa, što izazove dojam elipse, a potom se ispostavi da je u pitanju doslovni kontinuitet.

2. *Varka fotografskog diskontinuiteta*. Sastoji se, npr., u tome da početak sljedećeg kadra fotografski odudara (→ KONTINUITET) od prethodnoga (npr. po tipu osvjetljenja, svjetlosnoj vrijednosti vrpce, kromatskoj dominantnosti i sl.), što izaziva predodžbu da je to insert ili nova sekvenca, a potom se pokaže da se radi o kontinuiranom nastavku prethodnog kadra.

3. *Varka izostavljanjem motivacije montažnog prijelaza*. Ova se varka postiže tako da se pogled s jednog dijela prizora prebacuje, bez ikakve prizorne motivacije, na posve drugi, raznorodni dio prizora, čime se izazove ili dojam eliptičnog praćenja prizora, ili promatračkog skoka u posve drugi prizor, ali se potom pokaže da je u pitanju doslovni kontinuitet.

Budući da se varke razotkrivaju, što podrazumijeva vrlo krupnu promjenu kognitivnog tumačenja montažnog prijelaza, one se pokazuju naglašenim postupkom, sredstvom → stilizacije montažnog prijelaza. Zbog svoga jakoga stilizacijskog djelovanja imaju posebnu retoričku službu. Varke kontinuiteta najčešće se upotrebljavaju na međusekvencijalnim montažnim prijelazima, a varke diskontinuiteta u onim scenama gdje je autorima važnija interpretacija općega prizornog stanja od praćenja samoga prizornog toka (→ NARACIJA; MONTAŽA). H. Tč.

MONTAŽNI PRIJELAZ, način prijenosa film. izlaganja iz jednog kadra u drugi na → montažnoj granici. Na klasifikaciju montažnih prijelaza utječu, s jedne strane, značenjski odnosi što se uspostavljaju na montažnoj granici, a s druge formalne osobine montažne granice (→ MONTAŽNE SPONE). Prema tipu značenjskih veza što se uspostavljaju na montažnoj granici možemo razlikovati *kontinuirani prijelaz* i *diskontinuirani prijelaz*, a u skladu s njima i 2 tipa → montaže: *kontinuiranu* i *diskontinuiranu*. U kontinuiranu montažnom prijelazu ostvaruje se predodžba o istovjetnosti i kontinuiranosti → prizora u 2 susjedna → kadra, a u diskontinuiranu montažnom prijelazu ostvaruje se predodžba o raznovrsnosti ili krupnijem (vremenskom i/ili prostornom) diskontinuitetu prizora pokazanih u susjednim kadrovima. Naravno, i kontinuiran i diskontinuiran prijelaz pretpostavljaju montažnu granicu, tj. dovoljno velik diskontinuitet u promjeni točke gledišta (→ KONTINUITET). Razlika između 2 tipa prijelaza je stupnjevita, bez oštre granice. Postoje, naime, stupnjevi kontinuiranosti koji se kreću od *neprimjetne montaže*, gdje je prijelaz tako izveden da gledalac nije svjestan montažne granice (odn. promjene kadrova), do oslabljenog kontinuiteta (npr. u tzv. *opisnoj sintagmi*), kad je gledalac svjesniji montažne granice i promjene kadrova (premda i dalje razabire da je u pitanju isti prizor). I kod diskontinuiranih prijelaza postoje stupnjevi diskontinuiteta, od prijelaza u kojima je gledalac naglašeno svjestan razlika jer su one istaknute (npr. kod tzv. *asocijativne montaže* i raznih *stilskih figura*), do prijelaza u kojima je prizorna razlika jasna ali nije posebno istaknuta



R. MONTGOMERY
u filmu *Žena
u jezeru*

(→ ELIPSA). Između nenaglašenog diskontinuiteta i oslabljenog kontinuiteta postoje međuoblici montažnih prijelaza u kojima gledalac nije siguran da li se montažno prelazi na isti ili na različit prizor, bilo zato što nije poštovano načelo dovoljne razlike (→ SKOKOVIT REZ), ili zato što se gledaoca zavarava s pomoću lažnih prizornih i parametarskih indikacija (→ MONTAŽNE VARKE).

Prema formalnim značajkama montažne granice, montažni prijelazi mogu biti *nagli*, kako je slučaj s → rezom, ili *postupni*, kako je slučaj s dr. montažnim sponama. Prijelazi rezom opet mogu biti *skokoviti*, *nenaglašeni* i *kontrastni*. Postupni prijelazi mogu biti *brzi* i *spori*. H. Tč.

MONTAŽNI SKLOPOVI, također **montažne sintagme** i **vrste montaže**, nizovi → kadrova obilježeni zajedničkom tipiziranom ulogom u cjelini film. izlaganja i posebnim odnosima među sobom (→ MONTAŽA). H. Tč.

MONTAŽNI STOL, osnovni teh. uređaj kojim se služi → *montažer* filma da bi od pozitivne kopije snimljenog film. materijala stvorio slikovno i zvučno harmoničnu cjelinu film. djela. M. omogućuje da se projekcijom prati i određuje dužina pojedinih kadrova kako bi se postigao ritam odvijanja filma. Također, na montažnom stolu se — uz film. vrpce slike (postavljenu na tzv. *tanjure*) — polažu i odgovarajuće zv. vrpce na kojima su fotogr. ili magn. postupkom registrirani dijalozi, zv. efekti i muzika, tako da se postigne potpuni sinkronitet sa snimljenom slikom. Osim stvaranja radne kopije filma, montažer na montažnom stolu obavlja još niz potrebnih radnji za pripremu snimljenoga film. materijala koji se koristi kod sinkronizacije i naknadne sinkronizacije filma.

U uže teh. smislu, M. omogućuje optičku ili elektronsku projekciju slike s film. vrpce, a isto- vremenno i reprodukciju zvuka s posebnih film. i magn. perfo-vrpca. Specijalni pogonski i transportni mehanizam montažnog stola omogućuje da se kretanje film. vrpca sa slikom i zv. vrpca odvija neovisno, ali i sinkrono, i to u oba smjera kretanja. Brzina projekcije slike i zvuka na montažnom stolu može biti uobičajena (tj. 24 ili 25 sličica u sekundi) odn. višekratno ubrzana (radi uštede na vremenu prilikom prelaženja preko montažno već obrađenih prizora) ili usporena (radi mogućnosti detaljnijeg pregleda snimljenog materijala, osobito montažnih prijelaza s kadra na kadar). Na montažnom stolu moguće je u toku projekcije trenutno zaustavljanje kretanja film. vrpca uz osi-

guranje statične projekcije (kako bi se provjerio sadržaj pojedine sličice).

M. se proizvodi u zasebnoj izvedbi za film. vrpce širina 35 mm, 16 mm i 8 mm. U proizvodnji su i kombinirani montažni stolovi na kojima se može koristiti film. vrpca od 35 i 16 mm. Za reprodukciju zvuka na montažnim stolovima ugrađuju se zv. adapteri za vrpce s fotogr. i magn. zvučnim zapisom širine 35, 17,5, 16 i 8 mm.

M. kod kojega se projiciranje slike vrši »zračnom projekcijom« na odrazni ekran traži rad u zatamnjenom prostori. Moderni montažni stolovi sliku prenose stražnjom projekcijom na matirani stakleni ili plastični ekran. Za rad s takvim montažnim stolom dovoljno je malo prigušiti rasvjetu radne prostorije.

Uz stand. montažne stolove, postoje i prijenosni — za montiranje na samom mjestu snimanja filma.

Montažne stolove proizvodi samo nekoliko u svijetu poznatih tvrtki kao što su: *Steenbeck* i *KEM Elektronik Mechanik* (SR Njemačka), *Oldelft* (Nizozemska), *Prevost* i *Cinemeccanica* (Italija) te *Magnasync* (SAD). V. Sm.

MONTAŽNO PREKLAPANJE → OVERLAPPING

MONTEZ, Maria (pr. ime **Maria Teresa Vidal de Santo Silas Garcia**), am. glumica španj. podrijetla (Santo Domingo, Dominikanska Republika, 6. VI 1920 — Suresnes, Francuska, 8. IX 1951). Majka → T. Aumont. Kći španj. diplomata i Irkinje, po dolasku u Evropu glumi u amat. kazalištima. Od 1940. foto-model u New Yorku; 1941. angažira je kompanija Universal. Probija se ulogom egzotične »djevojke iz džungle« u filmu *Južno od Tahitija* (G. Waggner, 1941) koji je — tamnokosu, mediteranskog tipa ljepote — predodređuje za takve likove (čemu pridonosi i činjenica da nikad nije svladala engleski). Za II svj. rata i po njegovu svršetku velike uspjeh postize u eskapističkim zab. filmovima koji se zbivaju na Orijentu ili u tropima, najčešće uz J. Halla, Sabua ili Turhan Beya; izdvajaju se *Arapske noći* (J. Rawlins, 1942), *Bijeli dvorjak* (A. Lubin, 1943), *Ali Baba i četrdeset hajduka* (A. Lubin, 1944), *Tanger* (G. Waggner, 1946) te osobito *Žena-kobra* (R. Siodmak, 1944), s dvostrukom ulogom dobre i zle sestre — princeza nekoga pacifičkog naroda. Potkraj 40-ih godina njena hollywoodska karijera opada. S drugim suprugom J.-P. Aumontom vraća se u Evropu i nastupa u nekoliko drugorazrednih pustolovnih fil-

mov franc., tal. i zapadnonjem. proizvodnje. Uмира od srčanog udara u 31. godini.

Ostale važnije uloge: *Nevidljiva žena* (A. E. Sutherland, 1941); *Pirati iz Montereyja* (A. L. Werker, 1947); *Progonstvo* (M. Ophüls, 1947).

B. Vid.

MONTGOMERY, Robert, (pr. ime **Henry Montgomery jr.**), am. glumac, redatelj i pisac (Beacon, New York, 21. V 1904 — New York, 27. IX 1981). Iz obitelji industrijalca gume, školuje se u ekskluzivnim privatnim školama; nakon očeve smrti 1920. prinuđen je uzdržavati se fiz. radom. Glum. karijeru otpočinje 1924. u kazalištu (npr. u Rochesteru /u režiji G. Cukora/, kasnije i na Broadwayu). Na filmu debitira 1926. no stalni angažman (u kompaniji MGM) dobiva 1929. Pristao, kultivirana nastupa, popularnost postiže u komedijama, kao profinjeni zavodnik (uloga zapravo u sjeni slavni ženskih zvijezda — npr. G. Garbo, J. Crawford, N. Shearer i M. Loy). Nadarenost dokazuje za nj netipičnim likom psihotičnog ubojice u filmu *Noć mora pasti* (R. Thorpe, 1937), koji mu je bio nametnut kao »kazna« za suprotstavljanje šefovima kompanije. Nakon što se istaknuo u II svj. ratu (više am. odlikovanja i franc. Legija časti), na filmu nastupa nešto rjeđe (npr. kao oficir u filmu *Žrtvovani*, 1945, J. Forda, u kojem i režira /bez potpisa/ prizore za stražnju projekciju). U to se doba odlučuje za režiju. Njegov prvijenac *Žena u jezeru* (Lady in the Lake, 1947, za MGM), prema istoimenomu detektivskom romanu R. Chandlera, pobuđuje izuzetnu pažnju kao režijski eksperiment: gotovo je sav sastavljen od → tzv. subjektivnih kadrova (onoga što vidi gl. lik — sâm M. kao Phil Marlowe), s fizički neprisutnim protagonistom (osim u nekoliko kadrova kao komentator, te u odrazima u staklu, zrcalu i sl.); usprkos promašenosti takva prosedea, djelo i u novije doba privlači filmologe. Od ostale 4 režije (M. ne glumi jedino u posljednjem red. projektu *Muževni sati* — The Gallant Hours, 1959), određen uspjeh postiže još krim. melodramom *Uzjaši ružičastog konja* (Ride the Pink Horse, 1947) i sudskom dramom *Očevidac* (Eye Witness/Your Witness, 1950, u Vel. Britaniji). Nastupio je u više od 60 filmova. Nakon 1950. piše i režira kaz. komade (kaz. nagrada Tony za režiju *Časova očaja* J. Hayesa 1955), režira na televiziji (npr. tv-serija *Robert Montgomery predstavlja* — Robert Montgomery Presents) i nastupa na radiju kao komentator. Aktivan i u društv. životu, 1935–39. predsjednik je sindikata film. glumaca (*Screen Actors Guild*), istaknuvši se u borbi protiv organiziranog *racketa* u film. industriji. Nepopularnu reputaciju stječe nakon II svj. rata kao jedan od najistaknutijih pristaša antikomun. kampanje senatora J. MacCarthya (za to je i odlikovan 1952). Bio je i savjetnik predsjednika D. D. Eisenhowera za televiziju (navodno je uvježbavao njegove nastupe) i dr. javna istupanja.

I njegova kći **Elizabeth Montgomery** poznata je glumica.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *To je dakle koledž* (S. Wood, 1929); *Raspuštenica* (R. Z. Leonard, 1930); *Velika kuća* (G. W. Hill, 1930); *Privatni životi* (S. Franklin, 1931); *Inspiracija* (C. Brown, 1931); *Letty Linton* (C. Brown, 1932); *Plavuša Folliosa* (E. Goulding, 1932); *Noćni let* (C. Brown, 1933); *Utočište* (W. S. Van Dyke, 1934); *Vanessa — njena ljubavna priča* (W. K. Howard, 1935); *Piccadilly Jim* (R. Z. Leonard, 1936); *Zenska groznica* (G. Fitzmaurice, 1936); *Posljednji časovi gospođe Cheyney* (R. Boleslawski i G. Fitzmaurice, 1937); *Uvijek nakon Eve* (L. Ba-

con, 1937); *Bijes na nebu* (W. S. Van Dyke, 1941); *Gospodin i gospođa Smith* (A. Hitchcock, 1941); *Nezavršeni posao* (G. La Cava, 1941); *Opet dolazi gospodin Jordan* (A. Hall, 1941); *June Bride* (B. Windust, 1948).

Ostali filmovi (kao redatelj): *Još jednom, draga!* (Once More My Darling, 1949). An. Pet.

MONTHLY FILM BULLETIN, The → **BRI-TISH FILM INSTITUTE, The**

MONTIEL, Sarita (pr. ime **Maria Antonieta Alejandra Vicenta Isidora Elpidia Abad Fernández**), španj. filmska, kazališna i tv-glumica i pjevačica (Campo de Criptana, 10. III 1929). Zapažena od producenta V. Casanove, na filmu debitira već sa 15 godina kao *Maria Alejandra*. Siru popularnost stječe od 1950. u Meksiku (npr. *Zatvor za žene*, 1951, M. M. Delgada); tipične španj. ljepote (podsjećajući na M. Félix), ugodnoga čeznutljivog glasa, manje izražajna kao glumica, ističe se ponajviše u muz. filmovima i melodramama. Od 1953. snima i u Hollywoodu (npr. vesterni *Vera Cruz*, 1954, R. Aldrich i *Let strijele*, 1956, S. Fullera te muz. film *Serenada*, 1956, A. Manna /tadašnjeg supruga/). Najveću popularnost (i u nas) postiže španj. melodramama *Njena posljednja pjesma* (1957) J. de Orduñe te posebno *Prodavačica ljubavi* (1958) L. C. Amadorija (njena interpretacija istoimene pjesme u tom filmu postaje svjetski hit). Nakon *Zvijezde varijetea* (1971) J. A. Bardema povlači se s filma i posvećuje estradi, televiziji i kazalištu.

Ostale važnije uloge: *Don Quijote* (R. Gil, 1947); *Reportaža* (E. Fernández, 1953); *Traže se modeli* (Ch. Urueta, 1953); *Zašto me ne voliš?* (Ch. Urueta, 1954); *Kraljica Chanteclera* (R. Gil, 1962); *Samba* (R. Gil, 1963); *Izgubljena žena* (T. Demicheli, 1966); *Sudbina jedne žene* (M. Camus, 1969). Mi. Šr.

MONTUORI, Carlo, tal. snimatelj (Casacalenda, 3. VIII 1885 — Rim, 4. III 1968). Studirao politehniku, potom i slikarstvo u Milanu. Isprva fotograf, potom prelazi na film. Jedan od najplodnijih tal. snimatelja uopće, djelovao je od početaka tamošnje film. industrije do sredine 60-ih godina (stoga je teško utvrditi broj filmova koje je snimio /navodno više stotina/). God. 1912. kao prvi u Italiji počinje eksperimentirati s umjetnom rasvjetom. Poznat postaje kao jedan od snimatelja (po nekim izvorima čak 13) nij. superspektakla *Ben-Hur* (1926) F. Nibloa. Najbolja ostvarenja daje u doba neorealizma, kao suradnik V. De Sike: *Kradljivci bicikla* (1948, godišnja nagrada tal. kritike Nistri d'Argento), *Napuljsko zlato* (1954, sa O. Martellijem) i *Krov* (1955). Ipak, većinu njegova opusa sačinjavaju komerc. filmovi.

Njegov sin **Mario Montuori** također je ugledan snimatelj.

Ostali važniji filmovi: *Bijeg ljubavnikâ* (A. Genina, 1914); *Otkupljenje* (A. Genina, 1915); *Liječnik na silu* (C. Campogalliani, 1930); *Majka zemlja* (A. Blasetti, 1931); *Gospodin želi?* (G. S. Righelli, 1933); *To dvoje* (G. S. Righelli, 1935); *Aldebaran* (A. Blasetti, 1935); *Dat ću milijun* (M. Camerini, 1935, sa O. Martellijem); *Ali moja ljubav ne umire* (G. Amato, 1938); *Zbogom, mladosti* (F. M. Poggoli, 1940); *Gusari Malezije* (E. Guazzoni, 1941); *Ulica pet mjeseca* (L. Chiarini, 1942); *Uspavana ljepotica* (L. Chiarini, 1942); *Zbogom, ljubavi* (G. Franciolini, 1943); *Moj sin profesor* (R. Castellani, 1946); *Zvijeti u miru* (L. Zampa, 1946); *Teške godine* (L. Zampa, 1947); *Zvona za uzburu* (L. Zampa, 1949); *Lakše će deva...* (L. Zampa, 1950); *Izvolite u kola* (L. Zampa, 1951); *Grad se*



COLLEEN MOORE

brani (P. Germi, 1951); *Druga vremena* (A. Blasetti, 1952, sa G. Poganyjem); *Bljesak* (A. Blasetti, 1953); *Kruh, ljubav i ljubomora* (L. Comencini, 1954); *U znaku Venere* (D. Risi, 1955); *Zavodnice* (omnibus, epizoda L. Comencinija, 1965). K. Mik.

MOORE, Colleen (pr. ime **Kathleen Morrison**), am. glumica (Port Huron, Michigan, 19. VIII 1900 — Templeton, California, 1988). Kći inženjera



C. MONTUORI, *Kradljivci bicikla* (red. V. De Sica)

njera, polazi samostansku školu i studira klavir (na konzervatoriju u Detroitu). Na filmu od 1917; poč. karijere pomaže joj W. D. Griffith (kao producentslu njenom ujaku W. Howeyju, uredniku

»Chicago Examiner«, zbog pomoći u vezi s cenzurom filmova *Radanje jedne nacije*, 1915, i *Netrpeljivost*, 1916). Isprva igra gl. uloge u niskobudžetnim filmovima, a od 1919. partnerica je T. Mi-xa u nekim njegovim manje uspješnim vesternima (u kompaniji Fox). Zvijezda postaje tek filmom *Plamteća mladost* (J. F. Dillon, 1923), afirmirajući — u tipu → *flapper* — tada pomodni lik šiparice kratke kose i suknje, sklone zabavi, koja izazovno pleše i neprestano koketira; stečen ugled potvrđuje u daljem Dillonovu filmu *Savršeni flapper* (1924). Vrsna glumica (osobito komičarka), širega glum. raspona no što su to iskazivali njeni najčešće tipizirani likovi (u kompaniji First National, gdje joj je prvi suprug rukovoditelj produkcije), najbolje uloge izvan *flappera* ostvaruje u filmovima *Tako velik* (Ch. Brabin, 1925) i *Doba jorgovana* (G. Fitzmaurice, 1928). Popularnost gubi dolaskom zv. filma (ipak, vrlo uspjelu kreaciju daje u *Moći i slavi*, 1933, W. K. Howarda), kada njezin tip zastarijeva, pa sredinom 30-ih godina napušta glumu. Vještim ulaganjem na burzi stekla je veliko bogatstvo. Objavila je više knjiga, među ostalima i autobiografiju *Zvijezda nijemog filma* (Silent Star, 1968).

Ostale važnije uloge: *Dinty* (M. A. Neilan, 1920); *Žderačica lotusa* (M. A. Neilan, 1921); *Nebeski pilot* (K. Vidor, 1921); *Ella izgara* (A. E. Green, 1926); *Oh Kay!* (M. LeRoy, 1928); *Njeno ludiranje* (M. A. Neilan, 1928); *Socijalni registar* (M. A. Neilan, 1935). D. Pc.

MOORE, Roger, brit. filmski, kazališni i tv-glumac (London, 14. X 1927). Sin policajca, u 18. godini — nakon statiranja u jednom filmu — upisuje se na londonsku Kraljevsku akademiju dramskih umjetnosti (RADA). Prvi angažman dobiva u Intimate Theatreu u Londonu. God. 1952. odlazi u SAD kao agent svoje supruge D. Squires, no nastoji razviti i vlastitu karijeru; 1954. potpisuje ugovor s tvrtkom MGM i igra prvu veću ulogu — udvarača E. Taylor — u filmu *Kad sam posljednji put vidio Pariz* R. Brooksa. Nameće se na televiziji: naslovnim ulogama u serijama *Ivanhoe* i *Svetac* (→ SAINT, The) te, uz T. Curtisa, u seriji *Ujeveravatelji*, kojima pojedine epizode i producira i režira. Visok, vitak i plavkos, pristala izgleda i savršenih manira, upravo ulogom Sveca — šarmantnoga engl. džentlmena sklonog pustolovinama, nalazi svoj pravi *image*; ponajviše zahvaljujući njoj odabran je za nasljednika S. Conneryja u ulozi → Jamesa Bonda. Vrlo riskantan potez pretvorio se u kulminaciju njegove karijere; tumačeći taj lik s manje silovitosti i cinizma (ali ipak s određenim ironijskim odma-

R. MOORE u filmu *Čovjek sa zlatnim pištoljem*



kom), uspješno je održao golemu popularnost serije. Stvoreni stereotip s manje je uspjeha koristio i u dr. akcionim filmovima. Do 1988. odigrao je oko 40 film. uloga. God. 1979. i 1980. nalazio se na listi 10 najkomercijalnijih glumaca u SAD.

Ostale važnije uloge: *Krada u fužnoj ulici* (S. Fuller, 1953); *Prekinuta melodija* (C. Bernhardt, 1955); *Diane* (D. Miller, 1956); *Čudo* (I. Rapper, 1959); *Griješni Rachel Cade* (G. Douglas, 1960); *Svetac protiv mafije* (R. W. Baker, 1969); *Čovjek koji je progonio sama sebe* (B. Dearden, 1970); *Živi i pusti da umru* (G. Hamilton, 1973); *Čovjek sa zlatnim pištoljem* (G. Hamilton, 1974); *Zlato* (P. Hunt, 1974); *Čovjek sretno ruke* (Ch. Miles, 1975); *Povika na davola* (P. Hunt, 1976); *Spjuni koji me je volio* (L. Gilbert, 1977); *Dioške guske* (A. V. McLaglen, 1978); *Moonraker — operacija svemir* (L. Gilbert, 1979); *Napad na platformu Jennifer* (A. V. McLaglen, 1980); *Morski vukovi* (A. V. McLaglen, 1981); *Trka Cannonball* (H. Needham, 1981); *Samo za tvoje oči* (J. Glen, 1981); *Octopussy* (J. Glen, 1983); *Prokletstvo Pink Panthera* (B. Edwards, 1983); *Golice/Nevidljivi ubojica* (B. Forbes, 1984); *Od nišana do smrti* (J. Glen, 1985).

LIT.: J. Williams, The Films of Roger Moore, London 1973.

S. Jur.

MOORE, Ted (pr. ime **Edward F. Moore**), brit. snimatelj podrijetlom iz Južne Afrike (1914). Član B. S. C. U Vel. Britaniji od 1930. na filmu od 1932. na raznim poslovima. Za II svj. rata isprva pilot RAF-a, potom u film. jedinici zrakovplovstva (odlikovan za hrabrost i za ratne zasluge). Nakon rata asistent je snimatelja (npr. *Prognan na otoke*, 1951, C. Reeda, *Afrička kraljica*, 1951, J. Hustona i *Genevieve*, 1953, H. Corneliusa). Samostalno snima od 1955. isprva uglavnom u drugorazrednim filmovima. Među vodeće brit. snimatelje svrstava se 60-ih godina. Posebno je zapažen zbog primjene boja i tehnike širokog platna (*wide-screen* i *cinemascope*). Njegova teh. perfekcija osobito je došla do izražaja u filmovima o → Jamesu Bondu, kojih je snimio 7: *Doktor No* (T. Young, 1962), *Iz Rusije s ljubavlju* (T. Young, 1963), *Goldfinger — podvig agenta 007* (G. Hamilton, 1964), *Operacija Munja* (T. Young, 1965), *Dijamanti su vječni* (G. Hamilton, 1971), *Živi i pusti da umru* (G. Hamilton, 1973) te *Čovjek sa zlatnim pištoljem* (G. Hamilton, 1974, sa O. Morrisom). Oscarom je nagrađen za fotografiju u filmu *Čovjek za sva vremena* (F. Zinnemann, 1966). Snima i za televiziju (npr. tv-serija *Q. E. D. D. Sharpa*).

Ostali važniji filmovi: *Zlato* (M. Robson, 1955); *Kan Zarak* (T. Young, 1956, u suradnji); *Proces Oscaru Wildeu/Optuženi ste, Oscare Wilde!* (K. Hughes, 1960); *Zovi me bwana* (G. Douglas, 1962); *Johnny Nitko* (N. Patrick, 1965); *Ljubavne avanture Moll Flanders* (T. Young, 1965); *Posljednji safari* (H. Hathaway, 1967); *Shalako* (E. Dmytryk, 1968); *Uzor gospođice Jean Brodie* (R. Neame, 1969); *Seoski ples* (J. L. Thompson, 1970); *Tigrove oči* (S. Wanamaker, 1977); *Marsijanske kromike* (M. Anderson, 1979); *Dominika — duh koji ubija* (M. Anderson, 1979); *Sudar Titana* (D. Davis, 1981).

K. Mik.

MOOREHEAD, Agnes, am. filmska, kazališna i rtv-glumica (Clinton, Massachusetts, 6. XII 1906 — Rochester, Minnesota, 30. IV 1974). Kći pastora, na sceni od djetinjstva; sa 11 godina pjeva u zboru opere u St. Louisu, kasnije i na radiju. Studirala i magistrirala na sveučilištu Wisconsin a doktorirala (iz književnosti) na Bradleyju; usporedo je učila glumu na Američkoj akade-

miji dramskih umjetnosti (AADA). Isprva predaje na gimnaziji i povremeno glumi u ljetnom kazalištu. God. 1929. debitira na Broadwayu a 30-ih je godina zvijezda na radiju i u vodviljima. Od 1940. članica Mercury Theatrea O. Wellea; s ostalim članovima trupe debitira na filmu 1941. malom ali dojmljivom ulogom Kaneove majke u Wellesovu *Građaninu Kaneu*. U njegovu idućem filmu *Velikanstveni Ambersonovi* (1942) ima znatno veću ulogu — slojeviti lik tete usidjelice (nagrada newyorške kritike, nominacija za Oscara za epizodu). Njelipje, koščata lica, uskih blistavih očiju i prodorna glasa, »mrka« izgleda i autoritativna nastupa, u više od 60 uloga (većinom sporednih) uglavnom je tipizirana, tumačeći usidjelice, spletkarice, neurotične i krute osobe u melodramama i thrillerima, ili ih karikirajući u komedijama. Za Oscara za sporednu ulogu nominirana je još triput: *Gospođa Parkington* (T. Garnett, 1944), *Johnny Belinda* (J. Negulesco, 1948) i *Tiho tiho*, *Charlotte* (R. Aldrich, 1965). Usporedo s uspjehom nastupa na radiju, u kazalištu (npr. vlastita monodrama *Čudesna crvenokosa* — The Fabulous Redhead) i na televiziji (npr. serija *Začarama* u ulozi vještice), te »posuđuje glas« likovima iz crt. filmova.

Ostale važnije uloge: *Putovanje u strah* (N. Foster, 1942); *Otkako si otišao* (J. Cromwell, 1944); *Sirota iz Lowooda* (R. Stevenson, 1944); *Zmajevlje seme* (J. Conway i H. S. Bucquet, 1944); *Mračni prolaz* (D. Daves, 1947); *Ljetni praznici* (R. Marmoulain, 1948); *Priča o Stratonu* (S. Wood, 1949); *Veliki grešnik* (R. Siodmak, 1949); *U kavazu* (J. Cromwell, 1950); *Četnaest sati* (H. Hathaway, 1951); *Plovec kazalište* (G. Sidney, 1951); *Velikanstvena opsesija* (D. Sirk, 1954); *Sve što nebo dopušta* (D. Sirk, 1955); *Nepokoreni* (H. King, 1955); *Lijeva ruka božja* (E. Dmytryk, 1955); *Pobuna Mamie Stover* (R. Walsh, 1956); *Osvajač Džingis-kan* (D. Powell, 1956); *Labud* (Ch. Vidor, 1956); *Serif na Dvohem zapadu* (N. Taurag, 1956); *Istinita priča o Jesseju Jamesu* (N. Ray, 1957); *Jeanne Eagles* (G. Sidney, 1957); *Drvo života* (E. Dmytryk, 1957); *Oluja* (A. Lattuada, 1958); *Jessica* (J. Negulesco, 1962); *Tko pazi na dućan?* *Ludorije Jerryja Lewisa* (F. Tashlin, 1963); *Pjevajuća opatica/Pjevam pjesmu Dominique* (H. Koster, 1966); *Frankenstein: istinita priča* (J. Smight, 1973).

Đ. Pć.

MOORSE, Georg (negdje **George**), njem. redatelj am. podrijetla (Bellmore, New York, 1. V 1936). Studirao filozofiju i klas. filologiju na sveučilištima Hofstra i New York. Od 1953. pisac i urednik u poduzeću Grove Press, od 1957. u Evropi — isprva u Grčkoj, a od 1958. u SR Njemačkoj, gdje se bavi književnošću i grafikom. Na filmu od 1964. U raznim svojstvima surađuje sa V. Kristlom, J. Lenicom, P. Lilienthalom i N. van der Heydeom. Režira od sredine 60-ih godina i svojim avangardno-eksp. i polemičkim ostvarenjima postaje jedan od istaknutijih predstavnika tzv. novoga njemačkog filma. God. 1965. nagrađen je drž. nagradom za kratkometr. film *Inside out*, a 1970. za cjelovečernji igr. film *Lenz*, prema pripovijesti G. Büchnera o shizofreničnom pjesniku pokreta *Sturm und Drang* J. M. R. Lenzu, djelo gotovo lišeno zapleta, posebno isticano zbog efektnog integriranja bavarskog pejzaža u psihol. razradbu lika. Od 1973. radi isključivo za televiziju, režirajući i zab. (npr. *Dunja Rajter Show* iz 1969) i dramske programe (npr. tv-film *Izjave nakon uhićenja* — Aussagen nach einer Verhaftung, 1978). Filmu se vraća tek 1982. *Zigovima* (Brandmale), neobičnom, likovno kultiviranom pričom o suvremenoj djevojci koja se identificira

s Ivanom Orleanskom, djelom na razmiedi jave i sna koje je izazvalo vrlo podijeljene kritike.

Ostali kinemat. filmovi: *Nahoče* (Der Findling, 1966); *Godine kukavice* (Kuckucksjahre, 1967); *Ljubav i tako dalje* (Liebe und so weiter, 1968); *Pan* (1972); *Inki* (1973).

Vr. V.

MORDJUKOVA, Nojabrina-Nona Viktorovna, sovj. filmska, kazališna i tv-glumica (Konstantinovskaja, USSR, 25. XI 1925). Diplomirala glumu (1950) na visokoj film. školi VGIK u Moskvi. Već za studija okušala se na filmu ulogom ilegalke u *Mladog gardi* (1948) S. A. Gerasimova. Nakon toga težište je njezina rada u kazalištu, dok na filmu igra uglavnom tipizirane uloge srčanih seljanki i radnica (i gl. i sporedne). Karikiranim likom bogatašice u filmu *Baljaminovljeva ženidba* (K. N. Voinov, 1965) dokazuje se kao komičarka, a uspješna je i u melodrami (npr. *Mali ždral*, 1968, N. I. Moskaljenka). Najzapaženije uloge ostvaruje ipak u zrelijoj dobi: kao majka koja skriva sina-dezertera u *Močvari* (1978) G. N. Čuhraja i kao seljanka zbunjena urbanim moralom u *Rodbini* (1981) N. S. Mihalkova. Do 1987. nastupila je u oko 40 filmova. Glumi i na televiziji. Od 1974. nosi titulu *Narodna umjetnica SSSR-a*.

Ostale važnije uloge: *Povratak Vasilija Bortnikova* (V. I. Pudovkin, 1952); *Tmurno jutro* (G. L. Rošalj, 1959); *Roditeljski dom* (L. A. Kulidžanov, 1959); *Trideset i tri* (G. N. Danelija, 1965); *Rat i mir* (S. F. Bondarčuk, 1965); *Dijamantna ruka* (L. J. Gajda, 1968); *Oni su se borili za domovinu* (S. F. Bondarčuk, 1975); *Stanica za dvoje* (E. A. Rjazanov, 1982).

N. Pć.

MORE, Kenneth, brit. filmski, kazališni i tv-glumac (Gerrard's Cross, 20. IX 1914 — London, 12. VII 1982). Isprva se bavi najrazličitijim poslovima (čak je i traper u Kanadi), zatim je scenski radnik u londonskom kazalištu Windmill, u kojem od 1936. i glumi. Nakon služenja u II svj. ratu (mornarički poručnik), kazalištu se vraća 1946. Na filmu od 1935, no karijeru stvarno otpočinje 1948 (*Scott od Antarktike* Ch. Frenda — kao Evans, jedan od članova čuvene ekspedicije na Južni pol 1912). Prvu gl. ulogu dobiva u komediji *Genevieve* (1953) H. Corneliusa a popularnost mu ubrzano raste od uloge »vječnog studenta« medicine u *Doktoru u kući* (1954) R. Thomasa, za koju je nagrađen nagradom Britanske filmske akademije; najveći uspjeh postiže — kao partner V. Leigh — u *Dubokom plavom moru* (1955) A. Litvaka (nagrada na festivalu u Veneciji). Otada — oniži, snažne konstrukcije, izgleda dobričine koji ulijeva povjerenje — M. je (angažiran u kompaniji Rank Organization) do 1960. najpopularniji brit. glumac, igrajući u raznim žanrovima likove od stvarnih nacionalnih junaka (npr. *Doseći nebo*, 1956, L. Gilberta — kao »pilot bez nogu« D. Bader) do »tipičnih Engleza« iz suvremenog života. Popularnost mu 60-ih godina naglo opada, pa se s uspjehom vraća kazalištu i igra na televiziji (osobito zapaženo u tv-seriji *Saga o Forsyteima*). Nastupio je u oko 50 filmova (povremeno i u međunar. koprodukcijama /npr. *Gospođa doktor*, 1969, A. Lattuade/). Objavio je autobiografske knjige *Lakomislen: moj život* (Happy-Go-Lucky: My Life, London 1959), *Dostojanstveno sići sa scene* (Kindly Leave the Stage, London 1965) i *Manje ili više* (More or Less, London 1978).

Ostale važnije uloge: *Putarnji odlazak* (R. W. Baker, 1950); *Žuti leptir* (R. Thomas, 1950); *Sastanak s Venerom* (R. Thomas, 1951);

Neobično putovanje (H. Koster, 1951); *Galopirajući major* (H. Cornelius, 1951); *Blizu kraja* (H. Cornelius, 1958); *Noć koja se pamti* (R. W. Baker, 1958); *Sjeverozapadna granica/Granica u plamenu* (J. L. Thompson, 1959); *Serif slomljene vilice* (R. Walsh, 1959); *Potopite Bismarcka* (L. Gilbert, 1960); *Izgubljena nevinost* (L. Gilbert, 1961); *Neki ljudi* (C. Donner, 1962); *Najduži dan* (K. Annakin, A. Marton i B. Wicki, 1962); *Posljednji vlak za Katangu* (J. Cardiff, 1968); *Bitka za Britaniju* (G. Hamilton, 1969); *Oh, kakav divan rat!* (R. Attenborough, 1969); *Scrooge* (R. Neame, 1970); *Papučica i ruža* (B. Forbes 1976).

An. Pet.

MOREAU, Jeanne, franc. glumica i redateljica (Pariz, 23. I 1928). Kći barmana i plesačice u Casinu de Paris. Diplomiravši 1948. na pariškom konzervatoriju (kod D. d'Inèsa), postaje članica Comédie-Française. God. 1952. prelazi u Théâtre National Populaire, gdje postiže svoje najveće kaz. uspjehe (u modernom repertoaru — Shaw, Cocteau i dr.). Na filmu debitira također 1948. Za razliku od kazališne, njena film. karijera u početku nije uspješna. Igra uglavnom u epizodama koje ne odgovaraju njenom temperamentu i potencijalnom glum. izrazu; prvu značajnu ulogu ima u filmu *Ne dirajte u lovu* (1954) J. Beckera, a prvu glavnu u *Kraljici Margo* (1954) J. Drévillea. U predstavi *Mačka na vrućem limenom krozu* T. Williamsa zapaža je L. Malle i dodjeljuje joj ulogu introvertirane i senzibilne žene upletene u umorstvo u *Liftu za gubilište* (1957), kojom — kao i likom suvremene žene koja raskida s konvencijama građanske sredine hladnokrvnošću dotad nepoznatom u franc. filmu u Malleovim *Ljubavnicima* (1958) — stvara svoj glum. *image*, prototip građanske junakinje modernog doba: cinične, inteligentne, senzualne i pritaženo erotične žene, umorne od svagdašnjice (kao neka vrsta manje romant. »nasljednice« M. Morgan); te uloge omogućuju joj i međunar. karijeru. Takav lik najbolje razrađuje u filmovima *Moderato cantabile* (P. Brook, 1960, nagrađena *ex aequo* na festivalu u Cannesu), kao osjećajna žena u čiji se središte građanski život »uvlači« strast; *Noć* (1961) M. Antonioni, kao supruga koja nastoji proniknuti u razloge muževa (M. Mastroianni) otuđivanja; *Jules i Jim* (1961) F. Truffaut, kao autodestruktivna emancipirana → mонденka koja ljubav dijeli na 2 muškarca — uloga koja egzistencijalističkoj dimenziji njenih likova dodaje i šarmantnu neposrednost. U filmu *Eva* (J. Losey, 1962), koji je kritika slabije prihvatila, njezina karakterizacija emancipirane žene dolazi od svog ekstrema a pojavljuju se i elementi feminizma — u prvom redu iskazivanjem sposobnosti suprotstavljanja »svijetu muškaraca«. Takva orijentacija još je izrazitija u osvetničkoj dimenziji njenih likova u filmovima *Dnevnik jedne sobarice* (L. Bunuel, 1963) i *Nevjesta je bila u crnini* (F. Truffaut, 1968). Inovacija u njenim interpretacijama bila je još samo poetična uloga žene zaljubljene u znatno mlađeg muškarca kojeg je uvjerila da joj je 17 godina u tv-filmu *Besmrtna priča* (1968) O. Wellesa, dok likovima fatalnih žena (npr. *Mata Hari*, 1965, J.-P. Richarda /njezina prvog supruga/) više ne postiže veći uspjeh. Kasnije nastupa uglavnom u manje značajnim projektima, a od 70-tih godina sve češće ponovno u sporednim ulogama. Među vodeće franc. glumice ponovno se svrstava festivalski uspješnim filmovima *Neotesanko* (M. Deville, 1986) i *Čudom izliječen* (J.-P. Mocky, 1987). Do 1988. odigrala je oko 80 film. uloga. Sredinom 70-ih godina počinje i režirati; njeni projekti »ženske« tematike — *Svjetlost* (Lumière, 1976, i scena-



JEANNE MOREAU

ristica i glumica) i *Adolescentica* (L'adolescente, 1979, i koscenaristica) — nisu bili uspješni.

Diskretne privlačnosti (muškarci su je smatrali ružnom a žene lijepom), uživajući nepodijeljen ugled, jedna je od rijetkih glumica od koje su redatelji zahtijevali osobnost, inteligenciju i samostalnost (što je stvorilo i svojevrstan trend u tretmanu lika žene /npr. u pojedinim ulogama M. Vitti, V. Redgrave, G. Jackson i dr./).

Ostale važnije uloge: *Julietta* (M. Allegret, 1953); *Gas-Oil* (G. Grangier, 1955); *Nagrada za grijeh* (D. de La Patelliere, 1956); *Vučice* (L. Slavsky, 1957); *Smrt donosioca* (G. Grangier, 1957); *Tri dana života* (G. Grangier, 1958); *Leđima o zid* (E. Molinaro, 1958); *Opasne veze* (R. Vadim 1959); *Pet ošišanih žena* (M. Ritt, 1959); *Razgovori karmelićanki* (Ph. Agostini, 1960); *Proces* (O. Welles, 1962); *Zaljev anđela* (J. Demy, 1962); *Pobjednici* (C. Foreman, 1963); *Izgaranje* (L. Malle, 1963); *Viva Maria* (L. Malle,

1964); *Žuti rolls-royce* (A. Asquith, 1964); *Vlak* (J. Frankenheimer, 1965); *Ponoćna zvona* (O. Welles, 1966); *Fatalna gospođica* (T. Richardson, 1966); *Mornar iz Gibraltara* (R. Richardson, 1967); *Najstariji zanat na svijetu* (omnibus, epizoda Ph. de Broca, 1967); *Čovjek koga je teško ubiti* (W. A. Fraker, 1970); *Alex u zemlji čudesa* (P. Mazursky, 1970); *Malo kazalište Jeana Renoira* (J. Renoir, 1971); *Nemiran duh* (E. Luntz, 1971); *Nathalie Granger* (M. Duras, 1972); *Plesačice valcera* (B. Blier, 1973); *Manekenka i ministar* (P. Granier-Deferre, 1973); *Uspomene iz Francuske* (A. Téchiné, 1975); *Gospodin Klein* (J. Losey, 1976); *Posljednji magnat* (E. Kazan, 1976); *Tvoj pasoš više ne vrijedi* (G. Kaczender, 1981); *Tisuću milijardi dolara* (H. Verneuil, 1982); *Pastrva* (J. Losey, 1982); *Querelle* (R. W. Fassbinder, 1982); *Spasi se, Lola* (M. Drach, 1986).

LIT.: M. Lacos, Jeanne Moreau, Paris 1964; D. Adamovic (urednik), Žan Moro, Beograd 1965.

I. Sab.

MORENO, Rita (pr. ime **Rosita Dolores Alverio**), am. glumica (Humacao, Puerto Rico, 11. XII 1931). Plesačica na Broadwayu od 1944 (kao *Rosita Moreno*), na filmu debitira 1945. a karijeru stvarno otpočinje 1950. Tipična »latinskog« izgleda i temperamenta, nastupa uglavnom u ulogama egzotičnih zavodnica ili u muz. filmovima; za takvu ulogu u *Priči sa zapadne strane* (1961) R. Wisa i J. Robbinsa nagrađena je Oscarom za epizodu. Nakon toga posvećuje se u prvom redu broadwayskim musicalima i televiziji, dok na filmu tek povremeno glumi sporedne, bizarnije uloge od kojih se ističe ona prostitutke u *Seksualnom saznanju* (1971) M. Nicholasa. Do 1988. igrala je u oko 40 filmova.

Ostale važnije uloge: *Poganska ljubavna pjesma* (R. Alton, 1950); *Ljubimac New Orleansa* (N. Taurrog, 1950); *Pjevajmo na kiši* (S. Donen i G. Kelly, 1952); *Latinski ljubavnici* (M. LeRoy, 1953); *Živaro* (E. Ludwig, 1954); *Đavolov vrt* (H. Hathaway, 1954); *Nepokoreni* (H. King, 1955); *Poručnik je nosio suknju* (F. Tashlin, 1956); *Kralj i ja* (W. Lang, 1956); *Ljeto i dim* (P. Glenville, 1961); *Marlowe* (P. Bogart, 1969); *Veče sljedećeg dana* (H. Cornfield, 1969); *The Ritz* (R. Lester, 1976); *Četiri godišnja doba* (A. Alda, 1981).

Mi. Sr.

J. MOREAU u filmu *Noć* (sa M. Mastroiannijem)



MORGAN, Harry (pr. ime **Henry Bratsburg**), am. glumac (Detroit, 10. IV 1915). Nakon studija na sveučilištu Chicago, glum. karijeru otpočinje u kazalištu (nastupa i u poznatom Groupe Theatreu). Na filmu od 1942, isprva kao *Henry Morgan*. Najčešće glumi u vesternima — u karakternim epizodama (u starijoj dobi sa sve više komičnih elemenata). Do 1987. nastupio je u oko 100 filmova. Na televiziji se osobito istaknuo ulogom komandanta voj. bolnice u Korejskom ratu u tv-seriji *M. A. S. H.*

Važnije uloge: *Omča za vješanje* (W. A. Wellman, 1943); *Zvono za Adano* (H. King, 1945); *Dragonwyck* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Veliki sat* (J. Farrow, 1947); *Žuto nebo* (W. A. Wellman, 1948); *Gospođa Bovary* (V. Minnelli, 1949); *Mračni grad* (W. Dieterle, 1950); *Bunar* (R. Rouse i L. Popkin, 1951); *Točno u podne* (F. Zinnemann, 1952); *Na okuci rijeke* (A. Mann, 1952); *Olujni zaljev/Nemirni zaljev* (A. Mann, 1953); *Priča o Glennu Milleru* (A. Mann, 1954); *Daleka zemlja* (A. Mann, 1955); *I ne kao stranac* (S. Kramer, 1955); *Čajana na augustovskoj mjesecini* (Da. Mann, 1956); *Cimarron* (A. Mann, 1960); *Naslijeđe vjetar* (S. Kramer, 1960); *Sta si radio u ratu, tata?* (B. Edwards, 1966); *Varalica* (I. Kershner, 1967); *Podržite svoga lokalnog šerifa* (B. Kennedy, 1969); *Posljednji hitac* (D. Siegel, 1976). Mi. Šr.

MORGAN, Michèle (pr. ime **Simone Roussel**), franc. glumica (Neuilly-sur-Seine, 29. II 1920). Udovica → H. Vidala, supruga → G. Ourya. Djetinjstvo provodi uglavnom u Dieppeu, a od 15. godine uči glumu u Parizu (kod R. Simona). Iste, 1935. godine već debitira na filmu; nakon 3 male epizode, zahvaljujući nećakinji J. Gabina dobiva veću ulogu učenice u *Deranu* (1936) L. Moguyja. Prvom gl. ulogom (ujedno prvom pod umj. imenom) — Ruskinje optužene zbog zločina iz ljubavi u filmu *Srce Pariza* (1937) M. Allégreta — postiže izvanredan uspjeh u kritike i publike; popularnost potvrđuje idućom ulogom djevojke bez cilja u koju se zaljubljuje ugledni poslovni čovjek (Ch. Boyer) u *Oluji* (1938) istog redatelja. Najveći uspjeh u karijeri ostvaruje ulogom djevojke (u bereti i stegnutoj trenčkotu /što se tumači kao simbol izoliranosti i upućenosti na sebe/) koja pomaže bjeguncu (J. Gabin) i zaljubljuje se u njega u *Obali u magli* (1938) M. Carnéa; ujedno definira lik i tip koji će ponoviti u nizu najznačajnijih uloga: plavokosa, nježna, osmijeha koji gotovo uvijek iskreno izražava tugu, u turob-



MICHÈLE MORGAN

noj franc. varijanti → dobre prijateljice, s dimenzijom zagonetnosti G. Garbo, najčešće tumači osjećajne, usamljene, inteligentne i karakterne žene nemoćne pred okolnostima i gotovo predodređene za patnju koju podnose dostojanstveno, nalazeći razumijevanja i za druge. Idealna partnerica »stalnog gubitnika« J. Gabina, s njim tvori reprezentativni glum. par franc. poetskog realizma (npr. *Kapetan remorkera*, 1939, J. Gremillon), ali i vremena nakon II svj. rata (npr. *Trenuci istine*, 1952, J. Delannoya). Za rata odlazi u Hollywood, gdje ne dobiva uloge primjerene svom senzibilitetu (čak je bezuspješno »pretvaraju« u crnku). Ambicija stvaranja međunar. karijere završava neuspjehom (iako svuda uživa izniman ugled), no zato slavu u Francuskoj (pa i u Evropi) ubrzo nakon rata vraća ulogom slijepe djevojke u koju se zaljubljuje poočim-pastor (P. Blanchar) u *Pastoralnoj simfoniji* (1946) J. Delannoya, za koju je nagrađena na festivalu u Cannesu, a potvrđuje za nju manje tipičnim likom – ljubavnice R. Richardsona u brit. filmu *Pali idol* (1948) C. Reeda. U ulogama sličnim prethodnima vrlo uvjerljivo nastupa i 50-ih godina uz glumce nove generacije: H. Vidala (*Madame X*, 1950, J. Gré-

millona), J. Maraisa (*Stakleni dvorac*, 1950, R. Clémenta), D. Gélina (*Trenuci istine*), Y. Montanda (*Noćne tratinčice*, 1955, C. Autant-Laraa) i, osobito impresivno, G. Philipea (*Oholi*, 1953, Y. Allégreta i *Veliki manevri*, 1955, R. Clair). S tim filmovima završava razdoblje u kojem M. glumi u značajnim i umjetnički vrijednim djelima; stariji redatelji koji su kroz njezine kreacije iskazivali svoj svjetonazor stagniraju, dok su nadolazeći autori franc. novog vala zainteresiraniji za mlađe glumice koje utjelovljuju suvremenije poglede i životne situacije. Ipak, na filmu redovito nastupa do sredine 60-ih godina (većinom u pomalo demodiranim melodramama, pokazujući ponekad i slabosti kriterija u odabiru uloga), a kasnije tek povremeno. Unatoč tome, njena pozicija »prve dame« franc. filma dugo nije ugrožena; iako se gotovo povukla a filmovi mlađih konkurentica (J. Moreau, B. Bardot, C. Deneuve i dr.) donose najveće prihode, u anketi instituta za istraživanje javnog mišljenja 1969. i 1970. neočekivano je izabrana za najpopularniju franc. glumicu. Nastupila je (do 1978) u oko 70 filmova, a glumila je i na televiziji. Objavila je autobiografiju *Moje su oči vidjele* (Mes yeux ont vu, Pariz 1965). God. 1968. dodijeljen joj je orden Legije časti.

Njezin sin **Mike Marshall** (iz prvog braka s am. glumcem W. G. Marshallom) također je film. glumac.

Ostale važnije uloge: *Mayerling* (A. Litvak, 1936); *Zakon sjevera* (J. Feyder, 1939); *Nebeske melodije* (G. Lacombe, 1940); *Kakav otac, takav sin* (J. Duvivier, 1940); *Ivana Pariska* (R. Stevenson, 1942); *Bijeg iz Gijane* (M. Curtiz, 1944); *Fabiola* (A. Blasetti, 1948); *Očima uspomena* (J. Delannoy, 1948); *Maria Chapdelaine* (M. Allégret, 1949); *Ljepotica koja je tu* (J.-P. Le Chanois, 1950); *Opsesija* (J. Delannoy, 1954); *Napoleon* (S. Guitry, 1954); *Kad bi Pariz pričao* (S. Guitry, 1955); *Marija Antoaneta* (J. Delannoy, 1955); *Povlačenje poluge* (D. de La Patellière, 1957); *Ogledalo s dva lica* (A. Cayatte, 1958); *Ljetne priče* (G. Franciolini, 1958); *Ljudi u hotelu* (G. Reinhardt, 1959); *Zločinci* (R. Hossein, 1960); *Lavovi su pušteni* (H. Verneuil, 1961); *Zločin se ne isplati* (G. Oury, 1961); *Landru* (C. Chabrol, 1962); *Susreti* (Ph. Agostini, 1962); *Lončar iz Venecije* (D. Tessari, 1963); *Izgubljena komanda* (M. Robson, 1966); *Benjamin* (M. Deville, 1968); *Detektiv Mačak* (C. Lelouch, 1975). An. Pet.

MORGENSTERN, Janusz, polj. filmski i tv-redatelj (Mikulynski, 16. IX 1922). Diplomirao (1964) režiju na film. akademiji u Łódžu. Isprva asistent redatelja (npr. A. Wajde i A. Munka). Wajdin omiljeni glumac Z. Cybulski koscenarist je i tumač gl. uloge u njegovu cjelovečernjem prvijencu *Doviđenja do sutra* (Do widzenia, do jutra, 1960), bliskom franc. novom valu, ali koji pokušava predočiti nešto drugačiju mladež — koja iza poze i cinizma skriva određenije ideale. Nakon tog uspjeha jedan je od uvaženijih polj. sineasta 60-ih godina. U vrijeme strože kontrole filma M. u svojim ostvarenjima ne iskazuje autorski stav već samo umijeće režije, pa priznanja dobiva i za kratkometr. (npr. *Ambulanta* — Ambulans, 1961) i za dugometr. filmove (npr. psihol. djelo *Jowita*, 1967, kojim polučuje i međunar. uspjeh). God. 1967–69. režira više epizoda najpoznatije polj. tv-serije *Važnije od života* (Stawka większa niż życie) o polj. obavještajcu u njem. vojsci za II svj. rata (S. Mikulski). Od 70-ih godina radi uglavnom na televiziji. Ipak, tada stvara i svoje najkompleksnije film. ostvarenje — dramu s komičnim elementima *Ljubav mora umrijeti* (Tr-

M. MORGAN u filmu *Kapetan remorkera* (sa J. Gabinom)

zeba zabić tę miłość, 1972) o dvije ljubavi koje »umiru« pod pritiskom životnih okolnosti.

Ostali važniji filmovi: *Život još jednom* (Zycie raz jeszczę, 1965); *Zatim dolazi tišina* (Potem nastąpi cisza, 1966). To K.

MORI, Masayuki (pr. ime **Yukimitsu Arishima**), jap. glumac (Tokio, 13. I 1911 — Tokio, 1973). Sin poznatog književnika Takea Arishime, napušta studij (na sveučilištu u Kyotu) radi glume. Na filmu od 1942 (kompanija Toho), ostvarivši kroz 3 desetljeća više desetaka uloga, obilježenih rafiniranom glum. tehnikom i otmjenim izgledom, specijalizirajući se za tip *ninaime* — romant., suptilnoga i ranjivog junaka (za razliku od tipa *tateyaku* — herojskog lidera /kakvog utjelovljuje, npr., T. Mifune/). Prvi film. uspjeh postiže 1947 (*Kraj obitelji Anjo* K. Yoshimure). Iako je sa A. Kurosawom surađivao već u filmovima *Saga o džudou* (1943) i *Ljudi koji koračaju po tigrovom repu* (1945), svjetski ugled postiže ulogama u *Rašomonu* (1950), kao suprug junakinje (M. Kyo, uz koju često nastupa), i *Idiotu* (1951). Njegov suzdržani glum. stil još se primjereneje uklapa u djela K. Mizoguchija *Legenda o Ugetsu* (1953) i *Princeza Kwei Fei* (1955). Iako je s uspjehom nastupio i u nekoliko komedija (npr. *Slomljeni bubanj*, 1949, K. Kinoshite), najviše mu odgovaraju dramski likovi, pa se istaknuo i u filmovima K. Ichikawe (npr. *Srce*, 1954). M. Narusea (npr. *Ploveći oblaci*, 1955, *Neukrotiva*, 1957, i *Kao supruge, kao žena*, 1961) i T. Imai (npr. *Okrutna povijest Bushida*, 1963). Opađanje umj. kvalitete jap. filma 60-ih godina primorava ga da nastupa u mnogobrojnim rutinskim projektima kompanije Toho, pa umire u relativnom zaboravu. U zrelijoj dobi igrao je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Ne želim svoju mladost* (A. Kurosawa, 1946); *Gospoda iz Musashina* (K. Mizoguchi, 1951); *Tisuću papirnatih ždralova* (K. Yoshimura, 1952); *Nevjerna žena/Bubnjevi u noći* (T. Imai, 1958); *Zli mirno spavaju* (A. Kurosawa, 1960); *Kad žena silazi stepenicama* (M. Naruse, 1960); *Mlađi brat* (K. Ichikawa, 1960); *Sam na Pacifiku* (K. Ichikawa, 1964); *Admiral Yamamoto* (Sh. Maruyama, 1968).

N. Sić.
MORIN, Edgar, franc. sociolog, antropolog i teoretičar filma (Pariz, 8. VII 1921). Suradnik Centre National de la Recherche Scientifique, direktor revije »Arguments«. Pisac studija *Čovjek i smrt* (L'homme et la mort, 1951) i *Duh vremena* (L'esprit du temps, 1962), bavio se teorijom i sociologijom masovnih medija; o filmu je napisao psihosociol. studiju *Starovi* (Les stars, 1957) i fenomenološki orijentiranu antropološko-filoz. knjigu *Film ili čovjek iz mašte* (Le cinéma ou l'homme imaginaire, 1956), na kojoj se zasnivaju njegova teorijska shvaćanja medija. Objektivno oko kamere nastalo je da bi »hvatalo« i reproduciralo stvarnost raščlanjivanjem pokreta — *kinematograf*, ali već u svojim prvim godinama pretvorilo se u predstavu — *film*. Osnovna osobina koja taj preokret dopušta jest mogućnost prikazivanja prisustva bića i stvari koji su odsutni, tj. sjećanja. Materijalna fotogr. slika dobiva duhovno svojstvo koje omogućuje čovjekovo emocionalno angažiranje; to je svojstvo *dvojnika*, »slike-utvare čovjeka«, koji nastaje na čulnoj registraciji ali se razvija u imaginarnome; dakle, fotografija je fiz. slika s psih. odlikama: ona »ima dušu«. *Fotogeničnost*, složeno i jedinstveno svojstvo sjenke, odraza i dvojnika, koje dopušta afektivnim snagama mentalne slike da se učvrste u slici što proizlazi iz fotogr. reprodukcije, vodi stalnim preobražajima svijeta. To nam se predstavlja kao sustav svudaprisutnosti, svojevrsni animizam, jedinstvo mikrokozmosa

i makrokozmosa, antropokozmomorfizam, magijska vizija svijeta zasnovana na gledateljevoj projekciji-identifikaciji, osobitome afektivnom sudjelovanju u kojem se slika fotografirane stvarnosti pojavljuje kao obezvrijeđena stvarnost čovjeka čija je afektivnost preuveličana, pa su tako moguća krajnje subjektivna stanja. Ona se prikazuju kao magija zasnovana na film. tehnici, triku, fotogr. udvojenju, što pojačava objektivni karakter film. prikaza dodavanjem subjektivnog života uz pomoć »snivanja u budnom stanju« i arhajske vizije svijeta primitivnog čovjeka; takva situacija kvazihalucinantnog dvojitva naziva se *estetskim doživljajem*. To jedinstvo psihe u radanju, potaklo iz totalnosti kretanja, istovremeno se otvara i prema racionalnosti i afektivnosti, i prema subjektivnosti i objektivnosti, koje se dijalektički pretvaraju u objektivno-subjektivni, racionalno-afektivni sistem, gdje »produbljanje i upotreba afektivne snage slika prelaze u *logos*«.

Kao sociolog i antropolog živo zainteresiran za film, M. je svoje poglede na medij pokušao provjeriti i u praksi — kao koautor (sa → J. Rouchom) filma *Kromika jednog ljeta* (Chronique d'un été, 1961), koji je znatno utjecao na razvitak dokum. struje *cinéma vérité* (→ FILM-ISTINA), a u kojem se i sâm pojavljuje kao jedan od poticajnih intervjuera.

Du. S.

MORLAY, Gaby (pr. ime **Blanche Fumoleau**), franc. filmska i kazališna glumica (Angers, 8. VI 1893 — Nica, 4. VII 1964). Isprva daktilografkinja. Na jednoj večeri 1912. njenu duhovitost zapazila direktor kazališta Capucines i nudi joj nekoliko manjih uloga. Karijeru otpočinje kao *Gaby de Morlaix*, potom mijenja ime u *Gaby Morlay*. Na filmu od 1913. već iduće godine partnerica je M. Lindera u 2 filma. Glumeći uspo-re u kazalištu i na filmu, razvija se u vrlo svestranu glum. osobnost — podjednako uspješnu u tragediji, melodrami i komediji; popularnost postiže serijom populističkih filmova koji u naslovu nose njeno ime. Najznačajniju ulogu nij. razdoblja ostvaruje u *Novoj gospođi* (1929) J. Feyderra. Ugodna boja glasa omogućuje joj u zv. razdoblju nastavak film. karijere, pa 30-ih i 40-ih godina postaje jedna od vodećih karakternih glumica franc. filma, tumačeći uglavnom izrazito emotivne likove (osobito majke). Temperamentom i ne-usiljenim nastupom stekla je i naklonost publike (posebno u djelima M. L'Herbiera), no nikad nije postala zvijezda međunar. ranga. Nastupajući do pred smrt (povremeno i u Italiji), glumila je u više od 100 filmova.

Ostale važnije uloge: *Optužena, ustanite!* (M. Tourneur, 1930); *Kuća plesa* (M. Tourneur, 1931); *Nakon ljubavi* (L. Perret, 1932); *Skandal* (M. L'Herbier, 1933); *Sreća* (M. L'Herbier, 1934); *Vatrene noći* (M. L'Herbier, 1936); *Samson* (M. Tourneur, 1936); *Vrtoglavlava jedne noći* (V. Tourjansky, 1936); *Giuseppe Verdi* (C. Gallone, 1938); *Iza fasad* (G. Lacombe, 1939); *Dvanaest žena* (G. Lacombe, 1940); *Noćna služba* (J. Faure, 1943); *Farandole* (A. Zwoboda, 1944); *Povratnik* (Christian-Jaque, 1946); *Gigi* (J. Audry, 1948); *Prva priča* (A. Blasetti, 1950); *Anna* (A. Lattuada, 1951); *Užitak* (M. Ophüls, 1952); *Ljubav žene* (J. Grémillon, 1953); *Napoleon* (S. Guitry, 1954); *Kad bi Versailles pričao* (S. Guitry, 1954); *Tata, mama, sluškinja i ja* (J.-P. Le Chanois, 1954); *Tata, mama, moja žena i ja* (J.-P. Le Chanois, 1955); *Zločin i kazna* (G. Lampin, 1956); *Moj nezaljubljeni otac* (G. Lacombe, 1956); *Gospodin* (J.-P. Le Chanois, 1964).

LIT.: Gaby Morlay. Sa vie, ses films, Milano 1937; P. Descaves, Gaby Morlay, Paris 1951.

Da. Mć.

MORLEY, Robert, brit. filmski, kazališni i tv-glumac i dramski pisac (Semley, 26. V 1908). Školovao se na londonskoj Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA). Karijeru otpočinje 1929. u kazalištu. Od 1938. glumi i na Broadwayu, a iste godine debitira na filmu: za ulogu priglupoga Louisa XVI u *Mariji Antoaneti* (1938) W. S. Van Dyke nominiran je za Oscara za epizodu. Izgledom predodređen za karakterni »fah« (vrlo debeo, ćelav, podsmješljiva lica izraženih usana), ponajbolje se snalazi u komičnim ulogama žovijalnih, ekscentričnih i zlobno-lukavih ličnosti. Od rjetkih gl. uloga ističe se naslovna u *Oscaru Wildeu* (1959) G. Ratoffa. Ne napuštajući nikad kazalište te glumeći i na televiziji, do 1987. nastupio je u oko 70 filmova. Samostalno ili u suradnji napisao je više kaz. komada; najpoznatiji je *Moj sin Edward* (My Son Edward), kasnije i ekraniziran (G. Cukor, 1948). Objavio je i autobiografiju *Robert Morley: biografija protiv volje* (Robert Morley: A Reluctant Biography, New York 1966, sa S. Stakesom).

Ostale važnije uloge: *Major Barbara* (H. French i D. Lean, 1941); *Mlađi gospodin Pitt* (C. Reed, 1942); *Mala stražnja prostorija* (M. Powell i E. Pressburger, 1949); *Prognan na otoke* (C. Reed, 1951); *Afrička kraljica* (J. Huston, 1951); *Udri đavola* (J. Huston, 1953); *Priča o Gilbertu i Sullivanu* (S. Gilliat, 1953); *Beau Brummell* (C. Bernhardt, 1954); *Quentin Durward* (R. Thorpe, 1955); *Dobri umiru mlađi* (L. Gilbert, 1955); *Put oko svijeta za 80 dana* (M. Anderson, 1956); *Putovanje* (A. Litvak, 1957); *Optužnica* (A. Asquith, 1959); *Doktorova dilema* (A. Asquith, 1959); *Šerif slomljene vilice* (R. Walsh, 1959); *Topkapi* (J. Dassin, 1964); *Veličanstveni ljudi u letječim mašinama* (K. Annakin, 1965); *Premili pokojnik* (T. Richardson, 1965); *Umorstva po abecedi* (F. Tashlin, 1965); *Hotel Raj* (P. Glenville, 1966); *Sedam puta žena* (V. De Sica, 1967); *Vrući milijuni* (E. Till, 1968); *Twinky* (R. Donner, 1969); *Cromwell* (K. Hughes, 1970); *Kad osam zovona zazvoni* (É. Périer, 1971); *Plava ptica* (G. Cukor, 1976); *Ubojstvo à la carte* (T. Kotcheff, 1978); *Ljudski faktor* (O. Preminger, 1980); *Najkraći put za Kinu* (B. G. Hutton, 1983).

Mi. Šr.

MORODER, Giorgio, am. skladatelj podrijetlom iz Italije (26. IV 1944). Sa 19 godina prekida školovanje i pridružuje se jednoj plesnoj grupi kao gitarist. God. 1967. počinje skladati i praviti demo-snimke. Od 1968. surađuje sa P. Bellotteom; već njihova prva tema *Son of My Father* postaje hit u Evropi. Proboj na am. tržište ostvaruje 1973. nakon velikog uspjeha hita *Love to Love You Baby* u izvedbi D. Summer. Vješto se prilagođuje svim suvremenim trendovima pišući niz hitova za D. Bowieja, Limahla i mnoge dr. pjevačke zvijezde. Muz. kritika smatra da je M. »kreirao zvuk 80-ih godina«. Kao kompozitor i producent nagrađen je mnogobrojnim diskografskim nagradama.

Nastanivši se u Los Angelesu, od 1978. komponira i film. muziku; već za prvu partituru — *Ponoćni ekspres* A. Parkera — nagrađen je Oscarom. Uspjehe postiže i filmovima *Lisice* (A. Lyne, 1980), sa sljedećim hitom D. Summer *On the Radio*, i *Američki žigolo* (P. Schrader, 1980), s hitom *Call Me* u izvedbi Blondie. Osobitu popularnost postigla je njegova muzika za film *Flashdance* (A. Lyne, 1983), prodana kao album u više od 10 milijuna primjeraka, dok je Oscarom nagrađena gl. tema *Flashdance*... *What a Feeling* u izvedbi I. Cara (s kojom i inače često surađuje); isti uspjeh ostvaruje i songom *Take My Breath Away* iz filma *Top Gun* — *vrhunski letači* (T. Scott, 1986). Veli-

ku pažnju M. je privukao i muz. komentarom novog (u boji razvijenog) izdanja filma *Metropolis* (F. Lang, 1927), u kojem je koristio mnogobrojne popularne rock-interprete.

Ostali važniji filmovi: *Ljudi-mačke* (P. Schrauder, 1982); *Lice s ožiljkom* (B. De Palma, 1983); *Superman III* (R. Lester, 1983, samo songovi); *Priča bez kraja* (W. Petersen, 1984, sa K. Doldingerom); *Obarač* (M. Golan, 1987).

MOROSS, Jerome, am. skladatelj i aranžer (New York, 1. VIII 1913). Studij glazbe završava 1932. na sveučilištu New York, potom predaje na visokim muz. školama Juilliard i Guggenheim. Afirmira se glazbeno-scenskim djelima u kojima, tragajući za novim oblicima, povezuje elemente tradic. baletne opere i pučkog igrokaza ili dijalektalne komedije (npr. *Zlatna jabuka* — Golden Apple, 1954, nagrada newyorske kritike); sklada i orkestralna djela te mnoge poznate songove (npr. *You Ain't So Hot*, *Yellow Flower*, *Lazy Afternoon*, *Another Day*, *Another Sunset*, *Shiloh* i dr.). Na filmu od 1943. isprva kao orkestrator film. muzike A. Deutscha a potom i dr. istaknutih skladatelja kompanije Warner Bros (F. Hollendera, H. Friedhofer, F. Waxmana i dr.). Prvi film. uspjeh postiže izvornom glazbom za baletni prizor u *Hansu Christianu Andersenu* (1952) Ch. Vidora. Najvrednije glazb. komentare piše za filmove s radnjom u izrazito am. ambijentima poput *Velike zemlje* (1958) W. Wylera ili *Pustolovina Huckleberryja Finna* (1960) M. Curtiza; divljinu krajolika dočarava koloristički raskošnim orkestralnim bojama i temama nadahnutim folklorom ili samom prirodom (npr. sekvence na Mississippiju zvučno ilustrira nizom triler na koje se nadovezuje široko raspjevana melodija). Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Zarobljeni grad* (R. Wise, 1951); *Ponosni buntovnik* (M. Curtiz, 1958); *Planiński put* (Da. Mann, 1960); *Zajedničko ljetovanje* (Da. Mann, 1962); *Kardinal* (O. Preminger, 1963); *Knez ratnik* (F. J. Schaffner, 1965); *Rachel, Rachel* (P. Newman, 1968).

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido, tal. filozof, estetičar, povjesničar umjetnosti i teoretičar filma. O filmu je objavio polemički tekst *Vizualni i auditivni činilac u filmu* (Fattore visivo e auditivo nel cinema, 1969) u kojem, nasuprot P. P. Pasoliniju, ne prihvaća ideju o dvostrukoj artikulaciji. Tvrdi da se semiotologija mora baviti i odnosom zvuka sa slikom, što dosad nije činila; film je pretežito reprezentativna umjetnost u kojoj se prepliću 2 semioze: a) *ikonička*, gdje se nalaze figure koje su analogoni stvarnosti mimetičkog reda; b) *ikonološka*, u kojoj simboličko značenje slike prelazi granice znaka. U drugospomenutoj, podudarnost sa zvukom ostvaruje se s pomoću pokreta u slici: auditivni faktor povezan je s *aktivnošću* (*enérghēia*), a ne s *očiglednošću* (*enárghēia*), tim više što je očiglednost čvrsto vezana uz pokret, animaciju i energiju; zv. vrpca teži razvijanju pratnje šumova a smanjivanju pratnje zvukova i govora. Iako koristi različita sredstva (ikonička, kinetička, zvučna, govorna), film njihove posebne gramatike podvrgava homogenim stilističkim pravilima.

MORRICONE, Ennio, tal. skladatelj (Rim, 10. XI 1928). Studirao na Akademiji Santa Cecilia u Rimu (kod G. Petrassija). Sklada simfonijska i komorna djela te za kazalište (npr. komedije R. Rascela), radio i televiziju (npr. serije *Mojsije* i *Hobotnica*); voda je zab. orkestra te čest aranžer i kompozitor popularnog G. Morandija. Na filmu od 1961 (*Federalni* L. Salcea). Svjetski ugled stje-

če tzv. špageti-vesternima S. Leonea: *Za šaku dolara* (1964, pod pseudonimom *Don Savio*), za koji je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastroi d'Argento, *Za koji dolar više* (1965) i *Dobar, ružan, rdav* (1966). Skladajući za taj žanr napušta tradic. tehniku i instrumentarij am. vesterna i razvija osobni, prepoznatljiv način osnovan na žestokim ritmovima s elementima beata odn. rocka te na neuobičajenim sastavima (duhači, gitare, udaraljke, zvana i dr.) i zv. efektima (glasovi zbora, kliktaji, zvižduci, fijuk bičeva i sl.). Kasnije — prilagođujući muz. komentare i mnogim dr. žanrovima — pročišćuje izraz (profilirajući harmonijske i kolorističke kombinacije) i mjestimice koristi nova zv. sredstva: elektronsku muziku (npr. *Istraga je završena: Zaboravi!*, 1971, D. Damianija) ili zgusnute skupine tonova, tzv. *cluster*e, koje u pojedinim scenama namjerno opetuje (više partitura iz 60-ih godina). Originalnim stilom značajno je obogatio tal. filmsku muziku i postao uzor mnogim mladim skladateljima. Uspješno je surađivao i sa L. Cavani, B. Bertoluccijem, M. Bologninijem, P. P. Pasolinijem, E. Petrijem te s više stranih redatelja (ponekad pod pseudonimom *Leo Nichols*), svrstavši se među najtraženije i najplodnije film. kompozitore današnjice (više od 200 naslova do 1988). Nagradu Nastroi d'Argento osvojio je i za filmove *Priredi večeru* (G. Patroni Griffi, 1969), *Sacco i Vanzetti* (G. Montaldo, 1971), u kojem je kao autorica i pjevačica gl. teme sudjelovala i J. Baez, te *Bilo jednom u Americi* (S. Leone, 1984).

Ostali važniji filmovi (kao skladatelj ili glazb. voditelj): *Prije revolucije* (B. Bertolucci, 1964, sa G. Paolijem); *Sake u džepu* (M. Bellocchio, 1965); *Zlatni metak* (D. Damiani, 1966); *Posljednji okršaj* (D. Tessari, 1966); *Ustani i pucaj* (C. Lizzani, 1966); *Preljub na talijanski način* (P. Festa Campanile, 1966); *U sjeni inkvizicije* (L. Salce, 1966); *Prepolovljen čovjek* (V. De Seta, 1966); *Bitka za Alžir* (G. Pontecorvo, 1966); *Ptičurine i ptičice* (P. P. Pasolini, 1966); *Harem* (M. Ferreri, 1967); *Kina je blizu* (M. Bellocchio, 1967); *Arabella* (M. Bolognini, 1967); *Diabolic* (M. Bava, 1967); *Joe iz Navaje* (S. Corbucci, 1967); *Mrtvacima prijelaz slobodan* (S. Corbucci, 1967); *Plaćenik* (S. Corbucci, 1968); *Bilo jednom na Divljem Zapadu* (S. Leone, 1968); *Galileo* (L. Cavani, 1968); *Teorema* (P. P. Pasolini, 1968); *Mirno mjesto u prirodi/U vrtlogu nemira* (E. Petri, 1968); *Partner* (B. Bertolucci, 1968); *Hvala, tata* (S. Samperi, 1968); *Kratka sezona* (R. Castellani, 1969); *Gospodica doktor* (A. Lattuada, 1969); *Opjakač bližnjega svoga* (F. Maselli, 1969); *Velika tišina* (S. Corbucci, 1969); *Queimada — otok u plamenu* (G. Pontecorvo, 1969); *Sicilijanski klan* (H. Verneuil, 1969); *Ljubav u Firenci* (M. Bolognini, 1970); *Istraga nad bespriječnim građaninom* (E. Petri, 1970); *Ljudožderi* (L. Cavani, 1970); *Tri sata do pobjede* (G. Montaldo, 1970); *Tajna crne rukavice* (D. Argento, 1970); *S. O. S. Nobile* (M. K. Kalatozov, 1970); *Sierra Torrida* (D. Siegel, 1970); *Sakrij se!* (S. Leone, 1971); *Provalnik* (H. Verneuil, 1971); *Snajper s Azurne obale* (Ph. Labro, 1971); *Radnička klasa ide u raj* (E. Petri, 1971); *Dekameron* (P. P. Pasolini, 1971, s redateljem); *Canterburyjske priče* (P. P. Pasolini, 1972, s redateljem); *Majstor i Margarita* (A. Petrović, 1972); *Atentat* (Y. Boisset, 1972); *Giordano Bruno* (G. Montaldo, 1973); *Ubojica stoljeća* (A. Lattuada, 1973); *Privatno vlasništvo više nije krada* (E. Petri, 1973); *Pakleni trio* (F. Giroud, 1974); *Buržujka* (M. Bolognini, 1974); *Mussolini: posljednji čin* (C. Lizzani, 1974); *Čvrljet 1001 noći* (P. P. Pasolini, 1974); *Salo ili 120 dana Sodome*

(P. P. Pasolini, 1975); *Učiteljica i mafija* (L. Zampa, 1975); *Sudac i njegov krmik* (M. Schell, 1975); *Treći stupanj* (P. Fleischmann, 1975); *Strah nad gradom* (H. Verneuil, 1975); *Božanstvena žena* (G. Patroni Griffi, 1975); *Libera, ljubavi moja* (M. Bolognini, 1975); *Po starim stubama* (M. Bolognini, 1976); *Nasljedstvo* (M. Bolognini, 1976); *Todo modo* (E. Petri, 1976); *Dvadeseto stoljeće* (B. Bertolucci, 1976); *Agnese mora umrijeti* (G. Montaldo, 1976); *Zena nedjelje* (L. Comencini, 1976); *Tatarska pustinja* (V. Zurlini, 1976); *Nobody i Indijanci* (D. Damiani, 1976); *Čudovište* (L. Zampa, 1977); *Egzorcist II: heretik* (J. Boorman, 1977); *Božanstveni dami* (T. Malick, 1978); *Kavez ludosti* (E. Molinaro, 1978); *Takva kakva si* (A. Lattuada, 1978); *Opasna igračka* (G. Montaldo, 1978); *Putovanje s Anitom* (M. Monicelli, 1979); *Mjesec* (B. Bertolucci, 1979); *Livada* (P. i V. Taviani, 1979); *Krvne veze* (T. Young, 1979); *I kao Ikar* (H. Verneuil, 1979); *Bankarica* (F. Giroud, 1980); *Topla braća* (E. Molinaro, 1980); *Dama s kamelijama* (M. Bolognini, 1980); *Profesionalac* (G. Lautner, 1981); *Spijunu, na noge!* (Y. Boisset, 1981); *Tragedija smiješnog čovjeka* (B. Bertolucci, 1981); *Stvor* (J. Carpenter, 1982); *Bijeli pas* (S. Fuller, 1982); *Jadnici* (R. Hossein, 1982); *Vucibatina/Pokvarenjak* (J. Giovanni, 1983); *Sahara* (A. V. McLaglen, 1983); *Ključ* (T. Brass, 1983); *Ljubavni kavez* (G. Patroni Griffi, 1985); *Venecijanka* (M. Bolognini, 1985); *Kavez ludosti III* (G. Lautner, 1985); *Kalidor i rido-kosa ratnica* (R. Fleischer, 1985); *Misija* (R. Joffe, 1986); *Nedodirljivi* (B. De Palma, 1987).

MORRIS, Oswald-Ossie, brit. snimatelj (Ruislip, 22. XI 1915). Član B. S. C. Na filmu od 1932; od 1938. je asistent snimatelja (s prekidom za rata, kada je pilot RAF-a), npr. u *Zelenom svjetlu za opasnost* (1946) S. Gilliata i *Oliveru Twistu* (1948) D. Leana. Samostalno snima od 1950 (kasnije i u SAD), ističući se inovatorskim duhom. Prvi uspjeh postiže filmom *Moulin Rouge* (J. Huston, 1952); nastojeći bolje prilagoditi koloritu slika H. Toulouse-Lautreca, koristi dim i maglu te postiže optimalnu mekoću slike — svojevrsni fotogr. impresionizam. U *Moby Dicku* (J. Huston, 1956) odlučuje se za nezasićene boje, nalazeći poseban postupak kojim povezuje kolor i monokromatsku fakturu slike. U filmu *Osvrni se gnjevno* (T. Richardson, 1959) rasvjetu koristi na nov način, maksimalno realistično, poštujući izvor svjetla u kadru, a napuštajući efektno stražnje svjetlo i sl.; snima i gotu u izrazito lošem vremenu, što se tada smatralo potpuno neizvodivim. U *Zabavljaču* (T. Richardson, 1960) miješa 2 snim. stila: dokumentarni (izbor ljepotice) i igranofilm-ski. Fotografija *Lolite* (S. Kubrick, 1962) zanimljiva je zbog maksimalno »izgorjele«, nadekspozicirane pozadine. Radi postizanja dojma vrućine, u *Brdu izgubljenih* (S. Lumet, 1965) izvodi brojne eksperimente s vrpcom, ekspozicijom i razvijanjem. Snimajući film *Oliver* (C. Reed, 1968, nominacija za Oscara) rabi specijalne filtre, kojima postiže i patinu »dickensovskog« Londona i atraktivnost primjerenu musicalu. Za fotografiju u musicalu *Guslač na krozu* (N. Jewison, 1971) nagrađen je Oscarom. Snima i crt. i lut. filmove.

Ostali važniji filmovi: *Zlatni salamander* (R. Neame, 1950); *Čudak/Pozivnica* (R. Neame, 1952); *Stanica Termini* (V. De Sica, 1953); *Gospodin Ripois* (R. Clément, 1953); *Udri davola* (J. Huston, 1953); *Beau Brummell* (C. Bernhard, 1954); *Čovjek koji nikad nije postojao* (R. Neame, 1956); *Zbogom, oružje* (Ch. Vidor, 1956, sa Ch. B. Langom); *Samo nebo zna, gospodine Allison* (J. Huston, 1957); *Korijeni neba* (J. Huston,

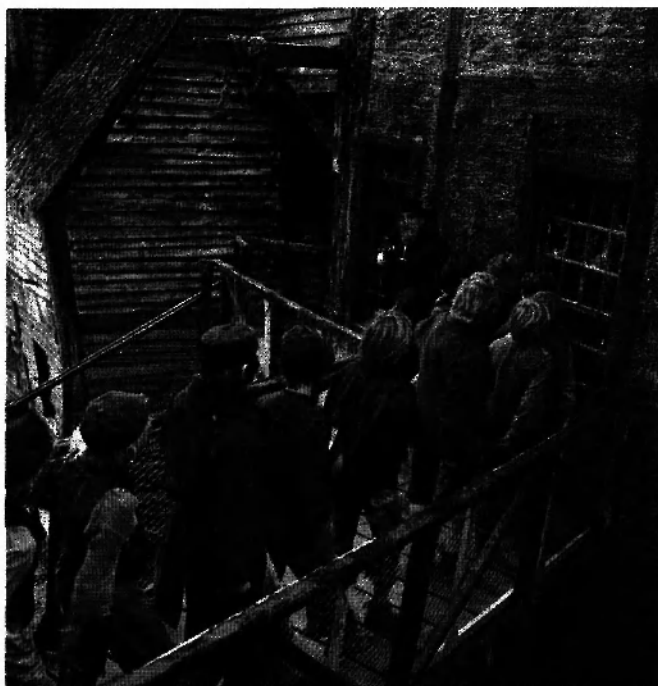
1958); *Ključ* (C. Reed, 1958); *Naš čovjek u Havan* (C. Reed, 1959); *Topovi s Navarona* (J. L. Thompson, 1961); *Ispit savjesti* (P. Glenville, 1962); *Vrag ne spava* (L. McCarey, 1962); *Žderačica* (J. Clayton, 1964); *Gospodin Moses* (R. Neame, 1965); *Život na vrhu* (T. Kotcheff, 1965); *Spijun koji je došao iz hladnoće* (M. Ritt, 1966); *Odsjaji u zlatnom oku* (J. Huston, 1967); *Ukročena goropadnica* (F. Zeffirelli, 1967, sa L. Trasattijem); *Zbogom, gospodine Chips* (H. Ross, 1969); *Scrooge* (R. Neame, 1970); *Djelić straha* (R. C. Sarafian, 1971); *Skandali jedne lady* (R. Bolt, 1972); *Njuškalo* (J. L. Mankiewicz, 1972); *Čovjek iz Australije* (J. Huston, 1973); *Čovjek sa zlatnim pištoljem* (G. Hamilton, 1974, sa T. Mooreom); *Slučaj Odesa* (R. Neame, 1974); *Čovjek koji je htio postati kralj* (J. Huston, 1975); *Sedampostotna otopina* (H. Ross, 1976); *Equus, slijepi konj* (S. Lumet, 1977); *Čarobnjak* (S. Lumet, 1978); *Samo mi reci što zeliš* (S. Lumet, 1980). K. Mik.

MORRISSEY, Paul, am. redatelj i producent (New York, 1939). Studirao na sveučilištu Fordham. Isprva službenik osiguravajućeg zavoda i film. amater. Profesionalnu karijeru otpočinje kao asistent producenta i (kratkotrajno) snimatelj u proizvodnoj kući A. Warhola. Postupno preuzima rukovođenje i organizaciju a nakon toga Warhol mu povjerava i režiju; isprva je suredatelj a potom i gl. redatelj (formulacija je glasila »film A. Warhola u režiji P. Morrisseyja«). U Warholove filmove M. je unio narativnu strukturu čime im je gledanost porasla, ali je izgubljena specifična ekscentričnost warholovske avangardnosti (→ A. WARHOL). Kao glumac M. se pojavio u 1 sceni filma *Ponoćni kauboj* (J. Schlesinger, 1969).

Važniji filmovi: *Taylor Mead pleše* (Taylor Mead Dances, 1963, dokumentarni); *Civilizacija i njena nezadovoljstva* (Civilization and Its Discontents, 1964, dokumentarni); *Usamljeni kauboji* (Lonesome Cowboys, 1968, suredatelj s Warholom); *Put* (Flesh, 1968); *Plavi film* (Blue Movie, 1969, s Warholom); *Smeće* (Trash, 1970); *Vrućina* (Heat, 1972); *L'amour* (1973, s Warholom); *Frankenstein* (Andy Warhol's Frankenstein, 1974); *Drakula* (Andy Warhol's Dracula, 1974); *Baskervilleski pas* (Hound of the Baskervilles, 1978, u Vel. Britaniji); *Četrdesetdvojka* (The Forty Deuce, 1982); *Beethovenov nećak* (Beethoven's Nephew/Le neveu de Beethoven, 1986, u Francuskoj). V. Pet.

MOSCHIN, Gastone, tal. filmski, kazališni i tv-glumac (San Giovanni a Lupatoto, 18. VI 1929). Isprva bankovni činovnik; 1955. diplomira na Akademiji dramskih umjetnosti u Rimu. Karijeru otpočinje u kazalištu a prvi veliki uspjeh postiže na televiziji (uloga Jeana Valjeana u tv-seriji *Jadnici* prema V. Hugou/ S. Bolchija iz 1964). Na filmu debitira 1955. a prvu veću ulogu dobiva 1959 (*Odivažan potez obično nepoznatih* N. Loya). Krupan, proćelav, glasa specifičnog timbra i vrlo temperamentan, specijalizirao se za karakterne uloge najšireg raspona: od (tragi)komičnih (npr. kao frustrirani provincijski knjigovođa u filmu *Gospode i gospoda*, 1965, P. Germija/nagrada Nastro d'Argento za epizodu), često i karikaturalno naglašenih (npr. kao bahati bogataš u filmu *Da, gospodine!*, 1968, U. Tognazzija), do dramskih (npr. kao vozač kamiona u *Posjeti*, 1962, A. Pietrangeli) a nerijetko i izrazitih negativaca (npr. kao fašist u *Glinenom golubu*, 1961, G. Montalda i policijski špijun u *Konformistu*, 1970, B. Bertolucci). Najveći uspjeh u publike ostvario je naslovnom ulogom u *Don Camillo i današnjoj mladeži* (1972) M. Camerinija, kojom je — po mnogim

O. MORRIS, Oliver (red. C. Reed)



kritičarima — nadmašio prethodnog interpreta Fernandela. Od 70-ih godina posvećuje se uglavnom televiziji i radiju.

Ostale važnije uloge: *Kakva radost živjeti* (R. Clement, 1960); *Bučne godine* (L. Zampa, 1962); *Povratak u domovinu* (D. Damiani, 1963); *Sto konjanika* (V. Cottafavi, 1964); *Mijene naše ljubavi* (F. Vancini, 1966); *Harem* (M. Ferreri, 1967); *Specijalisti* (S. Corbucci, 1969); *Kamo ideš posve gola?* (P. Festa Campanile, 1969); *Visoko društvo Rima* (C. Lizzani, 1971); *Zločin Matteotti* (F. Vancini, 1973); *Kum II* (F. F. Coppola, 1974); *Prijatelji moji* (M. Monicelli, 1975); *Žena na prozoru* (P. Granier-Deferre, 1976); *Pustinski lav* (M. Akkad, 1979); *Prijatelji moji II* (M. Monicelli, 1983); *Šala sudbine* (L. Wertmüller, 1983); *Trn u srcu* (A. Lattuada, 1986); *Prijatelji moji III* (N. Loy, 1986). Mi. Šr.

MOSER, Giorgio, tal. redatelj i scenarist (Trento, 9. X 1923). Završivši studij prava, radi kao novinar. Neposredno pred II svj. rat, za boravka u Africi, počinje se baviti režijom dokum. filmova. Nakon rata djeluje isprva kao asistent redatelja (npr. A. Blasettija i P. Germija), a 1948–53. kao scenarist (npr. *Lakše će deva...*, 1950, L. Zampe). Režiravši prethodno oko 30 kratkometražnih dokum. filmova, 1953. sa suradnicima E. Grasom, M. Craverijem, F. A. Lavagninom i L. Bonzijem putuje u Aziju i — u razdoblju pokušaja oživljavanja film. putopisa — snima dugometr. dokumentarac *Izgubljeni kontinent* (II kontinente perduto, 1954), nagrađen spec. nagradom na festivalu u Cannesu 1955. Podjednak uspjeh postiže i sl. filmom o Peruu — *Carstvo sunca* (Impero del sole, 1956). Međutim, rad na svome 3. dugometražnom dokum. filmu *Calipso* (1959) morao je napustiti pa ga je dovršio F. Rossi. S manje uspjeha okušao se na igr. filmu; ističu se *Komadić neba* (Un po di cielo, 1956) i *Tajno nasilje* (Violenza segreta, 1963). Da. Mć.

MOSER, Hans (pr. ime *Jean Juliet*), austr. glumac (Beč, 6. VI 1880 — Beč, 19. VI 1964). Sin kipara, glumu uči u Beču. Karijeru otpočinje u putujućoj trupi, potom nastupa u pokr. kazalištima. U Beč se vraća 1919; kao član vodećih kaz. kuća (najdulje Theatera in der Josefstadt) i kaba-

retist postaje jedan od ljubimaca bečke publike; osobito se ističe u djelima J. N. Nestroya i A. Schnitzlera, a njegova interpretacija tamničara Froscha u opereti *Sišmiš* J. Straussa ml. legendaran je glum. domet. Na filmu debitira u nij. razdoblju (*Ođijelo čini čovjeka*, 1922, H. Steinhofa), no afirmira se u zvučnome — isključivo u komičnim ulogama. Niska rasta, izborana lica i kreštava glasa specifičnog timbra, izgradio je tip izrazito austrijske (uglavnom bečke) pučke, dijalektalne komike (u starijoj dobi i s dozom sjete). Najzapaženije uloge ostvario je u filmovima W. Forsta *Maskerada* (1934), *Burgtheater* (1936) i *Bečka krv* (1942). Uz njem. glumca → Th. Lingena (s kojim je često nastupao u paru), najpopularniji je film. komičar njem. govornog područja. Igrao je u više od 150 filmova.

Ostale važnije uloge: *Mlađi barun Neuhaus* (G. Uccicki, 1934); *Kćeri njegove visosti* (R. Schünzel, 1934); *Uličica k raju* (M. Frič, 1936); *Moj sin, gospodin ministar* (V. Harlan, 1937); *Sišmiš* (P. Verhoeven, 1937); *Ljudi iz varijeteta* (J. von Baky, 1939); *Bal u Operi* (G. von Bolvary, 1939); *Bečke priče* (G. von Bolvary, 1940); *Gospoda Luna* (Th. Lingen, 1942); *Sedam godina peha* (E. Marischka, 1942); *Sedam godina sreće* (E. Marischka, 1943); *Braća Schrammel* (G. von Bolvary, 1944); *Dvorski savjetnik Geiger* (H. Wolff, 1947); *Theodor na голу* (E. W. Emo, 1950); *Stidi se, Brigitte!* (E. W. Emo, 1952); *Nosača, molim!* (F. Antel, 1953); *Jedno srce i duša* (M. Nosseck, 1956). LIT.: S. a., Hans Moser — ein kleiner grosser Mann, Wien 1946; K. Wichmann, Hans Moser, München 1980. Vr. V.

MOSFIL'M, sovj. poduzeće za proizvodnju i distribuciju filmova; najveći film. studio u SSSR-u i jedan od najvećih u svijetu. Osnovan je 1924. od dvaju postrev. poduzeća: *Goskino* i *Sovkino*. Gradnja velikih studijskih ateljea počinje 1927. u Vorobjovljevim Gorama blizu Moskve, a prvi je film snimljen 1930. Naziv poduzeća isprva je *Filmska tvornica »Sjuzkino«*, od 1934. *Moskino-kombinat* a današnje ime dobilo je 1935. U poduzeću među prvim snimaju S. M. Ejzenštejn, V. I. Pudovkin i A. P. Dovženko, a 30-ih godina pridružuju im se i neki dr. ugledni redatelji: A. L. Ptuško, I. A. Pirjev, M. I. Romm, A. M. Room i J. J. Rajzman. Nakon II svj. rata (za kojeg

je studio privremeno premješten u → Alma Atu) novi su redatelji Mosfil'ma S. J. Jutkjevič, M. K. Kalatozov, B. V. Barnet, J. I. Solnceva i dr. Pedesetih godina posebno se ističu G. N. Čuhraj i S. F. Bondarčuk, a od 60-ih protagonisti novoga autorskog vala sovj. filma M. M. Hucijev, A. A. Tarkovski, G. N. Danelija, I. V. Talankin, A. S. Mihalkov-Končalovski, A. N. Mitta i dr. Osvajajući mnogobrojne nagrade na svjetskim festivalima, filmovi tog poduzeća počinju pronositi glas o revitalizaciji sovj. filma, npr. *Četrdeset prvi* (1956) i *Balada o vojniku* (1959) Čuhraja, *Ždralovi lete* (1957) Kalatozova, *Čovjekova sudbina* (1959) Bondarčuka i *Ivanovo djetinstvo* (1962) Tarkovskog. Ističu se mnogobrojne uspjele ekranizacije knjiž. baštine, a upravo takvim djelom — *Rat i mir* (1965) Bondarčuka — u studiju se počinju uvoditi cinemascope i stereofonski zvuk. Od svih sovj. poduzeća M. najviše sudjeluje u međunar. koprodukcijama (najčešće s Albanijom, Bugarskom, Francuskom, Italijom, Njemačkom DR, Poljskom i Rumunjskom), osobito 60-ih godina. Pri poduzeću djeluju ugledne glum. i red. škole, a njime upravlja Umjetnički savjet Generalne direkcije studija. Opskrbljen potpunom teh. opremom, M. je poč. 70-ih godina imao više od 5000 zaposlenih, a taj se broj porastom film. proizvodnje postupno i povećava. Od kraja 50-ih godina M. prosječno proizvodi 25–30 (kasnije i 45–50) filmova godišnje, što je u sovj. produkciji koja ne prelazi 150 filmova najveći udio (proizvodnja druga 2 najveća studija, Gorki iz Moskve i → Lenfil'm iz Lenjingrada, gotovo je upola manja). VI. T.

MOSKVA, MEĐUNARODNI FILMSKI FESTIVAL (Moskovskij međunarodnyj kinofestival'), film. festival osnovan 1935, kao prva manifestacija te vrste pokrenuta u Ist. Evropi. U početku nije imao veći odjek na Zapadu (iako su na prvoj festivalskoj priredbi nagrađeni poznati filmovi *Posljednji milijarder*, 1934, R. Claira i *Kruh naš svagdašnji*, 1934, K. Vidora). Rang festivala A-kategorije i status jednog od vodećih u svijetu stječe 60-ih godina, kada se film. festivali općenito konstituiraju kao značajne kult. manifestacije. Redovito se održava od 1959 (inače »ožvijen« je 1957. u okviru Svjetskog festivala omladine tada održanog u Moskvi). Bijenalnog karaktera, alternira s festivalom u → *Karlovy Vary*; održava se uvijek u srpnju. Sudjeluje i više od 70 zemalja (više nego na drugim sl. priredbama), a svaka smije prijaviti 1 igr. i 1 kratometr. film. Dodjeljuju se mnogobrojne nagrade. Uz *Veliku nagradu* postoje još *Zlatne* i *Srebrne nagrade* u najrazličitijim konkurencijama — igrani film, kratometražni film, animirani film, dječji film, popularnoznanstveni film, antifašistički film, antiimperijalistički film i dr., zatim nagrade stvaralocima — redateljima, scenaristima, glumcima i glumicama, snimateljima i dr., kao i mnogobrojne posebne nagrade, diplome i sl. Posebna pažnja poklonjena je kinematografijama socijal. zemalja i Trećeg svijeta, pružajući im priliku da se — sveobuhvatnije no na dr. manifestacijama — predstave svjetskoj film. javnosti. Za njegova trajanja odvijaju se i mnoge popratne priredbe: retrospektive, okrugli stolovi i sl. Kako se festi-

valski programi održavaju u više prostora (igr. filmovi u Kongresnoj palači u Kremlju), smatra se da ih vidi i više od 600000 gledalaca.

Jugosl. kinematografija imala je na moskovskom festivalu dosta uspjeha. Osvojene su sljedeće značajnije nagrade: 1963. Zlatna nagrada za film *Kozara* (1962) V. Bulajića i specijalna diploma za film *Krsto Hegedušić* (1962) M. Fernana u konkurenciji kratkometr. ostvarenja; 1965. nagrada za snim. rad *Tomislavu Pinteru* za film *Prometej s otoka Viševice* (1965) Vatroslava Mimice koji je nagrađen specijalnom diplomom za režiju istog djela; 1967. specijalna diploma za film *Ekseklencije* (1966) Z. Velimirovića u konkurenciji dječjeg filma; 1969. Srebrna nagrada za film *Kad čuješ zvona* (1969) A. Vrdoljaka i specijalna diploma za film *Breze* (1968) S. Pavlovića u konkurenciji kratkometr. ostvarenja; 1971. nagrada za debitantski red. rad *Kirilu Cenevskom* za film *Crno sjeme* (1971); 1973. specijalna nagrada za film *Sutjeska* (1973) S. Delića; 1975. specijalna diploma za film *Užička republika* (1974) Z. Mitrovića i Srebrna nagrada za film *Dečak i violina* (1975) J. Rančića u konkurenciji dječjih filmova; 1977. nagrada za mušku ulogu *Radku Policu* u filmu *Idealist* (1976) I. Pretnara; 1979. nagrada za mušku ulogu *Velimiru-Bati Živojinoviću* u filmu *Tren* (1978) S. Jankovića; 1981. specijalna nagrada za film *Sezona mira u Parizu* (1981) P. Golubovića; 1985. Srebrna nagrada za film *Čudo neviđeno* (1984) Ž. Nikolića i Srebrna nagrada za film *Krpeš* (1985) P. Lalovića u konkurenciji kratkometr. ostvarenja. Red.

MOSKVA, MEĐUNARODNI FILMSKI FESTIVAL (gl. nagrade)

1959
VELIKA
NAGRADA: *Čovjekova sudbina* S. F. Bondarčuka (SSSR)
ZLATNA
NAGRADA: *Nedovršena priča* K. Hoffmanna (SR Njemačka); *Dan se rađa* A. Kardara (Pakistan)
REDATELJ: *Lewis Gilbert* (Krik s ulica, Vel. Britanija)
GLUMAC: *Wieniczyślaw Głinski, Bronisław Pawlik i Aleksander Sewruk* (Podmornica Otao L. Buczowskog, Poljska)
GLUMICA: *Purevija Cevelsuren* (Izlasnik naroda D. Žigžida, Mongolija)
1961
VELIKA
NAGRADA: *Goli otok* K. Shinda (Japan); *Čisto nebo* G. N. Čuhraja (SSSR)
ZLATNA
NAGRADA: *Svi kućama* L. Comencinija (Italija)
(spec.)
ZLATNA
NAGRADA: *Profesor Mamlock* K. Wolfa (Njemačka DR); *A bili smo mladi* B. Zeljaskove (Bugarska)
REDATELJ: *Armand Gatti* (Ograda, Francuska)
GLUMAC: *Peter Finch* (Optuženi ste, Oscare Wilde! K. Hughesa, Vel. Britanija); *Bambang Hermanto* (Borci za slobodu U. Ismaila, Indonezija)
1963
VELIKA
NAGRADA: *Osam i pol* F. Fellinija (Italija)
ZLATNA
NAGRADA: *Kozara* V. Bulajića (Jugoslavija); *Svaki dan plaćem* K. Urayame (Japan)
REDATELJ: *Frank Beyer* (Gol među vukovima, Njemačka DR)
GLUMAC: *Steve McQueen* (Veliki bijeg J. Sturgesa, SAD)
GLUMICA: *Suchitra Sen* (Bračni krug A. Kara, Indija)
1965
VELIKA
NAGRADA: *Rat i mir* S. F. Bondarčuka (SSSR); *Dvadeset sati* Z. Fabrija (Mađarska)
ZLATNA
NAGRADA: *Nebo na glavu* Y. Ciampija (Francuska); *Atentat* J. Sequensa (ČSSR)
REDATELJ: *Valerio Zurlini* (Soldatše, Italija)
GLUMAC: *Sergo Zakariadze* (SSSR) — bez spominjanja filma
1967
VELIKA
NAGRADA: *Otac* I. Szabóa (Mađarska); *Novinar* S. A. Gerasimova (SSSR)

ZLATNA
NAGRADA: (spec.): *Odstupanja* T. Stojanova i G. Ostrovskog (Bugarska)
ZLATNA
NAGRADA: *U šumi nema zvijezda* A. Roblesa Godoya (Peru)
GLUMAC: *Paul Scofield* (Čovjek za sva vremena F. Zimnanna, Vel. Britanija)
GLUMICA: *Sandy Dennis* (Zabranjene stepenice R. Mulligana, SAD); *Grynet Molvig* (Princeza A. Fálcka, Švedska)
1969
ZLATNA
NAGRADA: *Lucia H. Solasa* (Kuba); *Serafino P. Germija* (Italija); *Doživjet ćemo ponedjeljak* S. J. Rostockog (SSSR)
REDATELJ: *Ivan A. Pirjev* (Braća Karamazovi, SSSR); *Carol Reed* (Oliver, Vel. Britanija)
GLUMAC: *Ron Moody* (Oliver C. Reeda, Vel. Britanija); *Tadeusz Łomnicki* (Mali vitez J. Hoffmanna, Poljska)
GLUMICA: *Irina Petrescu* (Žena za jednu sezonu G. Vitanidisa, Rumunjska); *Ana Maria Picco* (Uska polovica neba D. H. Kohona, Argentina)
1971
ZLATNA
NAGRADA: *Priznanje policijskog komesara* D. Damianija (Italija); *Živi danas* K. Shinda (Japan); *Bijela ptica s crnim znakom* J. G. Ilenka (SSSR)
SPEC.
NAGRADA: *Goya K. Wolfa* (Njemačka DR); *Dani vode* M. O. Gómeza (Kuba)
REDATELJ: *Andrzej Wajda* (Brezova šuma, Poljska)
GLUMAC: *Daniel Olbrychski* (Brezova šuma A. Wajde, Poljska); *Richard Harris* (Cromwell K. Hughesa, Vel. Britanija)
GLUMICA: *Ada N. Rogovceva* (Zdravo, Marija J. J. Hejlica, SSSR); *Idalia Aureus* (Dani vode M. O. Gómeza, Kuba)
1973
ZLATNA
NAGRADA: *Operacija Sloboda* V. P. Žalakovičusa (SSSR); *Ljubav* L. Stajkova (Bugarska)
SPEC.
NAGRADA: *Zločin Mateotti* F. Vancinija (Italija); *Sutjeska* S. Delića (Jugoslavija)
REDATELJ: *Stanley Kramer* (Surova Oklahoma, SAD)
GLUMAC: *Sergio Carrieri* (Čovjek iz Maininica M. Pereza, Kuba); *Ramaz Čikvadze* (Sadnice R. D. Čheidzea, SSSR)

GLUMICA: *Cha Zhang* (17. paralela: dani i noći Haj Nina, DR Vijetnam); *Ingrid Vardund* (Linino vjenčanje K.-L. Thomsena, Norveška)
1975
ZLATNA
NAGRADA: *Obećana zemlja* A. Wajde (Poljska); *Dersu Uzala* A. Kurosawe (SSSR/Japan); *Toliko smo se voljeli* E. Scole (Italija)
SPEC.
NAGRADA: *Godina pomrčine sunca* Ž. Buntara (Mongolija)
REDATELJ: *Zoltan Fábri* (141 minuta »Nedorsene rečenice«, Mađarska)
GLUMAC: *Miguel Benavides* (Drugi Francisco S. Girala, Kuba); *Georgi Georgiev-Gec* (Seljak na biciklu L. Kirkova, Bugarska)
GLUMICA: *Fatima Bouamari* (Nasjede M. Bouamarija, Alžir); *Harriet Andersson* (Bijeli zid S. Björkmanna, Švedska)
1977
ZLATNA
NAGRADA: *Peti pečat* Z. Fabrija (Mađarska); *Mimno* G. N. Danelije (SSSR); *J. A. Bardema* (Španjolska)
GLUMAC: *Radko Polić* (Idealist I. Pretnara, Jugoslavija)
GLUMICA: *Mercedes Carreras* (Poludjele žene E. Carrerasa, Argentina); *Mari Apik* (Tupik P. Sajada, Iran)
1979
ZLATNA
NAGRADA: (spec.) *Da živi Meksiko!* S. M. Eizenšteina — konačno dovršio G. V. Aleksandrov (SSSR)
ZLATNA
NAGRADA: *Sedam kinećanjskih dana* J. A. Bardema (Španjolska); *Kinoamater* K. Kieslowskog (Poljska)
GLUMAC: *Velimir-Bata Živojinović* (Tren S. Jankovića, Jugoslavija)
GLUMICA: *Jasmine Hlat* (Nahla F. Baloufa, Alžir)
1981
ZLATNA
NAGRADA: *Iscijeden* J. Batiste Moraisa de Andradea (Brazil); *Opustošeno polje* Nguyen Hong Shena (DR Vijetnam); *Teheran 43* A. A. Alova i V. N. Naumova (SSSR)
SPEC.
NAGRADA: *Ali u zemlji čudesa* Dj. Abouda (Alžir); *Sezona mira u Parizu* P. Golubovića (Jugoslavija); *Juhuhuhu-hu* Z. Heskije (Bugarska); *Taj časak, taj tren* J. Sequensa (ČSSR)

GLUMAC: **Karl Merkatz** (*Gradanin Bocherer* F. Antela, Austrija); **Tito Junco** (*Graničari* O. Cortázara, Kuba); **Roman Wilhelmi** (*Noćni leptir* T. Zygdla, Poljska)

GLUMICA: **Majagozel' Ajmedovaja** (*Klada Džamal* H. Narlieva, SSSR); **Mercedes Sampietro** (*Gary Cooper koji jesi na nebesima* P. Miró, Španjolska)

1983
ZLATNA
NAGRADA: **Amokl S. Ben Barke** (*Maroko/Gvineja/Senegal*); **Al-sino i kondor** M. Litina (*Nikaragva/Meksiko/Kuba/Kostarika*); **Vasa G. A. Panfilova** (SSSR)

REDATELJ: **Alberto Sordi** (Italija); **Robert Hossein** (Francuska) – bez spominjanja naslova

GLUMAC: **Yoshi Kato** (*Rodni grad* S. Koyame, Japan); **Wiri-giliusz Gryn** (*Herojska pastorala* H. Bielskog, Poljska)

GLUMICA: **Jessica Lange** (*Frances G. Clifforda*, SAD); **Judy Davis** (*Zima naših snova* J. Duigana, Australija)

1985
ZLATNA
NAGRADA: **Idi i gledaj** E. G. Klimova (SSSR); **Vojnikova priča** N. Jewisona (SAD); **Silazak devetorice** Ch. Siopachasa (Grčka)

SPEC.
NAGRADA: **Pakleni vlak** R. Hanina (*Francuska*); **Jezgra** M. Bhatta (*Indija*); **Na početku** L. Erlsboea (*Norveška*)

GLUMAC: **Lars Simonsen** (*Twist and Shout* B. Augusta, Danska); **Detlef Kügoff** (*Wodzeck* O. Herbricha, SR Njemačka)

GLUMICA: **Juli Básti** (*Crvena grafica* A. Kovácsa, Mađarska); **Che Yin Hi** (Sol?, SR Koreja)

1987
ZLATNA
NAGRADA: **Intervju** F. Fellinija (*Italija*)

KARLOVY VARY (gl. nagrade)

1946 (*Mariánské Lázně*)
nenatjecateljski

1947 (*Mariánské Lázně*)
nenatjecateljski

1948
VELIKA
NAGRADA: **Postljednja etapa** W. Jakubowske (Poljska)

NAGRADA
MIRA: **Rusko pitanje** M. I. Romma (SSSR)

NAGRADA
RADA: **Legenda o zemlji sibirskoj** I. A. Pirjeva (SSSR)

REDATELJ: **William Wyler** (*Najljepše godine našeg života*, SAD)

GLUMAČKI
DOPRINOS: **Madeleine Robinson** (*Brača Bouquingnant* L. Daquina, Francuska)

1949
VELIKA
NAGRADA: **Bitka za Staljingrad** V. M. Petrova (SSSR)

NAGRADA
MIRA: **Susret na Elbi** G. V. Aleksandrova (SSSR)

NAGRADA
RADA: **Stopa zemlje** F. Bana (Mađarska)

REDATELJ: **Louis Daquin** (*U osviti zore*, Francuska)

1950
VELIKA
NAGRADA: **Pad Berlina** M. E. Čiaurelija (SSSR)

NAGRADA
MIRA: **Zavjera osuđenih** M. K. Kalatsova (SSSR)

NAGRADA
RADA: **Kubanski kozaci** I. A. Pirjeva (SSSR)

REDATELJ: **Vsevolod I. Pudovkin** (*Žukovski*, SSSR)

GLUMAČKI
DOPRINOS: **Š'Liang-sing** (*Čao I-man Ša Menga*, Kina)

1951
VELIKA
NAGRADA: **Kavalir zlatne zvijezde** J. J. Rajzman (SSSR)

NAGRADA
MIRA: **Kang thie čang š'** Čen Jina (Kina)

NAGRADA
RADA: **Donjecki rudari** L. D. Lukova (SSSR)

REDATELJ: **Jean-Paul Le Chanois** (*Bez adrese*, Francuska)

GLUMAČKI
DOPRINOS: **František Smolík** (*Dič će se novi borci* J. Weiss, ČSSR); **Eduard von Winterstein** (*Sunčani most* G. C. Klarena, Njemačka DR)

1952
VELIKA
NAGRADA: **Nezaboravna godina 1919.** M. E. Čiaurelija (SSSR)

NAGRADA
MIRA: **Prijateljstvo će pobijediti – svi smo za mir** I. A. Pirjeva i J. Ivensa (SSSR/Njemačka DR); **Osuđeno selo** M. Hellberga (Njemačka DR); **Krštenje ognja** F. Bana (Mađarska)

REDATELJ: **Carlo Lizzani** (*Achtung, banditi!*, Italija); **Slatan Dudow** (*Ženske sudbine*, Njemačka DR)

GLUMAC: **Sergej F. Bondarčuk** (*Taras Ševčenko* I. A. Savčenko, SSSR); **Pierre Fresnay** (*Gospodin Fabre* H. Diamant-Bergera, Francuska); **Jan Ciecierski** (*Prvi dani* J. Rybkowskog, Poljska)

GLUMICA: **Milka Tujkova** (*Danka* I. Fičeva, B. Borozanova i K. Ilinčeva, Bugarska)

1954
VELIKA
NAGRADA: **Vjerni drugovi** M. K. Kalatsova (SSSR)

NAGRADA
MIRA: **Ernst Thalmann – sin svoje klase** K. Maetziga (Njemačka DR); **Djeca Hiroshime** K. Shinda (Japan)

NAGRADA
RADA: **Znak života** Z. Fábrija (Mađarska)

REDATELJ: **Alberto Cavalcanti** (*Pjesma mora*, Brazil)

GLUMAC: **Charles Vanel** (*Afera Maurisius* J. Duviviera, Francuska)

GLUMICA: **Rosaura Revueltas** (*Sol zemlje* H. J. Bibermana, SAD)

1956
VELIKA
NAGRADA: **Kad bi svi momci svijeta** Christiana-Jaquea (Francuska)

GLAVNA
NAGRADA: **Sjenke usred dana** T. Imai (Japan); **Podvig Rumjanceva** J. J. Hejlica (SSSR); **Bharat Daršan** J. S. Bhongariya (Indija)

REDATELJ: **Yves Allégret** (*Nagolji dio*, Francuska)

GLUMAC: **Günther Simon** (*Ernst Thalmann – sin svoje klase*, Njemačka DR)

GLUMICA: **Rufina D. Nifontova** (*Svoje glavnica* G. L. Rošalja, SSSR)

1957
VELIKA
NAGRADA: **Pod okriljem noći** Sh. i A. Maitre (Indija)

GLAVNA
NAGRADA: **Profesor Hanibal Z. Fábrija** (Mađarska); **Visine** A. G. Zarhog (SSSR); **Lissy K. Wolf** (Njemačka DR)

REDATELJ: **Andrzej Munk** (*Čovjek na pruzi*, Poljska); **Vladimir Pogacić** (*Veliki i mali*, Jugoslavija)

GLUMAČKI
DOPRINOS: **Yves Montand, Simone Signoret i Mylène Démongeot** (*Vještice iz Salema* R. Rouleaua, Francuska)

GLUMAC: **Cvetana Armandova** (*Pouka iz povijesti* L. O. Arnštama, SSSR/Bugarska)

1958
VELIKA
NAGRADA: **Tih i Don** S. A. Gerasimova (SSSR); **Ibo kyodai** M. Iekija (Japan)

GLAVNA
NAGRADA: – I: **Pothvat "Teutonski mač"** A. i A. Thorndike (Njemačka DR)
– II: /
– III: **Crni bataljon** V. Čecha (ČSSR); **Stup od soli** Z. Varkonyija (Mađarska)

REDATELJ: **Robert Siodmak** (*Noć u kojoj je došao đavao*, SR Njemačka)

GLUMAC: **Maksim M. Štrauh** (*Priče o Lenjinu* S. J. Jutkjeviča, SSSR)

GLUMICA: **Nargis** (*Majka Indija* Mehbooba, Indija)

1960
VELIKA
NAGRADA: **Serjoža** G. N. Danelije i I. V. Talankina (SSSR)

GLAVNA
NAGRADA: **Ruže za državnog tužioca** W. Staudtea (SR Njemačka); **Na valovima Dunava** L. Čiaurelija (Rumunjska); **Živi heroji** M. V. Gedrisa, B. A. Bratkauskasa, A. P. Žebrunasa i V. P. Žalakjavičusa (SSSR)

GLUMAC: **Laurence Olivier** (*Zabavljač* T. Richardsona, Vel. Britanija); **Erwin Geschonneck** (*Ljudi s krilima* K. Wolf, Njemačka DR)

GLUMICA: **Mari Töröcsik** (*Lakouma* M. Szemesa, Mađarska)

1962
VELIKA
NAGRADA: **Devet dana jedne godine** M. I. Romma (SSSR)

GLAVNA
NAGRADA: **Okus meda** T. Richardsona (Vel. Britanija); **Accattone** P. P. Pasolinija (Italija)

GLUMAC: /

GLUMICA: /

1964
VELIKA
NAGRADA: **Optužen** J. Kadara i E. Klosa (ČSSR)

GLAVNA
NAGRADA: **Živi i mrtvi** A. B. Stolpera (SSSR); **Vir** I. Gaala (Mađarska)

GLUMAC: **Wienecyslaw Głinski** (*Jeka* S. Rózewicza, Poljska)

GLUMICA: **Jeanne Moreau** (*Dnevnik jedne sobarice* L. Bunuela, Francuska)

1966
VELIKA
NAGRADA: **Tri A. Petrovića** (Jugoslavija)
– II: **Hladni dani** A. Kovácsa (Mađarska)
– III: **Kočije za Beč** K. Kachvne (ČSSR)

GLUMAC: **Naum Šopov** (*Car i general* V. Radeva, Bugarska); **Donatas J. Banionis** (*Nitko nije želio umrijeti* V. P. Žalakjavičusa, SSSR)

GLUMICA: /

1968
VELIKA
NAGRADA: **Hirovito ljeto** J. Menzela (ČSSR)

SPEC.
NAGRADA: **Kad budem mrtav i beo** Ž. Pavlovića (Jugoslavija)
Sjećanja na nerazvijenost T. G. Alea (Kuba); **Dug put** P. Kaulena (Čile); **Hladnokrvni** R. Brooksa (SAD)

GLUMAC: **Nikolaj S. Plotnikov** (*Tvoj suverenum* J. J. Rajzman, SSSR)

GLUMICA: **Carol White** (*Joy, jedna djevojka* K. Loacha)

1970
VELIKA
NAGRADA: **Kes K. Loacha** (Vel. Britanija)

RUŽA
LIDICA: **Krvava bajka** T. Jankovića (Jugoslavija)

GLAVNA
NAGRADA: **Na jezeru** S. A. Gerasimova (SSSR); **Crni anđeli** V. Radeva (Bugarska)

GLUMAC: **Mathieu Carrière** (*Kuća Boriesovih* J. Doniol-Valcroze, Francuska)

GLUMICA: **Natalija N. Belohostikova** (*Na jezeru* S. A. Gerasimova, SSSR)

1972
VELIKA
NAGRADA: **Ukroćene vatre** D. J. Hrabovickog (SSSR)

RUŽA
LIDICA: **Pod zastavom Izlazećeg sunca** K. Fukasakua (Japan)

GLAVNA
NAGRADA: **Ova vrsta ljubavi** A. Bevilacqua (Italija); **Treći E. Günthera** (Njemačka DR); **Isključivo** J. Lomnickog (Poljska); **Dobri momci** J. Režuche (ČSSR)

GLUMAC: **Ranjit Mullick** (*Intervju* M. Sena, Indija)

GLUMICA: **Mari Töröcsik** (*Mrtvi kraljici* I. Gaala, Mađarska)

1974
VELIKA
NAGRADA: **Romanca o zaljubljenima** A. S. Mihalkova-Končalovskog (SSSR)

RUŽA
LIDICA: **Rat i ljudi** S. Yamamota (Japan)

GLAVNA
NAGRADA: **Kratki praznici** V. De Sike (Italija); **Drvo bez korijena** H. Hristova (Bugarska); **Conrack** M. Ritta (SAD)

GLUMAC: **Antonio Ferrandis** (... a sljedeći? A. del Poza, Španjolska)

GLUMICA: **Marta Vančurová** (*Ljubavnici prve godine* J. Balika, ČSSR)

1976
VELIKA
NAGRADA: **Kantata za Čile** H. Solása (Kuba)

RUŽA
LIDICA: **Crveni plakat** F. Cassentija (Francuska)

SPEC.
NAGRADA: **Vitina zona** E. Zaharieva (Bugarska); **Xala Ou. Sembène** (Senegal)

GLAVNA
NAGRADA: **Nomadi** S. A. Mazifa (*Alžir*); **Legenda o jednoj oazi** Ž. Buntara i G. Žigžidsurena (Mongolja); **Jana Aranya** S. Raya (Indija); **Jedan srebrnjak** J. Balika (ČSSR); **Kad se idući put budemo vidjeli** Tràn Vúa (Vijetnam)

REDATELJ: **Laszlo Ranódy** (Siroče, Mađarska)
 GLUMAC: **Zygmunt Malanowicz** (Jarosław Dąbrowski B. Porębe, Poljska); **Gheorghe Dinica** (Pepeo carstva A. Blaiera, Rumunjska)
 GLUMICA: **Karin Schröder** (Čovjek protiv čovjeka K. Maetzig, Njemačka DR); **Hildegard Kneff** (Svatko umire sam A. Vohrera, SR Njemačka)
 1978
 VELIKA
 NAGRADA: **Sjenke žarkog ljeta** F. Vlačila (ČSSR); **Bijeli Bim** Crno uho S. J. Rostockog (SSSR)
 RUŽA
 LIDICA: **Akcija Stadion** D. Vukotića (Jugoslavija)
 SPEC.
 NAGRADA: **Odbačeni / Priča o selu** M. Sena (Indija); **Autopsija** jedne zavjere M. S. Riada (Alžir)
 GLAVNA
 NAGRADA: **Irac** D. Crombiea (Australija); **Đavao tuče svoju ženu** F. Andrasa (Mađarska); **Bijeg** R. Grafa (Njemačka DR); **Žetva** L. Mikkelsen (Norveška); **Mornarev povratak** J. Golda (Vel. Britanija)
 GLUMAC: **Giuliano Gemma** (Govodeni prefekti P. Squitiera, Italija); **Peter Faber** (Doktor Vlimmen G. Pietersa, Nizozemska)
 GLUMICA: **Marisol** (Dami prošlosti M. Camúsa, Španjolska); **Marie-José Nat** (Sjenke sjećanja M. Dracha, Francuska)
 1980
 VELIKA
 NAGRADA: **Vjerenica** G. Ruckera i G. Reische (Njemačka DR)
 RUŽA
 LIDICA: **Djeca iz broja 67** W. Meyera (SR Njemačka)

SPEC.
 NAGRADA: **Signum laudis** M. Hollyja (ČSSR); **Zrnca kunice** K. Kutza (Poljska)
 GLAVNA
 NAGRADA: **Iluzija** L. Stajkova (Bugarska); **Prvi put udata** J. J. Hejfica (SSSR)
 GLUMAC: **Al Pacino** (Pravda za sve N. Jewisona, SAD)
 GLUMICA: **Andra Ones** (Anastasia Druga, Anastasia Treća A. Tatosa, Rumunjska); **Birgit Doll** (Priče iz Bečke šume M. Schella, Austrija)
 1982
 VELIKA
 NAGRADA: **Crvena zvona** S. F. Bondarčuka (SSSR/Meksiko/Italija)
 RUŽA
 LIDICA: **Upozorenje** J. A. Bardema (Bugarska/Njemačka DR/SSSR)
 VELIKA
 SPEC.
 NAGRADA: **Pomoćnik** Z. Zahona (ČSSR)
 GLAVNA
 NAGRADA: **Cirkus Casablanca** E. Clausena (Danska); **Uspion** Sh. Benegala (Indija); **Allons z'enfants** Y. Boisseta (Francuska)
 GLUMAČKI
 DOPRINOS: **glumačka ekipa** iz filma *Ljudi na dnu* V. T. Turova (SSSR)
 GLUMAC: **Henry Fonda** (Ljetnikovac M. Rydella, SAD); **Donald Sutherland** (Threshold R. Pearcea, Kanada); **Ueese Petaia** (Sinovi za povratak kući P. Maundera, Novi Zeland)

1984
 VELIKA
 NAGRADA: **Lav Tolstoj** S. A. Gerasimova (SSSR)
 RUŽA
 LIDICA: **Narančasta zvona** Nguyen Ngoc Trung (Vijetnam)
 SPEC.
 NAGRADA: **Propast imanja Berhof** J. Svobode (ČSSR/Poljska); **El Milusos** R. G. Rivere (Meksiko)
 GLAVNA
 NAGRADA: **Strikebound** R. Lowensteina (Australija); **Posebna ljubav** L. Warnekea (Njemačka DR); **Trkači** Ch. Sturridgea (Vel. Britanija)
 GLUMAC: **Agustín González** (Bicikli su za ljeto J. Chavarrija, Španjolska); **Om Puri** (Arđh satja G. Nihalanija, Indija)
 GLUMICA: **Susu Pecoraro** (Camila M. L. Bamberg, Argentina); **Marie Colbin** (Šužaj Bachmeier H. Bohma, SR Njemačka)
 1986
 VELIKA
 NAGRADA: **Ulica za umiranje** B. Bennetta (Australija)
 VELIKA
 SPEC.
 NAGRADA: **Crni Tanner** X. Kollera (Sviciarska)
 POČASNA
 NAGRADA: **Rosa Luxemburg** M. von Trotta (SR Njemačka/Sviciarska)
 GLUMAC: **Leonid A. Filatov** (Ččerin, SSSR)
 GLUMICA: **Jane Fonda**, **Anne Bancroft**, **Meg Tilly** (Agneza božja N. Jewisona, SAD/Kanada)

MOSKVIN, Andrej Nikolajevič, sovj. snimatelj (Petrograd, danas Lenjingrad, 14. II 1901 — Lenjingrad, 28. II 1961). Sin inženjera, na film dolazi vrlo mlad i sudjeluje u radu → FEKS-a. Snim karijeru otpočinje radeći za G. M. Kozinceva i L. Z. Trauberga. Dok dr. slavni sovj. snimatelj tog doba, A. D. Golovnja i E. K. Tissé, preferiraju grafiku, maksimalnu jasnoću i jednostavnost vizualne forme, M. teži dinamici kadra i lirici. Već u trilogiji o Maksimu Gorkom (*Maksimova mladost*, 1935, *Maksimov povratak*, 1937, i *Viborska strana*, 1939, Kozinceva i Trauberga) dolazi do izražaja njegova težnja prema realizmu (u nekim slučajevima čak naturalizmu). Ima maksimalno razvijen osjećaj za kompoziciju kadra, uvijek u najužoj svezi s radnjom. Svjetlom stvara treptajuću, dinamičnu i vrlo ekspresivnu atmosferu. Snimajući *Ivana Groznog* (I dio 1944, II 1946) S. M. Ejzenštejna, radi samo u interijerima (Tissé u eksterijerima); prilagodivši se stilu redatelja, ostvaruje fotografiju iznimne plastičke spektakularnosti (sugestivna kompozicija i svjetlosni kon-

trasti /mjestimično gotovo u ekspresionističkom stilu, osobito sjene na zidovima/). Znatnu pažnju posvećuje i portretiranju likova — onome što Ejzenštejn naziva »svjetlosnom formulom lika«. Treba spomenuti i eksperiment s uporabom boje u antologijskoj sceni plesa opričnika. U novije vrijeme osobito mu je zapažena fotografija u *Dami s psićem* (1960) J. J. Hejfica, gdje difuznim svjetlom ostvaruje nostalgični i melankolični ugođaj novele A. P. Cehova.

Ostali važniji filmovi: *Kabanica* (G. M. Kozincev i L. Z. Trauberg, 1926); *Novi Babilon* (G. M. Kozincev i L. Z. Trauberg, 1929); *Sama* (G. M. Kozincev i L. Z. Trauberg, 1931); *Pirogov* (G. M. Kozincev, 1947); *Bjelinski* (G. M. Kozincev, 1951); *Don Quijote* (G. M. Kozincev, 1956); *Priče o Lenjinu* (S. J. Jutkevič, 1957). K. Mik. **MOSTEL, Zero** (pr. ime **Samuel Joel Mostel**), am. filmski i kazališni glumac (New York, 28. II 1915 — Philadelphia, 8. IX 1977). Sin rabina, studirao povijest umjetnosti na sveučilištu New York. Za velike ekon. krize bavi se raznim

poslovima (lučki radnik, rudar, slikar i dr.). God. 1942. otpočinje karijeru zabavljača u noćnim klubovima, a iduće godine debitira i na filmu (dvostruka uloga u komediji *Du Barry je bila dama* R. Del Rutha). Nakon služenja u II svj. ratu glum. karijeru nastavlja u kazalištu, dok se filmu vraća 1950. Korpulentan ali izuzetno pokretljiv, gromka glasa i sklon grimasama, nametljiv i naprasit, predodređen je za komediju, no vrlo se dobro snalazi i u karakternim dramskim ulogama (npr. kao opasni kriminalac u *Uzbuni na ulicama* E. Kazana i *Iznuđivaču* B. Windusta /oba 1950/). Za »lova na vještice« senatora J. MacCarthyja dopisuje na crnu listu te se glumi vraća tek 1958. na Broadwayu. Golem uspjeh i kaz. nagradu Tony osvaja u *Nosorogu* E. Ionescoa (ulogu ponavlja i u ekranizaciji T. O'Horgana iz 1974) te u musicalima *Guslač na krovu* i *Smiješne su se stvari dogodile na putu za Forum* (komičnu ulogu iz drugospomenutog ponavlja u ekranizaciji R. Lestera iz 1966). Nakon uspjeha u komediji *Producenti* (1968) M. Brooksa i na filmu nastupa redovitije. Posljednju i po većini kritičara najznačajniju film. ulogu — glumca s crne liste natjeranog na samoubojstvo — ostvaruje u *Parvanu* (1976) M. Rit-ta. Ukupno je igrao u 18 filmova.

Ostale važnije uloge: *Gospodin Belvedere* (H. Koster, 1951); *Široko* (C. Bernhardt, 1951); *Model i ženidbena posrednica* (G. Cukor, 1952); *Andeo Levine* (J. Kadar, 1970); *Vreli dijamanti* (P. Yates, 1972); *Predigra* (J. G. Avildsen, 1975).

D. Mov.

MOTION PICTURES PATENT COMPANY, akr. **MPPC**, am. filmski trust sa sjedištem u New Yorku, nastao potkraj 1908 — u razdoblju nagloga početnog razvitka am. filmske industrije — ujedinjenjem 7 vodećih proizvođača filmova i film. opreme (*Edison*, *Biograph*, *Vitagraph*, *Essanay*, *Selig*, *Lubin* i *Kalem*), radi zaštite zajedničkih interesa i monopolizacije tržišta. Moćnom udruženju pridružuju se potom i distributer *George Kleine* te franc. kompanije *Pathé*, *Méliès* i *Gaumont* (koje u SAD imaju znatne komerc. interese). MPPC ubrzo udružuje sve pojedinačne film. izume i odlučuje ih pripisati autoritativnom Th. A. Edisonu (ubrzo postaje poznat kao »Edisonov trust«), a potom prisvaja pravo po kojem nitko izvan njega u SAD ne smije proizvoditi,

A. N. MOSKVIN, Ivan Grozni (red. S. M. Ejzenštejn)



distribuirati ni prikazivati filmove. Udruženje uspostavlja i jedinstven cjenik za kamere, projektore i svu dr. opremu zaštićenu svojim patentima, a 1910. osniva i *General Film Company* za distribuciju filmova (isključivo u ovlaštenim kino-dvoranama). Snažan pritisak i kampanja MPPC-ja iz film. posla ubrzo istiskuju preostale konkurente, a održava se jedino *The Greater New York Rental Company* W. Foca. Kao vlasnik lanca najvažnijih newyorških kina, on protiv trusta pokreće sudski spor (jedan od najčuvenijih i najsudbonosnijih u povijesti am. filma) koji će kasnijih godina biti ključan u općoj antitrustovskoj kampanji i konačnoj propasti MPPC-ja. Udruženju teškoće stvaraju i sve brojniji neovisni producenti, koji mu i javno i potajno konkuriraju dugometražnim (u SAD tada još nerasprostranjenim) i kvalitetnijim filmovima. Žestinu sukoba oslikava i to što jedan od direktora MPPC-ja, *Jeremiah J. Kennedy* (iz Biographa), postaje glasovit po organiziranju prave »špijunske mreže« za otkrivanje, progon pa i sabotaze u redovima konkurenata. Ipak, umjesto da budu uništena, mnogobrojna manja udruženja prikazivača i producenata kroz otpor trstu jačaju, a neka čak sele u Evropu ili u Californiju. Upravo pokušaj monopolizacije film. industrije koju provodi MPPC dovodi do jačanja produkcije na am. Zapadnoj obali a Hollywood postaje novo (kasnije i jedino) film. središte SAD (pa i čitavog svijeta). Kao izravna posljedica Foxovih tužbi i antitrustovskih zakona, 1913. počinju temeljita sudska preispitivanja legalnosti i ustavnosti djelovanja trsta; moć i utjecaj MPPC-ja počinju gotovo trenutno opadati, iako je formalno nezakonitim proglašen tek 1917. U tom se razdoblju dezintegriraju svi njegovi članovi (samo Vitagraph opstaje i nakon I svj. rata).

Očigledno, monopolističke ambicije MPPC-ja bile su izrazito neprimjerene okolnostima »prvobitne akumulacije« u film. industriji SAD. Njegov slučaj pred film. povjesničare stavlja gotovo nerazrješivu spekulaciju i dilemu: kakve bi bile razvojne linije američkoga (pa i svjetskog) filma da pokušaj monopola nije produkciju s am. Istočne obale preselio na Zapadnu te tako stvorio uvjete za nastanak → *Hollywooda*. VI. T.

MOUSSINAC, Léon, franc. kritičar, historičar i teoretičar filma (La Roche-Migennes, 19. I 1890 — Pariz, 10. III 1964). Objavljivao film. kritike još u časopisu »Film« L. Della, a »prve nezavisne kritike u jednome francuskom dnevniku« u »Paris-Midiju« 1917, vodio prvu časopisnu kritiku u »Mercure de France« (1921–28) i bio kritičar lista »L'Humanité« (1921–37). God. 1927. osnovao je film. klub *Les Amis de Spartacus*; bio je direktor visoke film. škole IDHEC u Parizu te jedan od inicijatora I međunarodnog kongresa filmskih radnika 1929. Kao književnik i polit. aktivist osnivač je Udruženja revolucionarnih pisaca i umjetnika. Objavio je filmskopov. rad *Sovijski film* (Le cinéma soviétique, 1928), prvo djelo te vrste u Francuskoj (koje je na Zapadu proslavilo S. M. Ejzenštejn i V. I. Pudovkina). Oštrouman kritičar, otkrivao je umj. vrijednosti u ranim ostvarenjima Ch. Chaplina i Th. H. Incea te u pojedinim šved., franc. i njem. filmovima nij. razdoblja. U ogledu *Film, socijalni izraz* (Le cinéma, expression sociale, 1927) navješta oslobodjenje film. umjetnosti u sistemu socijal. ekonomije koja će, između ostalog, osigurati osnivanje privatnih filmoteka i organizirati distribuciju film. predstava iz jednog središta (što je i nagovještaj televizije kao oruđa demokratizacije medija). U teoriji filma zastupa mišljenje da svaka autohtona umjetnost na poseban način objektivizira svoj

ritam, pa tako i film — napuštajući putove deskriptivnosti, teatralnosti i literarnosti — može postati *filmski film* te organizacijom svoga unutrašnjeg i vanjskog ritma ostvariti oblik *filmske poeme* — »plastične koncepcije i moralnog otkrića«, organske ritmičke kadence svojstvene životu koja će se preobraziti u umj. kadencu, autentičnu orkestraciju slika i ritmova (*Radanje filma* — La naissance du cinéma, 1925).

Ostali teorijski radovi: *Panorama filma* (Panoramique du cinéma, 1929); *Nezahvalno doba filma* (L'âge ingrat du cinéma, 1946); *Sergej Ejzenštejn* (Eisenstein, 1963). Du. S.

MOVIE, brit. filmski časopis; izlazio kvartalno (neredovito) u Londonu od svibnja 1962. Pokrenuli su ga oxfordski studenti (inače urednici film. rubrike studentskog lista »Oxford Opinion«) *Mark Shivas*, *Victor Perkins* i *Ian Cameron* (koji je bio izdavač i gl. urednik). U časopisu su surađivali R. Wood, P. Mayersberg, Ch. Barr, R. Durnat, L. Alloway i dr. Zbog slabe financ. potpore, M. se potkraj 60-ih godina ugasio, a ponovno je pokrenut sredinom 70-ih (u novom formatu i s novim suradnicima); nakon što je izašlo samo još nekoliko brojeva, časopis je definitivno prestao izlaziti.

Nastao pod utjecajem → »Cahiers du Cinéma« i kao izraz protesta protiv lokalnog »Sight and Sound« (smatranog »etabliranom« i staromodnim), M. se — s »novovalovskih« pozicija — zalagao za autorski film, s oduševljenjem pisao o am. redateljima, dotad manje cijenjenim ili čak zemarivanim brit. (M. Powell, R. Hamer, A. MacKendrick, S. Holt) i stranim sineastima (J. Losey, C. Chabrol, Y. Ozu, R. Rossellini, G. Franju, J. Rivette, V. Cottafavi) te zahtijevao »drugačiju« brit. kinematografiju. Takvom uređivačkom politikom znatno je utjecao na mnoge dr. časopise u Vel. Britaniji.

Potkraj 60-ih godina M. je pokrenuo film. biblioteku *Movie Paperback*, u kojoj su izdavane monografije o značajnim redateljima i knjige o trendovima u kinematografiji (pisali su ih suradnici časopisa). Poč. 70-ih godina izašle su i 2 knjige tekstova objavljenih u »Movieju«: *Movie Reader* sadrži zbirku kritičkih i polemičkih napisa, dok *Movie Interviews* donosi izbor najuspješnijih intervjua. J. Ste.

MOVIOLA, zaštitni naziv uređaja (am. tvrtke *Magnasyn/Moviola Corporation*) za pregled filmova te montažu slike i zvuka. Širokom i dugotrajnom primjenom *Moviola* postaje skupni naziv za montažne stolove u SAD. Sama M., kao i srodna *Acmeola* (Vel. Britanija) te 35-ZMAZ (SSSR), uređaj je manjih dimenzija kojim se jednostavno rukuje. Projekciju, za razliku od evr. stolova, može pratiti samo jedan promatrač, što je u tradiciji am. produkcije gdje film. montažer montažu obavlja najčešće sam (u Evropi je razvijen drugačiji koncept — tzv. *horizontalnih montažnih stolova* s projekcijom slike na ekran koji omogućuje pregled nekolicini promatrača).

M. je uređaj s vertikalnim kretanjem film. i ton. vrpce smještene na namotnim kolutovima, isprekidnim (intermitentnim) kretanjem film. vrpce s pomoću → *malteškog križa*, te neposrednim promatranjem slike kroz lupu ili na matstaklu manjih dimenzija. Za razliku od film. kamere i projektora, isprekidno kretanje film. vrpce u Movioli nije sinkronizirano s radom sektora (kojeg nema) te je slika ponešto treperava i nestabilna, što je — uz malu površinu — čini nepogodnom za procjenu fotogr. kvaliteta. Pogonjena

elektromotorom promjenljive brzine i upravljana nožnim i ručnim komandama, vrpca se može kretati — uz standardnu — i frekvencijama 5–30 sličica u sekundi, kao i mijenjati pravac kretanja naprijed-nazad. Osim u jednostavnoj slikovnoj 16 mm i 35 mm verziji, proizvodi se i s ton. dijelom uređaja za 16 mm i 35 mm magn. i optički ton (kao i s njihovim kombinacijama). Meh. povezivanjem ton. i slikovnog mehanizma protoka vrpce omogućeno je njihovo sinkrono kretanje i sinkroni odnos te promjena i podešavanje tog odnosa. Ton. vrpca s magn. ili optičkim zapisom kreće se kontinuirano preko ton. glave uređaja za reprodukciju zvuka, budući da se on snima i reproducira na vrpca s kontinuiranim kretanjem.

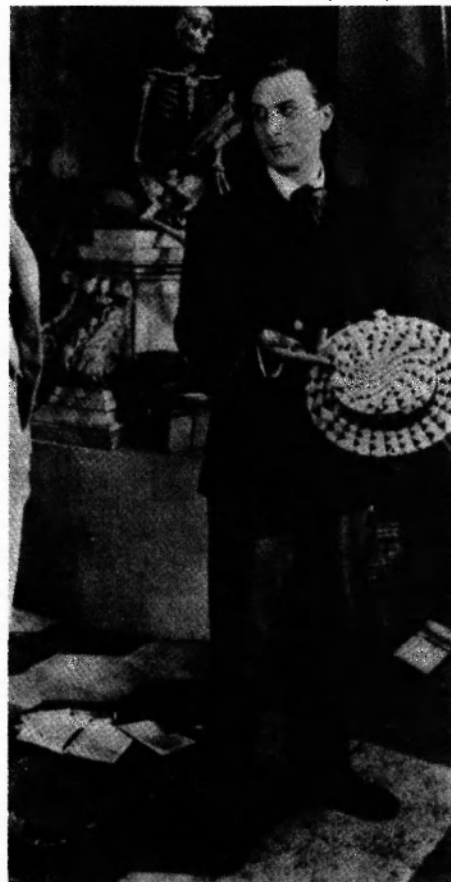
Za Moviolu, kao i za ostale uređaje za montažu filmova, udomačen je termin → *montažni stol*.

LIT.: M. Babac. Tehnika filmske montaže, Beograd 1976.

E. Mć.

MOŽUHIN, Ivan Ilić, u franc., am. i njem. filmovima *Ivan Mosjoukine*, rusko-franc. glumac i redatelj (Penza, 25. IX 1889 — Pariz, 18. I 1939). Sin veleposjednika, 1909. napušta studij prava u Moskvi i pridružuje se jednoj putujućoj kaz. trupi iz Kijeva s kojom obilazi provinciju. Od 1910. glumi u moskovskim kazalištima, a od 1911. u filmovima vodećeg rus. producenta A. A. Hanžonkova (isprva u sporednim ulogama). Već iste godine proslavlja se gl. ulogom u *Kreutzer-ovoj sonati* P. I. Cardinjina; visok i naočit, često nastupajući u adaptacijama rus. klasika, nameće se kao najpopularniji karakterni i romant. glumac rus. kinematografije. God. 1915. prelazi u poduzeće J. N. Jermoljeva, gdje otpočinje suradnju s redateljem J. A. Protazanovim; s njim do 1918. snima 26 filmova od kojih su najistaknutiji *Nikolaj Stavrogin* (1915) i *Otac Sergej* (1918). S grupom glumaca i redatelja (među njima i sa suprugom i čestom partnericom Natalijom A. Lisenko)

I. I. MOŽUHIN u filmu *Pokojni Matija Pascal*



1919. emigrira u Tursku, a potom se nastanjuje u Parizu. Ubrzo postaje zvijezda nij. filma glumeći egzotične ili misteriozne junake, najčešće u dje-lima rus. emigranta (npr. V. Tourjansky i A. Wolkoff), ali i vodećih franc. redatelja (npr. J. Epstein i M. L'Herbier). Povremeno i sam režira; od tih se filmova i redateljski i glumački izdvajaju *Zeravica* (Le brasier ardent, 1923, sa J. de Baroncellijem), djelo pod utjecajem njem. ekspresionizma, te red. prvijenac *Dijete karnevala* (L'enfant du carnaval, 1921). God. 1927. bez većeg se uspjeha okušava u Hollywoodu, a iduće godine potpisuje ugovor za 4 filma s njem. kompanijom UFA. Po povratku u Francusku potvrđava se plastičnoj operaciji koja umanjuje posebnost njegova izgleda, a dolazak zv. filma — zbog zamjetnoga stranog naglaska — još više pridonosi zamljanju njegove karijere. Umiro siromašan i za-boravljen.

Ostale važnije uloge: *Čovjek — drama naših dana* (V. A. Starevič, 1912); *Noć prije Božića* (V. A. Starevič, 1913); *Ruslan i Ljudmila* (V. A. Starevič, 1914); *Život u smrti* (J. F. Bauer, 1914); *Galeb* (J. A. Protazanov, 1915); *Ja i moja savjest* (J. A. Protazanov, 1915); *Griješ — žena iz prošlosti* (J. A. Protazanov, 1916); *Zena s bodežom* (J. A. Protazanov, 1916); *Pikova dama* (J. A. Protazanov, 1916); *Ples smrti* (J. A. Protazanov, 1916); *Andrej Kozuhov* (J. A. Protazanov, 1917); *Prokurator* (J. A. Protazanov, 1917); *Sotona trijumfira* (J. A. Protazanov, 1918); *Tjeskobna pustolovina* (J. A. Protazanov, 1919, u Francuskoj); *Kean* (A. Wolkoff, 1922); *Mongolski lav* (J. Epstein, 1925); *Pokojni Matija Pascal* (M. L'Herbier, 1925); *Carev glasnik* (V. Tourjansky, 1926); *Casanova* (A. Wolkoff, 1928); *Tajni glasnik* (G. S. Righelli, 1928); *Manolescu* (V. Tourjansky, 1929); *Ničevo* (J. de Baroncelli, 1936). N. Pc.

MRENA, FOTOGRAFSKA, pojava zacrnjenja na negativskoj ili pozitivskoj film. vrpici, kao posljedica kem. reakcije ili slučajnog osvijetljavanja koje nije dio fotogr. ekspozicije. Može se pojaviti na vrpici i bez osvijetljavanja — ako je razvijanje bilo predugo, razvijajući pretopao ili je sadržavao više bromida. Nepravilno uskladištenje materijala i loše osvijetljenje u laboratoriju također mogu rezultirati mrenom. M. se može djelomice otkloniti specijalnim kem. postupcima; ako se u tome ne uspije, slika je po cijeloj svojoj površini sivkasta, bez kontrasta, što i nestručan gledatelj zamjećuje kao teh. grešku. K. Mik.

MRKONJIĆ, Suad, redatelj i scenarist (Visoko, 4. VI 1927). Studirao pravo u Sarajevu. Na filmu od 1949. Školovan na film. reportaži i propagandnom filmu, kao scenarist i redatelj jedan je od značajnih protagonista zrele faze tzv. sarajevske dokumentarističke škole. Odlikuje se konciznim stilom vizualne naracije, s naglašeno humanističkim pogledima u filmovima koji evociraju rat (npr. *Treći bataljon*, 1965; *Djeca pakla*, 1967; *Mrakovica*, 1974, Srebrna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu) i angažiranom metaforikom u suvremenoj tematici (npr. *Nije štrajk*, 1971; *Put u život*, 1975, Zlatna medalja »Beograd«; *Bez koraka*, 1981), sintetizirajući sve te kvalitete u provokativnim *Fasadama* (1972), film. eseju o oportunističkom mentalitetu koji nastoji sakriti pravo lice stvarnosti. Nagrađivan je i na međunar. festivalima u Leipzigu i Oberhausenu. Do 1988. realizirao je više od 40 kratkometr. filmova.

Ostali važniji filmovi: *Svatovi* (1964); *Sarajevski atentat* (1964); *Sarajevo 45–65* (1965, sa Z. Ristićem); *Priča o Aliji* (1970); *Kolo života* (1974); *Entuzijasti* (1976); *Zapis u kamenu* (1982); *Zemlja* (1983); *Susreti* (1984). N. Sić.

MRMAK, Sava, film. i tv-redatelj i scenarist (Zemun, 4. III 1929). Diplomirao režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Filmom se bavio relativno kratko: snimio je ukupno 7 kratkometr. filmova prema vlastitim scenarijima (većinom namjenskih) i 1 dugometr. igrani. Debitirao je 1956: *Milicija*, kratki igr. propagandni; *Na snežnim vjhorima* o tzv. bijelom sportu; *Mašine alatjike*, dokum. industrijski; *Dubrovačke letnje igre*, reportaža (sve ih je potpisao sa *Sava Mrmak-Mišin*). Slijede *Osamljenici* (1958) o meteorološkoj stanici na Bjelašnici, reportaža *Gradi se kanal* (1959) te *U tim danima* (1961) o prvoj partizanskoj fabrici oružja u Užicu. Režirao je i muz. komediju *Zvižduk u osam* (1962) o grupi film. radnika koji, umjesto drame, snime komediju. Na Televiziji Beograd djeluje od njenog početka (1958), isprva u Zabavnoj redakciji, gdje režira muz. i show-programe te kviz-emisije. Danas je gl. redatelj kulturno-umj. programa. U posljednje se doba posvećuje tzv. dokumentarnoj tv-drami, posebno dokumentarno-političkoj, koja obrađuje zbivanja iz nedavne prošlosti. Tako je u ciklusu *Vreme zločina* realizirao blizu 20 tv-drama (ukupno oko 50) koje obuhvaćaju razdoblje od Obznane do hvatanja Draže Mihailovića, a istaknuo se i kraćim tv-serijama *Dani AVNOJ-a* (4 epizode) i *Slom* (3 epizode) te tv-filmom *Odlazak ratnika — povratak Maršala* (1985, u 2 dijela). God. 1959–85. nastavnik je tv-režije na Akademiji za pozorišnu umetnost (odn. Fakultetu dramskih umetnosti) u Beogradu. Mo. I.

MR. MOTO, detektiv-Japanac, glavni (i naslovni) lik serije (ukupno 8 filmova) kompanije 20th Century-Fox realizirane 1937–39. prema romanima J. P. Marquanda. Nastala je u doba velike popularnosti detektivskih serija, a tome je nesumnjivo pridonio svjetski uspjeh serije → *Charlie Chan*, također s istočnjačkim (kineskim) protagonistom. Većinu filmova serije (6) režirao je *Norman Foster* (redatelj više epizoda i *Charlieja Chana*), dok je naslovni lik — prividno plašljivoga, ali inteligentnog i lukavog detektiva vičnog jiu-jit-suu, koji rješava zamršene krim. slučajeve u raznim zemljama — tumačio → *Peter Lorre*. Najuspješnijim filmovima serije općenito se smatraju *Fosterovi Hvala, gospodine Moto* (1937) i *Posljednje upozorenje gospodina Mota* (1939). Proizvodnja serije prekida se kada Lorre sve češće počinje nastupati u ambicioznijim film. projektima, ali i kada — uoči II svj. rata — glorifikacija detektiva-Japanca postaje nepopularna. Neuspjeh pokušaj oživljavanja lika predstavljao je brit. film *Povratak gospodina Mota* (1965) Ernesta Morrisa, s Henryjem Silvom u naslovnoj ulozi.

LIT.: W. K. Emerson, *The Detective in Film*, Seacaus 1972.

An. Pet.

MUELLER-STAHl, Armin, njem. glumac (Tilsit, danas Sovjetsk, RSFSR, 17. XII 1930). Studirao violinu na berlinskom konzervatoriju, potom učio glumu. Od 1954. član kazališta Berliner Volksbühne u Ist. Berlinu. Na filmu od 1956, a na televiziji od 1965; dobitnik je više umj. i nacionalnih nagrada Njemačke DR. Zapaženim ulogama u filmovima *Pet čahura* (1960) i *Gol među vukovima* (1962) F. Beyera stječe i međunar. ugled. Kao potpisnika tzv. Biermannove rezolucije 1976. bojkotirale su ga kinemat. ustanove, pa je 1980. prešao u SR Njemačku (napisao je roman s autobiografskim elementima *Zapovjedna nedjelja* — Verordnetes Sonntag, u kojem potanko opisuje razloge napuštanja domovine i objavljen 1981. na Zapadu). Velik uspjeh ostvaruje već prvom ulogom na Zapadu — građevinskog nadzornika koji se ženi barskom pjevačicom i upada u mrežu

korupcije provincijskog gradica poratne Zap. Njemačke u filmu *Lola* (1981, sav. filmska nagrada SR Njemačke) R. W. Fassbindera. »Miroljubivo-građanski« izgled i pokorno-pozorno držanje pribavljaju mu uglavnom uloge sitnih činovnika, trgovaca, poduzetnika i dr. zanimanje vezanih za odanost *establishmentu*. Ipak, zapaženo tumači i drugačije likove, npr. špijuna u filmu *Zapad blista!* (1981) N. Schillinga. Nastupio je u više od 30 filmova, a glumio je i na zapadnonjem. televiziji, razvivši se u jednog od vodećih njem. glumaca 80-ih godina.

Ostale važnije uloge — u NjDR: *Kraljevska djeca* (F. Beyer, 1962); *Christine* (S. Dudow, 1963, nedovršen); *Preludij II* (K. Maetzig, 1963); *Lord na Alexanderplatzu* (G. Reisch, 1967); *Treći* (E. Günther, 1971); *Janusova glava* (K. Maetzig, 1972); *Lažljivac Jakob* (F. Beyer, 1974); *Klinički u aspiku* (G. Reisch, 1976); u SRNj: *Čežnja Veronike Voss* (R. W. Fassbinder, 1982); *Zar u srcu* (Th. Koerfer, 1983); *Jedna ljubav u Njemačkoj* (A. Wajda, 1983); *Rita Ritter* (H. Achternbusch, 1984); *Gorka žetva* (A. Holland, 1985); *Pukovnik Redl* (I. Szabó, 1985); *Napad sadašnjosti na ostalo vrijeme* (A. Kluge, 1985). Vr. V.

MUKAROVSKY, Jan, čehosl. filolog, povjesničar književnosti, semiolog i teoretičar filma (1891–1975). Od 1938. profesor estetike (kasnije i rektor) Karlova sveučilišta u Pragu, dugogodišnji upravitelj Instituta za češku književnost. Proučavatelj književnosti sa semiološko-strukturalističkog stajališta, pripadnik tzv. praške strukturalističke škole u lingvistici. O filmu je pisao tek povremeno. Pored općih proučavanja o odnosu strukture umj. djela i tradicije koja djelo promatraju kao sintezu suprotnosti između norme i odstupanja od umj. konvencija (*Poglavlja iz češke poetike* — Kapitoly z české poetiky; *Putovima poetike i estetike* — Cestamy poetiky a estetiky), za film poseban značaj ima problem *vremena*. Uspoređujući vrijeme na filmu s vremenom u epskoj i dramskoj književnosti (kao narativnim umjetnostima najbližim filmu), M. zaključuje da u njima postoje 3 vremenska sloja ali se oni samo u filmu ravnomjerno slažu: dok je u epici u prvom planu tok vremena radnje a u drami sloj vremena opažajućeg subjekta koji se pasivno povezuje s vremenom radnje, u filmu se prepliću radnja koja se događa u prošlosti, vrijeme slike koje protiče u sadašnjosti i s njom usporedno stvarno vrijeme opažajućeg subjekta; zato film raspolaže velikim mogućnostima vremenske diferencijacije (*Vrijeme u filmu* — Vreme v filmu). Du. S.

MÜLLER, Renate, njem. glumica (München, 26. IV 1907 — Berlin, 8. X 1937). Kći novinara, glumu uči u Berlinu kod M. Reinhardta. Otkriće R. Schünzela, debitira u njegovu nij. filmu *Mornar Peter* (1928). Nakon toga igra uglavnom u eskapističkim filmovima (po ugledu na sl. hollywoodske) koji pažnju publike nastoje odvratiti od krize njem. društva, razvivši tip optimističke, emancipirane njem. žene 30-ih godina. Česta je partnerica W. Fritscha, a u filmu *Ljubav u ringu* (R. Schünzel, 1930) nastupa uz tadašnjega nacionalnog idola — boksača M. Schmelinga. Popularnost u najšire publike i status zvijezde stječe ulogom stenodaktilografkinje koja se udaje za bogataša u filmu *Privatna tajnica* (W. Thiele, 1931), a podjednak uspjeh postiže i filmom *Viktor* — *Viktorija* (R. Schünzel, 1933). Sredinom 30-ih godina napušta tip samosvjesne Njemice i igra znatno ženstvenije likove. Posljednju ulogu ostvaruje u antisemitski naglašenom filmu *Togger* (J. von Alten, 1937). Iste godine umire u jednoj

berlinskoj bolnici; službeno ustanovljen uzrok smrti bile su posljedice epileptičnog napada, a ne služben — samoubojstvo. U biografskom filmu *Milijena bogova* (G. Reinhardt, 1960) tumačila ju je Ruth Leuwerik.

Ostale važnije uloge: *Koncert za flautu u Sanssouciu* (C. Uicky, 1930); *Bračni vizlet* (R. Schünzel, 1931); *Udavača* (W. Thiele, 1932); *Rat valcera* (L. Berger, 1933); *Sezona u Kairu* (R. Schünzel, 1933); *Englesko vjenčanje* (R. Schünzel, 1934); *Allotria* (W. Forst, 1936).

MÜLLER, Robert-Robby, niz. snimatelj (Willemstadt, 4. IV 1940). Studirao kameru na visokoj film. školi u Amsterdamu. Isprva asistent G. Vandenberga, koji je često snimao za redatelje »novoga njemačkog filma«; njegov utjecaj — posebice postojeće svjetlo, pokretna kamera i funkcionalno korištenje boja — osjetan je u Müllerovu radu. Debitira 1968. u Njemačkoj, ostvarivši postupno i međunar. karijeru (snima u Francuskoj, SAD i drugdje). Najuspješnije surađuje sa W. Wendersom (9 filmova). Odlikuje ga maksimalno »čista« fotografija — i u crno-bijeloj i u kolor-tehnici. Preferirajući ambijentalno svjetlo, osobitu pažnju posvećuje odabiru lokacija, a snima u takvim uvjetima i dobu dana kada nije potrebna nikakva filtracija jer je sam ambijent dovoljno sugestivan (stoga se za njegov rad često upotrebljava termin *stvarna fotografija*); u tom je smislu posebno zapažen Wendersov film *Pariz, Texas* (1984). Težeci realizmu i maksimalno discipliniran, zazire od svakog *l'art pour l'art*; tako u filmu *Veliki Jack — javna kuca u Singaporeu* (1979) P. Bogdanoviča uspijeva izbjeći sve »zamek« egzotičnosti, žarkih boja i sl. U SAD snima i za neovisne sineaste iz New Yorka (npr. *Iza rešetaka/Na udaru zakona*, 1986, J. Jarmuscha) ili došljake iz Evrope (npr. *Barfly*, 1987, B. Schroedera).

Ostali važniji filmovi: *Ljeto u gradu* (W. Wenders, 1970); *Strah golmana od jedanaesterca* (W. Wenders, 1971); *Grimizno slovo* (W. Wenders, 1972); *Alice u gradovima* (W. Wenders, 1973); *Pogrešan pokret* (W. Wenders, 1974, sa M. Schäferom); *U zemlji vlada mir* (P. Lilienthal, 1975); *U toku vremena* (W. Wenders, 1976, sa M. Schäferom); *Prijatelj iz Amerike* (W. Wenders, 1977); *Ljevoruka žena* (P. Handke, 1977); *Honey-suckle Rose* (J. Schatzberg, 1980); *Dan kad su se svi smijali* (P. Bogdanovich, 1981); *Klasni neprijatelj* (P. Stein, 1982); *Živjeti i umrijeti u Los Angelesu* (W. Friedkin, 1985); *Vjernici* (J. Schlesinger, 1987).

MULLIGAN, Robert, am. filmski i tv-redatelj (New York, 23. VIII 1925). Sin policajca, prekida studij teologije i za II svj. rata služi u mornaričkoj pješadiji. Nakon rata kopist je u »New York Timesu«, studirajući usporedno radiofoniju na sveučilištu Fordham. Radeći za tv-mrežu CBS, ubrzo napreduje do redatelja tv-serija i ambicioznih tv-drama prema predlošcima C. McCullersa, H. Melvillea i P. Chayefskog. Sredinom 50-ih godina kao cijenjen tv-redatelj (poput S. Lumeta, J. Frankenheimera i De. Manna) dopijeva na film. Nakon debija, turobne psihol. drame *Strah izbija* (Fear Strikes out, 1957), okušava se ne odveć uspješno u komediji. Ugled stječe sudskom dramom o međurasnim odnosima *Ubiti pticu rugalicu* (To Kill a Mockingbird, 1963), nominirana za 7 a nagrađena sa 2 Oscara, koja — usprkos stanovitoj prigodnosti — osobito vrsno dočarava provincijsku atmosferu am. Juga. Uspjeh ljubavne drame *Ljubav sa strancem* (Love with a Proper Stranger, 1964) definitivno ga, zajedno sa stalnim producentom A. J. Pakulom, usmjeruje prema zahtjevnijim psihol. dramama. Ipak, zbog odre-

dene bezličnosti red. prosedea i pretjerane tematske eksplicitnosti, M. otada veći uspjeh postiže jedino nostalgičnom pričom *Ljeto '42* (Summer of '42, 1971) koja eksploatira šarm pubertetskih godina. Do 1988. režirao je 21 kinemat. film.

Ostali važniji filmovi: *Trka štakora/Trka preživljavanja* (Rat Race, 1960); *Veliki varalica* (The Great Impostor, 1961); *Kad dode septembar* (Come September, 1961); *Spiralni put* (The Spiral Road, 1961); *Mala, kiša mora padati* (Baby the Rain Must Fall, 1964); *Sve o Daisy Clover* (Inside Daisy Clover, 1965); *Zabranjene stepenice* (Up the Down Staircase, 1967); *Divlji čovjek* (The Stalking Moon, 1968); *Onaj drugi* (The Other, 1972, i producent); *Ilegalni ljubavnici* (Same Time Next Year, 1978, i koproducent); *Krvava braća* (Blood-brothers, 1978); *Pohubi me za zbogom* (Kiss Me Goodbye, 1982, i producent).

MULTIMEDIJSKA IZVEDBA, vrsta umj. izvedbe ili akcije u kojoj se simultano koristi više medija (→ MEDIJ, FILMSKI). Za multimedijisku izvedbu važno je da se odvija u određenom vremenu, jer — kada se radi o samo prostornom rasporedu elemenata različitih medija — obično govorimo o instalaciji.

Uzimajući u obzir širu definiciju pojma *medij*, može se zaključiti da se u filmu pojavljuju 2 medijske razine: *slikovna* i *zvučna*. Jo' bliže onome što danas smatramo multimedijском izvedbom 'est način na koji se film prikazivao u nij. razdoblju; projicirana je slika, a u dvorani je istovremeno pijanist ili manji orkestar improvizirao ili svirao zadanu glazbu koja je bila zv. kulisa slike.

Premda tragovi multimedijalnosti postoje i u nekim istupima dadaista i nadrealista 10-ih i 20-ih godina, prave multimedijске izvedbe počinju 60-ih — u vrijeme nastajanja novih pogleda i pristupa vizualnoj umjetnosti. Počinju se izvoditi i multimedijске akcije kojima se želi isprovocirati sudjelovanje publike (*happening*).

S pojavom videa kao nove tehnike i medija stvaralaca, u multimedijским izvedbama sve češće se koristi situacija u kojoj video ima značajno mjesto. Tako, npr., korejsko-am. umjetnik *Nam June Paik* koristi video-monitor kao violončelo na kojem svira žena obnaženih grudi, pa se uočavaju 3 medija: video, glazba i živa izvedba sviračice. Još jedan poznati lik. umjetnik koji je koristio istovremeno više medija bio je Nijemac *Josef Beuys* koji se često služio videom, skulpturom i živom izvedbom.

Korištenje više medija postalo je relativno često potkraj 70-ih godina na koncertima rock-muzike (video, film, dijapozitivi, glazba, živa izvedba).

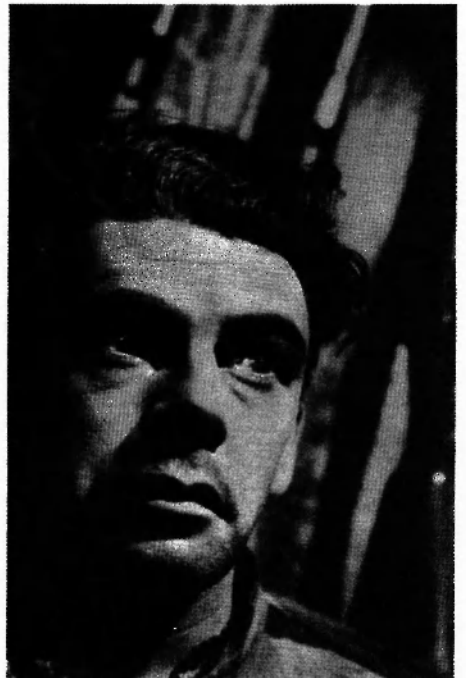
Važno je istaći da se u multimedijскоj izvedbi teži ravnopravnom odnosu korištenih medija, tj. nijedan ne bi trebao biti dominantan jer samo zajedno čine kompaktnu, nedjeljivu cjelinu. Korištenje filma u multimedijским izvedbama nema, dakle, nikakvu odlučujuću ulogu, već je najčešće podobno zbog svoje vremenitosti. Ukoliko film preuzme odlučujuću ulogu pa ostali mediji budu podređeni tretiranju nekoga specifično film. problema, govorimo o → proširenom filmu.

MUNDVILLER, Joseph-Louis, franc. snimatelj (Mulhouse, 10. IV 1886 —?). Od 1907. radi za kompaniju Pathé, a 1908–14. snimatelj je njezine filijale u Moskvi; nakon I svj. rata djeluje isključivo u Francuskoj. Jedan od najistaknutijih franc. snimatelja 20-ih godina, isprva najuspješnije surađuje s rus. emigrantima, a potom i s franc. avantardistima. Osobito se ističu njegova ostvarenja u filmovima *Jedna kap krvi* (1924) i *Mongolski lav* (1925) J. Epsteina te u eksperimentu *Napoleon*

(1927) A. Gancea, u kojem je jedan od 11 snimatelja. Vrlo aktivan i 30-ih godina, povlači se poč. 40-ih te postaje profesor na visokoj film. školi IDHEC u Parizu (1944–46).

Ostali važniji filmovi: *Kean* (A. Wolkoff, 1922); *Priče »Tisuću i jedne noći«* (V. Tourjansky, 1922); *Žeravica* (J. de Baroncelli i I. Možuhin, 1923); *Šahist* (R. Bernard, 1926); *Turnir* (J. Renoir, 1929); *Pustoš* (J. Renoir, 1929); *Chotard i kompanija* (J. Renoir, 1932); *Bezimena ulica* (P. Chénal, 1933); *Ljubavnici i kradljivci* (R. Bernard, 1935); *Zločin i kazna* (P. Chénal, 1935); *Pobuna na Elsenneuru* (P. Chénal, 1936, sa Ch. Matrasom); *Čovjek niotkuda* (P. Chénal, 1937); *Gajdaška opera* (R. Lefèvre i C. Renoir, 1942).

MUNI, Paul (pr. ime *Friedrich Muni Meyer Weisenfreund*), am. filmski i kazališni glumac poljsko-žid. podrijetla (Lemberg, danas Lavov, USSR, 22. IX 1895 — Santa Barbara, California, 25. VIII 1967). Iz obitelji glumaca koji 1902. useljuju u SAD. Odrana iskazujući nadarenost, karijeru otpočinje 1908. u newyorškim kazalištima (debitira ulogom 60-godišnjaka) — do 1925. isključivo na jidišu. Na engl. jeziku prvi put okušava se 1926. i odmah postaje jedan od vodećih brodwayskih glumaca. Na filmu od 1929 (*Odvaž-*



P. MUNI u filmu *Ja sam bjegunac iz chain ganga*

ni W. K. Howarda, nominiran za Oscara), ali se nakon još 1 uloge (*Sedam lica*, 1929, B. Viertel), gdje tumači čak 7 likova) vraća na Broadway. Kontinuiraniju film. karijeru gradi od 1932; ulogom kojom se aludira na »šefa« am. podzemlja Ala Caponea u *Licu s ožljkom* H. Hawksa postiže veliku popularnost, dugogodišnji ugovor s kompanijom Warner Bros i — za Hollywood jedinstveno — pravo biranja uloga. Ugled potvrđuje idućom vrlo realist. kreacijom u tipu → dobrog lošeg momka — likom žrtve društ. nepravdi koja se pretvara u opakog kriminalca u filmu *Ja sam bjegunac iz chain ganga* (1932) M. LeRoya, za koju je ponovno nominiran za Oscara. Kada sredinom 30-ih godina opada zanimanje za gangsterske filmove, M. mijenja tip; izraziti karakterni glumac markantna izgleda, ali i majstor preobrazbe i maske, otada tumači raznovrsne likove, uglavnom u biografskim ili pov. filmovima s radnjom često

u egzotičnim krajevima (naginjući donekle teatralnosti). Posebno se ističe naslovnim ulogama u 3 filma W. Dieterlea: *Louisa Pasteura — spasite lju čovječanstva* (1935, nagrađen Oscarom), *Zivotu Émilea Zole* (1937, nominiran za Oscara) i *Juarezu* (1939), a vrlo je zapažen i kao kin. seljak u *Dobroj zemlji* (1937) S. Franklina. Veoma kritičan prema svom radu i svjestan opadanja popularnosti, nakon II svj. rata posvećuje se kazalištu a na filmu igra tek povremeno. Posljednji uspjeh postiže svojom zadnjom ulogom — idealističkog liječnika koji se posvećuje siromašnima u *Posljednjem gnijezdom čovjeku* (1959, nominiran za Oscara) Da. Manna. Nastupio je u ukupno 23 filma, a glumio je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Crna furija* (M. Curtiz, 1935); *Doktor Sokrat protiv bande* (W. Dieterle, 1935); *Pogranični grad* (A. Mayo, 1935); *Žena koju volim* (A. Litvak, 1937); *Hudsonov zaljev* (I. Pichel, 1940); *Komandosi napadaju u zoru* (J. Farrow, 1942); *Kazališna kantina* (F. Borzage, 1943); *Kontranapad* (Z. Korda, 1945); *Nezaboravna melodija* (Ch. Vidor, 1945); *Stranac na bijegu* (J. Losey, 1952).

LIT.: J. Lawrence, Actor: The Life and Times of Paul Muni, New York 1974; M.B. Druzman, Paul Muni: His Life and His Films, New York 1974; J.R. Parrish, The Tough Guys, New Rochelle 1976.

An. Pet.

MUNIER, Roger, franc. filozof i teoretičar filma (Nancy, 1923). Neposredni sljedbenik → fenomenološke škole u filozofiji i teoriji filma. Sasvim autohton u odnosu na spoznaje dr. mislilaca iste orijentacije, zastupa ideju o fotografiji i filmu kao o "diskursu o svijetu što ne govori o njemu drugačije do ustupajući mu riječ": film ne prikazuje čovjekovu sliku stvari, kao slikarstvo, već donosi stvari same, osiguravajući im imaginarno prisustvo koje nas magijski potčinjava i izjednačuje sa sobom. Stoga, nema više izbora jer se diskurs izjednačio sa svijetom, zaobilazeći čovjeka. Duh kao *logos* se isključuje te postaje *alogos*. Svijet je sâm vlastita poruka a jedini njegov govor je nemušost. Smisao filma je u ritmu kretanja slika iz kojeg je čovjek isključen: vidimo kako taj nepromišljeni refleks stvari nešto »govori«, ali ne znamo što. Taj *alogos*, međutim, može ponovno postati *logos* kao *analogos*: ako film. sliku ne shvatimo kao refleks stvari, već kao poseban superiorni znak čija je slika svijeta samo materija, rukopis koji samoobjavom prirode govori o čovjekovom svijetu, njegovom sredstvu, a ne cilju (*Protiv slike* — Contre l'image, 1963; *Drugi glas* — Le chant second, 1967).

Du. S.

MUNTIC, Ranko, film. kritičar, teoretičar, povjesničar i sineast (Zagreb 3. IV 1943). Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1962. objavljuje film. kritike i eseje u najznačajnijim jugosl. listovima i časopisima. Poč. 60-ih godina dramaturg je u Studiju za crtani film Zagreb filma. Prema vlastitom scenariju režirao je dokument. film *Putujući kino* (1964). Samostalno ili u suradnji napisao je više scenarija za crt. filmove (npr. *Rampa*, 1966, I. Kušanića, *Mala sirena* i *Pa-uk*, oba 1969, A. Marksa i V. Jutriše, te *Vrijeme vampira*, 1971, N. Majdaka), a sudjelovao je i u radu na scenarijima više igr. filmova. Cesto surađuje i u radijskim i tv-emisijama posvećenim filmu. Dugogodišnji je član i vršitelj različitih funkcija u → ASIFA-i. Kao član selekcijske komisije ili žirija često sudjeluje na međunar. festivalima (npr. u Krakovu, Annecyju i dr.).

Jedan od najplodnijih pisaca o filmu u SFRJ, u svojim se knjigama posebno bavi fantastikom (*Fantastika na ekranu I—III*, Beograd 1971—73; *Alica na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, Beograd



A. MUNK, *Eroica*

1986), dokum. filmom (*O dokumentarnom filmu*, Zagreb/Beograd 1975; *Dokumentarni film da ili ne?*, Beograd 1982), jugosl. kinematografijom (*Te slatke filmske laže*, Beograd 1977; *Jugoslavenski filmski slučaj*, Split 1982; *Tucanje dinosaura*, Split 1984; *Pavle Vuisić*, Niš 1985) i anim. filmu (*O animaciji*, Beograd 1973; *Dežela animiranih čudes*, Ljubljana 1976; *Kinematografska animacija u Jugoslaviji*, Beograd 1979; *Zagrebački krug crtanog filma I—IV*, Zagreb 1978—86). Osobito se ističe *Uvod u estetiku kinematografske animacije* (Zagreb/Beograd 1982), u svjetskim razmjerima jedinstvena studija posvećena teoriji i estetiци kinemat. animacije.

Red.

MUNK, Andrzej, polj. redatelj (Krakov, 18. X 1921 — pod Łowiczem, 20. IV 1961). Studirao arhitekturu i pravo u Varšavi a zatim prešao na film. akademiju u Łódžu, gdje je 1950. diplomirao kameru i režiju. Već 1949. režirao je dokum. film *Kongres boraca* (Kongres kombatanow) kao izvanredni broj film. novosti, za koje je isprva radio kao snimatelj. Ubrzo režira i kratkometr. dokumentarne filmove prema tada vladajućim zakonima tzv. objektivnosti. Sa *Żelaznicarstvom* (Kolejarskie slowo, 1953) odvaj se od načela

socrealizma i postaje, na neki način, prethodnik »crne serije« polj. dokumentarizma, vjesnika destalinizacije polj. društva. Postupak primijenjen u tom filmu — prikazivanje objektivnih činjenica na način kako ih doživljuje protagonist (čime bi se potaklo na razmišljanje o prikazanoj stvarnosti) — još je razvijeniji u dugometražnome o rudarima *Zwiezde moraju sjati* (Gwiazdy muszą plonąć, 1954) koji je režirao zajedno sa W. Lesiewiczem.

Takvi dokumentaristički elementi prisutni su i u igr. prvijencu *Modri križ* (Błękitny krzyż, 1955), o pripadnicima polj. gorske službe spašavanja koji potkraj rata pomažu evakuaciji parti-zanske bolnice. Iako film zamišlja u prvom redu kao akcioni, M. napetost postiže uglavnom prikazivanjem načina na koji njegovi junaci doživljuju ratna zbivanja. Mnogo je zreliji drugi igr. film *Čovjek na pruži* (Człowiek na torze, 1957, nagrada *lex aequal* za režiju na festivalu u Karlovym Varyma), o starom strojuvođi koji je pronađen mrtav na tračnicama pa istraga treba ustanoviti da li se radi o sabotaži, samoubojstvu, starčevu protestu protiv mladih (zbog kojih je ostao bez posla), hipokrizije ili novog uređenja. Kroz iskaze svjedoka M. pokazuje (što je jedna od njegovih omiljenih tema) da je objektivnu istinu teško utvrditi, a 3 duge retrospekcije iz života starog željezničara ne služe samo za sagledavanje sudbine pojedinca, već i problema polj. društva. Film je realiziran u doba dramatičnih promjena u vodstvu partije i države, pa je za dobar dio gledalaca stari željezničar simbolizirao suvremenu Poljsku. Filmom *Eroica* (1958) M. se potvrđuje kao jedan od vodećih polj. redatelja. Tema je iz II svj. rata, no za razliku od dr. autora koji prikazuju ljudske drame iz tog vremena, M. u 2 priče na ironijski način razmatra mit polj. heroizma. U prvoj — *Scherzo alla pollacca* — glavni je lik varšavski crnoburzi-janac koji omogućuje kontakte između pokreta otpora i nacističkih snaga, ali se prema tome odnosi kao prema poslovnim pregovorima; ipak, suprotno svojim pogledima, na kraju se vraća u okupiranu Varšavu. U drugom dijelu — *Ostinato lugubre* — polj. zarobljenici u njem. logoru fanatično vjeruju u heroizam jednoga svog druga, za kojega misle da je pobjegao dok se on zapravo skriva u logoru i na kraju počinja samoubojstvo, da bi mit nadživio. Ne samo u općem tonu filma (u rasponu od humora i ironije do farse i groteske), već i u film. izrazu — mnogo dugih kadrova

A. MUNK, *Zrikava sreća*



u kojima se neprekidno kreću i protagonisti i kamera, korištenje dubinske oštine — M. se znatno razlikuje od ostalih polj. filmaša svoga vremena. To je još zamjetnije u crnoj komediji *Zrikava sreća* (Zezowate szczęście, 1960) o čovjeku koji na sve moguće načine nastoji preživjeti burno razdoblje od 30-ih do 50-ih godina. Film *Putnica* (Pasażerka, sniman 1961, dovršio ga je W. Lesiewicz 1963) je uz *Eroicu* najzaslužniji za izuzetno Munkovo mjesto u polj. i evr. filmskoj umjetnosti. Radnja se zbiva u 2 vremenska plana — na preko-oceanskom brodu sreću se 2 žene, od kojih je jedna bila čuvarica a druga zatvorenica u Auschwitzu. M. je kroz njihov odnos i analizu njihovih ličnosti nastojao ostvariti složenu sliku jednoga monstroznog vremena. Lesiewicz je u scenama na brodu koristio radne fotografije i komentar umjesto film. materijala te tako postigao i formalno sučeljavanje 2 vremena, a ujedno naznačio da se radi o nedovršenom djelu značajnog autora. U toku realizacije filma M. je poginuo u prometnoj nesreći.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Smijer* — *Nowa Huta* (Kierunek — Nowa Huta, 1951); *»Bajka«* u *Ursusu* (»Bajka« w Ursusie, 1952); kratki igrani: *Nedjeljno jutro* (Niedzielnny poranek, 1955); *Setnja starim gradom* (Spacerok staromiejski, 1959).

LIT.: S. Jamcki, Andrzej Munk, Warszawa 1964.

To. K.

MUNSTERBERG, Hugo, am. psiholog i teoretičar filma njemačko-žid. podrijetla (Danzig, danas Gdansk, Poljska, 1. VI 1863 — Cambridge, Massachusetts, 16. XII 1916). Studirao kod W. Wundta, potom profesor u Freiburgu; 1892. odlazi u SAD, gdje od smrti predaje na sveučilištu Harvard. Za film se zainteresirao potkraj života; pored suradnje u »The Paramount Pictograph«, napisao je svoje jedino filmskoteorijsko djelo *Fotodrama: psihološka studija* (The Photoplay: A Psychological Study, 1916). Zbog pacifističkih istupa i nastojanja da se izbjegne rat između SAD i Njemačke pao je u nemilost javnosti i — izložen stalnim napadima — umro od srčanog udara za katedrom. Njegov je rad pao u zaborav sve do 1970.

Sljedbenik → formativne teorije, pod utjecajem psihologije *Gestalta*, zapazio je podudarnosti između izražajnih mehanizama filma i mentalnih operacija ljudske svijesti. Smatra da se estetička i psihol. strana filma dodiruju pa medij treba proučavati na obje razine. Psihološki gledano, film. slika je »plosnata« ali stvara iluziju trodimenzionalnosti, u njoj se pokret javlja tamo gdje ga nema uslijed djelovanja → *phi fenomen*: i dubina i pokret su rezultati mentalnog procesa, mješavina činjenica i simbola, zakone vanjskog svijeta zamjenjuju potrebe našeg uma (selekcioniramo iz kaosa dojmova, cilj gledanja upravlja našom pažnjom, stvarnost napušta svoj fiz. kontinuitet i podvrgava se kontinuitetu i diskontinuitetu svijesti, prošlost i budućnost se miješaju, objektivno postaje subjektivno i obratno), pa slika svijeta postaje izraz emocija. Mentalna sredstva filma stoga čine: *dubina, pokret, pažnja, sjećanje, imaginacija i emocija*. S estetskog gledišta, umjetnost prikazuje stvari izvan njihova prirodnog konteksta i savršeno potpune u sebi, za razliku od znanosti koja otkriva povezanost fenomena svijeta i njihovu funkciju u uzročno-posljedičnim nizovima. Prema tome, film govori o čovjeku tako što prevladava oblike vanjskoga svijeta (prostor, vrijeme, uzročnost) i prilagođuje zbivanja formama unutrašnjeg svijeta (pažnji, sjećanju, imaginaciji i emociji). On u pokretnim slikama obrađuje značajne konflikte koje oslobađa fiz. formi i tako

prilagođuje slobodnoj igri mentalnih iskustava te potpuno izolira od praktičnog svijeta savršenim jedinstvom zapleta i slikovnog prikaza. Inače, film može zadovoljiti mnogobrojne potrebe suvremenog čovjeka — od intelektualnih (informacije, obrazovanje) do afektivnih (zabava, estetsko uživanje). Uočljivo je da može i podražavati (npr. kazalište), iako zamjena ne dostiže original ali polučuje i ponešto što pozornica ne može: stvarnost je stvarnija, iako nema živih bića, fiz. sredina se stalno mijenja, kretanje se može usporiti ili ubrzati, predmeti i bića se stalno preobražavaju a snovi dobivaju realan oblik.

Du. S.

MURAKAMI, Teru-Jimmy, am. crtač, animator i redatelj (Los Angeles, 1933). Pedesetih godina surađuje u poznatoj produkciji UPA koju su osnovali protivnici »Disneyjeve škole«, a od 1959. radi kao animator za E. Pintoffa (npr. *Violinist*, 1960). God. 1965. sa F. Wolfom osniva produkcijsku kuću *Murakami-Wolf Film*. Među njegovim autorskim projektima izdvajaju se: *Vrh* (The Top, 1965); *Dah* (Breath, 1966); *Magična kruška* (Magic Pear Tree, 1967); *George narod* (George the People, 1968); *I svakako ti* (And of course You, 1968); *Dobri prijatelji* (Good Friends, 1969); *Prolaženje* (Passing, 1975); *Smrt metka* (Death of a Bullet, 1979); *Karusel* (Carousel, 1980); *Heavy Metal* (1981, jedna od 6 priča); *Kad vjetar puše* (When the Wind Blows, 1986). Režirao je i znanstvenofantastični igr. film *Bitka među zvjezdama* (Battle beyond the Stars, 1981), »svemirski western« pun uspjelih spec. efekata.

R. Mun.

MURAT, Jean, franc. glumac (Périgueux, 13. VII 1888 — Aix-en-Provence, 4. I 1968). Kao mladić iseljuje u Francusku Indokinu; za I svj. rata novinar a nakon rata nezaposlen. Na filmu od 1922 (uz pomoć redatelja R. Liona); karijeru otpočinje ulogama ljubavnika i ubrzo postaje »najpopularniji zavodnik« franc. nijemog filma. Prepoznatljiva promuklog glasa, u počecima zv. filma s tadašnjom suprugom Annabellom tvori najpopularniji glum. par. Od poč. 40-ih godina opredjeljuje se za karakterne epizode, a »tipične Francuze« često igra i u međunar. koprodukcijama. Do povlačenja 1964. glumio je u više od 100 filmova.

Važnije uloge: *Galerija nakaza* (Jaque-Catela-in, 1924); *Carmen* (J. Feyder, 1926); *Plijen vjetra* (R. Clair, 1926); *Venera* (L. Mercanton, 1928); *Vode Nila* (A. Berthomieu i M. Vandal, 1929); *Zena za jednu noć* (M. L'Herbier, 1930); *Tajna Voroncovih* (A. Robison, 1934); *Kočija* (A. Litvak, 1935); *Herojski kermes* (J. Feyder, 1936); *Pobuna na Elsenauru* (P. Chénal, 1936); *Bila sam pustolovka* (R. Bernard, 1938); *Vječno vraćanje* (J. Delannoy, 1943); *Betsabeja* (L. Moguy, 1948); *Na rijeri* (W. Lang, 1951); *Kad bi Versailles pričao* (S. Guity, 1954); *Iscjelitelj* (Y. Ciampi, 1954); *Iza zatvorenih vrata* (J. Audry, 1955); *Ljubavnik lady Chatterly* (M. Allégret, 1955); *Jadnici* (J.-P. Le Chanois, 1958); *Velike obitelji* (D. de La Patellière, 1958).

Mi. Šr.

MURATA, Minoru, jap. redatelj, producent, scenarist i glumac (Tokio, 1894 — Tokio, 1937). Privučen kazalištem, vrlo mlad osniva i vodi kaz. družinu *Shingeki* specijaliziranu za suvremene redateljske komade. Na poziv film. publicista i producenta N. Kaeriyame od 1918. djeluje na filmu — isprva kao glumac. U tek osnovanoj kompaniji Shochiku 1921. realizira *Dušu na putu* (Roj no reikon), jedan od najznačajnijih jap. filmova tog doba; prvi jap. film eksplicitne soc. kritičnosti, inspiriran djelomice literaturom M. Gorkog a djelomice film. remek-djelom *Netrpeljivost* (1916) D. W. Griffitha (neprekidno ispreplitanje dviju

priča /optimističke i pesimističke/ po principu kontrastiranja), navješta žanr → *shomin-geki* (tematski orijentiran na nižu srednju klasu), a stilski demonstrira ekspresivnu vizualnost u kojoj se realist. radnja i likovi stapaju s gotovo alegorijskim značenjem. Sâm M. svoj stil naziva »simboličkim fotografizmom«, a najprimjerenije ga razvija u 2 filma za kompaniju Nikkatsu: *Seisakuova supruga* (Seisaku no tsuma, 1924) o dvoje mladih koje razdvaja rat, i *Ulični žongler* (Machi no tainashi, 1925), u kojem — pod utjecajem kaz. komada *Liliom* F. Molnára — intimu dvoje sanjara sukobljuje s okrutnom stvarnošću; moralna je pouka pojednostavljena, ali je emotivni naboj intenzivan (čak na rubu sentimentalizma). Pod njegovim utjecajem poetiku žanra *shomin-geki* tokom 20-ih godina afirmiraju K. Mizoguchi, H. Gosho, T. Kinugasa i Y. Shimazu. God. 1932. sa D. Itom i T. Uchidom osniva vlastitu proizvodnu kuću. Nakon njezine (brze) propasti, do smrti djeluje u jednome stručnom film. časopisu. Bavio se i scenaristikom za dr. redatelje (npr. *Kraljica modernih vremena*, 1924, K. Mizoguchija). N. Sić.

MURFIN, Jane, am. scenaristica i dramatičarka (Quincy, Michigan, 1893 — Brentwood, California, 10. VIII 1955). Školovala se u Evropi. Nakon uspjeha s nizom kaz. komada (koje je najčešće pisala sa J. Cowl /neki su i ekranizirani/), potkraj 10-ih godina dolazi u Hollywood. Isprva za RKO a potom za MGM piše mnogobrojne originalne scenarije ili adaptira knjiž. predloške (uglavnom romant. komedije). Uspješnu scenar. karijeru nastavlja i u zv. razdoblju, najčešće surađujući (na melodramama ili komedijama) sa G. Cukorom i J. Cromwellom. God. 1944. nakon rastave od glumca D. Crispa, napušta film.

Važniji filmovi (sama ili u suradnji): *Isplata* (L. Sherman, 1930); *Koliko stoji Hollywood* (G. Cukor, 1932); *Rockabye* (G. Cukor, 1932); *Naši velikaši* (G. Cukor, 1933); *Ann Vickers* (J. Cromwell, 1933); *Usijana glava* (J. Cromwell, 1934); *Roberta* (W. A. Seiter, 1935); *Alice Adams* (G. Stevens, 1935); *Dodi i uzmi* (H. Hawks i W. Wyler, 1936); *Ustani i bori se* (W. S. Van Dyke, 1939); *Žene* (G. Cukor, 1939); *Ponos i predrasuda* (R. Z. Leonard, 1940); *Zmajevno sjeme* (J. Conway i H. S. Bucquet, 1944).

N. Paj.

MURKO, Mihajlo, snimatelj (Ljupljenica kod Dervente, 11. V 1930). Na filmu od 1949. Radom na više desetaka dokum. filmova afirmira se kao jedan od snimatelja koji — teh. sigurnošću i lik. senzibilitetom — daju obilježje tzv. sarajevskoj dokumentarističkoj školi. Kontinuirano surađuje s redateljima M. Mutapićem (npr. *Kad jesen dođe*, 1961 /sa M. Kapidžićem/), Z. Ristićem (npr. *Poteci vodo uzbrdo*, 1964, i *Ipak jedan grad*, 1966), S. Mrkonjićem (npr. *Svatovi*, 1964; *Treći bataljon*, 1965; *Fasade*, 1972; *Mrakovica i Kolo života*, oba 1974 /za njih je nagrađen na festivalu u Beogradu/; *Put u život*, 1975; *Bez koraka*, 1981) i V. Hadžismajlovićem (npr. *Na objedu*, 1972, i *Ugljari*, 1973). Za Hadžismajlovića snima i svoj prvi cjelovečernji igr. film *Dvije polovine srca* (1982), u kojem se njihova dokumentaristička iskustva uspješno spajaju s nenametljivim kadranjem i isticanjem autentičnosti ambijenta.

N. Sić.

MURNAU, Friedrich Wilhelm (pr. ime **F. W. Plumpe**), njem. redatelj (Bielefeld, 28. XII 1888 — kraj Santa Clare, California, 11. III 1931). Iz obitelji imućnog trgovca tekstilom. U mladosti iznimno zainteresiran za književnost i kazalište, studirao je filologiju, glazbu i lik. umjetnost u Berlinu i Heidelbergu; uspješno je

djelovao u studentskom kazalištu pa ga je M. Reinhardt angažirao kao glumca i asistenta redatelja za svoj Deutsches Theater u Berlinu. Za I svj. rata pilot; nakon prinudnog spuštanja u Švicarskoj interniran je, pa se počinje baviti kaz. režijom a snima i propagandne filmove za njem. ambasadu. Po povratku u Berlin 1919. posvećuje se filmu (pseudonim uzima po istoimenu bavarskom gradiću) i u razdoblju od 5 godina realizira 14 projekata, uglavnom komercijalno usmjerenih (debitira *Dječakom u plavom* — *Der Knabe in Blau*, 1919), prema scenarijima (ponekad i knjigama snimanja) koje su uglavnom pisali »rutineri« (neke, međutim, i najistaknutiji njem. scenarist tog vremena C. Mayer). Većina tih filmova je izgubljena, a pretpostavlja se — zbog Murnauova istančanoga lik. ukusa, kao i suradnje s vrsnim snimateljem K. Freudenthomom (*Sotona* — *Satanas*, 1919, te *Janusova glava* — *Der Januskopf*, 1920, »piratska« adaptacija *Doktora Jekylla i gospodina Hyde* R. L. Stevensona, sa C. Veidtom u gl. ulozi) — da su se odlikovali atraktivnom vizualnom fakturom. U onima koji su sačuvani (*Odlazak u noć* — *Der Gang in die Nacht*, 1920, i *Dvorac Vogelöd* — *Schloss Vogelöd*, 1921) jasno se iskazuje autora početna sklonost žanru → *filma strave*, vrlo rasprostranjenom u razdoblju njem. → *ekspresionizma*, sa sižeima punim zlokobnih likova i patetičnih situacija, a u atmosferi romantičarske tajanstvenosti. Ugled jednog od najnadarenijih redatelja njem. filma stekao je tek svojim 10. filmom *Nosferatu* (*Nosferatu* — *eine Symphonie des Grauens*, 1922 /ozvučen 1930. pod naslovom *Dvanaesti sat* — *Die Zwölfte Stunde* — *eine Nacht des Grauens*) sa M. Schreckom u naslovnoj ulozi, realiziranim skromnim financ. sredstvima, »piratskom« adaptacijom (H. Galeen) romana → *Drakula* B. Stokera, ali i prema primjerima suvremenih pojava »vampirizma«. Iako žanrovski eminentno film strave, štoviše prvo u nizu djela nadahnutih Stokerovim likom, redateljevo umijeće čini ga jednim od klas. ostvarenja njem. razdoblja. Za razliku od tipičnih ekspresionističkih filmova, *Nosferatu* je sniman izvan ateljea — u prirodnom dekoru, a ugođaj strave ne stvara se scenogr. izobličavanjem prostora, već pomnim odabirom ambijenata, snimanih predmeta (koji funkcioniraju kao zlokobni simboli) i neobičnih kutova snimanja (majstorska kamera F. A. Wagnera). Također, efekte *horra* M. ne postiže toliko psihol. razradom likova koliko manipulira-



FRIEDRICH WILHELM MURNAU

njem psihologijom gledatelja, odn. stvaranjem stalnog osjećaja anticipacije. Iz filma izvire intencija »istinite ispovijedi« kojom se upozorava na snagu zla koje je zatumljeno u čovjeku i u svakom trenutku može buknuti i uzrokovati katastrofu, a suzbiti se može jedino nečijim žrtvovanjem (junakinja se prepušta vampiru da bi spasila grad), kao i strah od autoritarnih i demonskih sila — motiv izrazito karakterističan za film. ekspresionizam. Svoje pesimističko viđenje M. izlaže kao povijest današnjeg vremena, a kontrast između realnosti okoliša i imaginarnosti događanja pokazuje njegov smisao za kombinaciju realnoga s ne-realnim i oniričkim te traženje poetičnoga i u najjezivijim prizorima. U idućemu, tek nedavno pronađenom filmu *Goruća zemlja* (*Der brennende Acker*, 1922) zamjetna je Murnauova tematska sklonost prema suprotnosti između neiskvarenog života seljaka i »izopačenosti« građana, a potvrđuje se i smisao za sugestivn tretman pejzaža u simboličkoj relaciji prema likovima. Nakon još 3 filma koji nisu pobudili veću pažnju (*Fantom* — *Phantom*, 1922; *Istjerivanje* — *Die Austreibung*, 1923 /nije sačuvan/; *Financije velikog voj-*

vode — *Die Finanzen des Grossherzogs*, 1924), M. režira djelo koje povećava njegov ugled — *Posljednji čovjek* (*Der letzte Mann*, 1924, u anketi film. kritičara na Svjetskoj izložbi u Bruxellesu 1958. proglašen 11. najboljim filmom svih vremena, a M. 11. redateljem). Ta realist. priča (scenarij C. Mayera) o ostarjelom vrataru luksuznog hotela kome se — nakon degradacije — »ruši svijet«, podsjećajući na Gogoljevu pripovijest *Kabanica*, smatra se vrhunskim ostvarenjem → *Kammerspielfilma*, a ujedno se ističe kao djelo koje dokazuje da nij. film (prema dotad ustaljenim mišljenjima, ograničen na »akciju«) može istančano izraziti i psihol. stanja likova. Tome pridonose, uz sugestivnu glumu E. Janningsa, mobilna kamera K. Freudenthoma i osvjetljenje (koji osobito impresioniraju am. sineaste), pomna red. razradba scenografije i mizanscene, kao i montaža kojom se stalno postupno gradi tenzija — tako da se ne primjećuje gotovo potpuno izostavljanje natpisa. Mnoge komentare izazvala je posljednja, optimistička sekvenca (na prvi pogled »umjetno pridodana«) koja, što se ustanovljuje pomnijom analizom, predstavlja ironijsku vizuru na prikazani sretni ishod junakovih stradanja. Iduća 2 filma sada već i međunarodno ugledni M. realizira u okviru konkretnijega producentskog plana: prodora njem. filma i na am. tržište. Stoga, prihvaća se ekranizacija dvaju klas. tekstova knjiž. baštine: Moliereova *Tartuffa* (1925) i Goetheova *Fausta* (1926) — sadržajno izrazito različiti djela u kojima se očituje njegova red. sigurnost, ali i oslobođanje od nekih gotovo prinudnih konvencija ekspresionizma i Kammerspielfilma. U Moliereovoj komediji Murnaua ponajviše okupira negativnost gl. junaka i tragična dimenzija konflikta. Po njemu je Tartuffe (E. Jannings) demonska sila (kao i Mefisto), dijaboličan poput mnogih likova njem. ekspresionizma, što mjestimice dovodi i do grotesknosti u njegovoj prezentaciji. *Faust* je uspjeli je djelo — zbog mistične atmosfere i redateljeve srođenosti s njem. duhovnom baštinom. Posebnu retoričku snagu imaju крупni planovi naslovnog lika (»spektakli svjetla i sjene«), a fascinira i za ono doba tehnički izvanredna sekvenca kad Mefisto (E. Jannings) vodi Fausta (G. Ekman) preko srednjovjekovno stiliziranih tvrđava do rezidencije parmske vojvotkinje. Do izražaja dolazi i Murnauov pritajeni pesimizam: Faustova nastojanja neminovno vode u propast pa zaključni natpis »Ljubav« ne uvjerava da je ljubav pobijedila smrt.

F. W. MURNAU, lijevo: *Nosferatu* (M. Schreck), desno: *Posljednji čovjek* (E. Jannings)

Uspjesi ovih filmova osiguravaju mu angažman u SAD. Producent W. Fox daje mu »odriješene ruke«, slobodu odabira suradnika i zavidna financ. sredstva za njegov prvi am. film *Zora* (Sunrise, 1927) prema scenariju C. Mayera (slobodnoj adaptaciji priče *Putovanje u Tilsit* njem. pisca H. Sudermanna). U osnovi melodramatični siže — o mladom seljaku (G. O'Brien) kojeg »demonška ljubavnica« iz grada nagovara da utopi suprugu (J. Gaynor), no on se pokoleba i gotovo ubije ljubavnicu — Murnau pruža priliku ne samo da obnovi svoj motiv suprotnosti sela i grada, već i da stvori film koji se smatra »poemom ljubavi«, klas. djelo čiju vrijednost nove valorizacije sve više ističu. U idealnim produkcijskim uvjetima M. je mogao zahtijevati od scenografa (R. Gliese) da mu izradi dekor koji za protagoniste — provincijalce — predstavlja sve što je za njih privlačno u velegradu (u tom dijelu filma antologijski je prizor putovanja supruge tramvajem), a dramatičkom se ističe scena oluje na jezeru (u kojoj ponovno do izražaja dolazi Murnauov smisao za gradaciju zbivanja). *Zora* je doživjela aklamacije kritike (i 2 Oscara na prvoj dodjeli te nagrade), ali i relativno slab komerc. uspjeh, pa je M. izgubio privilegirani položaj u kompaniji Fox. Djelomice ga vraća spektakularnom cirkuskom melodramom *Četiri đavola* (Four Devils, 1929), za koju je bilo potrebno izraditi posebne uređaje za pokretanje kamere. Solidan komerc. odjek omogućuje mu da se prihvati za nj svojstveniji projekt — epopeje o »kruhu našem svagdašnjem« *Gradska djevojka* (City Girl, 1930 /prvobitni naslov *Our Daily Bread*). Dok u dotadašnjim filmovima seljaštvo idealizira, u ovome negativnosti nalazi i u ljudima iz »prirodnog ambijenta«; tako, zaručnicu koju je seoski mladić doveo iz grada tiranizira njegov puritanski otac. Film — snimljen u nij. razdoblju — dovršen u zvučnome — doživio je komerc. neuspjeh; budući da M. nije želio pristati na nasilno ozvučivanje a producent je oklijevaao s distribucijom, to zakašnjenje učinilo ga je nezanimljivim publici »opčinjenoj« novišću u film. mediju — zvukom. Posljednji Murnauov film *Tabu* (1931 /neovisno sniman još od 1928. u korežiji sa R. J. Flahertyjem, uz financ. podršku kompanije Paramount/) realiziran je na Društvenim otocima, a prikazuje ljubav mladog lovca na bisere i djevojke koja je predodređena da postane plemenska svećenica; oni bježe na otok »nalik raj«, no djevojku nasilno odvođe a mladić se utaplja pokušavajući da je vrati. Djelo je izuzetno zanimljivo kao suradnja dvojice velikana nij. razdoblja različitih mentaliteta i pogleda na film. Iako je M. pretežito režirao (dok se Flaherty uglavnom bavio sektorom kamere i »animacijom« glumaca-naturščika), film se ipak doživljuje kao spoj njihovih specifičnih filozofija: Flahertyjeve simbioze čovjeka i prirode, odn. Murnauove pesimističnosti i uloge sudbinskoga u ljudskoj egzistenciji (iako suradnja nije izdržala do kraja — Flaherty je napustio realizaciju, pa ju je M. dovršio sam). Poginuo je u automobilskoj nesreći tjeđan dana prije premijere, kada je već potpisao 10-godišnji ugovor s Paramountom.

Murnaua se općenito smatra najnadarenijim njem. sineastom nij. razdoblja ali i jednim od najvećih film. umjetnika uopće. Stvorio je tematski i žanrovski raznorodan opus (što povjesničarka filma L. H. Eisner objašnjava njegovom mizoginičnošću, i u svezi s njom potrebom da prikriva svoju intimu), no u kojem svako ostvarenje svjedoči o izvornom talentu kakav je teško imitirati; utjecaj njegove poetike i svjetonazora, kao i pogleda na film, moguće je pronaći u novijemu njem.

F. W. MURNAU, *Faust* (G. Ekman i E. Jannings)

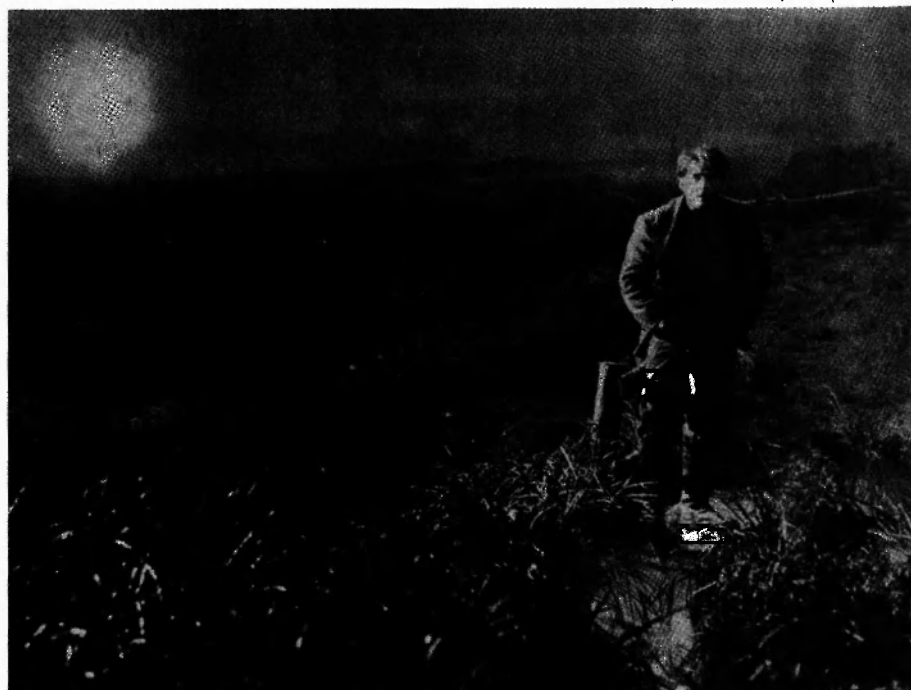
filmu, osobito u djelima W. Herzoga (donekle i W. Wendersa). Inače, njegov se opus uklapa u tradiciju režijski rigoroznih i moral. tendencija evr. filma (koje moralno uporište pronalaze manje u zbilji a više u vlastitim idejama — prije u snazi za žrtvovanje no u akciji), kojoj — uz individualne specifičnosti — pripadaju, npr., C. Th. Dreyer, R. Bresson i E. Rohmer. Kao redatelj, M. je tvorac teško nadmašivih »vizualnih simfonija« (rijetka uporaba natpisa), djela u kojima se spajaju komponente ekspresionizma i *Kammerspielfilma* s njemu svojstvenim stilskim značajkama. To se u prvom redu odnosi na tretman pokreta kamere i mizanscene (kojima se sugerira i prostor izvan vidnog polja kamere), kao i na narativnu montažu kojom se neprekidno gradi radnja (čime anticipira red. metode zv. filma). Kao tvorac psihol. filmova (ujedno i jedan od začetnika te film. vrste), M. — iako likove ponekad tretira kao »univerzalije«, simbole općih vrijednosti — du-

ševna stanja svojih junaka izražava jednako glumom kao i općim ugođajem prizora, izbjegavajući tako psihologiziranje (najčešći nedostatak sl. filmova u budućnosti).

Ostali filmovi: *Čežnja* (Sehnsucht, 1920); *Grbavac i plesačica* (Der Bucklige und die Tänzerin, 1920); *Večer... noć... jutro* (Abend... Nacht... Morgen, 1920); *Marica zvana »Krijumčarska Madonna«* (Marizza — genannt die Schmugglermadonna, 1922).

LIT.: M. Josephson, F. W. Murnau — The German Genius of the Films, New York 1926; K. White, F. W. Murnau, New York 1931; Th. Huff, An Index to the Films of F. W. Murnau, London 1948; D. B. Jones, Sunrise: A Murnau Masterpiece, Berkeley 1955/75; P. Dittmar, F. W. Murnau — Eine Darstellung seiner Regie und seiner Stilmerkmale durch die Rekonstruktion der verlorenen und unvollständig überlieferten Filme, Berlin 1962; L. H. Eisner, F. W. Murnau, Paris 1964; Ch. Jameux, Murnau, Paris 1965; C. Fernández Cuenca, F. W. Murnau, Madrid 1966; F. Savio, Visione privata, Roma 1972; P. G. Tone, F. W. Murnau, Firenze 1976; V. Koch, F. W. Murnau. Monografska študija, Ljubljana 1977.

V. Kh.

F. W. MURNAU, *Zora* (G. O'Brien)

MURPHY, Audie (puno ime **Leon A. Murphy**), am. glumac (Kingston, Texas, 20. VI 1924 — Roanoke, Virginia 28. V 1971). Rođen u mnogobrojnoj i siromašnoj obitelji berača pamuka, slavu stječe kao najviše odlikovani am. vojnik u II svj. ratu (24 odlikovanja, među njima i Kongresna medalja časti). Film. karijeru (zasnovanu na ratnoj slavi) otpočinje 1948 (*S onu stranu slave* J. Farrowa). Sitna stasa, dječackoga, pomalo i bezizražajnog lica i hladnih zelenih očiju, blaga glasa s tesaškim naglaskom, afirmira se (u kompaniji Universal) kao jedan od posljednjih junaka B-vesterna (ali i drugačijih akcionih filmova). Ističu se uloge u vesternima *Destry* (1954) G. Marshalla, *Noćni prolaz* (1957) J. Neilsona, *Slomljena zvijezda* (1958) J. Hibbsa, *Bez imena na metku* (1959) J. Arnolda i *Nepomirljivi* (1960) J. Hustona te, posebno, uloga u ratnom filmu (iz am. građanskog rata) *Crvena značka za hrabrost* (1951) J. Hustona. Glumio je i sebe u filmu *Do pakla i natrag* (1955) J. Hibbsa, snimljenom prema vlastitom životopisu — prikazu uspona od nepoznatog vojnika do nacionalnog heroja. Šezdesetih godina popularnost mu opada, pa nastupa u drugorazrednim projektima (npr. *Banditi Arizone*, 1965, W. Witneyja). Nakon filma *Vrijeme za umiranje* (1971, i producent) B. Boettichera najavljuje povlačenje; nedugo potom pogiba u avionskoj nesreći. Glumio je u više od 40 filmova (od toga čak 33 vesterna).

Ostale važnije uloge: *Pljačkasi iz Kansasa* (R. Enright, 1950); *Cimarron Kid* (B. Boetticher, 1951); *Dvoboj u Silver Creeku* (D. Siegel, 1952); *Dim revolvera* (N. Juran, 1953); *Mirni Amerikanac* (J. L. Mankiewicz, 1957); *Trgovci oružjem* (D. Siegel, 1958). Ni. Š.

MURPHY, Richard, am. scenarist i redatelj (Boston, 8. V 1912). Studirao na Williams Collegeu u Williamstownu. Isprva uređuje list »Literary Digest«; u Hollywoodu od poč. 40-ih godina. U iduća 2 desetljeća afirmira se suradnjom s redateljima izraženih knjiž. sklonosti, čiji su filmovi ponekad dramaturški nekonzistentni ali s psihološki bogato razrađenim likovima. Prvi scenar. uspjeh postiže filmom detekcije *Bumerang* (E. Kazan, 1947), zasnovanim na autentičnom događaju. Ugled učvršćuje thrillerima s ugođajem *film noir*a, među kojima se ističu *Plać grada* (R. Siodmak, 1948), *Uzbuna na ulicama* (E. Kazan, 1950, sa E. i A. Anhalt) i *Primuda* (R. Fleischer, 1959), dok su njegova najambicioznija ostvarenja adaptacija *Jadnika* V. Hugoa (L. Milestone, 1952) te *Slomljeno koplje* (E. Dmytryk, 1954), remake u stilu vesterna *Kuća mrnje* (1949) J. L. Mankiewicz. Dvaput se okušao i kao redatelj: *Narednik u Zemlji izlazećeg sunca* (Three Stripes in the Sun, 1955, i scenarist) i *Najšaviji brod u vojsci* (The Wackiest Ship in the Army, 1960, i scenarist). Radi i na televiziji (tv-serija *Felony Squad*).

Ostali važniji filmovi: *Pustinjski štakori* (R. Wise, 1953); *Posljednji gnjevni čovjek* (Da. Mann, 1959, sa G. Greenom). N. Paj.

MURRAY, Don (puno ime **Donald Patrick Murray**), am. filmski, kazališni i tv-glumac i film. redatelj (Hollywood, 31. VII 1929). Sin koreografa i plesača, studirao na Američkoj akademiji dramskih umjetnosti (AADA). Na Broadwayu vrlo uspješno debitira 1951, ali nakon što je iz vjerskih razloga odbio sudjelovati u korejskom ratu, karijera mu je onemogućena do 1955. Na filmu debitira 1956; za prvu ulogu — nespretnog kauboja koji udvara M. Monroe u *Autobusnoj stanici* J. Logana — nominiran je za Oscara za epizodu, a potom je vrlo zapažen i ulogom narkomana

u *Seširu punom kiše* (1957) F. Zinnemanna. Visok i snažan, dječackog lica i simpatična nastupa, popularnost održava u prvom redu pozitivnim likovima u vesternima, no karijera mu ipak stagnira jer iz vjerskih ili moralnih pobuda odbija neke zahtjevne uloge. Cesto prihvaća (i vrlo male) role u nekomerc. projektima izrazite soc. ili polit. tematike (npr. *Svećenik razbijača*, 1961, I. Kershnera, odn. *Prijedlog i usvajanje*, 1962, O. Premingera). Od 70-ih godina težište je njegova glum. rada na televiziji. Režirao je filmove *Križ i oštrica* (The Cross and the Switchblade, 1970) i *Damien* (1977, i gl. uloga), oba iz svećeničkog miljea. Do 1988. nastupio je u oko 30 filmova

Ostale važnije uloge: *Momačka večer* (De. Mann, 1957); *Od pakla do Texasa* (H. Hathaway, 1958); *Kroz planine Diviljeg zapada* (R. Fleischer, 1958); *Daj ruku đavolu* (M. Anderson, 1959); *Bi-jez iz Istočnog Berlina* (R. Siodmak, 1962); *Mala, kiša mora padati* (R. Mulligan, 1964); *Sretan rođendan*, *Wanda June* (M. Robson, 1971); *Pobuna robova* (J. L. Thompson, 1972); *Ljubav bez kraja* (F. Zeffirelli, 1981); *Charlie Chan i bijeg Zelenog zmaja* (C. Donner, 1981). Mi. Šr.



MAE MURRAY

MURRAY, Mae (pr. ime **Marie Adrienne Koenig**), am. glumica (Portsmouth, Virginia, 10. V 1889 — Hollywood, 23. III 1965). Od djetinjstva uči ples. Na Broadwayu debitira 1906. a potom je članica revije Ziegfeld Follies. Na filmu od 1916. ubrzo postaje jedna od najpopularnijih zvijezda (isprva u Universalu, kasnije u Paramountu i MGM-u), igrajući uz tada vodeće romant. idole R. Valentina, J. Gilberta, W. Reida, R. La Rocquea i dr. Iako su joj odricali glum. nadarenost, njena fiz. atraktivnost i zavodljivost — u prvom redu senzualan hod i izazovno napućene usne — te prirodan nastup bili su dovoljni preduvjeti za profiliranje intrigantnih likova ekscentričnih → mondenih, najčešće u filmovima tadašnjeg supruga R. Z. Leonarda (ukupno 17), najzaslužnijeg za procvat njene karijere. Popularnost je održavala i privatnim životom u stilu svojih film. likova: raskošnim i ekstravagantnim oblačenjem, mnogobrojnim ljubavnim avanturama te sjajnim zabavama u stilu »ludih dvadesetih«. Najveći je uspjeh ostvarila ulogom svojeglave i hirovite plesačice u *Veseloj udovici* (1925) E. von Stroheima (njezine svađe s redateljem gotovo

su legendarne). Ugled gubi već od 1926, nakon udaje za gruz. princa D. Mdivanija koji joj savjetuje raskid ugovora sa MGM-om. Nastupa i u nekoliko zv. filmova, no pažnju privlači tek osobnim nećaka — gubitkom djeteta nakon rastave, bankrotom, hapšenjima zbog skitnje i sl. Objavila je autobiografiju *Samoopčinjena*. *Mae Murray: slika jednog razdoblja* (The Self-Enchanted. Mae Murray: Image of an Era, New York 1959, sa J. Ardmore).

Ostale važnije uloge: *Slatki mali đavolak* (R. Z. Leonard, 1918); *Velika mala osoba* (R. Z. Leonard, 1919); *Moderna ljubav* (L. Perret, 1920); *Francuska lutka* (R. Z. Leonard, 1922); *Džezomanija* (R. Z. Leonard, 1923); *Maskirana nevjesta* (J. von Sternberg, 1925); *Valencia* (D. Buchowetzki, 1926); *Momački stan* (L. Sherman, 1931); *Visok ulog* (L. Sherman, 1931).

LIT.: N. Zierold, Sex Goddesses of the Silent Screen (Theda Bara, Barbara La Marr, Pola Negri, Mae Murray, Clara Bow), Chicago 1973. Đ. P.

MUSABEGOVIĆ, Sadudin, film. teoretičar (Prijepolje, 19. I 1939). Nakon završenoga Filozofskog fakulteta u Beogradu, magistrira na njegovu Odseku za filozofiju (smjer estetika) s temom *Vrijeme kao element strukture filmskog djela* (1965). Kao suradnik mnogih jugosl. časopisa (»Filmske sveske«, »Sineast«, »Ekran«, »Filmska kultura«, »Vidici«, »Odjek«, »Život« i dr.) objavljuje niz zapaženih studija, eseja i analitičkih tekstova iz oblasti estetike, sociologije i kritike umjetnosti (posebno filma). Zbirku tih napisa objavljuje 1976. u knjizi *Planovi i sekvence*, a sintezu originalnih teorijskih razmišljanja o strukturi film. umjetničkog djela i ontologiji kinemat. fenomena ostvaruje u doktorskoj disertaciji *Mimetički i konstruktivni momenat u umjetnosti — prilog proučavanju teorije filma* (1980), objavljenoj pod nazivom *Mimesis i konstrukcija* 1982. Predavač je estetike na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu. Kao scenarist i redatelj ostvario je zanimljiv mediativni dokum. film o sprezi prošlosti i sadašnjosti *Soba* (1974). N. Sić.

MUSANTE, Anthony-Tony, am. filmski, kazališni i tv-glumac (Bridgeport, Connecticut, 30. VI 1936). Studirao na koledžu Oberlin. Isprva učitelj. Glumiti počinje potkraj 50-ih godina u ljetnom kazalištu, potom u *off-Broadway* produkcijama. Na filmu debitira 1965 (*Ubojica iz San Francisca* R. Nelsona). Visok, crnokos i bljedoput, »ispijena« lica i pomalo »grozničava« pogleda, poznat postaje ulogama negativaca ili patol. tipova (npr. kao nasilnik iz podzemne željeznice u *Noći divljaka*, 1967, L. Peercea i okrutni gangster iz 30-ih godina u *Grissomovoj bandi*, 1971, R. Aldricha). Nastupajući često u Italiji (uglavnom u izrazito komerc. projektima), počinje glumiti i ljubavnike u melodramama te ljude od akcije u krim. filmovima i vesternima. Najširu popularnost ostvaruje u *Detektivu Tomi* (1973) R. T. Heffrona, pilot-filmu kasnije vrlo popularne tv-serije. Do 1988. igrao je u oko 30 filmova.

Ostale važnije uloge: *Detektiv* (G. Douglas, 1968); *Plaćenik* (S. Corbucci, 1968); *Pripremi večeru* (G. Patroni Griffi, 1969); *Ljubav u Veneciji* (E. M. Salerno, 1970); *Tajna crne rukavice* (D. Argento, 1970); *Posljednja šansa* (R. Fleischer, 1971); *Zbogom i gotovo* (D. Damiani, 1977); *Zbogom, ljubavi, zbogom* (E. M. Salerno, 1979); *Papa Greenwich Villagea* (S. Rosenberg, 1984); *Ljubavi kavez* (G. Patroni Griffi, 1985); *Pokajnik* (P. Squitieri, 1986). Mi. Šr.

MUSEK, Vitko, film. publicist (Brestanica, 8. VII 1917). Studirao medicinu. Nakon II svj. rata kritičar i publicist, suurednik revije »Film«;

gl. urednik »Filmskih razgledov« (1959/60), potom revije »Ekran« (1962—67); jedan od najplodnijih slov. filmskih publicista 50-ih i 60-ih godina. Među njegovim knjigama izdvajaju se: *Knjiga o filmu* (Ljubljana 1960); *Kratka povijest filmske umjetnosti. Od pećina Altamire do kinoskopa* (Kratka zgodovina filmske umjetnosti. Od Altamirskih jam do kinoskopa, Ljubljana 1960); *Filmski odgoj: Organizacija-sadržaj-oblik i metode rada* (Filmska vzgoja: Organizacija-vsebina-oblike in metode dela, Ljubljana 1961); *Luis Bunuel: »Viridiana«* (Ljubljana 1963); *Henri-Georges Clouzot* (Ljubljana 1964).

Mi. Gr.

MUSEO DEL CINEMA, muzej filma u Torinu, osnovan 1941. kao rezultat ambiciozne kolekcijske djelatnosti *Marije Adriane Prolo*, koja je svoju izvanrednu zbirku knjiga, crteža i aparata iz prehistorije i historije filma, kao i malu kolekciju talijanskih klas. filmova nij. razdoblja (posebno G. Pastronea), poklonila gradu Torinu i postala doživotna direktorica jednog od najljepših film. muzeja u svijetu. M. je u članjen u Međunarodnu federaciju filmskih arhiva (akr. → FIAF) od 1953.

V. Pog.

MUSEUM OF MODERN ART FILM LIBRARY, film. biblioteka, kasnije odjel Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku; osnovana je 1935 (u okviru Muzeja osnovanog 1929) na inicijativu I. Barry. Film je tada, prvi put u svojoj povijesti, službeno i ravnopravno svrstan među eksponate moderne umjetnosti. Ideja »da filmove treba izlagati baš kao slike« postala je uzor dr. muzejima u svijetu (npr. Rio de Janeiro, Tokio), i već u to doba potaknula nastanak mnogih kinoteka, izravno utječući na stvaranje *National Film Library* u Londonu i osnivanje *Cinémathèque Française* u Parizu. Od svog osnutka film. odjel Muzeja skuplja i svakodnevno prikazuje samo djela posebne umj. vrijednosti te nepoznate ili nedostupne raritete iz povijesti filma (u prvom redu američkoga). Radi unapređivanja novih orijentacija u film. stvaralaštvu, M. otkupom i prikazivanjem stimulira avangardne pojave suvremenog filma. Pored prikazivačke djelatnosti, potiče i istraživanja historije i estetike filma a znatna sredstva ulaže i u restauraciju oštećenih filmova. U posebnim studijskim prostorijama Muzeja omogućeno je istraživačima, film. stvarateljima i studentima korištenje zbirke za individualno izučavanje, a posebne kopije za nastavu filma stavljaju se na raspolaganje višim školama i sveučilištima širom SAD. Osim brižljivo odabrane kolekcije filmova, M. ima zbirku s više od milijun film. fotografija (od toga velik broj originala). Tu djelatnost financiraju *Rockefellerova fundacija* (*Rockefeller Foundation*), *Nacionalna zadužbina za umjetnost* (*National Endowment for the Arts*), film. kompanije i pojedinci. M. je jedan od osnivača *Međunarodne federacije filmskih arhiva* (akr. → FIAF) i kreatora njene suradnje sa svim kinotekama u svijetu.

V. Pog.

MUSICAL (am. neologizam od engl. *musical comedy*: muzička komedija /ili *musical play*: muzički igrokaz/), prvotno am. muzičko-scensko djelo zab. karaktera u kojem se izmjenjuju dijalozi, glazb. točke (solo, ansambli, zborovi) i ples. Nastao je na prijelazu u XX st. na newyorškim (broadwayskim) pozornicama kao izraz specifično am. zabavnog kazališta. U početku svojevrstan spoj elemenata različitih scenskih oblika — burleske, minstrel-showa, farse, pantomime, baleta, operete, pariške revije, ali bez jedinstvene radnje, M. je ubrzo prerastao u samostalan oblik te se proširio i u evr. zemlje: Vel. Britaniju, Francu-

sku, Italiju, Njemačku, SSSR, kasnije i u Jugoslaviju (npr. »Jalta, Jalta« *Alfija Kabića* i *Milana Grgića*), poprimajući i posebna lokalna obilježja.

Gl. značajke am. musicala očituju se ponajprije u sadržaju koji — za razliku od opereta — obrađuje većinom aktualne događaje, iz svakodnevice običnih ljudi, s komičnim, melodramatskim, satiričkim, parodijskim, katkad i realist. zapletom. Glazba, pretežno zab. karaktera, nema dublju dramsku funkciju niti toliko dominantnu ulogu kao u opereti, već ističe određene scenske ugođaje ili uokviruje pojedine važnije događaje u radnji; glazb. grada često je protkana elementima jazza ili am. folklor. Obilježje čitavom djelu daju pjevni, dopadljivi, lako upamtljivi *songovi* vedra ili sentimentalna prizvuka, zatim spektakularni plesni prizori, naglašeni scenski efekti te raskošna inscenacija i kostimi, po čemu je M. sličan reviji.

Među prve značajnije broadwayske musicala ubrajaju se »Djevojka iz Pariza« (1897) i »Ružičasta dama« (1911), oba s glazbom *Ivana Carylla*, »Čarobnjak iz Oza« (1903) s glazbom *P. Tietjensa* i *A. B. Sloanea* (kasnije uspješno ekraniziran: *Victor Fleming*, 1939), zatim djela svestranog *Georgea M. Cohana* i dr.

Usporedo s razvitkom kaz. musicala, od 30-ih godina M. dobiva velike zamah na novom području — zv. filmu, gdje postaje jedan od najpopularnijih i najkomercijalnijih žanrova. U početku čitav niz već uglednih autora i izvođača prelazi s Broadwaya u Hollywood, ali se mnogi ne uspijevaju prilagoditi uvjetima rada na filmu. Stoga su rani film. musicali često doslovne ekranizacije kaz. predstava ili pak svojevršni hollywoodski »potpuriji« raznorodnih glazb. točaka (s obveznim dopadljivim *songovima*), komičnih odlomaka i raskošnih plesnih revijskih prizora s masovnim ansamblima privlačnih »gerla« (npr. »Broadwayska melodija«, 1929, *Harryja Beaumonta* /prvi musical kompanije MGM/ i »Hollywoodska revija 1929.«, 1929, *Charlesa F. Reisnera*), što postaje jednim od stand. uzora čitavom nizu film. musicala toga početnog razdoblja.

Film. musicalu posvetili su se i stvaraoci izražene nadarenosti za specifično film. jezik, među prvim redatelj *Rouben Mamoulian* (»Voli me noćas«, 1932), redatelj i, osobito, koreograf *Busby Berkeley* (npr. »Četrdesetdruga ulica« i »Lakonska parada«, oba 1933, *Lloydja Bacona*) te producent *Arthur Freed*. Uz njih, hollywoodski su producenti zarana pridobili na suradnju neke od najznačajnijih skladatelja kaz. musicala, npr. *Jeromea Kerna*, *Georgea Gershwina* koji — uz brojne za film adaptirane kaz. musicala — sklada i glazbu za izvorno filmske, *Iringa Berlina*, također autora većeg broja i kaz. i izvorno film. musicala, *Colea Portera*, jednog od gl. predstavnika tog žanra, *Richarda Rodgersa*, čija se ostvarenja (nastala u suradnji s libretistom *Oscarom Hammersteinom*) ubrajaju među najizvođenije musicala u povijesti žanra, zatim *Harolda Arlena*, *Jimmyja Van Heusena*, *Harryja Warrena* i niz drugih glazbenika koji su se ubrzo posvetili isključivo filmu (→ MUZIČKI FILM). U to doba javljaju se i prve zvijezde žanra — tandem *Fred Astaire/Ginger Rogers*, nešto kasnije *Judy Garland* i dr. Od sredine 40-ih godina M. postupno prerasta — iz plesno-pjevačke, revijske parade, s jednostavnom, katkad i vrlo površnom komično-melodramatskom pričom — u dramski i glazbeno jedinstveniji, razrađeniji te vizualno-scenski spektakularniji oblik. Taj prijelaz naznačuju ponajbolja ostvarenja *Vincentea Minnelli* (»Amerikanac u Parizu«, 1951 /s glazbom temeljenom na *Gershwinovim* skladbama/; »Diži zavjesu«, 1953; »Gigi«, 1958 /s glazbom

Fredericka Loewea) te *Stanleyja Donena* i *Genea Kellyja*, ujedno jednoga od vrhunskih izvođača (»U grad!«, 1949, i »Pjevajmo na kiši«, 1952 /s glazbom *Nacija Herba Browna*). U ovim antologijskim djelima već do izražaja dolazi jedno od bitnih obilježja kaz. i film. musicala novijeg doba: oni gotovo redovito nastaju tjesnom suradnjom ne samo autora teksta i muzike, već i koreografa, scenografa, redatelja, aranžera, katkad i izvođača.

Šezdesetih godina interes za žanr opada, pa se smanjuje i proizvodnja. Tek povremeno nastaju ambiciozniji film. musicali — redovito adaptacije najuspjelijih tadašnjih kaz. musicala (s time što u cjelini te produkcije više ne pretežu elementi komičnoga). Ističu se: »Priča sa zapadne strane« (1961), prema istoimenom djelu *Leonarda Bernsteina*, nastala suradnjom redatelja *Roberta Wisea* i koreografa *Jeromea Robbinsa* (koji realiziraju i vrlo uspješan film »Moje pjesme, moji snovi«, 1965, prema djelu tandema *Rodgers/Hammerstein*); »Moja draga lady« (1964) *Georgea Cukora*, prema musicalu *F. Loewea* na tekst *Alana J. Lerner*; »Smiješna djevojka« (1968) *Williamu Wyle*, prema djelu skladatelja *Julea Stynea* i libretista *Boba Merrilla*; »Guslač na krovu« (1971) *Normana Jewisona*, prema musicalu skladatelja *Jerryja Bocka* i libretista *Josepha Steina*. Kriza u koju zapada tradic. musical nastoji se prevladati obnovom ili parodijama starih uzora, ili traganjem za suvremenijim izrazom. Tako *Bob Fosse* s filmom »Kabare« (1972) nalazi rješenje u modernoj, dramski produbljenoj varijanti klas. musicala, a *Miloš Forman* film. adaptacijom prvoga rock-musicala »Kosa« (1979) s glazbom *Galta Mac Dermota* otkriva nove mogućnosti na osnovi »zaoštrenoga« aktualnog sadržaja te suvremene glazbe i plesa. Filmovi s početka 80-ih godina, u kojima je težište na suvremenim plesnim oblicima (npr. »Flashdance«, 1983, *Adriana Lynea*), zapravo se udaljuju od tipičnog musicala s pjevanjem i plesom. Poseban je slučaj film »Plesači prvog reda« (1985) *Richarda Attenborougha*, »musical o postavljanju musicala« (tema česta u počecima žanra), nastao prema najvećem broadwayskom uspjehu novijeg doba — »A Chorus Line« *Mervina Hamlischa*.

Film. musicali snimani izvan SAD većinom oponašaju hollywoodske uzore ili se pak udaljuju od tog žanra — kao djela franc. redatelja *Jacquesa Demyja* koja su bliža tzv. *filmskoj operi* (npr. »Cherbourški kišobrani«, 1963).

LIT.: *L. Engel*, Planning and Producing the Musical Show, New York 1957; *T. Vallance*, The American Musical, London 1970; *J. R. Taylor/A. Jackson*, The Hollywood Musical, London 1971; *J. Kobal*, Gotta Sing, Gotta Dance: A Pictorial History of Film Musicals, London 1971; *L. E. Stern*, The Movie Musical, New York 1974; *M. Kreuger* (urednik), The Movie Musical from Vitaphone to 42nd Street: As Reported in a Great Fan Magazine, New York 1975; *R. Altman* (urednik), Genre: The Musical. London/Boston/Henley 1981; *J. Feuer*, The Hollywood Musical, Bloomington 1982.

I. Ać.

MUSIDORA (pr. ime *Jeanne Roques*), franc. glumica (Pariz, 23. II 1889 — Pariz, 9. XII 1957). Isprva plesačica i pjevačica u manjim pariškim kazalištima i kabareima a zatim u Folies-Bergère. Na filmu debituira 1911; nakon više uloga kojima ne privlači osobitu pažnju, nastupa u 2 izvanredno prihvaćena serijala *L. Feuilladea* (s kojim je već ranije surađivala): *Vampiri* (1915, 9 epizoda) i *Judex* (1917, 12 epizoda). Kao članica bande *Irma Vep* u prvome i kao vođa bande *Diana Monti* u drugome, M. postiže golemu popularnost — bez premca u franc. filmu nij. razdoblja. Smeđokosa, »najljepših očiju«, zapamćena po crnom priprijetnom triku (u kojem se pojavljuje u *Vampirima*), kao oличење zla (odn. eskapističke amoralnosti) uzbuđuje ne samo masovnu publiku (preteča je tipa → vamp), već

MUSIDORA u serijalu *Vampiri*

i protagoniste avangardnih pokreta u franc. umjetnosti (npr. G. Apollinairea te L. Aragona koji je čak naziva »desetom muzom«). Nastupa i 20-ih godina (i u Italiji i Španjolskoj), ne ponovivši više sl. uspjeh. Kao jedna od prvih žena okušala se i u režiji (*Prikrivena ljubav* — La flamme cachée, 1919; *Za don Carlosa* — Pour don Carlos, 1921; *Sunce i sjena* — Soleil et ombre, 1922 /svi u korežiji sa J. Lasseyreom/; *Zemlja bikova* — La tierra de los toros, 1924 /sa A. Anerom — u Španjolskoj/, u kojima i glumi; *Magična slika* — La magique image, 1951 /arhivski dokum. film o filmu/. Povlači se početkom zv. razdoblja. Kraće vrijeme djeluje kao novinarka, a od 1946. tajnica je Odjela za povijesna istraživanja u Cinémathèque Française. Objavila je 2 romana, 1 kaz. komad, memoarsku prozu *Život vampa* (La vie d'un vamp) te više tekstova iz povijesti franc. filma.

Ostale važnije uloge: *Čagljevi* (A. Hugon, 1917); *Skitnica* (E. Perego, 1918, u Italiji); *Johannes, sin Johannesov* (A. Hugon, 1919); *Tamničarka* (G. Ravel, 1921).

An. Pet.

MUSTAFIĆ, Mustafa, snimatelj (Sarajevo, 15. IV 1942). Filmom se počinje baviti kao amater. U profesionalnoj kinematografiji isprva je asistent snimatelja, dok kao snimatelj debitira 1969 (dokum. film *Ime čovjeka* B. Tanovića). Intuitivni smisao za isticanje plastičnih vrijednosti ambijenta i rafinirano kadriranje potvrđuje radom i na kratkometražnim (npr. *U kuhinji*, 1969, N. Stojanovića; *Kameni spavač*, 1969, B. Tanovića; *Sanjari*, 1971, V. Hadžismajlovića) i na cjelovečernjim igr. filmovima (npr. *Draga Irena*, 1970, N. Stojanovića), nakon čega prelazi na Televiziju Sarajevo. Isprva snima dokumentarne, a onda se speci-

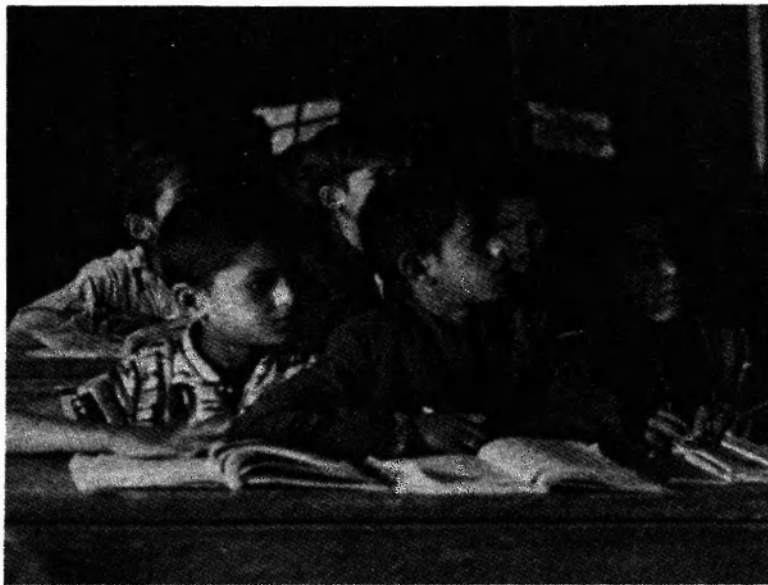
jalizira za igr. programe (npr. zapažene tv-serije *Opasni susreti*, *Porobdžije* i *Kože*). Apsolviravši studij kamere na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, poč. 80-ih godina vraća se filmu, obogaćen iskustvom ovladavanja i svjetlosnog modeliranja složenih mizanscena. Snima više zapaženih igranih (*I to će proći*, 1985, N. Dizdarevića; *Ada*, 1985, M. Kosovca; *Posljednji skretničar uzanog kolosjeka*, 1986, V. Ljubić) i dokum. filmove (*Revizor*, 1983, *Ana*, 1984, i *Žene sa rijeke*, 1986, M. Zoranović /za sva tri nagrađen je za snim. rad na festivalima u Beogradu/). N. Sić.

MUSTER, Miki, crtač, animator, redatelj, scenograf i autor stripova (Murska Sobota, 22. XI 1925). Diplomirao kiparstvo na Akademiji likovnih umetnosti u Ljubljani. Najistaknutiji slov. crtač stripova, vrlo popularan u publike; dugogodišnji suradnik »Tedenske tribune«, »Slovenskog poročevalca« i dr. listova. Na filmu od 1960, zastupnik je klas. disneyjevske figuracije; prema vlastitim riječima, želio je postati »neka vrst slovenskog Disneyja«. Debitira filmom *Puščica* (1960) na scenarij J. Javoršeka, kojem je redatelj, crtač, animator i scenograf. U istom svojstvu realizira i *Kurira Nečeka* (1961) i *Zimsku priču* (Zimska zgodba, 1962). Sredinom 60-ih godina realizira seriju kratkih reklamnih anim. filmova za kino i televiziju. Potkraj desetljeća radi za njem. producenta Bavaria Film iz Münchena, posebno uspješno epizode iz parodične detektivske serije *Nick Knatterton* (prema popularnom stripu M. Schmidta), dok 70-ih godina izrađuje seriju kratkih anim. anegdota prema karikaturama Mordilla. Zaslužan za razvitak i profesionalnu perfekciju klas. figuracije u Sloveniji, vješt i duhovit autor, jedan je od najpopularnijih jugosl. umjetnika animacije. R. Mun.

MUSTETEA, Constantin, rum. animator i redatelj (Bukurešt, 1930). Diplomirao na Institutu likovnih umjetnosti u Bukureštu. Kao animator debitira 1954 (*Čarobna frula* C. Popescua), a prva mu je samostalna realizacija *Tko je našao rukavicu?* (Cine a gasit manusa, 1961). Ostali važniji filmovi: *Pet basni s nojem* (Șase fabule cu un strut, 1964), *Osmijeh* (Zimbetul 1965), *Kit* (Balena, 1966), *Zemlja ljudi* (Pamintul oamenilor, 1967), *Na niti* (Pe fir, 1967), *Riječi* (Cuvinte, 1968), *Želim, želiš, želi* (Eu doresc, tu dorești, el dorește, 1969) i dr. Poč. 70-ih godina napušta Rumunjsku.

Jedan je od prvaka rum. animacije; najznačajnije ostvarenje dao je filmom *Na niti*, u kome vješto i nadahnuto animira jednu nit vune. Na to njegovo iskustvo nadovezao se tal. animator → O. Cavandoli crt. serijom *Linija*. R. Mun.

MUSURACA, Nicholas-Nick, am. snimatelj tal. podrijetla (Riace, 25. X 1892 — Los Angeles, 2. IX 1975). Član A.S.C. U dodir s filmom dolazi kao šofer J. S. Blacktona; kasnije radi razne poslove u kompaniji Vitagraph. Snimatelj od 1923, isprva snima uglavnom niskobudžetne akcijske filmove, posebno vesterne: 20-ih godina najčešće za redatelja R. De Lacyja, a 30-ih za L. Landersa. Od druge polovice 30-ih godina jedan je od vodećih snimatelja tvrtke RKO, gdje ostaje do 1954 (nakon toga radi uglavnom na televiziji). Osobito se isticao u djelima struje *film noir* i u filmovima strave (najčešće u produkciji → V. Lewtona), npr. *Mačji narod* (J. Tourneur, 1942), *Spiralne stepenice* (R. Siodmak, 1945), gdje sugestivno stvara atmosferu neugode i napetosti (osobito je zapažena vožnja kamere do detalja ubojičina oka), i *Iz prošlosti/Podigni moja vješala visoko* (J. Tourneur, 1947), jednom od ključnih ostvarenja stru-

M. MUTAPČIĆ.
Čančari

je, uspjelim izazivanjem osjećaja nesigurnosti i kobi. S filma se povukao 1958.

Ostali važniji filmovi: *Zlatni mladić* (R. Mamoulian, 1939, sa K. Freudenthalom); *Petorica su se vratila* (J. Farrow, 1939); *Račun za razvod* (J. Farrow, 1940); *Svicarska obitelj Robinson* (E. Ludwig, 1940); *Školovanje Toma Browna* (R. Stevenson, 1940); *Sedma žrtva* (M. Robson, 1943); *Prokletstvo mačjeg naroda* (R. Wise i G. Fritsch, 1944); *Natrag na Bataan* (E. Dmytryk, 1945); *Ludnica* (M. Robson, 1946); *Medaljon* (J. Brahm, 1946); *Krv na mjesecu* (R. Wise, 1948); *Sjećam se mame* (G. Stevens, 1948); *Rođena da bude zla* (N. Ray, 1950); *Gdje živi opasnost* (J. Farrow, 1950); *Sukob u noći* (F. Lang, 1952); *Plava gardenija* (F. Lang, 1953); *Ona je znala što hoće* (F. Tashlin, 1954); *Priča o ljudskom rodu* (I. Allen, 1957). K. Mik.

MUTAPČIĆ, Midhat, redatelj i scenarist (Zenica, 7. III 1923 — Sarajevo, 21. III 1974). Sudionik NOB-e, nakon rata radi u više priv. organizacija. Na filmu od 1954; režirajući uglavnom prema vlastitim scenarijima, ubrzo se afirmira kao jedan od najistaknutijih protagonista tzv. sarajevske dokumentarističke škole. Zaokupljale su ga suvremene, angažirane teme, nastale »na licu mjesta« — bez evociranja i rekonstruiranja; njegov dokum. opus je svojevrsan odjek → direktnog filma. Osobito se ističu sljedeća ostvarenja: *Sljeme na tjele* (1964) s dramatičnim prizorima rušenja »divlje« gradnje; *Čančari* (1967, Zlatna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu), nadahnuto svjedočanstvo o životu u romskoj zajednici; *Most* (1967), uzbudljiva reportaža o strahotnim posljedicama rata na Bliskom istoku; *Nada* (1970, Zlatna medalja »Beograd«), potresni dokument o relig. ritualu iscjeljenja. Ukupno je režirao 25 dokum. filmova (od toga određen broj propagandnih i reklamnih); nagrađivan je i na međunar. festivalima. Preminuo je u toku završne obradbe cjelovečernjega igr. prvijenca *Doktor Mladen* (1975), koji evocira herojsku ličnost kozaračkoga partizanskoga vođe Mladena Stojanovića.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Kad jesen dođe* (1961); *Teferić* (1967); *Busra* (1969); *Novembar Josipa Goričkog* (1970); *Put je život* (1972); *Via vita* (1973). N. Sić.

MUTI, Ornella, (pr. ime **Francesca Romana Rivelli**), tal. filmska i tv-glumica (Rim, 5. III 1956). Na filmu debitira kao djevojčica 1969, da bi već u drugoj polovici 70-ih godina postala jedna od najtraženijih tal. glumica. Oniska, smedokosa i vrlo privlačna, izrazito mladalačkog izgleda, igra uloge na granici tipova → nimfete i → pin-upa. Uspješna je i u komedijama »na talijanski način« (npr. *Dodi i upoznaj moju ženu*, 1974, M. Monicellija i *Bonnie i Clyde na talijanski način*, 1983, Stena) i u složenim psihol. dramama (npr. *Priče obične ludosti*, 1981, M. Ferrerija i *Djevojka iz Trsta*, 1983, P. Feste Campanilea, u kojima tumači osobe mazohističkih i suicidalnih sklonosti), a ne libi se ni nastupa u čisto komerc. projektima (npr. *Zmijško leglo*, 1978, T. Cervija i *Ludo zaljubljen*, 1981, Castellana & Pipola). Od poč. 80-ih godina stvara i međunar. karijeru (npr. *Flash Gordon*, 1980, M. Hodgesa, *Ljubav i novac*, 1982, J. Tobacka i *Jedna Swanova ljubav*, 1984, V. Schlöndorffa). Do 1988. nastupila je u oko 30 filmova. Glumi i na televiziji (npr. koprodukcij-ska tv-serija *Casanova* /uz R. Chamberlaina/).

Ostale važnije uloge: *Leonor* (J. Bunuel, 1975); *Posljednja žena* (M. Ferreri, 1976); *Smrt korumpiranog štakora* (G. Lautner, 1977); *Biskupova spavaća soba* (D. Risi, 1977); *Prva ljubav* (D. Risi, 1978); *Misterij u Napulju* (S. Corbucci, 1979);

M. MUTAPČIĆ, *Doktor Mladen* (V. Knežević)



Zbogom, ljubavi, zbogom (E. M. Salerno, 1979); *Život je lijep* (G. N. Cuhraj, 1980); *Budućnost je žena* (M. Ferreri, 1984); *Kronika jedne najavljene smrti* (F. Rosi, 1987); *Privatni kodeks* (F. Maselli, 1988).

B. Vid.

MUTOSCOPE, uređaj za gledanje snimki koji je — nakon razlaza sa Th. Edisonom — konstruirao W. K. L. Dickson, a proizvela *American Mutoscope and Biograph Company* (→ BIOGRAPH); upotrebljavao se 1895—1902. i — instaliran u posebnim prostorijama (tzv. *Mutoscope Parlors*) — bio veoma popularan. Sadržavao je niz kontinuiranih fotografija (dimenzija 2 × 2,75 inča odn. 5 × 7 cm, kako bi se izbjegla Edisonova patentna prava) postavljenih na horizontalnoj osi. Nakon što bi gledatelj ubacio novčić, mogao je — upravljajući ručkom — pokrenuti snimke brzinom koja stvara iluziju pokreta. M. je proizvođen u 2 varijante: za pojedinačno gledanje (tzv. *peep-show*) i za projekciju (opremljen lampom i regulatorom brzine). Nadvisivao je Edisonov *kinetoscope*, jer se (za razliku od njega) mogao upotrebljavati pri prirodnom svjetlu.

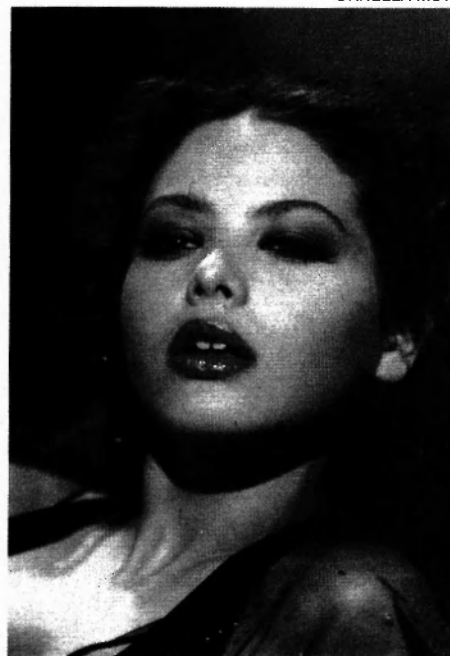
K. Mik.

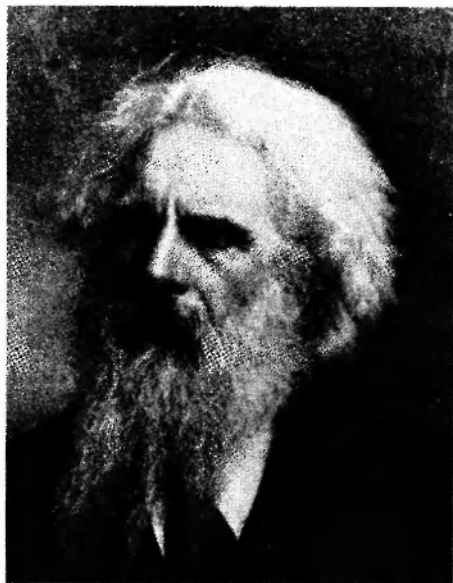
MUTUAL FILM CORPORATION, am. kompanija za distribuciju, prikazivanje i proizvodnju filmova koju je 1912. osnovalo 5 neovisnih producenata: *Harry E. Aitken* (tvrtke Reliance i Majestic Pictures), *John R. Freuler* (American Film Manufacturing Co.), *Charles J. Hite* (Tanhouser), *Adam Kessel* i *Charles O. Bauman* (Bison, K-B i Keystone), da bi ujedinili tržište i zaštitili se od poslovne agresivnosti producenta C. Laemmlea (koji je tada bio u usponu). Od mnogobrojnih Mutualovih podružnica, za film. povijest najznačajnija je tvrtka → *Keystone Film Company* (koja je producirala glasovite komedije /s policajcima i dr./). M. se osipa već 1915. kada njezin predsjednik Aitken ne uspijeva partnere nagovoriti na financiranje filma *Rađanje jedne nacije* D. W. Griffitha, pa — nakon producenture i golemog uspjeha djela — s Kesselom i Baumanom napušta zajednicu i osniva novu tvrtku → *Triangle*. Nakon odlaska gl. kreativnih snaga (npr. Griffitha, Th. H. Incea i M. Sennetta), M. se više ne oporavlja, iako 1916/17. ima kraće uspješno proizvodno razdoblje nekim antologijskim komedijama Ch. Chaplina (npr. *Grof*, 1916, te *Mirna ulica*, *U banji*, *Pustolov* i *U seljenik*, svi 1917). U produkcijskim previranjima nakon I svj. rata, kompaniju 1919. preuzima tvrtka FBO (akr. od *Film Booking Offices of America*) koja će kasnije prerasti u → RKO.

VI. T.

MUYBRIDGE, Eadweard (pr. ime **Edward James Muggeridge**), brit. fotograf i izumitelj (Kingston-upon-Thames, 9. IV 1830 — Kingston-upon-Thames, 8. V. 1904). Nije poznato gdje je izučio fotogr. zanat, ali je već sa 30 godina čuven fotograf. Oko 1852. odlazi u SAD, gdje se najprije ističe radeći snimke pacifičke obale za am. vladu (koje potkraj 60-ih godina i javno izlaže). Njegove zasluge kao pionira film. fotografije datiraju iz 1872. Graditelj centralne pacifičke željeznice i bivši guverner Californije L. Sranford, inače strastveni ljubitelj konja, zamolio ga je da snimi konja u galopu kako bi se pokazalo — zbog oklade — da li konj u trku u jednom trenutku nijednom nogom ne dotiče tlo. M. smišlja najprije sistem sa 12, a kasnije sa 24 fotogr. aparata, koji su u pravilnim razmacima postavljani uz trkališnu stazu; zapor svakog aparata vezan je uzicom koja prelazi stazu, pa konj — prekidajući u galopu uzice — »izvodi« okidanje. Fotografije — razvijene i postavljene jedna uz drugu — dokazale su da konj u pojedinim trenucima lebdi; 1878. M. ih je objavio u knjizi *Konj u pokretu* (Horse in Motion), koja je pobudila veliko zanimanje lik. umjetnika i fiziologa. Sl. eksperimente izvodio je kasnije s dr. životinjama i ljudi-

ORNELLA MUTI





EADWEARD MUYBRIDGE

ma, a 1878. konstruirao je projektor za film. prikazivanje takvih snimaka (anticipiran od phenakistiscopea J.-A.-F. Plateaua) nazvan → *zoopraxiscopes*; s vremenom taj je izum usavršio u → *zoetrope*. O toj temi držao je i mnogobrojna predavanja, od 1880. i projekcije fotografija-dijapozitiva s pomoću *zoopraxiscopa* (1881. i u Evropi) te objavio knjige *Lokomocija životinja* (Animal Locomotion, 1887), *Životinje u pokretu* (Animals in Motion, 1899) i *Ljudska figura u pokretu* (The Human Figure in Motion, 1901).

Uz E.-J. Mareyja, P.-J.-C. Janssena i O. Anschutza, M. je svakako najznačajnije ime vezano uz pojam → *kronofotografije*, tj. snimanja fotografija u pravilnim vremenskim razmacima. Po nekim tumačenjima (Hendricks) M. je zapravo zainteresirao Th. A. Edisona (dotad obuzetog gotovo isključivo problematikom zv. filma) — predloživši mu u veljači 1888. da njegov *zoopraxiscopes* poveže sa svojim *phonographom* (zbog toga je i daleki preteča zv. filma) — za eksperimente koji će dovesti do otkrića → *kinetoscopa*, te je tako i izuzetno značajan preteča filma.

K. Mik.

MUZAFERIJA, Zaim, film. i tv-glumac (Visoko, 9. III 1923). Kao nastavnik na srednjoj školi, glumom se isprva bavi amaterski. Nakon profesionalnog debija u *Uzavrelom gradu* (1961) V. Bulačića afirmira se kao epizodist diskretnoga ali sugestivnog gesta. Ostvario je nekoliko desetaka ulo-

ga, uglavnom rustičnih likova plemenite naravi. Na festivalu glum. ostvarenja u Nišu nagrađen je za sporedne uloge 1967 (*Praznik*, 1967, Đ. Kadijevića) i 1968 (*Mali vojnici*, 1967, B. Čengića; *Pohod*, 1968, Đ. Kadijevića; *Opatica i komesar*, 1968, G. Sipovca). S uspjehom nastupa i u kratkim igr. filmovima te na televiziji (posebno zapazeno u tv-drami *Jagoš i Uglješa* B. Čengića).

Ostale važnije uloge: *Kaja, ubit ću te!* (V. Mica, 1967); *Diverzanti* (H. Krvavac, 1967); *Ram za sliku moje drage* (M. Idrizović, 1968); *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (B. Ivanda, 1968); *Lisice* (K. Papić, 1969); *Dan duži od godine* (T. Janković, 1971); *Klopka za generala* (M. Stamenković, 1971); *Slike iz života udarnika* (B. Čengiće, 1972); *Doktor Mladen* (M. Mutapčić, 1975); *Hajka* (Ž. Pavlović, 1977); *Pogled u noć* (N. Stojanović, 1978); *Gazija* (N. Dizdarević, 1981); *Smrt gospodina Goluže* (Z. Nikolić, 1982); *Miris dunja* (M. Idrizović, 1982); *Pismo-glava* (B. Čengiće, 1983). N. Sić.

MUZIČKA KOMEDIJA, film. žanr; od ostalih vrsta → *muzičkog filma* zamjetno ga distingvira, strukturno ili sadržajno, spoj muzičkih (sviranih, pjevanih ili plesnih) komponenti sa značajkama komedije. Zbog tih svojstava pripada izrazito stiliziranoj vrsti filma, a zbog djelovanja na gledatelje i društ. funkcije skupini tzv. zabavnih, populističkih filmova. U novijim definicijama — posebno onima koje uzimaju u obzir evoluciju žanra od 40-ih godina, odn. djela u kojima se muzičko-komičkoj komponenti pridružuje i vizualna spektakularnost (boja, raskošna scenografija i kostimografija, atraktivni ambijenti i sl.) — funkcija žanra je eminentno larpurlartističke naravi, »da gledatelju pruži vizualno-auditivni užitek«, dakle unekoliko i eskapističkog karaktera.

Unutar samog žanra moguća su i mnoga razlikovanja: prema karakteru komičnoga (komedija situacije, naravi, konverzacije itd.), prema karakteru muzičkoga (npr. pretežitost pjevanja ili plesanja), prema oslanjanju na određenu kult., lokalno-etničku tradiciju (npr. → musical, → operetni film, → revijski film, rock-opera, folklorna muz. komedija, »antologijska« muz. komedija /film pretežito sastavljen — i od raznorodnih — muz. brojeva s repertoara film. ili kaz. muzičkih komedija/ itd.).

Razvitak muz. komedije sukladan je s općim razvojnim fazama i odlikama muz. filma u cjelini: kreće se (u počecima zv. filma) od filmski nepreoblikovanog preuzimanja sjeza, izvođača i muz. dionica iz kazališta, prema fazi (aproximativno započetoj s djelima *Busbyja Berkeleyja* i onima

s *Freedom Astaireom* /sredinom 30-ih godina/) kad se najprije otkrivaju specifične, filmski samosvojne mogućnosti izvedbe i prikazivanja plesa i pjesme, a potom (približno od sredine 40-ih godina /npr. djela *Vincentea Minnellija*, *Stanleyja Doneana*, *Gena Kellyja* i dr./) i mogućnosti složenijeg strukturiranja djela odn. stvaranja bogatijih odnosa između pojedinih njegovih komponenti.

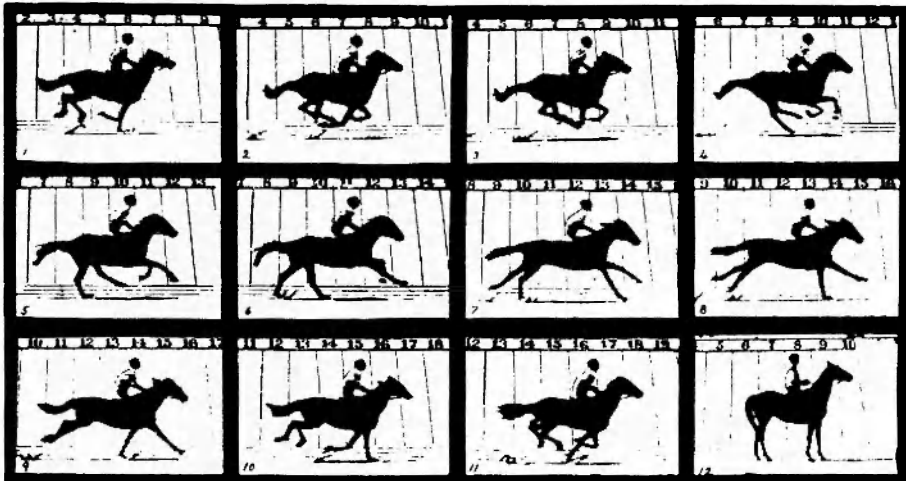
Kroz sve te faze, kao i u svome daljnjem razviku, M. se obogaćuje različitim individualnim, nacionalno-lokalnim i regionalnim doprinosima, te osobito novim glazb. i plesnim vrijednostima i stilovima. An. Pet.

MUZIČKI FILM, također **glazbeni film**, naziv za sve film. žanrove u kojima je muzika dominantna sastavnica sadržaja ili strukture film. djela. Muzika se može uključivati u film u različitim oblicima i tehnikama — instrumentalno (simfonijska glazba, jazz, plesna glazba itd.), vokalno (pjevanje), elektronskim zvucima i sl., te na različite načine: kao sastavni dio film. sadržaja (npr. u biografijama skladatelja, pjevača, plesača /→ *BIOGRAFSKI FILM*/); kao sredstvo izričaja odn. dijaloga, kad se glumci izražavaju djelomice ili neprekidno pjevajući ili plešući (npr. u ekraniziranim operama, operetama, musicalima, baletima itd.); najzad, kao osnovica film. strukture (npr. u filmovima koji su oblikovani prema jednoj glazbenoj formi, temi ili skladbi) — no takvi se tek rjeđe nazivaju muz. filmovima.

Na osnovi tih višestrukih mogućnosti uključivanja glazbe u film, nastale su posebne vrste muz. filmova: → *muzička komedija* s varijantama, odn. prožimljući se s → *musicalom* i → *revijskim filmom*, zatim → *operetni film*, → *operu film* i → *baletni film*. Pojedine se vrste ne mogu uvijek strogo razgraničiti, posebno film. musical i revijski film, muzička komedija i operetni film.

Muz. film nastaje s pojavom zv. filma potkraj 20-ih godina. Doduše, još su se u doba nij. filma ekranizirale čitave opere, ali glazba se nije mogla integrirati s gradom filma već je izvođena odvojeno, u kino-dvorani (katkad uz sudjelovanje čitavoga opernog ansambla). Na početku zv. razdoblja najživlji razvoj doživljuje baš muz. film, osobito u SAD gdje nastaju muz. komedija odn. musical i revijski film, te se svrstavaju — uz western i krim. film — među najomiljenije žanrove. Počev od »Broadwayske melodije« (1929) *Harryja Beaumonta*, prvoga revijskog filma (iste godine realizirana je i »Hollywoodska revija 1929.« *Charlesa F. Reisnera*) u Hollywoodu se iz godine u godinu snima sve veći broj filmova sl. tipa pa ih je samo u toku 1930. nastalo sedamdesetak. Istodobno se, po uzoru na kaz. operetu, stvara operetni film, osobito na njem. govornom području, koji utječe i na hollywoodsku produkciju, dok baletni i operni filmovi nastaju nešto kasnije (najprije u Evropi). Početkom zv. razdoblja većina se muz. filmova osniva na reprodukciji kaz. predstava — bilo da se radi o broadwayskom musicalu, reviji ili kaz. izvedbi operete, opere ili baleta. Snima se u studiju pa se kaz. predstave uglavnom »preslikavaju« a izvođači su iskusni kaz. profesionalci. Podloga radnje obično je neki komično-melodramski zaplet s hepiendom, u koji se često »mehanički« umeću glazb. i plesne točke, preuzete doslovce iz kaz. predloška. S porastom produkcije u Hollywoodu se već od ranih 30-ih godina stvara krug film. stvaralaca koji afirmaciju stječu muz. filmovima i postupno pridonose izgrađivanju toga novog žanra. To su redatelji *Ernst Lubitsch* koji stvara filmove na granici između muz. komedije i operetnog tipa, *Rouben Mamoulian* koji prenosi svoja broadwayska kaz. iskustva, te

E. MUYBRIDGE, Konj u pokretu



redatelj-koreograf *Busby Berkeley*, središnja ličnost tog razdoblja, koji režijski (izmjenoj planova), promjenama perspektive, dinamičnom kamerom i montažno (ritmička razrada prizora) muz. film oslobađa statičnosti puke ekranizacije. U predratnom razdoblju značajna su djela ostvarili i *Robert Z. Leonard*, *Lloyd Bacon*, *George Stevens*, *Ray Enright*, *Mervin LeRoy*, *William S. Van Dyke*, *Mark Sandrich*, *Roy Del Ruth*, *Norman Taurog*, *Henry Koster*, *William A. Seiter*, *Norman Z. McLeod* i dr. Od skladatelja ističu se najprije neki već afirmirani stvaraoči broodwayskih musicala — *Irving Berlin*, *Cole Porter*, *Richard Rodgers* i *George Gershwin*, a kasnije i mnogobrojni hollywoodski muzičari specijalizirani za muz. filmove — npr. *Harold Arlen*, *Jimmy Van Heusen*, *Hoagy Carmichael*, *Frank Loesser*, *Jimmy McHugh*, *Harry Warren* i dr. Istodobno karijere započinju izvođači koji ubrzo stječu svjetsku slavu stvarajući novi tip film. zvijezde. Najznačajniji su među njima *Fred Astaire*, glumac, plesač i pjevač koji se proslavio nastupajući u paru s *Ginger Rogers*, a čiji se doprinos žanru uzdiže i do autorske razine, zatim pjevačica *Jeanette Mac Donald* koja nastupa najprije uz *Mauricea Chevaliera* a kasnije u stalnom paru s *Nelsonom Eddyem*, zatim *Bing Crosby*, *Dick Powell*, *Eleanor Powell*, *Deanna Durbin*, *Ruby Keeler*, *Betty Grable*, *Alice Faye* i mnogi dr.

Potkraj 30-ih godina u oblikovanju muz. filma sve važnije mjesto zadobiva boja (ponajviše *technicolor*) — ne samo kao sredstvo stvaranja dodatne spektakularnosti već i kao konstitutivni element strukture djela, zametak čega se primjećuje već u »Čarobnjaku iz Oza« (1939) *Victora Fleminga*. Tim filmom započinje uspon nove zvijezde musicala *Judy Garland* te djelatnost *Arthura Freed*a, jednog od vodećih producenata hollywoodskih muz. filmova (u kompaniji MGM /inače, muz. filmu se izraziti posvećuju još *Warner Brothers* i *RKO*/).

Od sredine 40-ih godina am. muzički film se sadržajno i strukturno mijenja, usavršuje i dobiva izrazitije fil. oblike; prednost se daje dramski produbljenijim sadržajima, likovi postaju psihološki razrađeniji, kolor i dekor raskošniji i stilski usklađeniji s ambijentom u kojemu se radnja zbiva (često u dr. zemljama ili u prošlosti), a sve se češće napušta studio i snima u prirodnim eksterijerima. U glazb. obradbi napušta se dotadašnja praksa umetanja odvojenih glazb. točaka i teži za što tješnjim uklapanjem tih scena u radnju. Za takav razvitak najzaslužniji je *Vincente Minnelli* (npr. »Amerikanac u Parizu«, 1951; »Diži zavjesu«, 1953; »Gigi«, 1958), zatim *Gene Kelly* (i plesač — nakon *Astairea* najznačajniji u povijesti žanra) i *Stanley Donen*, obojica svestrane film. osobnosti i suradnici u nekoliko muz. filmova (npr. »U grad!«, 1949; »Pjevajmo na kiši«, 1952; »Uvijek je lijepo vrijeme«, 1955). Posebno se ističe još veteran *George Cukor* (npr. »Zvijezda je rođena«, 1954; »Moja draga lady«, 1964), kao i *Howard Hawks*, *Michael Curtiz*, *Charles Vidor*, *Walter Lang*, *Otto Preminger*, *George Sidney*, *Charles Walters* i dr. Od izvođača potkraj 40-ih i 50-ih godina zvijezde muz. filmova postaju plesačice *Cyd Charisse* i *Leslie Caron*, pjevačice *Kathryn Grayson*, *Doris Day* i *Dorothy Dandridge*, te pjevači *Howard Keel*, *Frank Sinatra*, *Harry Belafonte* i dr.

Poč. 60-ih godina u am. produkciji muz. filma nastupa razdoblje krize. U međuvremenu, izmijenio se i ukus šire publike; tradic. vrste hollywoodskoga muz. filma dijelom su zastarjele, a publiku odvlači i novi, pristupačniji (k tome i proizvodno jeftiniji) oblik glazb. spektakla — *televizijski show*.

Stoga film. kuće napuštaju dotadašnju praksu serijske proizvodnje muz. filmova te se ograničuju na tek nekoliko reprezentativnih ostvarenja godišnje, često ekranizacija poznatih kaz. musicala (ponekad opterećenih i pretencioznošću); karakteristični su »Priča sa zapadne strane« (1961) i »Moje pjesme, moji snovi« (1965) *Roberta Wisea* uz suradnju koreografa *Jeromea Robbinsa*, »Mary Poppins« (1964) *Roberta Stevensona* te brit. film »Oliver« (1968) *Carola Reeda*. Od novih pjevačko-glum. zvijezda osobito se ističu *Julie Andrews* i *Barbra Streisand* u ambicioznijim projektima, te *Ann-Margret* i *Elvis Presley* u filmovima namijenjenim u prvom redu mladini.

Nove mogućnosti izlaza iz krize ukazuju se s prodorom pop-muzike 60-ih godina (npr. u Vel. Britaniji *Beatlesi* — u filmovima *Richarda Lestera*), koji koincidira s općim težnjama filma prema izraženijoj realističnosti, što dovodi i do angažiranih ili protestno obojenih sadržaja dotad neuobičajenih u žanru; sl. karakteristike zapažaju se i u muz. filmu 70-ih godina. Najambicioznija ostvarenja toga novog tipa su filmovi *Boba Fosse*a »Kabare« (1972), osnovan na dramskom zapletu s kojim glazba posve srasta (skladatelj *John Kander*), u kojem se proslavlja *Liza Minnelli*, i »Sav taj jazz« (1979), te »Kosa« (1979) *Miloša Formana*, ekranizacija izvanredno popularnog rock-musicala iz 60-ih godina (skladatelj *Galt McDermot*). Od renomiranih redatelja, žanru se dijelom posvećuje i Britanac *Ken Russell* (npr. ekranizacija rock-opere grupe *Who* »Tommy«, 1975) i *Blake Edwards* (npr. »Spijunka Darling Lily«, 1970, i »Viktor-Viktoria«, 1982 /s parodijskim elementima na tradic. musical/).

Od sredine 70-ih godina javljaju se i pokušaji oživljavanja populističke hollywoodske muz. komedije, karakterizirani učestalim promjenama trendova i orijentirani uglavnom na tinejdžersku publiku, s izrazito svakidašnjim junacima. Ističu se filmovi »Groznica subotnje večeri« (1977, osnovan na tada pomodnom fenomenu disco-muzike) *Johna Badhama* i »Briljantini« (1978) *Randala Kleisera*, koji lansiraju novu zvijezdu *Johna Travolta*, zatim crnohumorni »Braća Blues« (1980) *Johna Landisa*, u kojem dominira *John Belushi*, te afirmacija novoga plesnog stila *breakdance* — »Flashdance« (1983) *Adriana Lynea*, u kojem se zapaža utjecaj muz. tv-spot.

U evr. zemljama muz. film nije doživio tako bogat i kontinuiran razvitak kao u SAD. U predratnom razdoblju najviše zanimanja za nj iskazuju austr. i njem. redatelji (osobito za filmove operetnog tipa). Ističu se *Geza von Bolvary* (npr. »Dva srca u tročvrtinskom taktu«, 1930) i *Willi Forst* (npr. »Maskerada«, 1934) čiji su filmovi prožeti razigranom atmosferom klas. bečke operete, zatim *Wilhelm Thiele* (npr. »Troje s benzinske pumpe«, 1931), po shvaćanju moderniji i od tadašnjih am. autora, *Erich Charrell* (npr. »Kongres pleše«, 1931), *Reinhold Schünzel* (npr. »Viktor — Viktorija«, 1933), *Richard Oswald* (npr. »Jedna pjesma kruži svijetom«, 1933) i dr. Uz takve filmove, redatelji s njem. govornog područja očitivali su sklonost i posebnom tipu filmova biografskog i opernog karaktera, u kojima su glazb. točke većinom svedene na interpretiranje poznatih opernih arija ili prigodničkih šlagera (što se prilično površno uklapalo u radnju). Prvi značajni pokušaj stvaranja autentičnoga opernog filma je »Prodana nevjesta« (1932) *Maxa Opfusa*. U raznim vrstama muz. filmova (iz eskapističkih razloga propagiranih i u doba nacionalsocijalizma) ističu se sljedeći izvođači (mahom zvijezde i u evr. razmjerima): *Marija Röck*, *Ilse Werner*, *Lilian*

Harvey, *Willy Fritsch*, *Richard Tauber*, *Beniamino Gigli* te tandem *Martha Eggerth*/*Jan Kiepura*.

U Vel. Britaniji 30-ih godina izdvaja se tek *Victor Saville* s nekoliko musicala (npr. »Evergreen«, 1934) koji svoj uspjeh ponajviše duguju glasonim mogućnostima, plesčkom temperamentu i fiz. atraktivnosti protagonistice *Jessie Matthews*. U'poratnoj brit. kinematografiji nastaje čitav niz raznovrsnih muz. filmova pov. važnosti. *Michael Powell* i *Emeric Pressburger* stvaraju prvi autentični baletni film »Crvene cipelice« (1948), prema scenariju napisanom izvorno za njega. Tih godina i *Paul Czinner* snima nekoliko baletnih i opernih filmova dokum. tipa. Posve originalne muz. filmove biografskog tipa 70-ih godina stvara *Ken Russell* (npr. »Ljubitelji glazbe«, 1971, o P.I. Čajkovskom); »Gustav Mahler«, 1974; »Lisztomania«, 1976), koji filmom »Tommy« (1975) oblikuje i prvu izrazito filmsku rock-operu.

U predratnoj tal. kinematografiji nije nastao nijedan muz. film većeg značaja; dominiraju operni i biografski filmovi (npr. *Carminea Gallonea*, *Raffaella Matarazza* i *Clemente Fracassija*). Istaknute umj. domete u poratnom razdoblju postiže *Franco Zeffirelli* (npr. »Traviata«, 1983; »Othello«, 1986).

Na početku zv. razdoblja izvorne su doprinose razviku muz. filma dali sovj. autori; uz *Igora A. Savčenka* i *Aleksandra V. Ivanovskog*, posebno se ističe *Grigorij V. Aleksandrov* koji uspijeva stvoriti, u suradnji sa skladateljem *Isakom O. Dunajevskim* i *Ljubov P. Orlovom* kao protagonisticom, izrazito rus. tip muz. komedije (npr. »Pastir Kostja«, 1934). I u predratnom i u poratnom razdoblju svojim se musicalima ističe *Ivan A. Prijev* (npr. »Bogata zaručnica«, 1937; »Kubanski kozaci«, 1949). Poslije rata sovj. redatelji obogaćuju tip baletnog filma nizom. dokum. djela o ansamblima lenjingradskog Kirova i moskovskog Boljšog teatra, a snimaju i dokum. seriju opernih filmova (npr. »Boris Godunov«, 1955, i »Hovanščina«, 1959, *Vere P. Strojeve*).

U franc. kinematografiji muz. filmu pažnja se počinje obraćati tek u poratnom razdoblju. Tako *Jean Renoir* snima iznimno uspješni film »French Can-Can« (1955), a *Jacques Demy* — u suradnji sa skladateljem *Michelom Legrandom* — poseban tip muz. filma u kojem se pjeva čitav tekst (uključujući i prozne dijaloge), pa ga film. teoretičari smatraju prvom autentičnom *filmskom operom* (»Cherbourški kišobrani«, 1963).

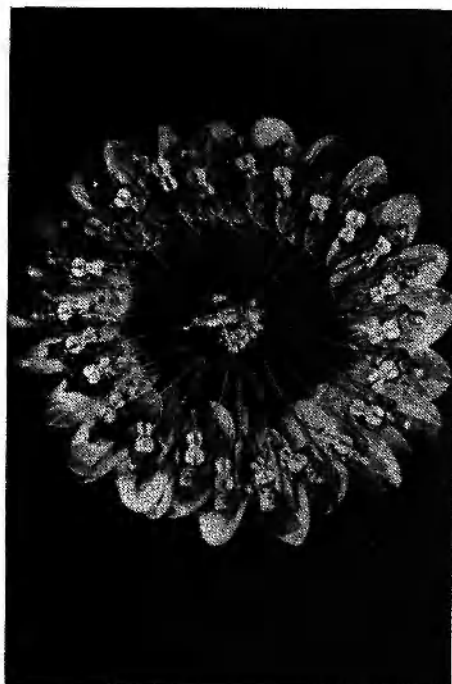
I u Španjolskoj se u poratnom razdoblju povremeno snimaju muz. filmovi, uglavnom sentimentalno-sladunjavih sadržaja, u kojima golemu popularnost (i u inozemstvu) stječu pjevačko-glum. zvijezde *Carmen Sevilla* i *Sarita Montiel*.

Šezdesetih godina osvježenje u razvitak žanra unose čehosl. redatelji *Ladislav Rychman* i *Oldřich Lipský* muz. komedijama koje se odlikuju iskričavim, realist. humorom, karikiranjem malograđanstva ili parodiranjem am. šablona, a javlja se i niz lokalnih zvijezda.

Od 70-ih godina u Evropi su veće uspjehe postigli sljedeći muz. filmovi: u Švedskoj »Čarobna frula« (1974) *Ingmara Bergmana*, u Vel. Britaniji »Don Giovanni« (1979) *Josepha Loseyja* te u SR Njemačkoj »Parsifal« (1981) *Hansa-Jürgena Syberberga*. Film. stvaraoce posebno privlači opera »Carmen« G. Bizeta; osim osuvremenjene ekranizacije pripovijetke P. Mériméea J.-L. Godarda iz 1983, zanimljive operne ekranizacije ostvaruju *Peter Brook* (1983) i *Francesco Rosi* (1984), dok *Carlos Saura* (1983) snima plesno-glazb. film s radnjom u sadašnjosti — među plesačima flamenco.



G. CUKOR, *Moja draga lady*



M. LeROY, *Kopačice zlata iz 1933.*



J. DEMY, *Cherbourški
kišobrani*



J. RENOIR, *French Can-Can*

G. STEVENS, *Doba swinga*



J. ROHÁČ i V. SVITÁČEK,
Tisíců klarineta





R. KLEISER, *Briljantin*



F. FOSSE, *Sav taj jazz*



W. WYLER, *Smiješna djevojka*



R. WISE, *Priča sa zapadne strane*

S. DONEN, *Pjevajmo na kiši*

K. RUSSELL, *Tommy*



Od izvanjevr. zemalja, M. se njeguje osobito u Brazilu i Meksiku, većinom u obliku melodrama s folklornim elementima ili komedija revijskoga odn. vodviljskog tipa. Popularnost u njima stječu plesačko-pjevačko-glum. zvijezde *Carmen Miranda*, *Jorge Negrete*, *Jorge Infante* i dr. Poseban je odnos prema glazbi uočljiv u ind. kinematografiji gdje je (donedavno) svaki film — prema ustaljenoj šablوني — morao imati određen broj plesnih i pjevačkih točaka.

U SFRJ se tek povremeno javljaju pokušaji stvaranja domaćega muz. filma. Svode se većinom na lake komedije sa sadržajima iz svakodnevnog

života i ponekom prigodnom pjevačkom točkom (npr. »Zvižduk u osam«, 1962, *Save Mrmka* te najuspjeliji jugosl. film te vrste »Tko pjeva zlo ne misli«, 1970, *Kreše Golika*).

LIT.: J. Burton, *The Blue Book of Hollywood Musicals*, New York 1953; J. R. Taylor/A. Jackson, *The Hollywood Musical*, London 1971; L. E. Stern, *The Movie Musical*, New York 1974; L. E. Stern, *Musical Films*, New York 1975.

I. Ać.

MUZIČKI VODITELJ, također **montažer zvuka**, stručni suradnik skladatelja film. glazbe i snimatelja zvuka. Na osnovi knjige snimanja i dogovora s redateljem u pripremnoj fazi realizacije pruža potrebne podatke skladatelju: o karakteru

pojedinih glazb. brojeva, njihovoj duljini po fazama i s oznakama akcenata. Sudjeluje kod snimanja glazbe, vodi brigu o točnoj duljini i kvaliteti snimke. Sa snimateljem zvuka surađuje u snimanju i odabiru zv. efekata (šumova, tzv. atmosfere). Montira zv. kulisu po »činovima« filma i prema vrstama šumova. Budući da se radi o većem broju paralelnih zv. vrpce (ponekad i 15—20 rola za svaki »čin« filma), dužan je izraditi grafikon zv. kulise, te sudjelovati kod predmiješanja i sinkronizacije, po čijem završetku podešava ton-negativ s radnom kopijom (tzv. *startanje*), a odgovoran je i za sinkronitet finalne zv. kopije. Z. Sud.

n

NACIONALNI STATUS FILMA. Pravnim je propisima predviđena mogućnost da film proizveden u međunar. → koprodukciji bude smatran »domaćim« u zemlji pojedinoga koprodukcijskog partnera, te da na temelju tog statusa može koristiti porezne, carinske i dr. financijske pogodnosti (kao i različite oblike drž. i društ. pomoći namijenjene domaćem filmu). Zakonodavstva pojedinih zemalja određuju koje su pretpostavke potrebne da bi film dobio nacionalni status, a među njima najčešće se navode određene proporcije financ. i umj. sudjelovanja domaćih proizvođača, film. umjetnika i radnika u proizvodnji filma. Tako, npr., *Zakon o kinematografiji SR Hrvatske* iz 1980. nacionalni status omogućuje svakomu koprodukcijskom filmu »pod uvjetom da su u proizvodnji filma pretežnim dijelom sudjelovali domaći autori i domaći filmski radnici« (član 15). S obzirom na nedostatno određene uvjete, zakon predviđa da se u slučaju spora nacionalni status utvrdi rješenjem rep. organa uprave za poslove kulture (→ ZAKONODAVSTVO, FILMSKO). I. Šo.

NADREALIZAM, pokret u umjetnosti koji je nastao poč. 20-ih godina u Francuskoj, s težnjom da se prevlada obično i prikaže nadstvarno. Grupa se okuplja oko književnika *Andréa Bretona* koji 1924. objavljuje prvi »Nadrealistički manifest«, definirajući N. kao »psihički automatizam kojim se može izraziti pravo djelovanje svijesti, lišeno bilo kakve kontrole razuma, te estetičkih i moralnih ograda«. Otkrića psihoanalitičkih teorija, posebno Freudova »interpretacija snova«, te orijentalni misticizam koji zanemaruje proturječnosti između života i smrti, stvarnoga i imaginarnoga, razumljivoga i nerazumljivoga, utjecali su na nadrealiste, osobito na njihovo shvaćanje nadnaravnoga u kojem se, kroz oslobođenje iracionalnoga i podsvjesnoga, elementi stvarnoga i fantastičnoga stapaju u novu viziju, »novu realnost«. Premda se prvi nadrealist. manifest odnosio na tehniku pisanja (*l'écriture automatique*), N. je vrlo brzo obuhvatio i vizualne umjetnosti; književnicima *Bretonu*, *Louisu Aragonu*, *Paulu Eluardu*, *Robertu Desnosu*, *Philippeu Soupaultu* i *Antoninu Artaudu* prikjučili su se slikari *Francis Picabia*, *Marcel Duchamp*, *Salvador Dalí* i *Max Ernst*, fotograf *Man Ray* te redatelj *Luis Bunuel*. Nadrealiste je — kao »nova umjetnost« — posebno fascinirao film, pa je već 1925. *Jean Goudal* u članku »Nadrealizam i film« utvrdio da je on savršeni medij za primjenu nadrealist. metodâ (zahvaljujući fotogr. zornosti koja osigurava »figurativnost«, te tehnici kojom se zbiljska bića mogu dovoditi u najneobičnije, pa

i fantastičke veze i odnose); *Breton* pak označuje to razdoblje kao »doba filma«, dok je on za *Desnosa*, *Artauda*, *Bunuela* i dr. nalik snu i nesvesnim procesima, osobito onima koji su vezani uz erotске nagone, uz oslobođenje »lude ljubavi« (*l'amour fou*) koja ne priznaje društ. konvencije i oslobađa čovjeka stega racionalnosti. Istodobno, nadrealisti (većinom skloni polit. ljevici) su u filmu vidjeli mogućnost da izraze pobunu protiv buržoaskog koncepta umjetnosti, lažnog morala i crkve te oporbu ustaljenim načinima umj. izražavanja, osobito u pogledu logike zbivanja, narativnog kontinuiteta te jedinstva vremena i prostora.

Poetiku »pravoga nadrealističkog filma« teško je utvrditi, pa se i zbog toga nadrealist. stremljenja u filmu 20-ih godina najčešće tretiraju kao jedna (i s drugima interferentna) tendencija u okviru djelovanja → *avangarde* (kao skupa raznorodnih, svjesnih nastojanja da se otkriju najrazličitije izražajne mogućnosti film. medija). Ponekad je posebno teško iznaći razliku između nadrealizma i film. dadaizma (koji manifestni nadrealisti kritiziraju kao nasumično izazivanje šoka). Stoga, u mnogim filmovima tek poneke njihove komponente mogu biti kvalificirane kao nadrealističke. Tako, u »Ludilu doktora Tubea« (1915) *Abela Gancea* nadrealist. elementom mogu se smatrati kosi kadrovi koji prikazuju apsurdne situacije (opravdane poremećenošću naslovnog lika). »Međuigra« (1924) *Renea Claira* demonstra-

cija je (pretežito) dadaističkog pristupa izraženog specifičnim film. efektima kojima je narušeno konvencionalno doživljavanje vremena i ljudskih postupaka. Filmovi »Povratak razumu« (1923) i »Emak Bakia« (1926) *Mana Raya* također pripadaju dadaističkoj tradiciji, dok se po korištenju optičkih deformacija i film. trikova te svojom figurativnošću približavaju → *čistom filmu*, a alogičnim povezivanjem kadrova i iracionalnim tokom radnje ukazuju na nadrealist. preokupacije. Njegova »Zvijezda mora« (1928), kao film. vizija *Desnosove* nadrealist. poeme, zasniva se na estetičkom konceptu nadrealizma: survavanje tvorničkog dimnjaka, prodiranje vlaka kroz pejzaž, naga žena i morska zvijezda — sve to u montažnoj sprezi nagovijesta seksualne asocijacije. »Školjka i svećenik« (1927) *Germaine Dulac* (prema nekim mišljenjima, prvi potpuno nadrealist. film /iako odbacivan od nadrealistâ/) prikazuje događaje intuitivnim redoslijedom u ovisnosti o psihoanalitičkom tretmanu likova; nesvakidašnje situacije i ponašanja ljudi, često korištenje dvostrukih ekspozicija, usporenog kretanja i zamagljenih kadrova — sve to ima za cilj simbolički rasvijetliti psih. stanja svećenika koji očigledno pati od seksualnih frustracija.

Vrhunski domet u nadrealist. postupku nalazimo u filmovima »Andaluzijski pas« (1928) *Bunuela* i *Dalija* te »Zlatno doba« (1930) *Bunuela*, u kojima se nižu kadrovi čiju logiku može oprav-



NADREALIZAM
R. CLAIR, *Međuigra*

NADREALIZAM L. BUNUEL, *Zlatno doba*

dati jedino podsvijest. Revolt protiv konvencija, zadovoljavanje seksualnih poriva i oslobađanja fantazije našli su svoj puni izraz u ova 2 remek-djela. Apсурдна mizanscena (npr. govedo u spa-vaćoj sobi), inzistiranje na bizarnim detaljima (gmazovi, insekti), simbolična kompozicija kadrova (krupni plan oka i britve), zanemarivanje uzročno-posljedičnog slijeda događaja i povezivanje disparatnih tematskih elemenata, odražavaju tok svijesti u kojoj se sukobljuju nastojanja, želje i nagoni proskribirani buržoaskim pogledom na svijet. Toj kategoriji bliži se i red. prvijenac *Jeana Cocteua* »Pjesnikova krv« (1930), predstavljen kao »irealistički dokumentarni film o irealnim događajima«, no njegova se poetika znatno razlikuje od Bunuelove.

U zv. razdoblju, osobito potkraj 20-ih godina, polet nadrealizma jenjava, no njegovi tragovi, »produžeci«, zamjetljivi su u fragmentima pojedinih filmova (osobito u vizualizacijama snova, halucinacija, maštanja i sl.), zatim u filmovima strave i znanstvene fantastike, u iracionalnosti i anarhoidnosti komedija s *braćom Marx* te osobito — kao istaknuta tendencija u okviru → eksperi-

mentalnog filma. Tako avangardni filmovi *Maye Deren* »Mreže popodneva« (1943), »Na kopnu« (1944) i »Ritual u preobraženom vremenu« (1946) vizualiziraju stanja podsvijesti. Za razliku od njih, djela *Kennetha Angera* (npr. »Vatromet«, 1947) posvećena su seksualnim preokupacijama. Film *Hansa Richter* »Snovi što se mogu kupiti novcem« (1944–47), zapravo kolektivno ostvarenje na kojem su surađivali i *Fernand Leger*, *Alexander Calder*, *Marcel Duchamp*, *Max Ernst* i *Man Ray*, predstavlja 7 snova o neispunjenim težnjama i stremljenjima, u cjelinu povezanih pričom o uredu u kojem svatko može kupiti san. *Sidney Peterson* koristi mogućnosti montaže da bi stvorio kombinacije slika sličnih onima u sjećanju ih podsvijesti (npr. »Gospodin Frenhofer i minotaur«, 1951), dok su ostvarenja *Jamesa Broughtona* (npr. »Majčin dan«, 1948) izraz pjesnikovih unutrašnjih sukoba i apsurdne stvarnosti (tematski podsjećaju na »Pjesnikovu krv«).

U mnogim filmovima značajnih autora nadrealist. elementi se pojavljuju u izdvojenim sekvencama i pojedinačnim kadrovima. Tako u »Vučjem dobu« (1968) *Ingmara Bergmana* nadrealist. prizori (npr. ljudi koji hodaju po stropu) ilustriraju psihopatol. stanje gl. likosti; sl. funkciju ima prizor u kome mrtva žena pokušava poljubiti svoju (živu) sestru u njegovim »Kricima i šaputanjima« (1972). Nadrealist. kadrove moguće je pronaći i u mnogim filmovima *Federica Fellinija*, ponajviše u »Giulietti i duhovima« (1965); isto vrijedi i za djela *Alaina Resnaisa*, posebno za »Providnost« (1977). Čuvenu sekvencu noćne more u filmu »Opsjednut« (1945) *Alfreda Hitchcocka* realizirao je *Dalí* koristeći nadrealist. simboliku. Toj vrsti djelomice pripada i »Odvratnost« (1965) *Romana Polanskog*, osobito sekvencama koje ilustriraju shizofrenično stanje svijesti junakinje opterećene seksualnim vizijama. U svojim kasnijim filmovima *Bunuel* se vraća nadrealizmu: »Ljepotica dana« (1967), »Tristana« (1970) i »Taj mračni predmet želje« (1977) ilustriraju nesvjesne procese vezane uz erotiku i oslobađanje ljubavi, dok pojedine sekvence »Mliječne staze« (1969), »Diskretnog šarma buržoazije« (1972) i »Fantoma slobode« (1974) podsjećaju na one iz »Zlatnog doba« (po tome što ironiziraju aktualnu stvarnost i buržoaski način života). Nadnaravni ugođaj završne sekvence »Dame iz Shanghaja« (1948) *Orsona Wellesa* postignut je snimanjem likova i zbivanja odraženih u konkavnim zrcalima, dok je sno-

vidajna atmosfera njegova »Procesa« (1962) dočarana svjetlošću i kosim kadrovima. Pojedini mlađi redatelji (npr. *Dušan Makavejev* u filmovima »Sweet Movie«, 1974, i »Mister Montenegro«, 1981, *Věra Chytilová* u »Ivančicama«, 1966, te osobito *Jerzy Skolimowski* u »Barijeri«, 1966) izražavaju svoja soc. i polit. uvjerenja s pomoću nadrealist. simbolike.

Među najizrazitije suvremene nadrealist. filmove ubrajaju se svakako »Viva la muerte!« (1970) poznatoga avangardnog književnika *Fernanda Arrabala* i »El Topo« (1971) čileansko-argentinskomeks. autora *Alexandra Jodorowskog*. U tim djelima princip sjedinjavanja disparatnih elemenata i razvijanja događaja na nepredvidljiv način doveden je do apsurdna. U mnogim jap. filmovima, osobito onima koji prikazuju drevne rituale (→ JIDAI-GEKI), ističu se prizori koji umnogome podsjećaju na nadrealist. viđenje svijeta i tumačenje mističnih pojava.

Općenito, osnovni problem prilikom unošenja nadrealist. elemenata u film jest kako to ostvariti na kinematički način. U većini slučajeva, nadrealist. prikazivanje događaja ostvareno je na knjiž., kaz. ili slikarski način, bez korištenja specifičnih mogućnosti koje film. medij u tom pogledu može pružiti.

LIT.: A. Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris 1953; J. H. Matthews, *Surrealism and Film*, Ann Arbor 1971; R. Armes, *Film and Reality*, London 1974; A. Vermaux/O. Vermaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris 1976.

V. Pet.

NAGNUTA KAMERA, također **kosi kadar**, naziv za položaj kamere i svojstva snimke postignute odmaknutošću, naginjanjem kamere od okomice na horizont — na horizontalnu konstantu prostora; rezultira to »kosim« (odlatel alternativni naziv) predočenjem fiz. stvarnosti, »nagnute« na jednoj strani ekrana u lijevo (prema dolje) i, istodobno, izdignute na drugoj u desno (prema gore).

N. se u filmu pojavljuje ili »nepripremljeno«, kao od početka prisutni → parametar kadra, ili se izvodi u toku kadra — odmicanjem kamere od njezine osi.

Kao iskustveno rijetka i iznimno začudna slika zbilje, N. se odlikuje velikim retoričkim potencijalom odn. izrazitom kvalitetom *metanarativnog postupka* (→ NARACIJA): njome se intenzivira gledateljeva pažnja, djeluje kao izričiti autorski komentar prikazanog sadržaja, najčešće sugerirajući stanoviti otklon od »normale« (npr. gubljenje svijesti ili orijentacije, stanje šoka junaka /s istim efektom i u etičkoj dimenziji/; u komediji funkcionira kao naglašavanje »komičke distance«). Pretpostavlja se da prve primjene nagnute kamere datiraju još iz pionirskog doba filma, s kraja XIX st. (kad se eksperimentiralo s najrazličitijim mogućnostima film. tehnike).

An. Pet.

NAGRA, naziv polj. podrijetla (*nagrac*: snimiti) za prenosivi profesionalni magnetofon vrhunske studijske kvalitete sa 6,3 mm (1/4 inča) vrpcom. Prvu Nagru konstruirao je doseljeni Poljak *Stefan Kudelski* 1951. u švic. gradiću Prillyju kraj Lausane; već 1953. otpočeo je i s tvorničkom proizvodnjom. To je lako prenosivi aparat malih dimenzija, a vrpce se pokreću opružnim mehanizmom s kugličnim stabilizatorom (s pomoću ručke). God. 1952. N. je već primijenjena za radio-reporterska snimanja na Radio-Lausanne i Radio-Genevi, a 1956. B. Vovk je i na Radio-Televiziji Zagreb izvršio prva snimanja; 1958. N. je potpuno tranzistorizirana i dobiva elektromotor s tahimetrijskim sistemom stabilizacije brzine kretanja vrpce. Kada Kudelski 1962. pronalazi tzv. *neopilot-sistem* (→ PILOT-TON) za sinkrono snimanje s film. kamerom, N. naglo prodire i na film. Stalno usavr-

NAGRA



savana (1970–80. svake godine proizveden je novi tip specijalizirane namjene) i raširena po čitavom svijetu, danas služi za najraznovrsnija snimanja zv. signala.

Na filmu se koristi za sva eksterijerna i interijerna snimanja zvuka, visokokvalitetna snimanja govora i glazbe u stereofonskoj tehnici, snimanje svih vrsta šumova i zv. efekata u prirodi (od 2,5 do 35 kHz), snimanje popularnoznastvenih filmova, snimanje i mjerenje jačine zvuka (posebno buke i vibracija s frekventno-moduliranim zapisom zv. signala), a u minijaturnoj izvedbi (težine 574 grama s baterijama i 3,81 mm vrpcom) za najdelikatnija sinkrona snimanja zvuka.

God. 1965, 1978. i 1979. Kudelski je nagrađen specijalnim Oscarima za izum i permanentno usavršavanje Nagre.

Z. Sc.

NAIVKA, tip u → sustavu zvijezda. To je prosto-dušna, osjećajna i osjetljiva, uvijek dobronamjerna djevojka, odana obitelji i prijateljima, čestita, ispunjena nevjericom u bilo čije loše namjere (udvarača, lažnih prijatelja, spletkara koji u njezinoj naivnosti nalaze priliku za razne zloupotrebe), najčešće konzervativno i puritanski odgojena, bez većega životnog iskustva (osobito ljubavnog — zbog toga i radikalni naziv u tipologiji zvijezda E. Patalasa: *djeвица* /njem. *Jungfrau*), koju dotiča s iskvaenom (često velegradskom) sredinom izvrgavaju kušnjama u kojima iskazuje moralnu čvrstinu, pouzdanost i sposobnost žrtvovanja. Budući da je preuzeta iz sentimentalne, moralizatorske, »viktorijske« književnosti, naivku karakteriziraju i dr. svojstva takva portretiranja žene (u »društvu muškaraca«): često je iz niže srednje klase, sirota (kao simbol »vrline«), djetinjeg izgleda, sićušna (kao znak bespomoćnosti), srcoliko ošminkanih usana i duge kovrčave kose, u odnosu s muškarcem zna samo za naivnu koketeriju i u njemu traži zaštitnika (odgovarajući čestiti mladić, često u tipu → *čovjeka od akcije*).

N. se pojavila u mnogobrojnim filmovima već u počecima kinematografije, a u tip — prvi ženski uopće u povijesti star-sistema — prerasla je sredinom 10-ih godina, ponajviše zahvaljujući junakinjama filmova D. W. Griffitha. Najistaknutije predstavnice tipa u SAD bile su *Florence Lawrence*, *Florence Turner*, posebno *Lillian Gish* i *Mary Pickford*, te *Mae Marsh*, *Carol Dempster*, *Bessie Love*, *Dorothy Gish* i mnoge dr., u Njemačkoj *Henny Porten*, a u Italiji *Francesca Bertini*. Poč. 20-ih godina N. prvenstvo ustupa suvremenoj → *modnenki*, dok u zv. razdoblju potpuno gubi popularnost.

Otada, svojstva tipa prisutna su tek kod pojedinih dječjih zvijezda (npr. *Shirley Temple*), u pokušajima oživljavanja staromodnijeg tipa melodrame, u filmovima koji nastoje realistički prikazati soc. i moralnu strukturu u kojoj se takve osobe pojavljuju (često u kinematografijama socijal. zemalja kao i zemljama Trećeg svijeta), u svojoj perifrazi — tzv. *lažnoj naivki* te, prividno paradoksalno, u tipu → *nimfete*.

U Jugoslaviji N. je bila dominantan ženski tip u rijetkim predratnim igr. filmovima. U specifičnom lokalnom izdanju javlja se i po oslobođenju (npr. u početku karijere *Milena Dravić*).

LIT.: E. Patalas, *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963.

An. Pet.

NAJAVA (FILMA), u nas popularno **foršpan** (prema njem. *Vorspann*: pretprega), ponekad i **trejler** (prema engl. *trailer*: izvadak iz filma), naziv za vrstu kratkog filma realiziranog radi reklamiranja drugog filma (najčešće cjelovečernjega igranog) — koji tek treba pristići na repertoar ili se već prikazuje u nekomu dr. kinematogra-



NAIVKA LILLIAN GISH



NAIVKA HENNY PORTEN



NAIVKA MARY PICKFORD

fu. N. se prikazuje u predigri film. programa, vrlo često i na televiziji. Postoje 2 gl. vrste: a) najave u osnovi kompilacijskog karaktera sačinjene od fragmenata već realiziranog filma kojima je pridodat spikerov komentar retorično (i izravnim obraćanjem gledateljstvu) informacijskog značaja; b) najave pretežito reportažnog karaktera (znatno rjeđe), sačinjene od posrednijih informacija o najavljanom filmu (npr. razgovori s njegovim stvaracima, prizori s njegova snimanja i sl.); ponekad se javlja i kombinacija obiju vrsta.

Idealni model tipične najave kompilacijskog karaktera determiniran je težnjom da se privuče što veći broj gledatelja, a da pritom informacija o filmu, odn. količina informacija ne smanji zanimanje. Zbog toga je uspjela najava vrlo sažet skup trenutačno privlačivih aspekata djela — sugestija u svezi sa žanrom, upućivanja u svezi s protagonistima (osobito ako su oni popularne zvijezde) i zanimljivo prikazanim zbivanjima i ambijentima, ali jednim dijelom upozorava i na komponente koje se razlikuju od postojećih stereotipova, te zanimanju za poznato pridaje i dodatnu kvalitetu nepoznatoga; prema tome, N. s jedne strane udovoljava pretpostavljenim očekivanjima gledatelja, a s druge sugerira privlačnu novost. Po svojoj naravi N. je najčešće upravo agresivno montažno strukturirana (izmjene kratkih i dugih kadrova, neočekivani montažni prijelazi, montažni »šokovi«, dinamičan ritam — uz istaknute glazb. naglaske i lako upamtive melodijske fraze te brojne optičke efekte). Njezina je izradba prigoda da se ostvari atraktivni, čak spektakularni kratki (traje najčešće koju minutu) film. divertisman koji ekspresivnošću ponekad nadmašuje reklamirano djelo ili se — s obzirom na sugerirani smisao i ugođaj — od njega uvelike i razlikuje. Zbog toga, kao specifično djelo kompilacijskog karaktera — koje je u soc. funkciji (propagandno-reklamnoj) djela iz kojeg je nastalo, a ima svoje specifične stilsko-strukturne značajke — N. u filmsko-teorijskom smislu ima posve samosvojan status. U razvijenim indus. kinematografijama realizaciju najava obavljaju prokušani specijalisti; u SFRJ većinom je kreira redatelj (uz suradnju montažera i muz. voditelja).

An. Pet. **NAJBOLJI FILMOVI**, uobičajeni naziv za ankete o umjetnički najuspjelijim filmovima: cjelokupne svjetske proizvodnje, cjelokupne nacionalne proizvodnje, godišnje nacionalne proizvodnje, u pojedinom razdoblju film. povijesti, u pojedinom žanru itd. Javljaju se nakon II svj. rata kao: a) izraz potrebe za valorizacijom i revalorizacijom umj. dostignuća filma (otežane naglim razvitkom film. medija), difuznosti u izmjeni informacija

o filmu, raznolikosti društ., kritičkih i estetičkih pogleda na film kao umjetnost i sl.; b) protuteža — ljestvicama uspješnosti (koje upućuju na komerc. vrijednost filma), radi isticanja umj. digniteta filma, a time i kao akt suprotstavljanja indus. diktatu u film. proizvodnji. Najčešće su anketirani film. kritičari, povjesničari i teoretičari ili sami film. autori (uglavnom redatelji), ali se ankete mogu provoditi i u dr. krugovima — posebno ako se želi ustanoviti neka specifična recepcija film. djela (npr. ankete među tzv. širokom publikom, filmofilima, pripadnicima pojedinih profesija, učenicima, ženama, muškarcima ili djecom, itd.). Posebnu pozornost privlače ankete među ekspertima, film. publicistima ili autorima, koje mogu biti međunar. ili lokalnog karaktera. Prve takve poznatije ankete provedene su 1952. Odbor manifestacije *Festival Mondial du Film et des Beaux Arts de Belgique* anketirao je 63 osobe (većinom redatelje) sa sljedećim rezultatom: 1) *Oklopnjača Potemkin* (S. M. Ejzenštejn, 1925); 2) *Potjera za zlatom* (Ch. Chaplin, 1925); 3) *Kradljivci bicikla* (V. De Sica, 1948); 4–6) *Svjeta velegrada* (Ch. Chaplin, 1931); *Velika iluzija* (J. Renoir, 1937); *Milijun* (R. Clair, 1931); 7) *Pohlepa* (E. von Stroheim, 1925); 8) *Aleluja!* (K. Vidor, 1929); 9–12) *Prosjaka opera* (G. W. Pabst, 1931); *Kratak susret* (D. Lean, 1945); *Netrpeljivost* (D. W. Griffith, 1916); *Čovjek s Arana* (R. J. Flaherty, 1934). Iste godine londonski film. časopis — »Sight and Sound« organizirao je ankete među kritičarima iz cijelog svijeta (također 63) sa sljedećim rezultatom: 1) *Kradljivci bicikla* (V. De Sica, 1948); 2–3) *Svjeta velegrada* (Ch. Chaplin, 1931); *Potjera za zlatom* (Ch. Chaplin, 1925); 4) *Oklopnjača Potemkin* (S. M. Ejzenštejn, 1925); 5–6) *Priča iz Louisiane* (R. J. Flaherty, 1948); *Netrpeljivost* (D. W. Griffith, 1916); 7–9) *Pohlepa* (E. von Stroheim, 1925); *Dan se rađa* (M. Carné, 1939); *Stradanje Ivane Orleanske* (C. Th. Dreyer, 1928); 10–12) *Kratak susret* (D. Lean, 1945); *Milijun* (R. Clair, 1931); *Pravila igre* (J. Renoir, 1939). »Sight and Sound« anketu provodi svake 10. godine, pa to (kao, uostalom, i dr. javna ispitivanja sl. vrste) ilustrira mijene u ukusu i sudovima o filmu. Stoga su, npr., rezultati iz 1972. znatno drugačiji: 1) *Gradanin Kane* (O. Welles, 1941); 2) *Pravila igre* (J. Renoir, 1939); 3) *Oklopnjača Potemkin* (S. M. Ejzenštejn, 1925); 4) *Osam i pol* (F. Fellini, 1963); 5–6) *Avantura* (M. Antonioni, 1960); *Persona* (I. Bergman, 1966); 7) *Stradanje Ivane Orleanske* (C. Th. Dreyer, 1928); 8–9) *General* (B. Keaton i C. Bruckman, 1942); *Veličanstvom Ambersonovi* (O. Welles, 1927); 10–11) *Legenda o Ugetsuu* (K. Mizoguchi, 1953); *Divlje ja-*

gode (I. Bergman, 1957). Najviše se uvažava anketa provedena za Svjetske izložbe u Bruxellesu 1958 (117 film. kritičara i povjesničara iz 26 zemalja): 1) *Oklopnjača Potemkin* (S. M. Ejzenštejn, 1925, 100 uvrštavanja); 2–3) *Potjera za zlatom* (Ch. Chaplin, 1925, 85); *Kradljivci bicikla* (V. De Sica, 1948, 85); 4) *Stradanje Ivane Orleanske* (Ch. Th. Dreyer, 1928, 78); 5) *Velika iluzija* (J. Renoir, 1937, 72); 6) *Pohlepa* (E. von Stroheim, 1925, 71); 7) *Netrpeljivost* (D. W. Griffith, 1916, 61); 8) *Mati* (V. I. Pudovkin, 1926, 54); 9) *Gradanin Kane* (O. Welles, 1941, 50); 10) *Zemlja* (A. P. Dovženko, 1930, 47); 11) *Posljednji čovjek* (F. W. Murnau, 1924, 45); 12) *Kabinet doktora Caligarija* (R. Wiene, 1919, 43).

Budući da postoje (opravdane) pretpostavke o lokalnim ideol. i sl. utjecajima u anketiranju, javljaju se i »korektivne liste«. Tako, npr. — smatrajući da u anketi časopisa »Sight and Sound« dominiraju filmolozi iz kapitalističkih zemalja — polj. časopis »Kino« je 1973. anketirao 63 film. kritičara i povjesničara iz socijal. zemalja Evrope, sa sljedećim ishodom: 1) *Oklopnjača Potemkin* (S. M. Ejzenštejn, 1925, 46 uvrštavanja); 2) *Gradanin Kane* (O. Welles, 1941, 32); 3) *Osam i pol* (F. Fellini, 1963, 30); 4) *Pepeo i dijamant* (A. Wajda, 1958, 26); 5–6) *Potjera za zlatom* (Ch. Chaplin, 1925, 21); *Rašomon* (A. Kurosawa, 1950, 21); 7) *Netrpeljivost* (D. W. Griffith, 1916, 18); 8) *Kradljivci bicikla* (V. De Sica, 1948, 17); 9) *Zemlja* (A. P. Dovženko, 1930, 15); 10) *Rim, otvoreni grad* (R. Rossellini, 1945, 12).

U SFRJ provedeno je nekoliko anketiranja a najpoznatije je iz 1983 (na inicijativu *Filmske redakcije Televizije Beograd*, uz suradnju beogradskog *Instituta za film*), u kojemu su prvo mjesto — kao najbolji jugosl. film svih vremena — osvojili »Skupljači perja« (A. Petrović, 1967). An. Pet.

NAKADAI, Tatsuya, jap. filmski i kazališni glumac (Tokio, 1932). Isprva trg. putnik, potom uči glumu. Karijeru otpočinje u kazalištu. U prvoj polovici 50-ih godina angažira ga kompanija Shochiku. Redatelj M. Kobayashi otkriva — iza ugodne vanjšine elegantnoga modernoga film. junaka — skriveni temperament i interpretativnu žestinu, te mu povjerava ulogu okrutnog gangstera u svojoj *Crnoj rijeci* (1957), a potom idealista Kajija u monumentalnom antiratnom epu *Ljudsko stanje* (1959–61, u 3 dijela). Uspješno surađuje i u moral. sagama *Harakiri* (1962) i *Pobuna* (1967), u žanru — jidai-geki, te u bajkovitim *Strašnim pričama* (1964). A. Kurosawa povjerava mu najprije uloge samuraja-negativaca koji se suprotstavljaju gl. junaku (T. Mifune) u filmovima *Tjesna straža* (1961) i *Sanjuro* (1962), a potom i beskrupuloznoga policijskog inspektora u filmu *Veliki i mali/Između neba i pakla* (1963). Suradnju obnavljaju tek u *Kagemushi — sjenki ratnika* (1980), gdje N. tumači trostruku ulogu moćnog feudalca, njegova mlađeg brata te sitnog kriminalca — feudalčeva dvojnika (dobio ju je nakon odustajanja glumca Sh. Katsua), te u *Pobuni/Kaosu* (1985), gdje tumači moćnog vlastelina Hidetoru — jap. verziju Shakespeareova kralja Leara. Širok glum. dijapazon prožet tehnikom metode Actors' Studija prilagođene jap. senzibilitetu, čine ga jednim od najvećih »profesionalaca« jap. filma, pa uspjehe postiže u najrazličitijim žanrovima: komediji (*Ključ/Čudna opsesija*, 1959, K. Ichikawa), melodrami (*Kad žena silazi stepenicama*, 1960, M. Narusea), —> chambara-filmu (*Goyokin*, 1969, H. Gosha) i dr. U toku 70-ih godina film. karijera mu je opala, pa se vratio kazalištu, a sa suprugom K. Miyazaki 1975. otvorio glum. školu.



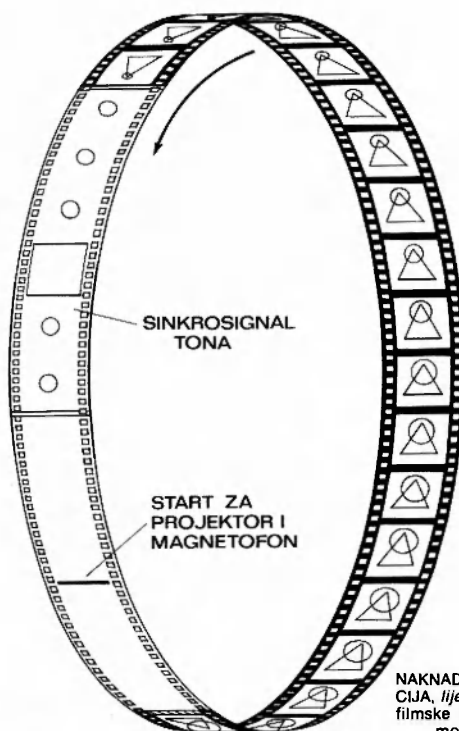
T. NAKADAI
u filmu
Kagemushi
— sjenka ratnika

Ostale važnije uloge: *Sedam samuraja* (A. Kurosawa, 1954, *cameo*); *Neukrotiva* (M. Naruse, 1957); *Požar* (K. Ichikawa, 1958); *Kao supruga, kao žena* (M. Naruse, 1961); *Ljubav pod križem* (K. Tanaka, 1962); *Nasljedstvo* (M. Kobayashi, 1963); *Lice drugoga* (H. Teshigahara, 1966); *Buraihan* (M. Shenoda, 1970); *Bitka za Okinavu* (K. Okamoto, 1971); *Krčma zla* (M. Kobayashi, 1971); *Bitka za Port Arthur* (Sh. Maruyama, 1972); *Obitelj* (S. Yamamoto, 1974); *Prazan stol* (M. Kobayashi, 1986). N. Sić.

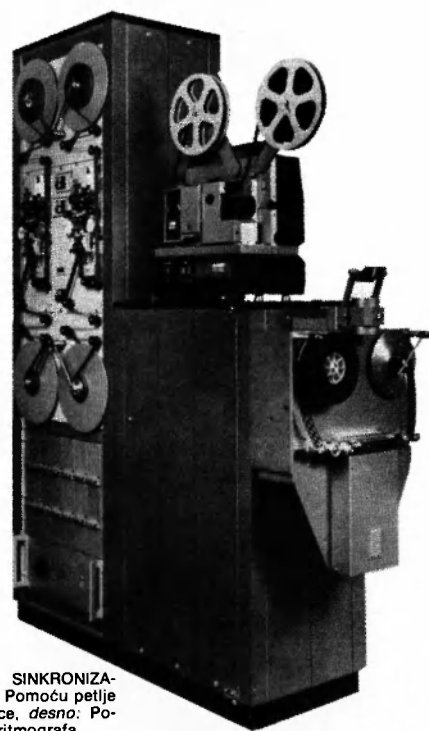
NAKAI, Asaichi (negdje **Asakazu**), jap. snimatelj (Kobe, 1910). Od 1927. radi u film. laboratoriju, a od 1932. snima film. novosti i dokum. filmove. Igranima se posvećuje od 1940. u kompaniji Toho. Podjednako sugestivan u »discipliniranoj« i spektakularnoj fotografiji, kao i u crno-bijeloj i kolor-tehnici, najuspješnije surađuje sa A. Kurosawom (kojem je najčešći snimatelj /11 projekata/), za čiji je film *Bijesan pas* (1949), skupa s *Plavim planinama* (1949) T. Imai (kao i kasnije za *Odjeću ihuzije*, 1951, K. Yoshimure), nagrađen jap. godišnjom nagradom za najbolju film. fotografiju. Radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Ne želim svoju mladost* (A. Kurosawa, 1946); *Divna nedjelja* (A. Kurosawa, 1947); *Životi* (A. Kurosawa, 1952); *Gospodin Pu* (K. Ichikawa, 1953); *Sedam samuraja* (A. Kurosawa, 1954); *Bilješke jednoga živog bića* (A. Kurosawa, 1955); *Krovi prijesto* (A. Kurosawa, 1957); *Jesenski maraton/Jesen obitelji Kohayagawa* (A. Ozu, 1961); *Veliki i mali/Između neba i pakla* (A. Kurosawa, 1963, sa T. Saitom); *Rido-bradi* (A. Kurosawa, 1965, sa T. Saitom); *Dersu Uzala* (A. Kurosawa, 1975); *Kagemusha — sjenka ratnika* (A. Kurosawa, 1980, sa T. Saitom i Sh. Uedom). Red.

NAKNADNA SINKRONIZACIJA, također **postsinkronizacija**, u nas popularno i **nahsinkronizacija** (prema njem. *Nachsynchrisation*: naknadna sinkronizacija), vrst sinkronizacije slike i zvukova, teh. i kreativni postupak naknadnog ozvučivanja filma, tj. pridodavanje govora i dr. zvukova (šumova, glazbe) već snimljenom filmu. Osobito je uobičajena i posebno značajna u svezi s govorom. Iako se nakon II svj. rata sve češće sinkrono snimaju slika i zvuk, postoje brojni razlozi zbog kojih je i danas potrebna: a) ako je glumčeva dikcija neprimjerena tumačenom liku (kao neposredno po otkriću zv. tehnike 30-ih godina, kad su dominirali glumci iz nij. razdoblja čija su gl. izražajna sredstva bile mimika i gestikulacija, ili pak prilikom angažiranja glumaca-neprofesionalaca, »naturščika«, koji često govore nerazgovijetno ili nisu u stanju precizno i prema red. zahtjevima izgovoriti zadani tekst — što je postalo vrlo učestalo od doba tal. → neorealizma); b) ako je glumac stranac koji ne govori jezik na kojem se snima ili ima tzv. strani akcent (npr. u Hollywoodu 30-ih i 40-ih godina, za velikog priliva inozemnih glumaca, ili u evr. koprodukcijama nakon II svj. rata); c) ako se želi promijeniti dio snimljenog, izgovorenog teksta; d) zbog naknadno ustanovljenih teh. grešaka pri snimanju zvuka ili ako su uz tekst snimljeni i neki neželjeni zvukovi iz okoliša scene (osobito ako se snima u eksterijeru); e) kad se film snima u više jezičnih verzija (ta se praksa pojavila odmah po otkriću zvuka, a razvile su je učestale koprodukcije nakon II svj. rata) ili u višejezičnoj zemlji (npr. u Indiji); f) ako je u nekoj zemlji uvriježena praksa naknadnog sinkroniziranja već sinkroniziranih inozemnih filmova (→ IT), odn. ako se u njoj ne primjenjuje ispisivanje prevedenog teksta na sâmom film.



NAKNADNA SINKRONIZACIJA, lijevo: Pomoću petlje filmske vrpce, desno: Pomoću ritmografa



vrpce (kao u većini zap. zemalja, te u zemljama s niskim stupnjem pismenosti).

N. se izvodi u specijalnoj dvorani (*studiju*) optimalno izoliranoj od svih izvanjskih zvukova. Radna kopija filma koji se naknadno sinkronizira dijeli se u velik broj manjih dijelova (trajanja od nekoliko minuta — ovisno o količini i karakteru govora odn. dijaloga). Po jednom postupku, fragmenti film. vrpce u montaži se spajaju s tzv. *sinkrostartovima* u prikladne tzv. *petlje*; prema njihovima duljinama izrađuju se i jednako duge petlje od magnetfilmske vrpce (*perfo*), na koje se sinkronim pokretanjem projektora i magnetfilmskog snimača-reproduktora na platnu normalne veličine ponavljanjem (vrteći se u »beskonačnom krugu«) snimi najuspjelija verzija novoga govora. Po drugom postupku, na osnovi petlji film. vrpce

sinkrono se jedna za drugom snimaju verzije novoga govora, pa se kasnije u montaži izdvaja optimalna. U sistemima sinkrodigitalnog upravljanja uređajima (→ SINKRONIZACIJA) nakon označavanja početka i krajeva fragmenata, obavlja se njihovo automatsko ponavljanje sve dok se ne postigne optimalna verzija novoga govora. Vrlo uspješna postsinkronizacija postiže se primjenom franc. postupka *ritmografije*. Na posebnoj vrpce (*blanku*) označavaju se, dvjema oznakama, mjesta kritičnih glasova naglašenih (zvučnih) i naglašenih (bezvučnih) slogova originalnoga govora. Na osnovi takve vrpce se s pomoću *ritmoskopa* piše novi tekst na drugom jeziku, a u studiju se sinkronom projekcijom *ritmograma* ispod ekrana, pomoću *ritmograf-projektora* (s desna na lijevo), obavlja dobra postsinkronizacija drugoga govora.

NAKNADNA SINKRONIZACIJA, primjenom ritmografije



Glumac (ili više njih — ako dijalogiziraju) nalaže se iza → *akustičnog paravana* (radi zv. izolacije i usredotočenja zv. valova na mikrofoni) u dvorani za naknadnu sinkronizaciju i — pomno prateći pomicanje vlastitih (ili tuđih — ako naknadno sinkronizira drugoga glumca) usana izgovara određeni tekst (tzv. *labsinkronizacija* /od lat. *labia*: usne/, pri čemu najveću praktičnu pomoć predstavljaju na slici jasno razaznatljivi bilabijali); to čini toliko puta dok se ne ostvari sinkronitet i, istodobno, željeni tip interpretacije. Zbog takvoga dvostrukog zadatka naknadnu sinkronizaciju, uz snimatelja zvuka (koji pažnju usmjerava na sam zv. zapis), kontroliraju barem još 2 osobe (redatelj se najčešće usredotočuje na interpretaciju). Naknadnu sinkronizaciju izvode ili glumci koji tumače likove što se naknadno sinkroniziraju, ili glumci s drugoga jezičnog područja za koje se naknadno sinkronizira, ili pak specijalisti za naknadno sinkroniziranje. Naime, N. mnogim glumcima (i onima koji naknadno sinkroniziraju sebe same) predstavlja iznimnu teškoću — posebno kod povezivanja, sjedinjavanja izvornoga interpretacijskog napora s vještinom preciznog sinkroniziranja (nisu rijetki slučajevi da se isti tekst bezuspješno pokuša naknadno sinkronizirati i nekoliko desetaka puta). Zbog toga se pri naknadnoj sinkronizaciji u načelu gotovo uvijek gubi dio istinske glum. kreacije — nedostaju upravo onakvi poticaji i inspiracija kakvi su »stvorili« postojecu snimku. Sljedeći mogući nedostatak jest eliminacija ambijentalnih zvukova koji su tvorili ugođaj snimljenog prizora; oni se (budući da su u izvornoj snimci »stopljeni« s govorom) također moraju naknadno pridodati — sl. procesom *naknadne sinkronizacije šumova*. Time se potpuno »otuđuju« zvukovna i slikovna dimenzija filma. Kod naknadnog sinkroniziranja na drugi jezik javljaju se specifični problemi. Prvo, u prijevodu treba pronaći riječi koje artikulacijom podsjećaju na artikulaciju zamjetljivu na slici, kao i riječi sl. trajanja; zbog toga se tekst naknadno sinkroniziran na stranom jeziku zna dosta razlikovati od originala. U svezi s tim, a i samostalno, javlja se i drugi problem: karakter, duh, zvučanja, idiomatika, žargoni drugog jezika, njegove opće fonetske i semantičke karakteristike najčešće su dispartatne snimljenom okolišu (to posebno dolazi do izražaja kod dijalekata, arhaičnijeg jezika, jezika društva grupa koje postoje samo u određenim prostorno-vremenskim koordinatama); stoga u kinotekama i umj. kinima prevladava tendencija da se prikazuju isključivo filmovi u izvornoj jezičnoj verziji. Jedinom (djelomičnom) prednošću naknadne sinkronizacije može se smatrati to što se pažnja gledatelja usmjeruje na prizor u cjelini, dok je kod prevedenog djela pažnja podijeljena između slike i ispisano g teksta (*podnaslova*).

U Jugoslaviji bilo je tek nekoliko pokušaja naknadne sinkronizacije inozemnih filmova (npr. *Prošle godine u Marienbadu*, 1961, A. Resnaisa i *Njuškalo*, 1972, J. L. Mankiewicz).

Poseban su tip naknadne sinkronizacije anim. filmovi; kao animacija crteža ili predmeta (lutaka, prirodnih predmeta, artefakata), dakle bića kojima nije prispodobivo zvučanje, oni se uvijek nužno naknadno sinkroniziraju. Budući da to iziskuje poseban dar i umijeće, a ne ugrožava ugled protagonista (što bi mogao biti slučaj kod igr. filmova), anonimnost glumaca koji je izvode nešto je manja.

Z. Šc.

NALDI, Nita (pr. ime **Anita Donna Dooley**), am. filmska, kazališna i tv-glumica (New York, 1. IV 1899 — New York, 16. II 1961). Zapažena u reviji Ziegfeld Follies, od 1920 (*Doktor Jekyll*

i *gospodin Hyde* J. S. Robertsona /uz J. Barrymorea/ ostvaruje zapaženu hollywoodsku karijeru, igrajući temperamentne zavodnice u tipovima → fatalne žene i → vampa (kao njegova preteča /poč. 20-ih godina reklamiraju je kao *kraljicu vampira*). Osobito se ističe uloga u filmu *Krv i pijesak* (F. Niblo, 1922) uz R. Valentina, s kojima uspješno surađuje i u filmovima *Posvećeni đavao* (1924) i *Kobra* (1925) J. Hennaberryja. Stečena popularnost donosi joj ponude i iz Evrope, pa snima u Francuskoj (*Gola žena*, 1926, L. Perreta) i Austriji (*Pratermizzi*, 1927, G. Uccickog). Po dolasku zv. filma posvećuje se kazalištu (nastupa na raznim newyorškim scenama), a kasnije i televiziji.

Ostale važnije uloge: *Deset zapovijedi* (C. B. De Mille, 1923); *Odjeća čini gusara* (M. Tourneur, 1925); *Vrt užitaka* (A. Hitchcock, 1925); *Planinski orao* (A. Hitchcock, 1926).

Đ. Pć.

NALIS, Antun-Tonči, film. i tv-glumac (Zadar, 4. II 1911). Studirao pravo u Beogradu. Kao glumac započinje u jednoj amat. družini u Šibeniku. Na filmu debitira 1949, glumeći ustašu u *Zastavi B. Marjanovića*. Ta uloga daje pečat prvom razdoblju njegove karijere, pa negativce vrlo upečatljivo portretira i u filmovima *Plavi devet* (K. Golik, 1950), *U oluji* (V. Mimica, 1952), *Kameni horizonti* (Š. Šimatović, 1953) i *Krvavi put* (R. Novaković i K. Bergstrom, 1955). Naslovnom ulogom u *Žubileju gospodina Ikla* (V. Mimica, 1955) otkriva se kao nadaren komičar. Glumac intuicije, otada će na filmu i televiziji (pa i na estradi) ostvariti mnogobrojne veće ili manje uloge takvog karaktera (npr. u seriji satiričnih kratkih igr.



ANTUN NALIS

filmova pod naslovom *Baltazar* te u tv-serijama *Nashe malo misto* D. Marušića i *Velo misto* J. Marušića). Ipak, najveća je priznanja dobio za tragičnu ulogu tifusara u filmu *Pogled u zjenicu sunca* (V. Bulajić, 1966), za koju je na festivalu u Puli nagrađen Zlatnom arenom (*ex aequo*). Do 1987. nastupio je u oko 150 filmova. Nagrađen je rep. Nagradom »Vladimir Nazor« za životno djelo 1975.

Ostale važnije uloge: *Sinji galeb* (B. Bauer, 1953); *Zle pare* (V. Stojanović, 1956); *H-8* (N. Tanhofer, 1958); *Karolina Riječka* (V. Pogačić, 1961); *Martin u oblacima* (B. Bauer, 1961); *Sreća dolazi u devet* (N. Tanhofer, 1961); *Zvižduk u osam* (S. Mrmak, 1962); *Dvostruki obruč* (N. Tanhofer, 1963); *Glineni golub* (T. Janić,

1966); *Kaja, ubit ću te!* (V. Mimica, 1967); *Goli čovik* (O. Glušćević, 1968); *Kad čuješ zvona* (A. Vrdoljak, 1969); *Družba Pere Kvržice* (V. Tadej, 1970); *Prvi splitski odred* (V. Berčić, 1972); *Vlak u snijegu* (M. Relja, 1976); *Okupacija u 26 slika* (L. Zafranović, 1978); *Čovjek koga treba ubiti* (V. Bulajić, 1979); *Pad Italije* (L. Zafranović, 1981).

LIT.: M. Boglić, Antun Nalis, Niš 1986.

Mi. Bog.

NAMJENSKI FILM, također **primijenjeni film**, naziv za svaki film koji jasno svjedoči o namjenskom karakteru (i u strogo utilitarnom smislu riječi) svojeg postojanja. Iako svako film. ostvarenje može — u konkretiziranom povodu i uvjetima prezentacije — služiti nekoj specifičnoj svrsi, namjenskim se filmom u rigoroznijem smislu smatraju djela u kojima se narativno pripćenje (→ **NARACIJA**) usredotočuje na mogućnost socijalno vođenog utjecaja na gledatelja, i to s izraženom namjenom (komercijalnom, posebno propagandnom i obrazovnom /koje formiraju i 2 najjasnije razaznatljive specifične vrste namjenskog filma: → *propagandni film* i → *obrazovni film*). Izlaganje u namjenskom filmu odlikuje se vrlo svrhovitim retoričnošću kojom se ponekad i eksplicitno definira namjena filma (npr. tekstom spikera ili naratora, natpisima, dokumentarističkim oblicima objašnjavanja), standardiziranim izborom tema (odjek aktualnih društva, potreba i narudžbi /→ **NARUČENI FILM**) i stereotipizacijom režijskih postupaka. N. može pripadati rodu igr. filma, no znatno češće njegova je poetika slična onoj dokum. filma (npr. u obrazovnim filmovima) ili eksp. filma u najširem smislu (npr. reklamni film). Namjenski usmjerena naracija — koja N. u znatnoj mjeri distingvira od ostalih film. rodova — navodi na mogućnost da ga se tretira i kao zaseban rod.

An. Pet.

NANNUZZI, Armando, tal. snimatelj i redatelj (Rim, 21. IX 1925). Na filmu od 1941. kao asistent snimatelja (npr. A. Gallea i D. Scale). Samostalno snima od 1956, najuspješnije surađujući sa M. Bologninijem, L. Comencinijem i L. Viscontijem. Posebno je zapažen po vrlo izražajnoj, dramatičnoj crno-bijeloj fotografiji u filmovima *Mladi muževi* (M. Bolognini, 1958) i *Drage zvijezde Velikog Medvjeda* (L. Visconti, 1965), za koje je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento, kao i za fotografiju u boji filma *Nesvakvaćen* (L. Comencini, 1968). Vrlo uspješan u oživljavanju minulih epoha, kasnije je dobiva i za filmove *Ludwig* (L. Visconti, 1973) i *Isus iz Nazareta* (F. Zeffirelli, 1978, sa D. Watkinom). Istaknut i kao susnimatelj filmova *Svinjac* (P. P. Pasolini, 1969, sa T. Delli Collijem i G. Ruzzolinijem) i *Sumrak bogova* (L. Visconti, 1969, sa P. De Santisom), ostvaruje i međunar. karijeru (npr. spektakularna fotografija u *Waterloou*, 1970, S. F. Bondarčuka). Radi i za televiziju (npr. tv-serije *Pinocchio* L. Comencinija i *Duce i ja* A. Negrina). Režirao je više filmova komerc. orijentacije (npr. *Božić u javnoj kući* — Natale in casa d'appuntamento, 1976).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Žena dana* (F. Maselli, 1956); *Prozori prema luna-parku* (L. Comencini, 1957); *Muževi u gradu* (L. Comencini, 1958); *Hrabraroć* (M. Bolognini, 1959); *Adua i prijateljice* (A. Pietrangeli, 1960); *Lijepi Antonio* (M. Bolognini, 1960); *Senilnost* (M. Bolognini, 1961); *Odmetnik* (R. Castellani, 1961); *Mafijaš* (A. Lattuada, 1962); *Posjeta* (A. Pietrangeli, 1962); *Djevojka iz Parme* (A. Pietrangeli, 1963); *Bum* (V. De Sica, 1963); *Posjet* (B. Wicki, 1964); *Drug don Camillo* (L. Comencini, 1965); *Ustani i pucaj*

(C. Lizzani, 1966); *Glava obitelji* (N. Loy, 1967); *Jednoga prekrasnog studenog* (M. Bolognini, 1968); *Skalpel — bijela mafija* (L. Zampa, 1973); *Milarepa* (L. Cavani, 1974); *S onu stranu dobra i zla* (L. Cavani, 1977); *Veliko klućanje* (M. Bolognini, 1977); *Viši razlog* (A. Cayatte, 1978); *Kavez ludosti* (É. Molinaro, 1978); *Vrući kreveti* (L. Zampa, 1979); *Topla braća* (E. Molinaro, 1980); *Koža* (L. Cavani, 1980); *Noć u Varennesu* (E. Scola, 1981); *Sahara* (A. V. McLaglen, 1983); *Dobri kralj Dagobert* (D. Risi, 1984); *Zlatne naočari* (G. Montaldo, 1986); *Dan ranije* (G. Montaldo, 1987). K. Mik.

NANOVIĆ, Vojislav-Voja, redatelj, scenarist i montažer (Skopje, 12. VIII 1922 — Beograd, 10. VIII 1983). Prvoborac NOB-e. Iako je želio studirati slikarstvo, 1945. po zadatku postaje isprva novinar »Politike«, potom pisac tekstova pa šef *Žurnala*. Režira od 1946. isprva film. reportaže (npr. *Balkanske igre*, 1946, te prvi jugosl. film u boji *Smotra mladosti*, 1947 /sa G. Gavrinom i R. Novakovićem/). Kao neposrednom sudioniku, povjerenom mu je da napiše scenarij i režira jedan od prvih poratnih igr. filmova *Besmrtna mladost* (1948), o sabotazama omladinaca-ilegalaca u okupiranom Beogradu 1941, snimljen u duhu socijal. realizma tog vremena, koji svojom dinamičnošću predstavlja preteču domaćega akcionog filma. Ohrabren uspjehom, N. se nastoji iskazati u raznovrsnim žanrovima. Slijede: prva jugosl. filmska bajka *Čudotvorni mač* (1950) s »vječnom temom« sukoba dobra i zla; ratna drama *Frosina* (1952), prvi mak. igrani film; *Ciganka* (1953), ekranizacija kaz. komada *Koštana* B. Stankovića prema scenariju A. Vuča; ratni film *Šolaja* (1955) o nar. heroju, legendarnom neobuzdanom junaku partizanskog rata; ljubavna drama (s cjelokupnom radnjom na šlepu) *Tri koraka u prazno* (1958); *Pogon B* (1958) o naftašima koji otkrivaju naftu unatoč administrativnoj likvidaciji pogona; komedija zablude *Bolje je umeti* (1960). U međuvremenu režirao je i desetak kratkometr., najčešće propagandnih filmova.

Iako se iz filma u film očigledno razvijao i zadirao u teme od najšireg interesa, N. nije uvijek ostvarivao željene domete. Njegov posljednji igr. film bio je posebno neuspješan pa su mu producenti uskratili povjerenje. Nakon toga N. odlazi u SAD i otpočinje novu karijeru. Afirmira se kao montažer u poznatoj tv-kompaniji ABC, a kasnije osniva i vlastito poduzeće *Film Editing Service* u New Yorku. Zbog teške bolesti vraća se poč. 70-ih godina u Beograd (nakon osmogodišnjeg odsustva). Do kraja života režira, prema vlastitim scenarijima, desetak turističkih filmova (npr. *Jezeru Jugoslavije*, 1972; *Sveti Stefan*, 1973; *Hoteli u Jugoslaviji* i *Dobro došli u Crnu Goru*, oba 1974). God. 1982. prima, kao jedan od pionira jugosl. filma, Plaketu Jugoslovenske kinoteke za zasluge, a 80-ih godina pojedini kritičari u znatno povoljnijem svjetlu valoriziraju njegov opus igr. filmova. Mo. I.

NARACIJA, također **pripovijedanje**, **kazivanje**, **pričanje**, u najširem određenju ono priopćenje (→ TEORIJA KOMUNIKACIJA) kojim se predočavaju zbivanja. Ona se mogu predočavati i statičkim priopćenjima, npr. slikom, crtežom, kipom, fotografijom i sl. Međutim, za predočavanje nekog zbivanja u cijelosti najbolje su sekvencijalne vrste priopćenja, tzv. *izlagачka priopćenja* ili *izlaganja* (diskurs, vremenski medij, vremenska umjetnost). U izlagачka priopćenja spadaju jezička (književna), kazališna i filmska, te različiti oblici sekvencijalnih statičkih priopćenja: stripovi, sekvencijalno slikarstvo, fotogr. sekvence, sekvence

dijapozitiva i sl. Za razliku od statičkog priopćenja koje informacije o prizoru daje odmah na uvid, izlagачko priopćenje gradi predodžbu o prizoru s pomoću informacija koje se pružaju postupno, sekvencijalno, u nizu.

Film. snimka ispunjava temeljne uvjete narativnosti; jedan od bitnih razloga njezina nastanka bila je težnja da se predочи *zbivanje* (ili posebnije — *kretanje*). Naglasak je pri tome bio upravo na vizualnom predočavanju — fotografskom ili crtežnom. Međutim, polazna narativnost film. snimke ne mora obuhvaćati narativnost cjeline film. djela; ona može biti *deskripcija* ili *dočaravanje* nekoga postojanog stanja stvari ili duha, a može biti i *objašnjavačaka*, *određivačaka*. Film. djelo je narativno, u ovom širem smislu, ukoliko je cjelina izlaganja usredotočena na stvaranje cjelovite predodžbe o određenom slijedu zbivanja.

Pričanje i *ispričano* dva su bitna aspekta svake naracije. S jedne je strane predodžba zbivanja koju se priopćajno izgrađuje; nju se tipično naziva *radnjom*, *pričom* (→ PRIČA, FILMSKA), *fabulom*, *narativnim sadržajem*, *dijagezom* i dr. Za predodžbo zbijanje karakteristično je da ga se može identifikirati kao isto ili različito srazmjerno neovisno i o izvornom izlaganju s pomoću kojeg je predodžba stvorena, kao i o mogućim varijacijama u izlaganju. Utoliko se predodžbo zbijanje može preuzimati iz jednoga filma u drugi (→ REMAKE), iz književnosti, kazališta i stripa u filmu (→ ADAPTACIJA), ali i obrnuto, a da se pri tome prepoznaje kao isto zbijanje. Predodžbo zbijanje je, utoliko, *intertekstualna* i *intermedijska* pojava. Međutim, koliko god jednom predodžbo zbijanje imalo svoju identifikacijsku samostalnost — kad je jednom već predodžbo, ono komunikacijski ne postoji bez postupaka predočavanja, bez pripovijedanja, bez izbora između različitih pripovjednih mogućnosti. *Izlagачke varijante* ili *mogućnosti* razlikuju se uglavnom po tome koje informacije o zbijanju pružaju, koliko informacija pružaju, kojim redoslijedom iznose informacije i tome sl. Izlagачke mogućnosti su dobrim dijelom uvjetovane tehnološko-priopćajnim pogodnostima određenog → medija, te se utoliko doživljavaju u većoj mjeri medijski specifičnima nego predodžbo zbijanje, premda i sama predodžba zbivanja koju se pripovijedanjem stvara ovisi o medijskim pogodnostima — nije medijski neuvjetovana.

Predodžba zbivanja također nije lišena izbornosti, dakle izrađenosti. Postupak predočavanja ujedno je postupak izdiferenciranog pridavanja pažnje — *tematizacije*: određuje se što treba izložiti pažnji, kojim će se likovima, njihovim aspektima, postupcima i odnosima pridati veća, a kojima manja (ili nikakva) pažnja. Proizvod strukturiranja prikazivanja uz pomoć izdiferenciranog usmjerenja pažnje naziva se *tematska organizacija*.

Najpoznatija i povijesno najdominantnija tematska struktura zbivanja jest *fabulistička struktura* (*fabula*, *priča*, *dramska radnja*, *radnja filma*). Događajni niz koji se ovdje tematizira je problemsko-rješavački, tj. u njemu se prati kako je neka normalna situacija suočena s problemom ili skupom problema koje likovi nastoje razriješiti sve dok ne dosegnu neki tip rješenja. Klas. principi *dramske kompozicije* — *ekspozicija*, *zavjet*, *sukob*, *kulminacija*, *rasplet* — odnose se na faze u ovom problemsko-rješavačkom toku zbivanja. Fabulistička organizacija je toliko dominirala pov. razvitkom filma, snažno uvjetujući razvoj svih pripovjednih tehnika (tzv. *filmskog jezika*), da se pod naracijom često isključivo pomišlja na fabuliranje.

Međutim, fabula nije jedini tip tematskog strukturiranja naracije. Zbivanja mogu biti struk-

turirana tako da su tematizirane u prvom redu veze dodira između pojedinih događaja (vremenskog, prostorno-vremenskog, atributivnog dodira); takvu naraciju — u kojoj najčešće pratimo slijed zbivanja — možemo nazvati *serijelnom* ili *epizodičnom*. Ovakav tip strukturiranja dominira u opisnim dokum. filmovima, i uopće u opisnim dijelovima svakog filma. Vrlo je proširena, međutim, kombinacija fabulativnog i serijelnog strukturiranja po kojoj su manje cjeline organizirane fabulativno (problemsko-rješavački) te ih se doživljuju kao samostalne događaje, anegdote, epizode sekvence, geg-situacije, a one su međusobno vezane po serijelnom principu (tako je, npr., u slapstick-komedijama, crtanim geg-filmovima, pustolovnim filmovima, u film. serijalima i dr.). U modernističkim filmovima moguć je i obrat: da su veze među pojedinim malim dijelovima filma pretežno serijelno (deskriptivno ili asocijativno) postavljene, ali ipak tako da se uspijeva razabrati neka opća problemsko-rješavačaka, fabulativna linija zbivanja kroz cjelinu djela.

Aspekti izlaganja: perspektivizacije. Temeljni izlagачki postupci sastoje se od *perspektivizacije* i *metanarativnog strukturiranja*. Kako je na filmu izgradnja predodžbe zbivanja perceptivno vođena i utemeljena, ona uvijek podrazumijeva izbornu određivanje i perceptivnog stajališta, promatračkog položaja u prizoru i u odnosu na važne sastojke prizora. Taj položaj može se nazvati → *točkom promatranja* (→ PARAMETRI KADRA) s koje dobivamo perspektivu danog prizora i prizornog zbivanja. Postupci vezani uz određivanje točke promatranja nazivaju se *perspektivizacijskim postupcima*.

U svezi s izborom točke promatranja je i tzv. *narativna* ili *diskurzivna ekonomija*, tj. određivanje što će biti pokazano a što neće (nego će se podrazumijevati). Gl. sredstva pripovjednog ekonomiziranja na filmu jesu: a) držanje u vidnom polju ili ispuštanje iz vidnog polja (da li je što u *kadru* ili je *izvan kadra*, »u offu«); b) mizanscensko pokazivanje ili sakrivanje od pogleda (predmeti unutar vidnog polja tako se razmjeste da se podastiru pogledu ili tako da se ne vide, ili da im se ne vidi određena strana); c) puno praćenje ili pak montažno ispuštanje (→ ELIPSA).

Za svakog gledatelja filma u kinu, bez obzira na njegov položaj prema ekranu, točka promatranja je fiksna zbog toga što je izvedena iz projekcijskih karakteristika film. slike prizora. Utoliko je točka promatranja tek opća promatračka pogodnost, virtualna, ničija specifično. Ali, postoje načini da se ona izričito poveže s određenom osobom, pa se takav postupak može nazvati *personalizacijom perspektive*, ili se (uobičajenije) govori o *točki gledišta*. Na filmu se točka promatranja u određenom trenutku promatranja prizora može povezati uz 4 tipa osobnosti: *lik iz radnje*; → *narator*; *adresiranog gledatelja*; *deklariranog autora* (→ TOČKA GLEDIŠTA).

Točka promatranja nije uvijek personalizirana. Često se ne može vezati ni uz koju od navedenih osoba, niti ima naznaka da je uopće povezana s kakvom osobnošću. Takvu točku promatranja držimo *apersonalnom točkom promatranja*, ili (običnije) *objektivnom točkom gledišta*, *objektivnim kadrom* (premda se često *objektivnom* naziva svaka točka gledišta koja nije subjektivna).

Premda se personalizacija određuje za svaki promatrački položaj, njeno variranje od položaja do položaja određuje strukturu personalne perspektivnosti u sklopu cijelog filma, a nju se naziva *pripovjednom perspektivom filma*. Pripovijedanje može biti *jednoperspektivno* — kad se cijelo tematizirano zbijanje prati iz točke promatranja isklju-

čivo jedne osobe (tj. kad se cijelo izlaganje sastoji od subjektivnih kadrova, kao u »Ženi u jezeru«, 1947, R. Montgomeryja); takvo je pripovijedanje iznimno. Češće je izlaganje sa stajališta različitih osoba, koje se naziva *višeperspektivnim pripovijeda- njem*; međutim, i u njemu obično prevladava perspektiva jednog lika ili jedne prostorno kohe- rentne grupe likova, pa tada govorimo o *glavnoj perspektivi pripovijedanja*, dok su ostale prisutne perspektive *sporedne ili pomoćne*. Gl. perspektiva može se razraditi tako da stvara dojam jedno- perspektivnosti, što se postiže na nekoliko načina: vezivanjem točke promatranja uz položaj odre- đenog lika (može biti subjektivna, polusubjektiv- na ili pristrana); tematiziranjem toga lika ili samo onih prizora u kojima je prisutan taj lik; tematizi- ranjem samo onih aspekata kojima taj lik obraća pažnju, odn. onih aspekata koji su neposredno važni za taj lik i njegove postupke (bez obzira da li ih lik opaža ili ne). Takva tematizacija stvara snažan dojam da se cijelo zbivanje prati iz per- spektive dotičnog lika, koji se naziva *fokalizator* ili (poznatije) *centralnom inteligencijom*. Posto- janje većeg broja ravnopravnih gl. pripovjednih perspektiva naziva se *mozaikom perspektivom pri- povijedanja* ili *mozaikom dramaturgijom*.

Točka promatranja nije određena samo pro- storno, niti samo subjektivno već i temporalno (vremenski). Naime, pripovjedački redoslijed ko- jim će biti pokazan tok zbivanja podliježe izbor- nom pripovjedačkom variranju što se naziva *tem- poralnom perspektivizacijom* (sižeinom kompozici- jom, vremenskom kompozicijom). Ukoliko se re- doslijed predočavanja podudara s redoslijedom (tokom) predočnog zbivanja, govorimo o *linear- nim naracijama* (linearna sintagma, »ravno« pri- povijedanje). Linearne naracije nalaze se u onim filmovima u kojima se zbivanje dosljedno prati sa stajališta jednog lika (bez obzira da li se sastoji od subjektivnih kadrova ili od pripovijedanja sa cen- tralnom inteligencijom). Dojam linearnosti stva- rajaju i ona izlaganja u kojima se prate 2 istodobna ali ambijentalno razdvojena zbivanja koja imaju uzajamnu kauzalnu važnost, premda se u tom slučaju isprekidana uzastopnost naizmjeničnog predočavanja dvaju zbivanja ne podudara s njiho- vom kontinuiranom istodobnošću. Takvo pripo- vijedanje naziva se *paralelnim* ili *sinkronim* (→ PARALELNA MONTAŽA). Istodobna ali prostorno razdvojena zbivanja mogu se pratiti tako da se najprije prati jedno zbivanje u cijelosti, a zatim — »vraćanjem u vremenu« — i drugo. Takav tip praćenja istodobnosti može se nazvati *preklapa- jućom naracijom*. Preklapajuće praćenje narušava doživljaj linearnog pripovijedanja i svrstava se u *nelinearne* ili *anaprone naracije*; to su ona pripo- vijedanja u kojima se redoslijed izlaganja ne po- dudara s redoslijedom zbivanja. Dva su tipa ana- kronih temporalnih perspektiva: *retrospektivne na- racije* (→ RETROSPEKCIJA), u kojima se vraća na neko prošlo zbivanje, i *anticiptivne naracije* (→ VRIJEME, FILMSKO), u kojima se prelazi na buduća zbivanja (srazmjerno su rijetke).

Pripovijedanje: metanarativni aspekti. Per- spektivizacija podrazumijeva ne samo određivanje položaja već i razloga zbog kojeg s određenog položaja promatramo prizor. Tematsko izdvajanje zajedno s određivanjem perspektive implicitno ocrta interesno usmjerenje s kojim se prati na- racija. Međutim, interesno se usmjerenje često nastoji i izričito ocrtati (tj. ocrtati *interpretaciju zbivanja*), a pri tome se teži pomoći gledatelju da se snađe u postupcima pripovijedanja — u izla- ganju. Postupci s pomoću kojih se to postiže naziva- ju se *metanarativni postupci*.

Metanarativni su oni postupci koji dijelom od- vlače pažnju od prizora i prizornog toka a privlače je na sebe, ili oni koji odstupaju od uobičajenih postupaka te time daju posebnu važnost izlagač- kom mjestu na kojem se javljaju. Među takve postupke spadaju: *filmska interpunkcija* (→ MON- TAŽNE SPONE), → *stilske figure*, *stilizacijski postup- ci*, *neparativni inserti*, *naratorovi iskazi* (→ NARACI- JA²) i *popratna glazba*.

Nekoliko je tipičnih metanarativnih funkcija. Prva je *razgraničavanje i povezivanje* film. »pod- cjelina«. Naime, prilikom praćenja naracije osobi- to je važno uočiti postojanje različitih podcjelina, jer smisao nekoga narativnog djela ovisi o cjelini u sklopu koje se nalazi kao i o položaju unutar te cjeline. Tipične cjeline narativnog filma jesu: → *scene* i → *sekvence*, te *cijeli film*. Ustaljen je običaj da se upozorava na cjeline jačim isticanjem *početka cjeline* (npr. s pomoću duljih deskriptivnih kadrova širokog plana /totala, polutotala/, ili pak kadrovima detalja čije kontekstualno značenje ni- je jasno pa stvaraju »radoznalost«, i dr.); zatim, jače se obilježuje *završetak cjeline* (obično se najavi naglašenim, prizorno nemotiviranim otklonom od stilskih postupaka isključivo upotrebljivanih u danoj cjelini, ili otklanjanjem od praćenja onoga što nam je do tada bilo važno u prizoru, i dr.). Također je važno obilježiti i razraditi *granicu* iz- među dviju cjelina (a to se obično čini uporabom → montažnih spona), a značenjske veze na granici među cjelinama se uspostavljaju i potcrtavaju naj- češće izrazitim retoričkim postupcima (npr. ana- logijskim prijelazom, razotkriveno lažnim konti- nuitetom, obilježenom elipsom, »prevlačenjem dijaloga«, pojavom glazbe ili naratorova kome- nta što se »prevlaci« preko danoga montažnog pri- jelaza i dr.).

Druga tipična metanarativna funkcija jest *na- glašavanje važnih mjesta u naraciji* kako ona ne bi promakla pažnji gledatelja, odn. da bi ih on po- stao naglašenije svjestan. Najčešće sredstvo nagla- šavanja je *popratna glazba* čije javljanje, nagli izostanak, ili intenziviranje djelotvorno obilježuje određeno narativno mjesto; sl. ulogu ima i *narato- rov komentar* koji izričito upozorava na to mjesto. No, uz ove postupke, a često i umjesto njih, koristi se stanovita mjera *stilizacije* određenoga izlagačkog mjesta kako bi se na taj način istaknulo (npr. uz pomoć stilizacijskih rakursa, planova, neobičnog osvjetljenja, stilizirane kompozicije slike, stiliziranih šumova, naglašenoga montažnog obrasca i dr.).

Naredna tipična metanarativna funkcija jest specificiranje interpretacijske vrijednosti naglaše- nog mjesta (emocionalne, etičke, metafiz. i dr. vrijednosti). Takvi interpretativno izričiti postupci nazivaju se još i *komentativnima*. Najizri- čitiji komentativni postupci su ocjena zbivanja i toka priče uz pomoć naratorova iskaza. Nešto manje izričiti, ali djelotvorniji i češći postupci jesu: upotreba stilskih figura sa specificiranim konotacijama, insertiranje neparativnih blokova koji definiraju prirodu i vrijednost određenog mjesta u naraciji (tzv. *montažne sekvence*), pridru- živanje prateće glazbe koja svojim tipskim vrijed- nostima pomaže interpretaciji toga narativnog mjesta, i dr.

Metanarativni postupci uglavnom su retorički naglašeni, oni tvore retorički aspekt pripovijeda- nja pa se o njima najčešće raspravlja u film. estetikama.

Komunikacijski naglasci i narativni stilovi. Svi spomenuti narativni postupci (izbor i organi- zacija teme, izbor i organizacija perspektive kao i metanarativno uvjetovanje interpretacije) zapravo

su priopćajni, komunikacijski postupci (→ TEORI- JA KOMUNIKACIJA).

Komunikacija je određena onim što se u njoj problematizira, ona uvijek rješava neke doživljaj- ne i društ. probleme za sudionike u komunicira- nju. Ovisno o tome na koju se vrstu problema usredotočuje sporazumijevanje, razlikuju se i vr- ste, odn. stilovi narativnog priopćivanja — → *narativni stilovi*.

Jedna je mogućnost da se narativno priopćenje usredotoči na pitanja tematskog izbora i organiza- cije, tj. na sama prizorna zbivanja, te takvu nara- ciju zovemo *prizorno usmjerenom naracijom*. U tom će priopćajnom slučaju prizorna odvijanja dobiti najveću interesnu vrijednost (npr. posizat će se za fabulativnom organizacijom koja prizoru daje najveću vrijednost), a svi će pripovjedački postupci (postupci perspektivizacije i metanara- tivni postupci) biti takvi da što više usredotoče pažnju na prizorna zbivanja kao i da povećaju interesnu vrijednost prizora a da pri tome budu i što neprimjetniji, što podređeniji. Ovu se mo- gućnost osobito istraživalo i razrađivalo u sklopu klas. narativnog stila (→ NARATIVNI FILM).

Druga mogućnost je da se narativno priopćenje usredotočuje na pitanje izrađivanja, izrađivačke artikulacije, a to ponajčešće znači usredotočavanje prvenstveno na pripovjedačke postupke (osobito one metanarativne, interpretativne). Kako izra- đivački aspekti filma signaliziraju izrađivački čin film. autora i njegovo priopćajno planiranje, tak- vo se usmjerenje najčešće doživljuje kao *interpe- rativno usmjerena naracija*, odn. kao *izražajno* ili *ekspresivno usmjerena naracija*, u kojoj se prven- stveno problematiziraju različiti modeli nazornog odnosa prema prizorima filma, odn. prema svijetu uopće (→ AUTOR, FILMSKI; AUTORSKI FILM; AUTORSKA KRITIKA). Ova je mogućnost osobito istraživana i razrađivana u sklopu različitih umj. pravaca, odn. u sklopu modernističkoga narativ- nog stila (→ NARATIVNI FILM).

Treća je mogućnost da se narativno priopćenje usredotoči na pitanje socijalno vođenog utjecanja na *gledatelja* s namjenskim svrhama (propagand- nim, obrazovnim, komercijalnim); ovakav tip na- racije možemo nazvati *namjenski usmjerenom nara- cijom*. Ona podrazumijeva daleko veću standardi- zaciju izbora tema, prizorne organizacije i pripov- jednih postupaka (dakle i fabule i interpretacije) nego što je to dopustivo u sklopu prvih dviju orijentacija, te se većina aspekata tako orijentira- nih naracija doživljuje kao »stereotipizirana«. Ove mogućnosti namjenskog specificiranja utjecaja fil- mom osobito se istražuju i razrađuju u sklopu različitih tipiziranih vrsta narativnih filmova: dječjeg filma, niskobudžetnih serijala, pornografs- kih filmova, ideološko-propagandnih programa i sl.

Dakako, postoji i mogućnost neizdiferencira- nosti priopćajnih svrha, stanovite nespecificizira- nosti priopćenja, tj. *neusmjerene naracije*. Takve su, npr., one naracije u kojima se problematizira tek opća radoznalost za samu pojavu film. prikazi- valaštva, kako je to bilo u ranomu nij. filmu, u razdoblju tzv. *primitivnoga narativnog stila* (→ NARATIVNI STILOVI).

Proučavanjem naracije u svim njenim aspekti- ma i funkcijama bavi se → *naratologija*.

LIT.: Eu. Vale, The Technique of Screenplay Writing, London 1972; Ch. Metz, Ogledi o značenju filma I/II, Beograd 1973/1978; Clark/Clark, Psychology and Language, New York 1977; S. Chat- man, Story and Discourse, London 1978.

H. Tč.

NARACIJA², također **komentar**, govorni ili pisa- ni iskaz koji se obraća gledatelju da bi ga vodio kroz film. izlaganje (tumačio ili pružao dodatne obavijesti o zbivanjima, likovima i okolnostima,

posredovao među dijelovima izlaganja). U nij. filmu funkciju naracije imali su → *međunaslovi*, a u zvučnome pretežno se koristi govorni iskaz.

Takav se iskaz ne upućuje likovima što su prikazani u prizorima na koje se iskaz odnosi, niti se osvrću na njega, pa on nema komunikacijskih posljedica na prizore i ne doživljuje se kao dio komunikacije unutar prizora na koji se odnosi; narativni iskaz nije prizoran već *neprizoran govor* (*off govor* ili → *off*), ili *neprizoran natpis*. Glas kojim se izgovara najčešće se i zvukovno razlikuje od zvukova i govora u prizoru (npr. izgovara se drukčijom intonacijom i dikcijom) te se naziva *neprizornim glasom*, odn. zbog toga što se doživljuje kao da je nanesen preko prizora naziva se i *nanesenim glasom ili govorom* (engl. *voice over*). Naracijski → *natpisi* (*titlovi*) također su najčešće tako dani da se ne razabire kojoj od mogućih površina prizora pripadaju (tj. ne odaju svoj materijalni, objektni karakter, a ponekad su dani u → *dvostrukoј ekspoziciji*), ili su vezani uz takve objekte koji nisu prisutni u predočenim prizorima. Ponekad se kombinira govorna naracija i naracija s pomoću natpisa.

Između izgovorene i napisane naracije postoji važna razlika: natpisi se najčešće doživljuju kao apersonalan, bezličan iskaz, dok se govorena naracija — budući da je netko izgovara — doživljava u pravilu kao personalna, pripadna određenoj osobi.

Osobu koja izgovara narativni iskaz naziva se → *naratorom*, *pripovjedačem* ili *komentatorom*.

Budući da se pretpostavlja kako pripovjedač pripovijeda s utvrđenom komunikacijskom namjerom, s planom i sa znanjem o onome o čemu pripovijeda, naraciju se u pravilu doživljuje (a ona to često nedvosmisleno sugerira) kao retrospektivan i »sveznajući« pogled na zbivanje. Njena prisutnost naglašuje podređenost prizora i njihova slijeda isplaniranom izlagačkom, pripadnom cilju, zaključku, poanti. Prisutnost govorene naracije u filmu potiče gledatelja na naglašenije interpretativan odnos prema film. zbivanjima, na odnos usmjeren ka završnici izlaganja, i to sa specifičiranoga interpretativnog stajališta naratora. Zbog toga je tipična funkcija naracije — *metanarativna* (→ *NARACIJA*). H. Tč.

NARATIVNA MONTAŽA → **MONTAŽA**, Montažna kompozicija cijelog filma

NARATIVNI FILM, također **igrani film** i **fabularni film**. 1. Film s fabularno komponiranim zbivanjem. — 2. Svaki film u kojem postoji predodžba o povezanom zbivanju. Budući da je orijentacija na fabulu (→ *PRIČA*, *FILMSKA*) bila snažan poticaj ukupnom razvitku filma i nosilac društveno-ekon. institucionalizacije kinematografije, dominirajući povijesću igr. filma, naziv se pretežno odnosi upravo na igr. fabularni film. Drugo značenje upotrebljava se uglavnom za rubne ili prijelazne pojave (npr. za igr. nefabularne filmove, za igr. filmove serijskog strukturiranog zbivanja i za dokum. filmove naglašenije narativno organizirane) (→ *NARACIJA*; *NARATIVNI STILOVI*).

H. Tč.

NARATIVNI STILOVI, stilovi → *naracije* vezani uz određena razdoblja u razvoju filma a razrađuju neke posebne, jedinstvene narativne mogućnosti. Budući da je naracija dominantan tip organiziranja filmova u većini kinematografija i u svim pov. razdobljima filma (osim u samim počecima), razvoj filma i tzv. *filmskog jezika* često se poistovjećuje upravo s razvojem narativnih stilova. Premda to u istoj mjeri ne vrijedi za sva razdoblja, osobito za klas. i novije razdoblje u kojima i druge

film. organizacije dobivaju važnost i samostalno se razvijaju (npr. raspravljačka organizacija u obrazovnim i istraživačkim dokum. filmovima, asocijativna u eksp., reklamnim i tzv. poetskim filmovima), smjena narativnih stilova ipak je bitno obilježila ukupan razvitak filma i dala temelje na kojima su se gradili i dr. tipovi film. organizacija. U pov. razvoju filma mogu se razlučiti 3 osnovna tipa narativnih stilova: a) *primitivni*; b) *klasični*; c) *modernistički*.

Primitivni stil. Pripovjedačke, predočavalačke tehnike isprva su pretežno slijedile ova načela: nastojalo se da svi važni elementi prizora budu podjednako u vidnom polju (što je tražilo najčešće *srednji plan*, frontalnu kompoziciju i fiksni promatrački položaj te opću jednoliku osvijetljenost prizora). Gledateljevu pažnju raspoređivalo se ponajviše premještanjem likova unutar vidnog polja, odn. naglašenom gestikulacijom onih glumaca koji preuzimaju inicijativu u zbivanju. Težnju da cijeli važan prizor bude u vidnom polju (u → *kadru*) pratilo je nastojanje da se u toku kontinuiranog snimanja (»u slici«, → *tablou*) predoči zao kruženo zbivanje, koje se u pravilu izričito zao kruživalo ulascima inicijalnih likova u vidno polje (»na scenu») i njihovim odlascima. Ove značajke prikazivanja potječu iz kaz. konvencija prenesenih na film. Međutim, one ipak nisu specifično kazališne, već obilježuju sva vizualno primitivna predočavanja (npr. dječje slikarstvo, primitivnu lik. umjetnost, primitivna kaz. prikazivanja, spomenarsku i amat. fotografiju, i sl.), a vjerojatno su i posljedica potrebe da se što kraće i što preglednije izloži sve najvažnije u prizoru, jer se vodi računa i o prolaznoj, usputnoj pažnji gledatelja.

Unutar primitivnog stila razvoj se kretao u smjeru povećanja atraktivnosti i preglednosti filma. Fabulistički potencijali povećani su prelaškom s *jednoscenskom fabuliranjem* (u jednoj »slici«) na *mnogoscensko fabuliranje* (u više tabloa), čemu je osobito pridonio → *Georges Melies*. To je omogućilo uvođenje više ambijenata u film, prijenos mogućih zapleta i fabulističkih obrata. Osobito uočljiva bila je retorička, metanarativna (→ *NARACIJA*) razradba pripovijedanja: postupno je uvedena tzv. *interpunkcija* (→ *MONTAŽNE SPONE*) s pomoću koje su se jasnije razgraničavale scene; uvedeni su → *natpisi* s narativnim (→ *NARACIJA*²) i dijaloškim naznakama, a služili su i kao interpunkcija; pažnju se usmjeravalo ponekad uz pomoć pomičnih → *maski* što su sužavale vidno polje na važan detalj; kino-muzika ne samo što je prikrivala neželjene šumove u dvorani već je i naglašavala zbivanja na filmu (→ *GLAZBA NA FILMU*), i dr.

Klasični stil (nijemog filma). Takav razvoj omogućio je promjenu dominantnog stila u klas. stil koji se oslanjao o stalnu publiku i njenu želju da uspostavi izdiferenciraniju, složeniju i angažiraniju odnos sa svijetom filma. Ta promjena je nastala nakon otkrivanja predočavalačkih i dojmovnih mogućnosti koje imaju promjene točke promatranja u odnosu na isti prizor. Naime, usprkos tome što je već u primitivnom filmu fiksna točka promatranja nestalnija (naglo prebacivanje iz jednog ambijenta u drugi pri prelasku s jednog tabloa na drugi, povremene izmjene pri praćenju pokretnih pojava), točka promatranja je još uvijek bila vezana uz moguću tjelesnu pokretljivost zamišljenog promatrača smještenog u određenom prizoru. Rev. čin oslobađanja pokretljivosti točke promatranja od tjelesne pokretljivosti podrazumijevanog promatrača odvijao se u više stupnjeva. Prvi je bio uvođenje → *paralelne montaže*, jer je

time gledatelj suočen s tjelesno nemogućim trenutnim i naizmjeničnim promatračkim prijelazima iz jednog ambijenta na drugi. Drugi je stupanj bio učinjen ustaljenjem → *inserata* krupnih planova lica i predmeta u danom toku tabloa (čime je utemeljena tehnika »master plus inserti« /→ *MASTER*/). Treći i najbitniji bio je ustaljivanje istancanje montažne varijacije položaja točke snimanja u odnosu na tok istog prizora (tj. uvođenjem varijacija u → *planovima*, kasnije i u stranama snimanja i u nagibu snimanja /→ *NARACIJA*/). Za ustaljivanje tih montažnih postupaka (kao i promjene točke promatranja istog prizora) osobito je zaslužan → *David W. Griffith*. Time je otvoren put kognitivnoj slobodi u razradbi predodžbe zbivanja, kao i u uobličavanju kombinatirnijeg i angažiranijeg odnosa prema zbivanjima.

Promjene u varijacijama točke promatranja istog prizora mogle su se ustaliti upravo zato što su bile usko vezane uz razvoj fabuliranja: fabule su postale složenije jer su se temeljile na nastojanju da se gledatelja podrobnije vizualno obavijesti o okolnostima zbivanja (uzrocima, relevantnim aspektima okolice, posljedicama), te o psihologiji likova (o motivima djelovanja i reakcija). Podrobnija obaviještenost omogućila je gledatelju bolje anticipiranje toka zbivanja i toka izlaganja: stvorene su mogućnosti razvoja takvih narativnih tehnika koje će dozirati i raspoređivati informacije o zbivanjima za gledatelja, te ga poticati na dinamičko-anticipativni, angažirani odnos prema likovima i fabulativnom toku (tzv. *identifikacija*). Veća složenost zbivanja i veća složenost kognitivnih perspektiva na zbivanja poticale su i razradbu suptilnijih metanarativnih tehnika, tj. tehnika s pomoću kojih će se čuvati pregledanost pripovijedanja, a jasnije odrediti s kojeg interpretativnog stajališta treba promatrati tok zbivanja.

Dijelom je ovaj proces artikulacije klas. stila započeo potkraj prvog desetljeća XX st., razrađivan je 10-ih godina — osobito u SAD, da bi oko 1920. postao standardiziran, često visoko sofisticiran i svjetski dominantan. Lančana organizacija zbivanja, kakva je prije dominirala komedijom i pustolovnim filmovima, postala je rijetkost — prevladavala je *fabulativna*. Veća individualizacija likova i fabulativni razvoj temeljen na djelovanju malog broja protagonista omogućili su — uz učestalo pojavljivanje istog glumca i istog tipa lika u → *serijalima* ili u nizu filmova sličnoga fabulativnog obrasca — veće vezivanje gledalaca uz likove i glum. nosioce tih likova; to je omogućilo i nastajanje → *sustava zvijezda*. Razvoj fabule uz istraživanje imaginativnih mogućnosti koje neki tipovi problemsko-rješavačkih situacija imaju za suvremenog gledaoca uvjetovao je razradbu → *žanrova*. Navikavanjem publike na (montažom omogućenu) analitičnost u predočavanju prizora unutar → *scene*, sličan se tip analitičnosti prenio i na pokrete kamere (za što su osobito zaslužni evr. redatelji).

Modernističke alternative klasičnome. Dva desetih godina, u vrijeme definitivne standardizacije klas. naracije i njene dominacije u svijetu, javile su se struje — pod utjecajem modernizma što počinje dominirati u umjetnostima Evrope — koje su se odupirale tome tipu naracije i tragale za drugačijim narativnim mogućnostima. U prvom redu, pripovjednom usredotočavanju na fabulu suprotstavile su usredotočavanje na interpretaciju zbivanja (na »poeziju«, odn. na opći doživljaj svijeta u franc. impresionističkom filmu, odn. na »intelekt«, »ideju«, »pojam«, tj. na ideol. stav prema zbivanjima u sklopu sov. revolucionarnog filma), a to je kod nekih avangardista (→

AVANGARDA) izazvalo čak i odbacivanje narativne organizacije filma uopće. Ovo naglašavanje interpretativne strane pripovijedanja bilo je, u nekim strujama (→ EKSPRESIONIZAM; IMPRESIONIZAM), vezano uz isticanje psihologije likova, odn. prikaz njihovih unutarnjih doživljajnih stanja, te su razrađivani posebni postupci sugeriranja psih. stanja — bilo putem »sekvenci subjektivnosti«, bilo pažljivim nadzorom nad konotacijskim djelovanjem posebno priređenog dekora, osvjetljenja i slikovne kompozicije. U dr. strujama (osobito u sovj. revolucionarnom filmu), vezanost uz »idejnost«, uz pojmovne konstrukte i propagandnu efikasnost, usmjerila je na naglašenu razradbu retoričkog aspekta pripovijedanja, te su povećane sposobnosti filma za figurativno izražavanje. Ti su pokreti do 30-ih godina zamrli, a time je nestala i sustavna alternativa klas. stilu, koji je — međutim — od tih ranih modernističkih pokreta preuzeo tehnike prikazivanja subjektivnih stanja i retoričkog komentiranja narativnog toka.

Zreli klasični stil (zvučnog filma). Pojava zv. filma potkraj 20-ih godina u prvi je mah naraciju učinila primitivnijom no što je bila u kasnomu nij. filmu. Nezgrapna tehnologija snimanja zvuka usporila je mizanscensko kretanje i pokretljivost kamere, a u filmovima su prevladavali dijaloški i glazbeno opterećeniji prizori (pod utjecajem kazališta). Tehnol. usavršavanje snimanja zvuka ubrzo je potaknulo snažniji razvoj klas. naracije. Korištenje ambijentalnih šumova i dijaloga omogućilo je da se povećaju i pojednostave izvori obavijesti o zbivanjima (koje su se prije davale okolišno i krajnje elaborirano). Tako je omogućena veća ekonomičnost i preglednost pripovijedanja, te još veća složenost u konstrukciji fabule. Konstantnost zvuka (dijaloga, šumova i muzike) na montažnom prijelazu u prikazivanju istog prizora omogućila je mnogo jaču sugestiju prizornog kontinuiteta u uvjetima montažnog (skokovitog) promatranja. Oslobođanjem glume od potrebe da se isključivo gestikulacijom i mimikom prikažu duševna stanja i namjere lika — time što su uvedene govorne informacije — potaknuto je njegovanje suptilne glume koja se temelji na svakodnevnom ponašanju. Auditivno upotpunjavanje predočavanja složenih prizora učinilo ih je perceptivno još prisutnijima, življima, iziskujući još veću pažnju u razradbi (»realnih«) perceptivnih datosti prizora. Sve je to shvaćeno kao približavanje realističnijoj film. naraciji, odn. potpunijem usredotočavanju na prizorno zbivanje. U zvučno-film. naraciji temeljne su se osobine klas. naracije ustalile kao norme: a) *norma interesne važnosti pokazanog zbivanja* (sve pokazano treba biti što je moguće zanimljivije); b) *norma povlaštenoga promatračkog položaja* (sve što je u prizoru zanimljivo treba promatrati s najpogodnije točke promatranja); c) *norma prizorne motiviranosti ili fabulativne funkcionalnosti pripovijedanja* (svaki pripovjedački, predočavalački »potez« mora prije ili kasnije pridonijeti boljem razumijevanju i većoj zanimljivosti problemsko-rješavačkog usmjerenja prizornog zbivanja). Pod utjecajem tih normi fabule su postajale homogenije, ekonomičnije — s maksimalno funkcionalnim dijelovima i narativnim postupcima. One su ujedno izražavale postojeće recepcijske trendove publike u smjeru kognitivno krajnje složenog i angažiranog odnosa gledatelja prema film. svijetu. Norma koja je objedinjavala ove prethodne bila je *norma neprimjetnosti* po kojoj su sve tehnike predočavanja fabule trebale biti neprimjetne, tj. takve da ne privlače pažnju već je maksimalno usredotočuju na predočeni tok zbivanja.

Modernistički stil. Premda je, nakon zamiranja ranih modernističkih pokreta, klas. narativni stil postao univerzalan, individualne tendencije ka modernizmu postojano su se javljale (npr. *Carl Theodor Dreyer, Jean Renoir, Jean Vigo, Luis Buñuel, Orson Welles, Robert Bresson* i dr.), kao što su se javljale i kinematografije koje su u zapadnjačkom kontekstu doživljavane kao modernističke (npr. *japanski film*). Potkraj 50-ih godina, međutim, u pokretu → *novog vala* u Francuskoj obznanio se modernistički stil kao prevratan, započevši dominaciju u reprezentativnoj sferi mnogih evr. i am. kinematografija 60-ih i poč. 70-ih godina. U razdoblju dominacije klas. stila, filmska je naracija dosegla visok stupanj rafiniranosti, što je podrazumijevalo veliki stilski repertoar i vrhunsko stilsko majstorstvo velikog broja redatelja i dr. autorskih suradnika, ali i recepcijsku rafiniranost publike, osobito mlađe (odgojene na klas. narativnoj tradiciji). Stvoren je pogodan kontekst stilističkih mogućnosti i stilističke osjetljivosti da bi se punim zamahom počeli razrađivati izražajni potencijali film. naracije za koju se modernizam od početka zalagao. Naime, dok je klas. film težio uspostaviti narativne obrasce što se temelje na nekim svakodnevnim kognitivnim i kulturalnim interesima (a to su bili obrasci predočavanja maksimalno zanimljivih prizora na kognitivno potican način), i koji izražavaju »objektivno« polje društ. zajedništva i promatračke angažiranosti film. publike, modernizam je film shvatio kao izražajno sredstvo uz pomoć kojeg jedna individua, *autor*, priopćuje svoju individualnost dr. individuu — *publici*; shvatili su film kao sredstvo uobličavanja i priopćavanja personalnih nazora. To se iskazalo u postuliranju *autorstva* kao temeljne kategorije stvaralaštva i recepcije (→ *AUTOR, FILMSKI; AUTORSKA KINEMATOGRAFIJA; AUTORSKA KRITIKA*).

Promijenjeni komunikacijski ciljevi narativnog filma podrazumijevali su i niz promjena u strukturiranju filma. Interes gledalaca nije se više morao usmjeravati prvenstveno ka prizoru, već ka nazornoj interpretaciji; ono što je gledatelj morao anticipirati nisu više bila orijentirana zbivanja već orijentirano izlaganje nazora. Preusmjeravanje gledateljeve pažnje izvodilo se razbijanjem anticipativne, problemsko-rješavačke orijentacije fabulističkog zbivanja s pomoću izbora takvih prizora i prizornih aspekata koji ne pridonose osnovnomu fabulativnom toku, te se doživljuju kao fabulativno nebitni, slučajni, bez predvidljivih i vidljivih fabulativnih posljedica (ovaj trend je započeo tal. *neorealizam*). Fabulistička anticipativnost oslabljena je i tako što su više birana i ocrtavana srazmjerno postojana stanja (psihol. stanja odnosa među ljudima, opća društ. stanja) nego što je praćena problemski usmjerena djelatnost i razvojni tok zbivanja, te se takva orijentacija osjećala i u filmovima s dominantno fabulističkom organizacijom. Pripovjedačka karakteristika modernističke naracije jest često posizanje za fabulativno disfunkcionalnim postupcima predočavanja, odn. onima koji privlače pažnju i na sebe. Npr., često se biraju točke promatranja s kojih se ne može najbolje pratiti ključno zbivanje ili ključni aspekti prizora, kadrovi traju dulje (ili kraće) no što je potrebno za praćenje zbivanja, često se u izrez dovode komponente nevažne za praćenje zbivanja u prizoru, propušta se motiviranje pojedinih izbora planova, kutova u kadru, kao i prizorno motiviranje montažnih prijelaza unutar scene, odn. naznačivanje fabulističkih veza među sekvencama, i sl. (npr. filmovi *Jean-Luca Godarda* i *Dušana Makavejeva*). S pomoću ovih i dr. sredstava na-

stoji se gledatelja promatrački distancirati od prizora i navesti da smisao pokazanih zbivanja i naglašenih postupaka traži u izlagačkoj, pripovjedačkoj namjeri, odn. nazorima autora. Time se klas. narativne norme narušavaju, pa se, utoliko, modernistička djela doživljuju kao stilizirana (do stupnja manifestnosti), devijantna u odnosu na tradiciju. Naime, osnovnim normama modernističke naracije postale su: a) *norma originalnosti* (u izboru zbivanja i pripovjednim postupcima teži se za onime što je novina u odnosu na tradiciju i na dr. autore); b) *norma osjetljive nazorne utemeljenosti cjeline filma* (iza niza narativnih postupaka mora se razabirati jedinstveno htijenje ili osjećanje).

Budući da je cilj modernističkih filmova izražavanje personalnog nazora, onda su i postignuća izrazito individualizirana — u sklopu modernističkog filma ne očekuje se neki opći pov. razvoj, progres naracije, već se pov. tok doživljuje kao supostojanje i smjena individualnih stilova koji su u biti jedinstveni i neponovljivi. Napredak se može uočavati tek u nastajanju tzv. *autorskih svjetova* pojedinih autora kroz niz filmova.

Jedna se globalna pov. promjena ipak osjetila na početku 80-ih godina. Ustoličenjem i dominacijom modernističkoga narativnog stila postupno se gube polemički tonovi koje je početni modernizam imao prema nekim aspektima klas. narativnog stila. Ionako obilježeni naglašenom svijetšću o pov. tokovima filma, modernisti potkraj 70-ih i polovicom 80-ih počinju oživljavati i razrađivati tradic. narativne moduse: oživljavaju neke žanrove (osobito one tradicionalno nerepresentativne: npr. film strave i užasa, znanstvenofantastični film, pustolovnofantastični film i dr.), artikuliraju se neki tradicionalno potencijalni ali nikad konačno artikulirani žanrovi (npr. artikulacija žanra borbenih filmova kroz ciklus kung-fu filmova, artikulacija film. »bajke za odrasle« kroz ciklus filmova »mač + magija« i dr.) te se to shvaća kao oživljavanje žanrovskog filma. No više od toga, kasnomodernistički autori počinju i dvadesetljetnu tradiciju suvremenoga modernističkog pokreta doživljavati kao vlastitu tradiciju s kojom ne polemiziraju, već se o nju oslanjaju i razrađuju je; imaju, dakle, isti onakav odnos prema tradiciji kakav je dominirao u klas. razdoblju. Tu fazu kasnog modernizma — u kojoj norma originalnosti dolazi u drugi plan a stimulira se stanovit povijesno nasljedovački stav sličan klasičnome — ponekad se još naziva *postmodernističkim stilom*.

LIT.: R. Gessner, *The Moving Image*, London 1968; J. Monaco, *American Film Now*, New York 1979; D. Bordwell/K. Thompson, *Film Art*, London 1979; J. L. Fell, *A History of Films*, New York 1979; »*Filmske sveske*« (br. 2), Beograd 1984.

H. TČ.

NARATOLOGIJA, također **narativika**, teorija naracije i teorija pripovijedanja, teorijska disciplina koja proučava → *naraciju*. Osnovni problemi naratologije jesu: po čemu se pripovijedanje tipski izdvaja među dr. tipovima izlaganja; koje su vrste pripovijedanja te razlike i veze među njima; kako razlučiti varijante istog pripovijedanja od različitih pripovijedanja; koji su sve aspekti pripovijedanja te oblici strukturiranja različitih aspekata i cijelog pripovijedanja; koji su psihol. i kult. temelji i koje službe pripovijedanja; koji su mogući načini kompjutorskog simuliranja pripovijedanja i dr.

Filmska naratologija. Jedna je od posebnih naratologija (analogno knjiž. naratologiji, dramskoj naratologiji i dr.), ali se film. naraciji može pristupiti i s komparativnih stajališta (uspoređujući je s dr. tipovima naracije) te s općih stajališta, pri čemu je film tek jedan od mogućih ilustrativnih predložaka.

Razvitak filmske naratologije. Budući da je gl. pažnja film. estetika i film. poetika bila usmjerena na tzv. *specifičnosti filma*, proučavanje narativnih aspekata film. djela bilo je gotovo posve zanemareno; držalo se da su preuzeti iz dr. umjetnosti (kazališta, književnosti, reportažne publicistike). Nagli razvitak filma i potrebe za priručnom literaturom, kao i osnivanje film. škola, potakli su objavljivanje teorijskih tekstova u kojima se počelo ozbiljnije istraživati narativne aspekte filma (npr. priručnici L. V. Kulješova). Naraciji su posvećeni i različiti «tehnički» priručnici za pisanje scenarija, koji se — u pravilu — oslanjaju o klasičnodramaturšku i književnoteorijsku tradiciju u pristupu naraciji, ali i na djelatno film. iskustvo u pisanju scenarija (E. Vance, R. Gessner, L. Herman i dr.). Razmatranja narativnih problema postaju učestalija i pod utjecajem strukturalističkih struja u humanističkim znanostima, osobito u lingvistici i teoriji književnosti (Ch. Metz, P. Wollen, J. Monaco i dr.). Film. proučavanje je izravno uključio u disciplinu naratologije S. Chatman, a naracija postaje središnjim problemom istraživanja i brit. lijevo orijentiranih poststrukturalista oko časopisa »Screen« (S. Heath, P. Wollen, M. Le Grice i dr.), odn. franc. poststrukturalista (R. Bellur, P. Bonitzer i dr.). Pristup pov. razvitku tzv. *filmskog jezika* s osobitim naglaskom na ideol. dimenziji tog razvoja čini i narativistička proučavanja povijesno orijentiranim (N. Burch, D. Bordwell, K. Thompson). N. se brzo razvija te se u nju već podvstavljaju neka tradic. proučavanja (npr. *montaže*).

LIT.: E. Vance, *The Technique of Screenplay Writing*, London 1972; Ch. Metz, *Ogledi o značenju filma I/II*, Beograd 1973/1978; S. Chatman, *Story and Discourse*, London 1978; D. Bordwell/K. Thompson, *Film Art*, London 1979; S. Heath, *Questions of Cinema*, London 1981; P. Wollen, *Readings and Writings*, London 1982; M. Chion, *Napisati scenarij*, Ljubljana 1987. H. Tć.

NARATOR, također **pripovjedač**, **kazivalac** (ponekad **komentator** i **spiker**), nosilac naracije (→ **NARACIJA**²), tj. neprizornoga govornog iskaza koji se obraća primaocu narativnog priopćenja da bi ga vodio kroz film. izlaganje. Kad se radi o naraciji u neigr. filmovima (obrazovnim, dokumentarnim, propagandnim), tada se češće govori o *komentatoru*.

Nosilac naracije u filmu prisutan je glasom koji ne pripada prizorima o kojima N. govori. Stil govora (koji ovisi o izboru onoga što kazuje, vrsti korištenih idioma, boji glasa, intonaciji govora i sl.) određuju identitet naratora i njegovu prepoznatljivost u filmu. Uz takvo neizravno predstavljanje, N. se govorno može predstaviti i izravno, navođenjem svojeg imena i/ili opisa (o kakvoj se osobi radi, kakvog zanimanja i soc. statusa, koju ulogu ima u odnosu na kazivana zbivanja i sl.). Naratora je moguće predstaviti i vizualno (čest slučaj u obrazovnim i dokum. filmovima). U igranima vizualno je predočavanje naratora obavezno kad je on sudionik zbivanja, odn. jedan od likova filma; kad nije lik iz prizornih zbivanja filma rjeđe se predočava vizualno, obično samo na početku ili kraju filma.

Kad je vizualno predstavljen, N. se najčešće i neverbalno (gestama, pogledom, položajem tijela i sl.) obraća gledatelju, tematizirajući time primaoca informacija (→ **NARACIJA**).

Kad je N. jedan od likova filma, on može biti glavni ili neki od sporednih likova te se prema tome mijenja perspektiva pripovijedanja. Budući da N. kazuje ono što već zna, pretpostavlja se da je on svojevrsna »sveznalica« ili da o zbivanjima zna više od gledatelja.

Zbog toga što je naratorov odnos prema primaocu priopćenja izričit i izrazito retoričan, scenari-

sti i redatelji često eksperimentiraju s različitim mogućnostima uvođenja i predstavljanja naratora te njegova izlaganja u filmu, pa nisu rijetka originalna rješenja (drugačija od ustaljenih). H. Tć.

NARIZZANO, Silvio, kan. filmski i tv-redatelj (Montreal, 1927). Studirao na sveučilištu Bishop. Od poč. 50-ih godina izrazito uspješan redatelj igr. tv-programa (dobitnik am. tv-nagrade Emmy te više brit. nagrada); na filmu od 1960. Od desetak njegovih film. projekata ističu se *Djevojka Georgy* (Georgy Girl, 1966, u Vel. Britaniji), turbofarsa, sa tzv. razuzdanim Londonom 60-ih godina kao pozadinom, i *Zašto da ubijemo učitelja?* (Why Shoot the Teacher, 1976, u Kanadi), sugestivna studija učmalosti kan. provincije. Kako njegovi, u kritike uglavnom uspješni filmovi nisu imali većega komerc. uspjeha, krajem 70-ih godina potpuno se posvećuje televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Fanatik* (Fanatic, 1965, u Vel. Britaniji); *Blue* (1968, u SAD); *Siromašak* (Redneck, 1973, u SAD); *Razred gospođice MacMichael* (The Class of Miss MacMichael, 1979, u Vel. Britaniji). Mi. Šr.

NARUČENI FILM, u nas rasprostranjeni naziv za sve film. projekte realizirane prema izravnoj (ugovorom definiranoj) narudžbi — neke nefilm. (obrazovne, priv., društvenopolit. i sl.) organizacije, poduzeća ili ustanove. Naručitelj u projektu može sudjelovati kao producent ili koproducent, dok uloga proizvođača — ovisno o ugovoru i tipu projekta — ne mora nužno nadilaziti prirodu »usluge«. Kategoriji naručenog filma ne pripadaju filmovi realizirani tek uz materijalnu potporu neke korporacije, ustanove ili udruženja — s motivacijom potpomaganja kult. ili umj. djelatnosti, eventualno s tim u svezi (na Zapadu) i zbog smanjenja poreznih obveza.

Naručeni filmovi većinom su izrazito namjen-skoga karaktera (→ **NAMJENSKI FILM**), realizirani isključivo radi udovoljavanja izričitim zahtjevima naručitelja. Budući da on s pomoću filma želi upoznati javnost sa svojom djelatnošću, N. je najčešće dokum. karaktera ili propagandistički; može, međutim, biti i igrani (npr., realiziran u svezi s nekim pov. ili polit. događajem, obljetnicom i sl.) ili animirani. Činjenica da se N. oblikuje prema narudžbi zna predodređivati većinu njegovih svojstava (sadržaj, žanr, tip retoričnosti, trajanje i dr.), što iziskuje izrazitu »zanatsku« kompetentnost njegovih stvaralaca, osobito ako se želi izbjeći stereotipizacija simptomatična za ovu vrst produkcije (tako, nerijetki su primjeri iznimno uspješnih/najčešće dokum./ filmova nastalih na temelju narudžbi).

Narudžba kao razlog stvaranja filma učestala je približno od I svj. rata, u razdoblju kad su uporabne vrijednosti filma postajale sve očiglednije (u obrazovanju, reklamiranju proizvoda, polit. agitaciji, mobilizatorskoj ulozi za rata i sl.). U Jugoslaviji N. se rasprostranjuje od sredine 50-ih godina; od kraja 60-ih u propagandističkom svojstvu sve mu više konkurira televizija.

Pojam *naručeni film* može imati i pejorativno značenje: odnosi se na djela koja nisu nastala na osnovi izravne narudžbe, već kao posljedica autoritativnog poticanja na njihovu realizaciju — radi propagiranja određenih polit. ideja, modela društ. ponašanja i dr.

An. Pet. **NARUSE, Mikio**, jap. redatelj (Tokio, 20. VIII 1905 — Tokio, 5. VII 1969). Iz siromašne obitelji; usprkos sklonosti prema književnosti, omogućeno mu je da završi tek dvogodišnju teh. školu. Kada mu 1920. umire otac prinuđen je da se zaposli, pa postaje rekviziter u novooosnovanoj film. kompaniji Shochiku. God. 1922—29. asi-



M. NARUSE, *Majka*

stent je redatelj (npr. Y. Shimazua), a kao redatelj debiura (uz pomoć H. Gosha) 1930. dvadeset-minutnom slapstick-komedijom *Chambara par* (Chambara fufu), njemu neprimjerenim žanrom nametnutim od scenarista (ujedno jednog od rukovoditelja kompanije). Već od idućeg filma *Čista ljubav* (Junjo, 1930) opredjeljuje se za melodramu i društ. dramu iz života pripadnika niže srednje klase (žanr → *shomin-geki*) što će i ostati njegovo dominantno usmjerenje. Za Shochiku radi do 1934; najznačajnije mu je ostvarenje iz tog razdoblja *Daleko od tebe* (Kimi to wakarete, 1933), priča o sudbini siromašne gejša (koja izdržava oca-pijanca i sina koji se stidi njenog zanata te postaje prijestupnik) kroz koju prikazuje situaciju žene lišene normalnoga obiteljskog života. S povećanim ambicijama od 1935. radi za tvrtku P. C. L. (budući Toho) kojoj, uz 2—3 izuzetka, ostaje vjeran do povlačenja 1967, realiziravši ukupno 87 filmova. S rijetkim izuzecima (2 pov., kostimirana filma te nekoliko posvećenih borbenim vještina/rađenim u nacionalističkoj euforiji pred II svj. rat/), u čitavom opusu prikazuje siromašne pripadnike radničke klase i probleme obiteljskih odnosa, »agoniju svakodnevnih života«, tretirajući taj globalni siže krajnje pojednostavljenim izražajnim sredstvima (osobito diskretnom montažom i minimumom pokreta kamere).

Svi značajniji filmovi odišu razočaranjem, rezignacijom i pesimizmom, a u središtu radnje obično je junakinja u stegama zamršenih obiteljskih odnosa, bez mogućnosti i sposobnosti da ih raskine, jer i nije svjesna svog položaja soc. žrtve. Prvi veliki uspjeh (i vodeću poziciju u godišnjoj klasifikaciji jap. filmova časopisa »Kinema Jumbo«) postiže filmom *Zeno, budi kao ruža* (Tsuma yo bara no yo ni, 1935), melodramom o djevojci čiji su roditelji rastavljeni. Do poč. 50-ih godina zapaženiji uspjeh postiže samo još sentimentalnom komedijom *Hideko, konduktorka u autobusu* (Hideko no shasho-san, 1941). U idućih desetak godina, iako kontinuirano radi, teško se snalazi u nametnutim burleskama i → jidai-geki siježima te melodramama s primjesama erotike i kriminala. Tek filmom *Ginza kozmetika* (Ginza gesho, 1951) vraća se bliskoj tematici i svojim poratnim iskustvima kroz priču sredovječne barske hostese koja uzdržava dijete i bivšeg muža, čeznući uzalud za promjenom takvog života. Naredna 3 filma potvrđuju njegov konačni izlazak iz razdoblja krize, uzrokovane društ. situacijom u zemlji, militarizmom i ratom: *Objed* (Menshi, 1951), iznijansirani psihol. portret žene u braku bez djece; *Majka* (Okasan, 1952), delikatan siže — o udovici s troje djece koja pokušava nastaviti muževljevo posao — obrađen u finesama, bez izrazitijeg zapleta i sentimentalizma; *Blesak* (Inazuma, 1952) prema scenariju spisateljice F. Hayashi, raden za tvrtku Daiei, o pobuni kćeri (H. Takamine, njegova omiljena glumica) koja odbija majčino posredovanje za brak, djelo u kojem je ostvarena »savršena ravnoteža filma i literature«. Sljedeće velike uspjehe postiže filmovima *Ploveci oblaci* (Ukigumo, 1955), njegovim najpopularnijim ostvarenjem, gdje — kroz tragičnu ljubav mlade žene (H. Takamine) prema oženjenom čovjeku — reljefno ocrtava soc. problematiku poratnog života, i *Kad žena silazi stepenicama* (Onna ga kaidan o agarutoku, 1960), pričom o udovici koja u miljeu barova tokijske Ginze traži i posao i ljubav. Jedan od posljednjih Narusovih filmova *Stranac u ženinom srcu* (Onna no naka ni iru tanin, 1965) u formi policijskog *suspensea* obrađuje neobičan dramski materijal: junak ubija ljubavnicu (prijateljevu ženu), a supruga mu — da se ne oda

i time naškodi djeci — krišom daje prejak dozu tableta za spavanje. Slučaj dvostrukog umorstva povod je za mračnu psihol. studiju koja efektino zaključuje njegov defetistički opus. U tom svijetu okrutnog realizma, stvaranom s maksimalnim autorskim poštenjem, nema mjesta iluzijama i ideal. vjeri u poboljšanje ljudi, ali ni naturalizmu ili šok-efektima. Apsolutna usredotočenost na temu i sudbine junaka stvara dojam specifične, suzdržane i iskrene poetike, koja Narusea čini jednim od klasika jap. filma (na Zapadu nepravdno u prevelikoj sjeni generacijskih drugova K. Mizoguchija i Y. Ozua).

Ostali važniji filmovi: *Svakodnevnici snovi* (Yogoto no yume, 1933); *Tri sestre čista srca* (Otome-gokoro sannin shimai, 1936); *Isuruha-chi, Tsurujiro* (1938); *Izveštaj o djelovanju profesora Ishinake* (Ishinaka-sensei gyouyoku, 1950); *Kasna krizante-ma* (Bangiku, 1954); *Strujanje* (Nagareru, 1956); *Srce žene* (Tsuma no kokoro, 1956); *Neukrotiva* (Taisho-mono, akurare, 1957); *Noćna oluja* (Yoru no nagare, 1959); *Dolazak jeseni* (Aki tachinu, 1960); *Kao supruga, kao žena* (Tsuma toshite, onna toshite, 1961); *Žena na mjestu* (Onna no za, 1962); *Dnevnik lutalice* (Horoki, 1963); *Čežnja* (Midareru, 1964); *Trenuci straha* (Hiki-nige, 1966).

N. Sić.

NASCIMBENE, Mario, tal. skladatelj (Milano, 28. XI 1913). Studirao kompoziciju i dirigiranje na konzervatoriju u Milanu. Skladao 3 baleta, scenski oratorij te simfonijsku i komornu muziku. Na filmu od 1941 (*Ljubav pjeva* F. M. Poggliolija); otada je napisao više od 100 partitura stekavši epitet »najfilmskijeg« glazbenika Italije. Prvo priznanje — godišnju nagradu tal. kritike Nistri d'Argento — dobio je za film *Rim, jedanaest sati* (G. De Santis, 1952), u kojem se već naziru bitna obilježja njegova budućeg stila: storijsku o tipkacima koje traže namještenje popratio je glazbom u kojoj dominira element ritma, ostvaren udaraljkastim instrumentima, ali i korištenjem zvukova pisaaćih strojeva. Želeći što dublje povezati glazbu sa sadržajem i psihol. pozadinom, N. često stvara neuobičajene zv. kombinacije ili iznalazi nove izvore zvuka: u *Kronici zločina* (M. Sequi, 1953) koristi 4 čekića, 8 biciklističkih zvonaca i udaraljke, u *Ljubavi u gradu* (omnibus, 1953) pojedine epizode prati zvukom samo jednog instrumenta — drombulje, a u *Djevojci s kovčegom* (V. Zurlini, 1961) suprotstavlja i prepliće 2 kontrastne teme — živahni barokni *Allegro* na spinetu i jednostavni, neжни desperatski motiv za gitaru. Karakteristična za nj je i sklonost lajtmotivima koje također oblikuje kontrastno (npr. *Dani ljubavi*, 1954, i *Ljudi i vukovi*, 1956, G. De Santisa). Radeći za am. producere prilagođuje se hollywoodskom ukusu pa sklada izrazitije spektakularnu muziku simfonijskog stila (npr. *Salamon i kraljica od Sabe*, 1959, K. Vidora). Njegov moderni senzibilitet dolazi od izražaja u radu za brit. socijalni realizam (npr. *Put u visoko društvo*, 1958, J. Claytona), a osobito 60-ih godina, kada se služi elektronskim zv. sredstvima: Martenotovim valovima, magnetofonskim vrpčama s raznim zvukovima i šumovima, pa čak i vlastitom konstrukcijom — *mixerom* (npr. *Prije milijun godina* D. Chaffeyja i *Doktor Faust* R. Burtona i N. Coghill, oba 1966). Nagradu Nistri d'Argento osvojio je i za filmove *Naslično ljeto* (V. Zurlini, 1959) i *Halo, neka Giuliana za tebe!* (M. Franciosa, 1967). Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Morske nemani* (F. De Robertis, 1948); *Zorrov san* (M. Soldati, 1951); *Ljubav me upropaštava* (M. Soldati, 1951); *O. K.*, *Nerone* (M. Soldati, 1951); *Mandrinove pustolovine*

(M. Soldati, 1952); *Praznici s gangsterom* (D. Risi, 1952); *Da poludiš!* (G. W. Pabst, 1953); *Osnovna škola* (A. Lattuada, 1954); *Bosonoga kontesa* (J. L. Mankiewicz, 1954); *Aleksandar Veliki* (R. Rossen, 1956); *Ljubav i čavrljanje* (A. Blasetti, 1957); *Mirni Amerikanac* (J. L. Mankiewicz, 1958); *Vikinci* (R. Fleischer, 1958); *Kartaga u plamenu* (C. Gallone, 1960); *Snovi i ljubavnici* (J. Cardiff, 1960); *Spartak* (S. Kubrick, 1960); *Garsonijera* (G. De Santis, 1960); *Romanov i Julija* (P. Ustinov, 1961); *Franjo Asiški* (M. Curtiz, 1961); *Baraba* (R. Fleischer, 1962); *Jessica* (J. Negulesco, 1962); *Proces u Veroni* (C. Lizzani, 1962); *Svijetlo na pjaci* (G. Green, 1962); *Soldatuse* (V. Zurlini, 1965); *Proa spokojna noć* (V. Zurlini, 1972); *Godina prva* (R. Rossellini, 1975); *Mesija* (R. Rossellini, 1977).

I. Ać.

NASFETER, Janusz, polj. redatelj (Varšava, 15. VIII 1920). Diplomirao na film. akademiji u Lodžu 1950, sudjelujući u režiji (sa dr. studentima, a pod umj. vodstvom D. Cękalskog) filma *Dvije brigade* (Dwie brygady, 1950), koji je na festivalu u Karlovym Varyma nagrađen kao najbolje eksp. ostvarenje. Godinama režira kratkometr. obrazovne filmove, da bi na cjelovečernjem igr. filmu debitirao *Malim dramama* (Maly dramaty, premijera u Cannesu 1958, a u Poljskoj tek 1960), koji — kao potom i *Čarape u boji* (Kolorowe ponczozy, 1960) — prikazuje svijet dječjih snova koje uništava svijet odraslih. N. se ističe razumijevanjem dječje psihologije i smislom za efektanu vizualizaciju (najčešće inspiriranu nav. slikarstvom), što je značajka i ostalih njegovih najuspješnijih filmova: *Abel, tvoj brat* (Abel, twój brat, 1970) o dječaku kojeg drugovi maltretiraju, jer se od njih razlikuje; *Leptiri* (Motyle, 1973) o prvim ljubavnim i seksualnim iskustvima; *Neću te voljeti* (Nie będę cię kochał, 1974) o utjecaju alkoholizma u obitelji na život djece. Takav opus filmova ne za djecu već o djeci jedinstven je u poljskoj, a rijedak i u dr. kinematografijama. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Moj stari* (Moj stary, 1962); *Ranjeni u šumi* (Ranny w lesie, 1964); *Nevohena* (Niekochana, 1966); *Moj rat, moja ljubav* (Moja wojna, moja miłość, 1975). To. K.

NASTAVNI FILM, također **školski film**, vrst namjenskog, obrazovnog filma (→ OBRAZOVNI FILM) koji se kao edukativno i metodski prikladno sredstvo upotrebljava u procesu nastave. Za razliku od dr. vrsta obrazovnog filma (npr. → *popularno-znanstvenog filma*), kao i ostalih filmova koji mogu poslužiti (posredno, nekim svojim segmentom) u procesu obrazovanja i školovanja, N. je u načelu onaj koji precizno udovoljava zahtjevima ustanovljenoga školskog (osnovnog, srednjeg, višeg) programa i plana, te koji — kao funkcionalno sredstvo nastave — dobiva podršku i odobrenje stručnjaka i školskih vlasti. Realizira se ili u specijaliziranim film. kućama, ili (kao najčešće u Jugoslaviji) u poduzećima za proizvodnju projekata kratkog metra, ili pak u okviru djelatnosti samih školskih institucija. Radi uklopanja u nastavnu jedinicu obično je kraćeg trajanja (*kratkometražni*), strogo je omeđene teme, a red. prosede usmjeren je na eksplicitnost i zornost (što atraktivniji postupci dokumentiranja i ilustriranja građe, vizualiziranje nevidljivoga /uz pomoć crteža i trikova/, sugestivno izlaganje predavača ili naratora); da bi N. bio što svrsishodniji u nastavi, ponekad mu se priključuje i tekst — uputa nastavnicima. U nekim zemljama (tako i u nas) povremeno se održavaju i posebni tečajevi na kojima se nastavnici osposobljuju za što adekvat-

niju primjenu film. medija u nastavi. Specifična edukativna i tehnol. kategorija nastavnog filma jest → *element-film*.

LIT.: Z. Diklić/S. Težak (I dio), M. Diklić (II i III dio), Metodičke osnove za primjenu filma u nastavi, Zagreb 1977-79. An. Pet.

NASTRI D'ARGENTO, najutjecajnija film. nagrada u Italiji. Godišnje je dodjeljuje Udruženje talijanskih filmskih kritičara za sve najvažnije kategorije film. stvaralaštva, za najbolji strani film prikazan te godine (1950-52. te od 1959. promije-

njeno u nagradu najboljem redatelju stranog filma) i, povremeno, za najboljeg stranog glumca i glumicu. Počela se dodjeljivati 1946, neposredno po oslobođenju Italije, u trenutku naglog procvata tal. kinematografije. Da. Mć.

NASTRI D'ARGENTO
(gl. nagrade)

1946
FILM: Rim, otvoreni grad R. Rossellinija
REŽIJA: Alessandro Blasetti (*Jedan dan u životu*); Vittorio De Sica (*Cistići cipela*)
GLUMAC: Andrea Checchi (*Dva anonimna pisma* M. Cameriniija)
GLUMICA: Clara Calamai (*Prehupnica* D. Colettiija)
KARAKTERNI
GLUMAC: Gino Cervi (*Nevođe gospodina Traveta* M. Soldatiija)
KARAKTERNA
GLUMICA: Anna Magnani (*Rim, otvoreni grad* R. Rosselliniija)
1947
FILM: Paisà R. Rosselliniija
REŽIJA: Roberto Rossellini (*Paisà*)
GLUMAC: Amedeo Nazzari (*Bandit* A. Lattuadae)
GLUMICA: Alida Valli (*Eugenia Grandet* M. Soldatiija)
EPIZODIST: Massimo Serato (*Snace još izlazi* A. Vergana)
EPIZODISTICA: Ave Ninchi (*Živjeti u miru* L. Zampae)
1948
FILM: Izgubljena mladost P. Germija
REŽIJA: Alberto Lattuada (*Zločin Giovannija Episcopa*); Giuseppe De Santis (*Tragičan lov*)
GLUMAC: Vittorio De Sica (*Srce* D. Colettiija)
GLUMICA: Anna Magnani (*Poslanik Angelina* L. Zampae)
EPIZODIST: Nando Bruno (*Zločin Giovannija Episcopa* A. Lattuadae)
EPIZODISTICA: Vivi Gioi (*Tragičan lov* G. De Santisa)
STRANI
FILM: Moja draga Klementina J. Forda (*SAD*)
1949
FILM: Kradljivci bicikla V. De Sike
REŽIJA: Vittorio De Sica (*Kradljivci bicikla*)
GLUMAC: Massimo Girotti (*U ime zakona* P. Germija)
GLUMICA: Anna Magnani (*Ljubav* R. Rosselliniija)
EPIZODIST: Saro Urzi (*U ime zakona* P. Germija)
EPIZODISTICA: Giulietta Masina (*Bez milosti* A. Lattuadae)
STRANI
FILM: Davao u tijelu C. Autant-Laraa (*Francuska*)
1950
FILM: Augusto Genina (*Nebo nad močvarom*)
REŽIJA: /.
GLUMAC: /.
GLUMICA: /.
EPIZODIST: /.
EPIZODISTICA: /.
STRANI
REDATELJ: Laurence Olivier (*Henrik V*, Vel. Britanija)
STRANI
GLUMAC: Michel Simon (*Ljepota davoila* R. Claira, Francuska)
STRANA
GLUMICA: Olívia De Havilland (*Zmijshi leglo* A. Litvaka, SAD)
1951
FILM: Alessandro Blasetti (*Prova pričest*)
REŽIJA: Aldo Fabrizi (*Prova pričest* A. Blasettiija)
GLUMAC: Anna Maria Pierangeli (*Sutra je već kasno* L. Moguya)
EPIZODIST: Umberto Spadaro (*Bandit Musolino* M. Cameriniija)
EPIZODISTICA: Giulietta Masina (*Stojetlosti varijetea* A. Lattuadae i F. Fellinija)
STRANI
REDATELJ: Billy Wilder (*Bulevar sumraka*, SAD)
STRANI
GLUMAC: Pierre Fresnay (*Bogu su potrebni ljudi* J. Delannoya, Francuska)
STRANA
GLUMICA: Gloria Swanson (*Bulevar sumraka* B. Wildera, SAD)
1952
FILM: Renato Castellani (*Za dva novčića nade*)
REŽIJA: Totò (*Policajci i lopovi* Stena i M. Monicelliija)
GLUMAC: Anna Magnani (*Najbješa* L. Viscontija)
EPIZODIST: /.
EPIZODISTICA: /.
STRANI
REDATELJ: George Stevens (*Mjesto pod suncem*, SAD)

STRANI
GLUMAC: Alec Guinness (*Banda s Lavender Hilla* Ch. Crichtona, Vel. Britanija)
STRANA
GLUMICA: Bette Davis (*Sve o Evi* J. L. Manikewicza, SAD)
1953
FILM: Suđenje gradu L. Zampae
REŽIJA: Claudio Gora (*Grozniča zločinja*)
GLUMAC: Gabriele Ferzetti (*Provincijalka* M. Soldatiija); Renato Rascel (*Kabanica* A. Lattuadae)
GLUMICA: Ingrid Bergman (*Europa 51* R. Rosselliniija)
EPIZODIST: /.
EPIZODISTICA: /.
STRANI
FILM: Svjetla pozornice Ch. Chaplina (*SAD*)
1954
FILM: Dangube F. Fellinija
REŽIJA: Nino Taranto (*Teške godine* L. Zampae)
GLUMAC: Gina Lollobrigida (*Kruh, ljubav i fantazija* L. Comencinija)
EPIZODIST: Alberto Sordi (*Dangube* F. Fellinija)
EPIZODISTICA: Elisa Cegani (*Naša vremena* A. Blasettiija)
STRANI
FILM: Mali bjegunac M. Engela, R. Orkin i R. Ashleyja (*SAD*)
1955
FILM: Ulica F. Fellinija
REŽIJA: Federico Fellini (*Ulica*)
GLUMAC: Marcello Mastroianni (*Dani ljubavi* G. De Santisa)
GLUMICA: Silvana Mangano (*Napuljsko zlato* V. De Sike)
EPIZODIST: Paolo Stoppa (*Napuljsko zlato* V. De Sike)
EPIZODISTICA: Tina Pica (*Kruh, ljubav i ljubomora* L. Comencinija)
STRANI
FILM: Na dokovima New Yorka E. Kazana (*SAD*)
1956
FILM: Prijatelji do groba F. Rossija
REŽIJA: Michelangelo Antonioni (*Prijatelji*)
GLUMAC: Alberto Sordi (*Neženja* A. Pietrangeliija)
GLUMICA: /.
EPIZODIST: Memmo Carotenuto (*Bigamist* L. Emmera)
EPIZODISTICA: Valentina Cortese (*Prijatelji* M. Antonioniija)
STRANI
FILM: Zlatna kaciga J. Beckera (*Francuska*)
1957
FILM: Željezničar P. Germija
REŽIJA: Pietro Germi (*Željezničar*)
GLUMAC: /.
GLUMICA: Anna Magnani (*Sestra Letizia* M. Cameriniija)
EPIZODIST: Peppino De Filippo (*Totò, Peppino i oni izvan zakona* C. Mastrocinquea)
EPIZODISTICA: Marisa Merlini (*Vrijeme praznika* A. Raciopija)
STRANI
FILM: Moby Dick J. Hustona (*Vel. Britanija*)
1958
FILM: Cabirijine noći F. Fellinija
REŽIJA: Federico Fellini (*Cabirijine noći*)
GLUMAC: Marcello Mastroianni (*Bijele noći* L. Viscontija)
GLUMICA: Giulietta Masina (*Cabirijine noći* F. Fellinija)
EPIZODIST: Andrea Checchi (*Riječ lopova* G. Pucciniija i N. Loya)
EPIZODISTICA: Franca Marzi (*Cabirijine noći* F. Fellinija)
STRANI
FILM: Dvanaest gnjevnih ljudi S. Lumeta (*SAD*)
1959
FILM: Pietro Germi (*Čovjek od slame*)
REŽIJA: Vittorio Gassman (*Obično nepoznati lopovi* M. Monicelliija)
GLUMAC: /.
GLUMICA: Nino Vingili (*Izazov* F. Rossija)
EPIZODIST: Dorian Gray (*Opasne supruge* L. Comencinija)

STRANI
REDATELJ: Stanley Kubrick (*Staze slave*, SAD)
1960
FILM: /.
REŽIJA: Roberto Rossellini (*General Della Rovere*)
GLUMAC: Alberto Sordi (*Veliki rat* M. Monicelliija)
GLUMICA: Eleonora Rossi-Drago (*Nasimničko ližeto* V. Zurlinija)
EPIZODIST: Claudio Gora (*Prokleta prijevara* P. Germija)
EPIZODISTICA: Cristina Gajoni (*Pakao u gradu* R. Castellaniija)
STRANI
REDATELJ: Ingmar Bergman (*Divlje jagode*, Švedska)
1961
FILM: /.
REŽIJA: Luchino Visconti (*Rocco i njegova braća*)
GLUMAC: Marcello Mastroianni (*Slatki život* F. Fellinija)
GLUMICA: Sophia Loren (*Ciocara* V. De Sike)
EPIZODIST: Enrico Maria Salerno (*Duga noć* 1943. F. Vancinija)
EPIZODISTICA: Didi Perego (*Kapo* G. Pontecorva)
STRANI
REDATELJ: Ingmar Bergman (*Sedmi pečat*, Švedska)
1962
FILM: Michelangelo Antonioni (*Noć*)
REŽIJA: Marcello Mastroianni (*Razvod na talijanski način* P. Germija)
GLUMAC: /.
EPIZODIST: Salvo Randone (*Ubojica* E. Petriija)
EPIZODISTICA: Monica Vitti (*Noć* M. Antonioniija)
STRANI
REDATELJ: Stanley Kramer (*Suđenje u Nürnbergu*, SAD)
1963
FILM: Nanni Loy (*Četiri dana u Napulju*); Francesco Rosi (*Sabatore Giuliano*)
REŽIJA: Vittorio Gassman (*Opasne krivine* D. Risija)
GLUMAC: Gina Lollobrigida (*Čarska Venera* J. Delannoya)
GLUMICA: Romolo Valli (*Milanska priča* E. Viscontija)
EPIZODIST: Regina Bianchi (*Četiri dana u Napulju* N. Loya)
EPIZODISTICA: /.
STRANI
REDATELJ: François Truffaut (*Jules i Jim*, Francuska)
1964
FILM: Osam i pol F. Fellinija
REŽIJA: Federico Fellini (*Osam i pol*)
GLUMAC: Ugo Tognazzi (*Bračna postelja* M. Ferrerija)
GLUMICA: Silvana Mangano (*Proces u Veroni* C. Lizzanija)
EPIZODIST: Folco Lulli (*Drugovi* M. Monicelliija)
EPIZODISTICA: Sandra Milo (*Osam i pol* F. Fellinija)
STRANI
REDATELJ: David Lean (*Lawrence od Arabije*, Vel. Britanija)
1965
FILM: Pier Paolo Pasolini (*Evangelje po Mateju*)
REŽIJA: Saro Urzi (*Zavedena i napuštena* P. Germija)
GLUMAC: Claudia Cardinale (*Bubeova djevojka* L. Comencinija)
GLUMICA: Leopoldo Trieste (*Zavedena i napuštena* P. Germija)
EPIZODIST: Tecla Scarano (*Brak na talijanski način* V. De Sike)
STRANI
REDATELJ: Stanley Kubrick (*Doktor Strangelove*, Vel. Britanija)
1966
FILM: Sedam zlatnih ljudi M. Vicariija
REŽIJA: Antonio Pietrangeli (*Dobro sam je poznavao*)
GLUMAC: Nino Manfredi (*Ovoa puta govorimo o muškarima* L. Wertmüller)
GLUMICA: Giovanna Ralli (*Bijeg* P. Spinole)
EPIZODIST: Ugo Tognazzi (*Dobro sam je poznavao* A. Pietrangeliija)
EPIZODISTICA: Sandra Milo (*Giulietta i duhovi* F. Fellinija)
STRANI
REDATELJ: Joseph Losey (*Sluga*, Vel. Britanija)

NASTRI D'ARGENTO

1967			GLUMAC:	Giancarlo Giannini (<i>Mimi metalac</i> L. Wertmüller)	1980		
FILM:	Bitka za Alžir G. Pontecorvo		GLUMICA:	Mariangela Melato (<i>Mimi metalac</i> L. Wertmüller)	FILM:		
REŽIJA:	Gillo Pontecorvo (<i>Bitka za Alžir</i>)		EPIZODIST:	Mario Carotenuto (<i>Igra karata</i> L. Comencinija)	REŽIJA:	Federico Fellini (<i>Grad žena</i>)	
GLUMAC:	Totò (<i>Ptičurne i ptičice</i> P. P. Pasolinija)		EPIZODISTICA:		GLUMAC:	Nino Manfredi (<i>Espreso-kava</i> N. Loya)	
GLUMICA:	Lisa Gastoni (<i>Ustani i pucaj</i> C. Lizzanija)		STRANI		GLUMICA:	Ida Di Benedetto (<i>Immacolata i Concetta</i> S. Piscicellija)	
EPIZODIST:	Gastone Moschin (<i>Gospode i gospoda</i> P. Germija)		REDATELJ:	Stanley Kubrick (<i>Paklena naranča</i> , Vel. Britanija)	EPIZODIST:	Tomas Milian (<i>Mjesec</i> B. Bertolucci)	
EPIZODISTICA:	Olga Villi (<i>Gospode i gospoda</i> P. Germija)				EPIZODISTICA:	Stefania Sandrelli (<i>Terasa</i> E. Scole)	
STRANI					STRANI		
REDATELJ:	Claude Lelouch (<i>Jedan muškarac i jedna žena</i> , Francuska)				REDATELJ:	Woody Allen (<i>Manhattan</i> , SAD)	
1968			1974		1981		
FILM:	Kralj Edip P. P. Pasolinija		FILM:		FILM:	Počinem od tri M. Troisija	
REŽIJA:	Elio Petri (<i>Svakom svoje</i>)		REŽIJA:	Federico Fellini (<i>Amarcord</i>)	REŽIJA:	Francesco Rosi (<i>Tri brata</i>)	
GLUMAC:	Gian Maria Volontè (<i>Svakom svoje</i> E. Petrija)		GLUMAC:	Giancarlo Giannini (<i>Ljubav i anarhija</i> L. Wertmüller)	GLUMAC:	Vittorio Mezzogiorno (<i>Tri brata</i> F. Rossija)	
GLUMICA:			GLUMICA:	Laura Antonelli (<i>Igra s vatrom</i> S. Samperija)	GLUMICA:	Mariangela Melato (<i>Pomozi mi da sanjam</i> P. Avatija)	
EPIZODIST:	Gabriele Ferzetti (<i>Svakom svoje</i> E. Petrija)		EPIZODIST:	Turi Ferro (<i>Igra s vatrom</i> S. Samperija)	EPIZODIST:	Massimo Girotti (<i>Strast ljubavi</i> E. Scole)	
EPIZODISTICA:	Maria Grazia Buccella (<i>Oženio sam te iz radošti</i> L. Salcea)		EPIZODISTICA:	Adriana Asti (<i>Kratki praznici</i> V. De Sike)	EPIZODISTICA:	Ida Di Benedetto (<i>Fontamara</i> C. Lizzanija)	
STRANI			STRANI		STRANI		
REDATELJ:	Michelangelo Antonioni (<i>Povećanje</i> , Vel. Britanija)		REDATELJ:	Ingmar Bergman (<i>Kruci i šaputanja</i> , Švedska)	REDATELJ:	Akira Kurosawa (<i>Kagemusha – sjenka ratnika</i> , Japan/SAD)	
1969			1975		1982		
FILM:	Kao sova danju D. Damianija		FILM:	Zatvoreni obiteljski krug L. Viscontija	FILM:		
REŽIJA:	Franco Zeffirelli (<i>Romeo i Julija</i>)		REŽIJA:	Luchino Visconti (<i>Zatvoreni obiteljski krug</i>)	REŽIJA:	Marco Ferreri (<i>Priče obične ludosti</i>)	
GLUMAC:	Ugo Tognazzi (<i>Bombolona, nevjerna vjerenica</i> F. Giraldija)		GLUMAC:	Vittorio Gassman (<i>Miris žene</i> D. Risija)	GLUMAC:	Ugo Tognazzi (<i>Tragedija smiješnog čovjeka</i> B. Bertolucci)	
GLUMICA:	Monica Vitti (<i>Djevojka s pištoljem</i> M. Monicellija)		GLUMICA:	Lisa Gastoni (<i>Gorka ljubav</i> F. Vancinija)	GLUMICA:	Eleonora Giorgi (<i>Puder</i> C. Verdonea)	
EPIZODIST:	Ettore G. Mattia (<i>Crna ovca</i> L. Salcea)		EPIZODIST:	Aldo Fabrizi (<i>Toliko smo se voljeli</i> E. Scole)	EPIZODIST:	Paolo Stoppa (<i>Markiz del Grillo</i> M. Monicellija)	
EPIZODISTICA:	Pupella Maggio (<i>Liječnik socijalnog osiguranja</i> L. Zampe)		EPIZODISTICA:	Giovanna Ralli (<i>Toliko smo se voljeli</i> E. Scole)	EPIZODISTICA:	Claudia Cardinale (<i>Koža</i> L. Cavani)	
STRANI			STRANI		STRANI		
REDATELJ:	Robert Bresson (<i>Mouchette</i> , Francuska); Peter Brook (<i>Marat – De Sade</i> , Vel. Britanija)		REDATELJ:	Luis Bunuel (<i>Fantom slobode</i> , Francuska)	REDATELJ:	István Szabó (<i>Mefisto</i> , Mađarska/SR Njemačka)	
1970			1976		1983		
FILM:			FILM:	Prijatelji moji M. Monicellija	FILM:		
REŽIJA:	Luchino Visconti (<i>Sumrak bogova</i>)		REŽIJA:	Michelangelo Antonioni (<i>Profesija: reporter</i>)	REŽIJA:	Paolo i Vittorio Taviani (<i>Noć Svetog Loure</i>)	
GLUMAC:	Nino Manfredi (<i>Zatjecenici slobode</i> L. Magnija)		GLUMAC:	Michele Placido (<i>Trijumfalni marš</i> M. Bellocchija)	GLUMAC:	Francesco Nuti (<i>Ja, Chiara i Lo Scuro</i> M. Ponzija)	
GLUMICA:	Paola Pitagora (<i>A da ne znam ništa o njoj</i> L. Comencinija)		GLUMICA:	Monica Vitti (<i>Patka u narančinom soku</i> L. Salcea)	GLUMICA:	Giuliana De Sio (<i>Ja, Chiara i Lo Scuro</i> M. Ponzija)	
EPIZODIST:	Umberto Orsini (<i>Sumrak bogova</i> L. Viscontija); Fanfulla (<i>Satyricon</i> F. Fellinija)		EPIZODIST:	Ciccio Ingrassia (<i>Todo modo</i> E. Petrija)	EPIZODIST:	Tino Schirinzi (<i>Sciopèn</i> L. Odorisija)	
EPIZODISTICA:			EPIZODISTICA:	Maria Teresa Albani (<i>Po starim stubama</i> M. Bologninija)	EPIZODISTICA:	Virna Lisi (<i>Miris mora</i> C. Vanzine)	
STRANI			STRANI		STRANI		
REDATELJ:	John Schlesinger (<i>Ponoćni kauboj</i> , SAD)		REDATELJ:	Miloš Forman (<i>Let iznad kukavičjeg gnijezda</i> , SAD)	REDATELJ:	Richard Attenborough (<i>Gandhi</i> , Vel. Britanija)	
1971			1977		1984		
FILM:	Tri sata do pobjede G. Montalda		FILM:	Valerio Zurlini (<i>Tatarska pustinja</i>)	FILM:	Šalje me Picone N. Loya	
REŽIJA:	Elio Petri (<i>Istraga nad besprijeleornim građaninom</i>)		REŽIJA:	Alberto Sordi (<i>Mali, sasvim mali građanin</i> M. Monicellija)	REŽIJA:	Federico Fellini (<i>Plovi brod</i>); Pupi Avati (<i>Školski izlet</i>)	
GLUMAC:	Gian Maria Volontè (<i>Istraga nad besprijeleornim građaninom</i> E. Petrija)		GLUMAC:	Mariangela Melato (<i>Dragi Michele</i> M. Monicellija)	GLUMAC:	Carlo Delle Piane (<i>Školski izlet</i> P. Avatija)	
GLUMICA:	Ottavia Piccolo (<i>Ljubav u Firenci</i> M. Bolognija)		EPIZODIST:	Romolo Valli (<i>Mali, sasvim mali građanin</i> M. Monicellija)	GLUMICA:	Lina Sastri (<i>Šalje me Picone</i> N. Loya)	
EPIZODIST:	Romolo Valli (<i>Vrt Finzi-Continijevih</i> V. De Sike)		EPIZODISTICA:	Adriana Asti (<i>Nasljedstvo</i> M. Bologninija)	EPIZODIST:	Leo Gullotta (<i>Šalje me Picone</i> N. Loya)	
EPIZODISTICA:	Francesca Romana Coluzzi (<i>Dodite k nama na kavu</i> A. Lattuada)		STRANI		EPIZODISTICA:	Monica Scattini (<i>Daleko odakle?</i> S. Casini i F. Marciano)	
STRANI			REDATELJ:	Akira Kurosawa (<i>Dersu Uzala</i> , SSSR/Japan)	STRANI		
REDATELJ:	Costa-Gavras (<i>Prižnanje</i> , Francuska)				REDATELJ:	Ingmar Bergman (<i>Fanny i Alexander</i> , Švedska)	
1972			1978		STRANI		
FILM:			FILM:	Paolo i Vittorio Taviani (<i>Ja sam Bog otac</i>)	GLUMAC:	John Cassavetes (<i>Ljubavna strujanja</i> J. Cassavetes, SAD)	
REŽIJA:	Luchino Visconti (<i>Smrt u Veneciji</i>)		REŽIJA:	Nino Manfredi (<i>U ime pape kralja</i> L. Magnija)	STRANA		
GLUMAC:	Riccardo Cucciolla (<i>Sacco i Vanzetti</i> G. Montalda)		GLUMAC:	Sophia Loren (<i>Jedan izuzetan dan</i> E. Scole)	GLUMICA:	Gena Rowlands (<i>Ljubavna strujanja</i> J. Cassavetes, SAD)	
GLUMICA:	Mariangela Melato (<i>Radnička klasa ide u raj</i> E. Petrija)		EPIZODIST:	Carlo Bagno (<i>U ime pape kralja</i> L. Magnija)			
EPIZODIST:	Salvo Randone (<i>Radnička klasa ide u raj</i> E. Petrija)		EPIZODISTICA:	Virna Lisi (<i>S onu stranu dobra i zla</i> L. Cavani)	1985		
EPIZODISTICA:	Silvana Mangano (<i>Smrt u Veneciji</i> L. Viscontija); Marina Berti (<i>La Califfa</i> A. Bevilacqua)		STRANI		FILM:		
STRANI			REDATELJ:	Fred Zinnemann (<i>Julia</i> , SAD)	REŽIJA:	Sergio Leone (<i>Bilo jednom u Americi</i>)	
REDATELJ:	Ken Russell (<i>Demoni</i> , Vel. Britanija)				GLUMAC:	Michele Placido (<i>Pizza Connection</i> D. Danianija)	
1973			1979		GLUMICA:	Claudia Cardinale (<i>Claretta</i> P. Squitierija)	
FILM:			FILM:	Ermanno Olmi (<i>Stablo za klompe</i>)	EPIZODIST:	Leopoldo Trieste (<i>Henrik IV</i> M. Bellocchija)	
REŽIJA:	Bernardo Bertolucci (<i>Posljednji tango u Parizu</i>)		REŽIJA:	Flavio Bucci (<i>Ligabue</i> S. Nocite)	EPIZODISTICA:	Marina Confalone (<i>Tako govoraše Bella</i> , L. De Crescenza)	
			GLUMICA:	Mariangela Melato (<i>Zaboraviti Veneciju</i> F. Brusatija)	STRANI		
			EPIZODIST:	Vittorio Mezzogiorno (<i>Opasna igračka</i> G. Montalda)	REDATELJ:	Miloš Forman (<i>Amadeus</i> , SAD)	
			EPIZODISTICA:	Lea Massari (<i>Krist se zaustavio u Eboliju</i> F. Rosija)	STRANI		
			STRANI		GLUMAC:	Tom Hulce (<i>Amadeus</i> M. Formana, SAD)	
			REDATELJ:	Ingmar Bergman (<i>Jeserija sonata</i> , Švedska)	STRANA		
					GLUMICA:	Nastassja Kinski (<i>Marijini ljubavnici</i> A. S. Mihalkova-Končalovskog, SAD)	

NAT, Marie-José (pr. ime **M.-J. Benhalassa**), franc. filmska, kazališna i tv-glumica (Bonifacio, Korzika, 20. IV 1940). Supruga → M. Dracha. Od 15. godine u Parizu kao manekenka i glumica u foto-romanima. Na filmu od 1956 (*Zločin i kazna* G. Lampina), a potkraj 50-ih godina počinje glumiti i u kazalištu i na televiziji (osobito se istakla 70-ih godina ulogom Ethel Rosenberg u tv-seriji o poznatom procesu u SAD). Već poče karijere gradi specifičan glum. stil (koji kasnije

sve više prelazi u maniru) karakteriziran mirnoćom, što njenju pojavi gracilne crnje pridaje tajanstvenost i odlučnost; to je osobito uočljivo u filmu *Istina* (H.-G. Clouzot, 1960), njezinu prvom uspjehu, gdje ostvaruje karakter u punom kontrapunktu s instinktivnošću gl. ženskog lika (B. Bardot). Osobito se istakla ulogom mlade supruge (uz J. Charriera) u filmovima *Bračni život* — *Françoise* (1963) i *Bračni život* — *Jean-Marc* (1963) A. Cayattea. Često glumi u filmovima svog

supruga; za ulogu u njegovim autobiografskim *Violinama na balu* (1973) nagrađena je na festivalu u Cannesu, a za *Sjenke sjećanja* (1977) u Karlovym Varyma.

Ostale važnije uloge: *Pružite mi priliku* (L. Moguy, 1957); *Ulica des Prairies* (D. de La Patellière, 1959); *Francuskinja i ljubav* (omnibus, epizoda R. Clair, 1960); *Prijetnja* (G. Oury, 1961); *Amélie ili vrijeme ljubavi* (M. Drach, 1961); *Sentimentalni odgoj* 61 (A. Astruc, 1962); *Dobra prilika*

(M. Drach, 1964); *Dijamančni safari* (M. Drach, 1966); *Élise ili pravi život* (M. Drach, 1970); *Reci mi da me voliš* (M. Boissard, 1974); *Litan* (J.-P. Mocky, 1981); *Majka i kći* (M. Mészáros, 1981). D. Šva.

NATANSON, Jacques, franc. scenarist i književnik (Asnières, 15. V 1901 — Asnières, 1975). Jedan od najnadarenijih franc. dramatičara između dva rata, uspjeh postiže nizom bulevarskih kaz. komada, često i s elementima vodvilja (npr. *Nježni ljubavnik* — Le gréluchon délicat, koji 1934. ekranizira J. Choux). Scenar. karijeru otpočinje 1932. isprva uglavnom kao dijalozist ili suradnik na adaptacijama knjiž. klasika. S poznatim redateljima surađuje tek u drugoj polovici 30-ih godina (npr. *Gospođica doktor*, 1937, G. W. Pabsta; *Odoka*, 1937, M. L'Herbiera; *Od Mayerlinga do Sarajeva*, 1940, M. Ophülsa). Sa smislom za rafiniranu melodramu, vješt u skiciranju karaktera i zapleta tipičnih za Ophülsa, po redateljevu povratku iz Hollywooda koscenarist je njegovih najznačajnijih franc. filmova *Vrtuljak* (1950, s Ophülsom), *Užitak* (1952, s Ophülsom) i *Lola Montez* (1955, s Ophülsom i A. Wademan) — u pravilu perfekcionistačkih studija ambijenta u funkciji dočaravanja emocionalnih stanja i lomova. Uspješno se okušao i u komerc. akcionim filmovima (npr. *Volga u plamenu*, 1934, V. Tourjanskog; *Moskovske noći*, 1935, i *Taras Buljba*, 1936, A. Granovskog; *Oluja nad Azijom*, 1938, R. Oswald). Ostali važniji filmovi: *Crne oči* (V. Tourjanskog, 1935); *Serenada oblacima* (A. Cayatte, 1945); *Dama s kamelijama* (R. Bernard, 1953). N. Paj.

NATIONAL FILM ARCHIVE, brit. kinotečna ustanova. Osnovao ju je — kao *National Film Library* — istaknuti filmolog Ernest Lindgren 1935. Smještena je na širem području Londona: isprva u iznajmljenim prostorijama, od poč. II svj. rata u specijalno izgrađenim u *Aston-Clintonu*, napokon u prostorima prikladnim za čuvanje filmova u boji i na nezapaljivoj vrpici u *Berkhamsteadu*. Od 1961. u njoj se arhiviraju i tv-filmovi. Sredinom 80-ih godina kolekcija Arhiva sastoji se od oko 45 000 kinemat. i tv-filmova, oko 1 500 000 crno-bijelih i oko 120 000 kolor-fotografija, oko 8000 film. plakata te oko 650 kompleta scenogr. nacrtâ. God. 1938. N. je bila jedan od suosnivača međunar. udruge film. arhiva i kinoteka → FIAF. Red.

NATIONAL FILM BOARD OF CANADA (skr. **NFB**), francuski **Office National du Film de Canada**, kan. institucija za film. proizvodnju i distribuciju, osnovana 1939. sa sjedištem u Ottawi (od 1956. u Montrealu) na inicijativu → *Johna Griersona* i kan. vlade (koja njenu djelatnost subvencionira). Osnovana u okolnostima II svj. rata radi ratne propagande, kasnije se bavi razvijanjem film. medija u znatno širem smislu — kao umjetnosti i činitelja društ. života (osobito obrazovanja). Tokom rata NFB-om rukovodi *Grierson*, koji — među ostalima — angažira *Stuarta Legga*, *Raymonda Spottiswoodea*, *Normana McLarena* i *Jorisa Ivensa*; njima se priključuju i mnogi mladi kan. sineasti za koje NFB predstavlja ujedno i film. školu. Najznačajnija ostvarenja tog razdoblja su dokumentarističke serije »Kanada napreduje« (od 1940) te »Svijet u akciji« (1942–45 /→ *WORLD IN ACTION*) koja je stekla i međunar. ugled. Već tada se NFB počinje baviti i distribucijom i prikazivaštvom — u prvo vrijeme putem putujućih kina (koja dopiru i do najudaljenijih predjela Kanade), kasnije u suradnji s lokalnim film. savjetima koji projekcije organiziraju u školama i knjižnicama.

Po svršetku rata i povratku *J. Griersona* u Vel. Britaniju, orijentacija NFB-a znatno se mijenja; umjesto propagandnih filmova počinju se proizvoditi uglavnom obrazovni, a njegovu djelatnost sve više počinje karakterizirati i eksperimentiranje film. izražajnim sredstvima, ponekad i samom film. tehnikom. Do najveće prekretnice u radu NFB-a dolazi uvođenjem televizije u Kanadi (1953), kad poduzeće prihvaća suvremenije dokumentarističke metode, npr. → film-istinu. Osobito se ističe grupa producenta *Toma Dalyja* u kojoj djeluju *Wolf Koenig*, *Roman Kroitor* i *Terence Macartney-Filgate*, koja stvara i neke kratkometr. filmove iznimne vrijednosti (npr. »Dani prije Božića«, 1958, »Glenn Gould«, 1959, i »Usamljeni dječak«, 1962). Ugledu NFB-a osobito pridonosi → *Colin Low*, čiji se film »Grad zlata« (1957, sa *W. Koenigom*) smatra prvim → kompilacijskim filmom sačinjenim od fotografija. Po prijelazu u Montreal 1956. počinju se snimati i filmovi na franc. jeziku; prvi je »Raketaši« (1958) *Michela Braulta* i *Gillesa Groulx*. U NFB-u djeluju i *Claude Jutra*, *Pierre Perrault*, *Claude Fournier*, *Arthur Lamothe* i dr., tako da se u njegovu okviru začinje buduća (vrlo samosvojna) quebecka kinematografija.

Od 1962. NFB proizvodi i cjelovečernje igr. filmove; prvi je »Na suhoj zemlji« (1962) *Dona Haldanea*. Posebno velikog odjeka imali su »Na rastanku nitko nije mahnuo« (1964) *Dona Owena*, vrhunska primjena metoda → direktnog filma u igranomu, i »Moj ujak Antoine« (1970) *C. Jutra*, u anketi kan. kritičara proglašen najboljim kan. filmom svih vremena.

Posebna aktivnost NFB-a (inače sklonog mladima, novim idejama i eksperimentiranju) jest širenje zanimanja na ostale audiovizualne medije. Tako 1967. otpočinje projekt »Challenge for Change« (i njegov frankofonski ekvivalent »Société Nouvelle«); zahvaljujući pronalasku kableske televizije na eminentno demok. bazi osnivaju se lokalni tv-centri u čijem radu sudjeluje i građanstvo (nosilac projekta bio je *John Kemeny*, a značajni suradnici bili su *George Stoney* i *C. Low*), s programima koji se bave svim najaktualnijim problemima i najakutnijim teškoćama, a velik uspjeh postižu i ostali tv-programi (osobito »Alternative Drama Program« te »Studio D« /samo za

žene/). Iako se NFB poč. 80-ih godina — zbog smanjivanja drž. subvencije — našao pred teškim financ. problemima, ipak je uspio zadržati stvaralačku vitalnost i ugled u svijetu. Šest njegovih filmova nagrađeno je Oscarima, oko 50 ih je bilo nominirano, a osvojene su još mnogobrojne nagrade na svim važnijim međunar. festivalima dokum., anim. i eksp. filmova. Od sredine 80-ih godina drž. potpora se povećava, a i zanimanje za rad NFB-a u Kanadi i u inozemstvu (tako su ostvarenja NFB-a 1986. na kan. televiziji emitirana više od 7000 puta, a u inozemstvu oko 17000 puta). Koristi od toga ima i igr. film, pa je NFB-ova frankofonska produkcija »Sumrak američkog carstva« (1986) *Denisa Arcanda* ostvarila velik međunar. (i komerc.) uspjeh, brojne festivalske nagrade (npr. u Cannesu) i nominaciju za Oscara za najbolji film s neengl. područja. An. Pet.

NATPISI, također **titlovi**, općeniti naziv za sve vrste teksta naknadno otisnutog na film. vrpici. Odnosi se na: 1) → *špicu* (popis tvoraca filma); 2) *naslov* (naziv, ime) filma; 3) *završni natpis* kojim se označuje svršetak filma (npr. *Kraj*, engl. *The End*, rus. *Konec fil'ma*, franc. *Fin*, itd.); 4) → *medunaslove* (tekstove inserirane u posebnim kadrovima u toku filma); 5) tekst otisnut na film. slici u izlagačkom dijelu filma (s funkcijom sličnom *medunaslovima*); 6) prijevod govorenoga ili pisanog teksta (rabi se i naziv *podnaslov*). An. Pet.

NATTEAU, Jacques (pr. ime. **Etienne Chinminatto**), franc. snimatelj (Carigrad, 15. XI 1920). Isprva dugogodišnji asistent snimatelja (npr. A. Baca, R. Le Febvrea odn. M. Kelbera u filmovima *Crvena krčma*, 1951, *Nezrelo žito*, 1953, i *Crveno i crno*, 1954, C. Autant-Lara), iako samostalno snima već od 1948 (*Plandovanje* J.-P. Le Chanoisa). Najuspješnije surađuje upravo s Autant-Laraom (npr. *Noćne tratinčice*, 1955, i *Bila je noć u Parizu*, 1956), za kojeg radi do 1962. Vrlo je zapažen i njegov maksimalno realist. pristup fotografiji u filmu *Onaj koji mora umrijeti* (1957) J. Dassina. Suradivao je i sa M. Carnéom, M. Allégretom i dr. Od sredine 60-ih godina posvetio se filmskoj produkciji i televiziji.

Ostali važniji filmovi: *U slučaju nesreće* (C. Autant-Lara, 1957); *Jadnici* (J.-P. Le Chanois, 1958); *Zelena kobila* (C. Autant-Lara, 1959); *Ni-*

NATIONAL FILM BOARD OF CANADA. serija Kanada nastavlja





A. NAZIMOVA u filmu
Lutkina kuća

kad nedjeljom (J. Dassin, 1960); *Živio Henrik IV, živjela ljubav!* (C. Autant-Lara, 1961, sa R. Le Febvreom); *Grof Monte-Cristo* (C. Autant-Lara, 1961); *Ne ubij* (C. Autant-Lara, 1961, sa Ž. Tušarom /u SFRJ/); *Ptičje trave za ptičice* (M. Carne, 1962); *Čovjek mrzak carinicima* (M. Allegret, 1963).

K. Mik.

NATURŠČIK (rus.: živi model), naziv za specifičnu kategoriju glumaca koji u filmu nastupaju bez prethodnog glum. školovanja ili iskustva. Takvi »neprofesionalci« (prema engl. *non-professional*) ili »neglumci« (prema engl. *non-actor*) angažiraju se putem specijalnih natječaja, eventualno nakon audicije, ponekad i nakon slučajnog susreta s nekim od autora filma, no većinom nakon dugih traženja i promatranja osoba čija se svojstva (fiz., etnička, dobna, profesionalna, socijalno-psihol. i dr.) čine primjerenima liku u film. projektu, karakteru teme i ambijentalnim značajkama. Iz sl. razloga, glumci su na taj način odabirani već u početcima kinematografije (njenog predindus. fazi), posebno u doba primitivnoga narativnog stila (→ NARACIJA; NARATIVNI STILOVI), kad su u filmovima nastupali članovi obitelji i znanci tvoraca ili pak osobe koje su nekom posebnom sposobnošću ili značajkom odgovarale projektu (npr. kauboji, pantomimičari, cirkusanti, akrobati, atleti, ljepotice, osobe groteskna izgleda i dr.); tada su takvi »glumci« bili i u većini.

Pojam *naturščik* (prvi ga poč. 20-ih godina sustavno rabi *Lev V. Kulješov*) uvriježio se tek prijelazom u indus. fazu kinematografije, kad je učestalo angažiranje kaz. glumaca i nastao *starsistem*, te — vremenski koincidentno — s pojavom jasno profiliranih poetika i teorija filma koje (osobito u SSSR-u) preferiraju uključivanje »neglumaca« u film. djelo: zbog prirodnog ponašanja odn. »neartificijelnosti«, »filmskosti glume«, »reprezentativnosti« za pojedine soc. slojeve (u SSSR-u, prema terminu S. M. Ejzenštejna, tzv. *tipaz*). Podstrek angažiranju *naturščika*, uz potrebu film. industrije (u stalnom razvitku) za novim, »svježim« osobnostima, daju i pojedine struje u povijesti filma: tal. → *neorealizam*, franc. → *novi val* i → *politički film* (u čijim su ponekim filmovima i svi glumci *naturščici*). U Jugoslaviji je potražnja za *naturščicima* osobito učestala 50-ih i 60-ih godina, znatnim dijelom pod utjecajem *neorealist. prakse*, ali i kao rezultat potrebe za stvaranjem fonda »specifično« film. glumaca.

Pojam *naturščik* rabi se isključivo u svezi s igr. filmom (pretpostavka je da se u dokumentarnima javljaju samo *naturščici*). U kinematografijama u kojima prevladava → *sustav zvijezda* pojam *neprofesionalac* koristi se kod glumčeve prve ulo-

ge; zadržava se za one koji su se pojavili u samo nekoliko filmova ili one koji su uvijek tumačili sličan, vlastitog ličnosti prilagodljiv lik (npr. *Charles Blavette* u Francuskoj, *Lamberto Maggiorani* u Italiji i *Bruno S.* u SR Njemačkoj /filmovi W. Herzoga/).

An. Pet.

NATWICK, Mildred, am. glumica (Baltimore, 19. VI 1908). Školuje se na koledžu Bryn Mawr. Ispriprva glumi u amat. družinama; na Broadwayu debitira 1932. i do kraja desetljeća afirmira se kao jedna od najcjenjenijih epizodistica, često tumačeći likove starije od vlastite dobi. Film. karijeru otpočinje 1940. ulogom neugledne prostitutke u *Dugom putovanju kući* J. Forda. Njezino izražajno usko lice oštra nosa donosi joj gotovo isključivo uloge usidjelica, udovica ili majki i rodakinja protagonista (uvijek i pomalo ekscentričnih). Nastupajući relativno rijetko (oko 25 film. uloga do 1988), istakla se još u filmovima *Tri kuma* (1949), *Junaci Zapada* (1949) i *Miran čovjek* (1952) J. Forda, *Nevolje s Harryjem* (1955) A. Hitchcocka te *Bosonoga u parku* (1967) G. Saksa, gdje je za ulogu majke protagonistice (J. Fonda) nominirana za Oscara za epizodu. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Začarana koliba* (J. Cromwell, 1945); *Žolanda i lopov* (V. Minnelli, 1945); *Pokojni George Apley* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Osveta jedne žene* (Z. Korda, 1948); *Bandit koji ljubi* (L. Benedek, 1948); *Jeftinije na tucete* (W. Lang, 1950); *Dvorska luda* (M. Frank i N. Panama, 1955); *Tinejdžerska buntovnica* (E. Goulding, 1956); *Tammy i neženja* (J. Pevney, 1957); *Daisy Miller* (P. Bogdanovich, 1974); *Napokon ljubav* (P. Bogdanovich, 1975); *Pobjeđi me za zlogom* (R. Mulligan, 1982).

Đ. Pc.

NAUMOV, Vladimir Naumovič, sovj. redatelj i scenarist (Lenjingrad, 6. XII 1927). God 1951. diplomirao režiju (u klasi I. A. Savčenka) na visokoj film. školi VGIK u Moskvi. Iste godine asistent je redatelja u Savčenkovu *Tarasu Sevčenk*u, koji — nakon njegove smrti — dovršava s kolegom sa studija A. A. Alovom. Do sredine 80-ih godina sve svoje projekte korežira s Alovom, a za neke piše i scenarije (→ A. A. ALOV).

N. Pc.

NAZIMOVA, Alla, često samo *Nazimova* (puno ime *A. Aleksandrovna Nazimova*), am. filmska i kazališna glumica te film. scenaristica i producentica rus. podrijetla (Jalta, 4. VI 1879 – New York, 13. VI 1945). Studirala glazbu na konzervatorijima u Odesi i Petrogradu (danas Lenjingrad), 1898. diplomirala na Glazbeno-dramskoj školi filharmonijskog udruženja u Moskvi. Iako vrsna violinistica, opredijelila se za glumu, učila je kod K. S. Stanislavskog te nastupala u njegovu Hudožestvenom teatru i u trupi P. N. Orljenjeva. God.

1905, nakon turneje u Londonu i New Yorku, ostaje u SAD (kasnije uzima i am. državljanstvo), proslavivši se ubrzo interpretacijom Čehovljevih i Ibsenovih junakinja na Broadwayu (njeni poštovaoci smatraju je čak »nasljednicom Sarah Bernhardt«). Na filmu debitira 1916. ekranizacijom svoga kaz. uspjeha *Ratne nevjestice* H. Brenona. Do 1920. postiže veliku popularnost ulogama emancipiranih žena izuzetnih sudbina, kao začetnica tipa → mondenke, pa 1918. dobiva angažman u kompaniji Metro. Nadarena, ekscentrična izgleda, »gracioznosti balerine«, bila je vrlo utjecajna na glum. krugovima i usmjerena na približavanje elitne kulture tzv. širokoj publici. Stoga je birala sve zahtjevnije projekte, kojima je često bila i scenaristica i producentica. Osobito se isticala u ekranizacijama knjiž. djela, npr. u *Dami s kamelijama* (1921, i producentica) R. C. Stallwooda i *Lutkinjoj kući* (1922, i producentica) njezinog supruga Ch. Bryanta, koji je redatelj i raskošnog spektakla *Saloma* (1923, i producentica) pod utjecajem njem. ekspresionizma, njezina najvećeg komerc. neuspjeha. Već od tog filma počela je odbijati gledatelje stiliziranom glumom, distanciranošću i ekscentričnošću (kao, djelomice, predšasnica G. Garbo /u čijoj se sjeni ubrzo našla/), pa se 1925. povukla s filma i posvetila kazalištu. God. 1940–44. okušala se i u zv. filmu sa 5 uglavnom zapaženih karakternih epizoda. Glumila je u 21 filmu.

Ostale važnije uloge: *Objavljenje* (G. Baker, 1918); *Oko za oko* (A. Capellani, 1918, i scenaristica i producentica); *Derište* (H. Blanche, 1919); *Srce djeteta* (R. C. Stallwood, 1920); *Madona s ulica* (E. Carewe, 1924); *Iskupljujući grijeh* (J. S. Blackton, 1925); *Krv i pijesak* (R. Mamoulian, 1941); *Most u San Luis Rey* (R. V. Lee, 1944).

Đ. Pc.

NAZZARI, Amedeo (pr. ime *Salvatore A. Buffa*), tal. filmski i kazališni glumac (Cagliari, 10. XII 1907 – Rim, 7. XI 1979). Za studija tehnike u Rimu počinje se amaterski baviti glumom. Potkrak 20-ih godina dobiva i prve angažmane u profesionalnim kaz. družinama (npr. T. Pavlove i A. Ninchija). Na natječaju za nova film. lica poč. 30-ih godina nije uspješan, no na filmu — na izričit zahtjev kasnije česte partnerice E. Merlini — ipak debitira 1935. Veliku popularnost (koja će potrajati više od 20 godina) stječe već 1936. romant. ulogom hrabroga i plemenitog oficira razočaranog u ljubavi u filmu *Konjica* G. Alessandrinija. Po tom klišeu igrao je velik broj uloga u djelima raznih žanrova: biografskima (npr. *Caravaggio*, 1940, G. Alessandrinija), komedijama (npr. *Muškarci, muškarci*, 1941, C. Mastrocinea), film. bajkama (npr. *Uspavana ljepotica*, 1942, L. Chiarinija) a njegovu muževnu pojavu koristila je i faš. propaganda (npr. *Pilot Luciano Serra*, 1938, G. Alessandrinija i *Bengasi*, 1942, A. Genine) te komerc. produkcija tzv. filmova bijelih telefona (npr. *Vatromet*, 1938, G. S. Righellija). Tek nakon II svj. rata dobiva i zahtjevnije, psihološki iznizansirane uloge osoba koje više nisu nužno na strani (građanski shvaćenog) reda i poretka; ističu se one u *Banditu* (1946) A. Lattuade, za koju je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento, *Razbojniku iz Tacca del Lupo* (1952) P. Germija i *Sudenju gradu* (1952) L. Zampe. Od kraja 50-ih godina ograničuje se na karakterne epizode. Nastupio je u više od 150 filmova.

I njegova kći *Evelina Nazzari* je film., kaz. i tv-glumica.

Ostale važnije uloge: *S druge strane ljubavi* (C. Gallone, 1940); *Noć poruge* (C. Campogalliani,

1940); *Lakrdijaševa večera* (A. Blasetti, 1941); *Ukročena goropadnica* (F. M. Poggioli, 1942); *Harlem* (C. Gallone, 1942); *Gorštaci* (A. Vergano, 1943); *Žena s planine* (R. Castellani, 1943); *Jedan dan u životu* (A. Blasetti, 1946); *Kapetanova kći* (M. Camerini, 1947); *Razbojnik Musolino* (M. Camerini, 1950); *Najljepša* (L. Visconti, 1951); *Druga vremena* (A. Blasetti, 1952); *Svi smo mi ubojice* (A. Cayatte, 1952); *Svijet vas osuđuje* (G. Francolini, 1952); *Muš za Annu Zaccheo* (G. De Santis, 1953); *Bljesak* (A. Blasetti, 1953); *Zabranjeno* (M. Monicelli, 1954); *Posljednji ljubavnik* (M. Mattoli, 1955); *Cabirijine noći* (F. Fellini, 1957); *Gola Maja* (H. Koster, 1959); *Labirint* (R. Thiele, 1959); *Divota ljeta* (L. Zampa, 1963); *Gaučo* (D. Risi, 1964); *Operacija Opijum* (T. Young, 1966); *Sicilijanski klan* (H. Verneuil, 1969); *Cosa nostra — istina o mafiji* (T. Young, 1972); *Pitanje vremena* (V. Minnelli, 1976). D. Sva.

ND FILTRI → **FILTAR**, Neutralni filtri ili filtri za svaku namjenu

NEAGLE, Anna (pr. ime **Marjorie Robertson**), brit. filmska i kazališna glumica (London, 20. X 1904 — 3. VI 1986). Poč. 20-ih godina plesačica-zboristica u musicalima, od 1925. i solistica. Na filmu od 1930. u usponu od 1932. kada je zapala redatelj H. Wilcox (od 1943. njen suprug). Surađuju skoro 30 godina, kao najuspješniji redateljsko-glum. tandem brit. filma. Privlačna, otmjena držanja i vedra nastupa, na vrhuncu je popularnosti 40-ih godina (najkomercijalnija brit. glumica čak 7 puta), u inozemstvu je, međutim, gotovo anonimna (odlazak u Hollywood bio je neuspjšan). Iako kritičari njenim najboljim kreacijama drže one u musicalima (npr. *Laku noć, Beču!*, 1932, *Irene i Ne, ne, Nanette*, oba 1940, te *Sunny*, 1941, H. Wilcoxa), popularnost je stekla ulogama pov. ličnosti: kraljice Viktorije u *Viktoriji Velikoj* (1937) i 60 slavni godina (1938) H. Wilcoxa te legendarnih bolničarki u *Bolničarki Edith Cavell* (1939) i *Dami sa svijetlikom* (1951, kao F. Nightingale) H. Wilcoxa. Uspješna je i u seriji melodrama uz M. Wildinga, započetoj Wilcoxovim *Incidentom na Piccadillyju* (1946); 30-ih godina čest joj je partner bio tal. glumac T. Carminati. Popularnost joj opada 50-ih godina; posljednji film (od 36) snima 1959, posvetivši se otada kazalištu. Od 1955. bavila se i film. producenturom. Za zasluge na kaz. i film. polju dodijeljena joj je 1959. počasno plemstvo (*Dame*). Objavila je autobiografiju *Uvijek postoji sutra* (There's Always Tomorrow, London 1974).

Ostale važnije uloge: *Nell Gwyn* (H. Wilcox, 1934); *Peg of Old Drury* (H. Wilcox, 1935); *Letjeli su sami* (H. Wilcox, 1942); *Živim na Grosvenor Squareu* (H. Wilcox, 1945); *Proljeće u Park Laneu* (H. Wilcox, 1948); *Odette* (H. Wilcox, 1950); *Ljiljani u proljeće* (H. Wilcox, 1954); *Kraljevska rap-sodija* (H. Wilcox, 1955); *Moja kći tinejdžerka* (H. Wilcox, 1956). An. Pet.

NEAL, Patricia, am. filmska i kazališna glumica (Packard, Kentucky, 20. I 1926). Studirala dramu na sveučilištu Northwestern. Na Broadwayu od 1946. najveći uspjeh postiže u komadu *Druga strana šume* (angažirana na preporuku autorice L. Hellman) koji joj pribavlja ugovor s kompanijom Warner Bros. Debitira 1949. a pažnju privlači već iste godine svojim drugim filmom *Buntonnik* K. Vidora, kao partnerica G. Coopera. Osebnost plavuša izražajnih očiju, velikih usta i duboka glasa, efektno tumačeći likove emancipiranih, ironiziranih sklonih junakinja u tipu suvremene → mondenke, ipak ne ostvaruje zadovoljavajuću karijeru, koju otežava i za javnost nepopu-



PATRICIA NEAL

larna veza sa G. Cooperom. God. 1953. udaje se za brit. književnika Roalda Dahla, odlazi u Vel. Britaniju i privremeno napušta film. U Hollywood se vraća 1957. ulogom novinarku u *Licu u gomili* E. Kazana. Otada pažljivije bira angažmane, pa je ubrzo nagrađena Oscarom za gl. ulogu usamljene žene u *Hudu* (1963) M. Ritta. God. 1965. doživjela je 3 moždana udara nakon kojih je ostala djelomice paralizirana; srčanošću i upornošću uspjela je nadvladati bolest te kontrolirati govor i pokrete, pa je nastavila glum. karijeru. Za ulogu u filmu *U pitanju bijahu ruže* (1968) U. Grosbarda nominirana je za Oscara. Nakon toga nastupa rjeđe, posvećujući se dobrotvornom radu. Do 1987. igrala je u više od 30 filmova. U tv-filmu *Priča o Patriciji Neal* (1981) A. Harveyja i A. Pagea glumila ju je G. Jackson.

Ostale važnije uloge: *Zustro srce* (V. Sherman, 1949); *Kad žene vole* (R. Wise, 1950); *Zlatni list* (M. Curtiz, 1950); *Prekretnica* (M. Curtiz, 1950); *Vikend s ocem* (D. Sirk, 1951); *Dan kad je Zemlja stala* (R. Wise, 1951); *Nešto za ptice* (R. Wise, 1952); *Diplomatski kurir* (H. Hathaway, 1952); *Doručak kod Tiffanyja* (B. Edwards, 1961); *Prva pobjeda* (O. Preminger, 1965); *Opasni prijelaz* (J. L. Thompson, 1979); *Na Zapadu ništa novo* (De. Mann, 1980); *Sablana priča* (J. Irvin, 1981); *Ljubav pokazuje put* (De. Mann, 1984).

LIT.: M. Burrows, Patricia Neal and Margaret Sullivan, London 1971. Đ. Pć.

NEAME, Ronald, brit. redatelj, scenarist, snimatelj i producent (London, 23. IV 1911). Sin film. redatelja Elwina N. i glumice I. Close. Na filmu od 1929. kao asistent snimatelja (J. Coxa u *Učeni* A. Hitchcocka); samostalno snima 1934—46 (npr. *Pygmalion*, 1938, A. Asquitha i L. Howarda; *Major Barbara*, 1941, H. Frencha i D. Leana; *Jedan od naših aviona nedostaje*, 1941, M. Powella i E. Pressburgera; *Borimo se na moru*, 1942, N. Cowarda i D. Leana; *Sretna obitelj/Obitelji Gibson*, 1944, i *Radostan duh*, 1945, D. Leana). Kao vrlo ugledan snimatelj, s Leanom i A. Havelockom-Allanom udružuje se u neovisnu jedinicu (*Cineguild*) u sastavu kompanije Rank Organization i počinje se baviti producenturom (npr. *Kratok susret*, 1945, *Veliko iščekivanje*, 1946, i *Oliver Twist*, 1948, D. Leana) i scenaristikom

(kao član scenar. ekipa *Kratkog susreta* i *Velikog iščekivanja* nominiran je za Oscara). Kao redatelj debitira 1947 (*Uzmi moj život* — Take My Life), a režiji se potpuno posvećuje od 1952. Bez prepoznatljivijega red. stila, ali sa smislom za ukus rafiniranije publike, često radi adaptacije knjiž. djela: *Čudak/Pozivnica* (The Card, 1952) prema komediji A. Bennetta; *Novčanica od milijun funti* (The Million Pound Note, 1953) prema priči M. Twaina; *Konjska gubica* (Horse's Mouth, 1959) prema romanu J. Cary o ekscentričnomu i otuđenom slikaru (A. Guinness, Neameov omiljeni glumac); *Melodije slave* (Tunes of Glory, 1960) prema romanu J. Kennaway o voj. usko-grudnosti; *Uzor gospođice Jean Brodie* (The Prime of Miss Jean Brodie, 1969) prema drami M. Spark o samopouzdanosti i naprednoj nastavnici (M. Smith) iz 30-ih godina; *Scrooge* (1970) prema *Božićnoj priči* Ch. Dickensa. Najveći komerc. uspjeh postiže jednim od najuspješnijih → filmova katastrofe, klaustrofobičnom *Posejdonovom avanturom* (The Poseidon Adventure, 1972, u SAD) prema romanu P. Gallica o spašavanju »zarobljenih« u prevrnutomu prekooceanskom brodu. Sam ili u suradnji do 1987. je režirao 24 filma (8 u SAD).

Ostali važniji filmovi: *Zlatni salamander* (The Golden Salamander, 1950); *Čovjek koji nikad nije postojao* (The Man Who Never Was, 1956); *Sedmi grijeh* (Seventh Sin, 1957); *Windomov način* (Windom's Way, 1958); *Mogla bih nastaviti pjevati* (I Could Go On Singing, 1963); *Vrt od krede* (The Chalk Garden, 1964); *Gospodin Moses* (Mister Moses, 1965); *Čovjek je mogao biti ubijen* (A Man Could Get Killed, 1966, sa C. Owenom); *Neobična krađa* (Gambit, 1966); *Slučaj Odesa* (The Odessa File, 1974); *Meteor* (1978); *Škola* (Hopscotch, 1981); *Prvi ponedjeljak u listopadu* (First Monday in October, 1982). An. Pet.

NEBENZAHL, Seymour, američko-njem. producent (New York, 22. VII 1899 — New York, 23. IX 1961). Iako rođeni Amerikanac, nakon I svj. rata s obitelji odlazi u Njemačku, gdje — u Berlinu — s bratom 1924. osniva producent-sku kuću → *Nero-Film*. Dinamičniji i istančaniji ukusa od brata, N. određuje aktivnost poduzeća, za koje rade vodeći njem. redatelji G. W. Pabst, F. Lang i P. Czinner. Osobito je uspješno surađivao s Pabstom, kojem je ostavljao punu stvaralačku slobodu, a znatno mu je pomogao i u prevladavanju prelaska na zv. film. Po dolasku nacionalsocijalista na vlast, kao Židov emigrira i aktivnost nastavlja u Francuskoj, gdje s uspjehom proizvodi filmove *Mayerling* (A. Litvak, 1936) i *Werther* (M. Ophüls, 1938). God. 1939. vraća se u SAD; isprva je izvršni producent kompanije MGM, a potom radi samostalno (npr. *Hitlerova luda*, 1943, i *Ljetna oluja*, 1944, D. Sirk). Nakon II svj. rata producira sve rjeđe, najzapaženije bizarne krim. filmove *Potjera* (A. Ripley, 1946) i *M* (J. Losey, 1951), novu verziju vlastite produkcije iz njem. razdoblja (F. Lang, 1931). U SAD nije imao uspjeha kao u Njemačkoj, pa se 1951. povukao.

Ostali važniji filmovi: *Ljudi u nedjelju* (R. Siodmak i E. G. Ulmer, 1929, dugometr. dokumentarni); *Zapadno bojište 1918.* (G. W. Pabst, 1930); *Ariane* (P. Czinner, 1931); *Drugarstvo* (G. W. Pabst, 1931); *Atlantida/Gospodarica Atlantide* (G. W. Pabst, 1931); *Testament doktora Mabusea* (F. Lang, 1933); *Tragični sastanak* (L. Moguy, 1946). VI. T.

NECKÁR, Václav, čehosl. filmski i kazališni glumac te pjevač (Prag, 23. X 1943). Glum. karijeru otpočeo 1964. u plzenskom kazalištu Alfa,

a 1965–68. bio član praškog Rokokoa. Prvu (i najpoznatiju), blago humoristički impostiranu film. ulogu — provincijskog željezničara kojega pokušaji da osvoji prvu ženu dovode do impotencije i pokušaja samoubojstva — igra u Oscarom nagrađenom filmu *Strogo kontrolirani vlakovi* (1966) J. Menzela, s kojim surađuje i u nedistribuiranom *Ševe na žici* (1970). Nakon toga glumi u još desetak filmova, od kojih se ističu *Veoma tužna princeza* (1967) B. Zemana, *Sepavi vrag* (1967) J. Herza, te *Svadbe gospodina Voka* (1971) i *Gospodin Vok odlazi* (1979) K. Steklog. — Od 1965. ostvario je i vrlo uspješnu pjevačku karijeru. Samostalno ili kao član više pop-grupa izdao je dosad 15 LP-ploča na češkom, 3 na engleskom i 1 na njem. jeziku. B. Som.

NEDKOV, Kočo, redatelj, scenarist i snimatelj (Skoplje, 19. IV 1924). Školovao se u Skoplju. Nakon oslobođenja radi u distributerskoj djelatnosti, po osnutku Vardar-filma (1947) postaje snimatelj, a iduće godine počinje i režirati dokum. filmove. Jedna od odrednica njegova opusa je interes za sport. sadržaje; ističu se *Sesti igrač* (Šestiot igrač, 1976) o popularnom škopskom košarkaškom treneru Lazaru Lečiću i *Kajak 75* (1976) o svjetskom prvenstvu u kajakaštvu u Skoplju, za koji je na beogradskom festivalu nagrađen Srebrnom medaljom »Beograd«. Među oko 130 njegovih red. projekata (većini je i scenarist) vrlo su zanimljivi i filmovi o prirodnoj katastrofama (npr. *Katastrofa na Mavrovskom polju* — Katastrofa vo Mavrovsko, 1956; *Tragom mavrovskoske katastrofe* — Po tragite na mavrovskata katastrofa, 1956; *Skoplje 26. jula 1963* — Skoplje na 26 juli 1963, 1963), o mak. kulturi (npr. *Srednjovjekovne freske u Makedoniji* — Srednovekovni freski vo Makedonija, 1957; *Ohridski trubaduri*, 1965; *Freske i ikone* — Freski i ikoni, 1984), o mak. povijesti (npr. *Iinden*, 1954; *Dani Iilindena* — Ilindenski denovi, 1973; *Goce Delčev*, 1973; *Gocin dan* — Gocev den, 1974), o NOB-i i socijal. izgradnji (npr. *Deset godina slobodnog maja* — Deset godini sloboden maj, 1955; *Dijete kolone* — Deteto od kolonata, 1961), o pečalbarskoj problematici (npr. *U starom kraju* — Vo stariot kraj, 1957), popularnoznanstveni filmovi (npr. *Svileni konac* — Svilen konec, 1969) te zapis o moru *Krv mora* (Krvta na moreto, 1980). G. Va.

NEGRETE, Jorge, meks. glumac i pjevač (Guanaajuato, 20. XI /po nekim izvorima 18. XII/ 1911 — Los Angeles, 5. XII 1953). Sin pukovnika, završio voj. akademiju u Ciudad de Mexico. Nastupivši ubrzo vojsku, uči pjevanje. Karijeru neuspješno otpočinje u operi i opereti; prve uspjehe



POLA NEGRI

postize tradic. meksičkim pjesmama u kabareu Yumuri u New Yorku. Na filmu debitira 1937 — glumački neuvjerljivo, ali pjevački vrlo uspješno. Popularnost mu — stereotipnim likom neodoljivoga romant. pjevača-ljubavnika — idućim filmovima raste, da bi djelom *Oj Jalisco, nemoj proći!* (J. Rodríguez, 1941) dosegla razmjere kulta; takav status i u inozemstvu stječe velikom turnejom po metropolama hispanofonskog svijeta. Po povratku staje na čelo pokreta protiv korumpiranih sindikalnih vođa u film. industriji, a i jedan je od osnivača neovisnoga Nacionalnog udruženja glumaca (akr. ANDA). Nastupivši u oko 40 filmova, posljednje glum. uspjehe postiže 1953. u filmovima *Otmica* i *Reportaža* E. Fernández, uz drugu suprugu → M. Félix. Umro je za turneje po SAD, a njegov pogreb izazvao je u Meksiku masovnu histeriju. Od njegovih najuspješnijih filmsko-pjevačkih točaka montiran je 1955. kompilacijski dokum. film *Besmrtni Meksičanac* R. E. Portasa.

Ostale važnije uloge: *Tako se ljubi u Jalisco* (F. de Fuentes, 1942); *Brdo duša* (M. Zacarias, 1942); *Dok Jalisco ne izgubi* (F. de Fuentes, 1945); *Put za Sacramento* (Ch. Urueta, 1946); *Gran Casino* (L. Bunuel, 1946); *Ako Adelita ode s drugim* (Ch. Urueta, 1948); *Jalisco pjeva u Seville* (F. de Fuentes, 1948); *Dvije vrste briga* (I. Rodríguez, 1952). Mi. Šr.

NEGRI, Pola (pr. ime **Barbara Apolonia Chalupiec**, negdje **Chalupek**), njemačko-am. glumica

polj. podrijetla (Janowa, 31. XII 1894, negdje 3. I 1897 — San Antonio, Texas, 1. VIII 1987). Kći romskog muzikanta i Poljakinje, uči balet u Petrogradu i 1913. debitira u varšavskom Teatru Maly kao *Pola Negri* (u čast tal. književnice Ade Negri). Na filmu se prvi put pojavljuje 1914 (*Zarobljenica strasti* J. Pawlowskog, navodno prema vlastitom /nepotpisanom/ scenariju); za početke njene karijere osobito je važan redatelj A. Hertz, s kojim snima 7 filmova (npr. *Bestia*, 1915, i *Arabella*, 1916). God. 1917. prihvaća ponudu M. Reinhardta da postane članica njegova berlinskog kazališta; iste godine počinje nastupati i u njem. filmovima. Privlačna tamnopolta crnka, najuspješnije surađuje sa D. Buchowetzkim (npr. *Saffa*, 1922) te osobito sa E. Lubitschem (6 filmova u Njemačkoj) koji je — uglavnom u kostimiranim djelima — najfunkcionalnije znao istaknuti njezin samosvojni nastup i »animalni seksualni magnetizam« u ulogama misterioznih, čak i bezosjećajnih žena. Velik međunar. uspjeh u naslovnoj ulozi Lubitscheve *Gospođe Dubarry* (1919) donosi joj 1922. poziv u Hollywood (kompanija Paramount). Njezina se izrazita osobnost tek s osrednjim uspjehom prilagođuje hollywoodskom ukusu i »standardiziranom glamouru«, često s pretjeranim naglaskom na ekstravaganciji i »egzotičnom temperamentu«. Premda neadekvatno prezentirana, N. ipak postaje jedna od prvih uspješnijih strankinja u am. kinematografiji (kasnije i kult-zvijezda), označujući prevladavanje tipa → fatalne žene (npr. Th. Bara) i prijelaz na suvremeniju → mondenku i buduću → vamp. Najveće uspjehe ostvaruje u filmovima *Zabranjeni raj* (1924) E. Lubitscha, kao rus. carica Katarina Velika, i *Hotel Imperial* (1927) M. Stillera, kao sluškinja koja za I svj. rata štiti skrivenog oficira. Po pojavi zv. filma — zbog lošeg izgovora engleskog, nesposobnosti da se prilagodi zahtjevima novog medija i promijeni glum. stil, te neuspjeha filma *Žena zapovijeda* (P. L. Stein, 1932) — vraća se 1934. u Njemačku. Uspjeh ponovno postiže njem. filmovima *Mazurka* (W. Forst, 1935), *Od Moskve do Shanghaija* (P. Wegener, 1936) i *Madame Bovary* (G. Lamprecht, 1937). Po izbjavanju II svj. rata vraća se u SAD i glumi svoju posljednju gl. ulogu u komediji *Hi Diddle Diddle* (A. L. Stone, 1943); kasnije samo još jednom, u sporednoj ulozi, nastupa na filmu 1964 (u Disneyjevoj produkciji). Objavila je autobiografiju *Uspomene zvijezde* (Memoirs of a Star, 1970).

Jedna od najvećih zvijezda nij. razdoblja, čije su stvarne glum. sposobnosti i danas predmet rasprava, publiku je privlačila i rivalstvom sa G. Swanson te burnim privatnim životom (više brakova, veze sa R. Valentinom i Ch. Chaplinom, glasine o vezi s Hitlerom). Efektro ju je opisao J. Dos Passos u Valentinovoj biografiji *Adagio Dancer* (u trilogiji USA iz 1936).

Ostale važnije uloge: *Oči mumije Ma* (E. Lubitsch, 1918); *Carmen* (E. Lubitsch, 1918); *Sumurun* (E. Lubitsch, 1920); *Brdska mačka* (E. Lubitsch, 1921); *Plamen* (E. Lubitsch, 1922); *Bella donna* (G. Fitzmaurice, 1923); *Španjolski plesač* (H. Brenon, 1924); *Španjolka* (S. Olcott, 1925); *Istočno od Sueza* (R. Walsh, 1925); *Kruna laži* (D. Buchowetzki, 1926); *Žena pred sudom* (M. Stiller, 1927); *Žica* (R. V. Lee, 1927); *Glumice ljubavi* (R. V. Lee, 1928).

LIT.: V. Korolevič, Pola Negri, Moskva/Leningrad, 1927; N. Zierold, Sex Goddesses of the Silent Screen, Chicago 1973. Vr. V.

NEGRONI, Baldassare, tal. redatelj, scenarist, producent i snimatelj (Rim, 21. I 1877 — Rim, 18. VII 1945). Iz grofovske obitelji, studirao pravo i radio kao odvjetnik. Na filmu od 1910. kao

P. NEGRI u filmu *Gospođa Dubarry*

snimatelj dokum. filmova; od 1911. je scenarist, a od 1912. redatelj u tvrtki Cines. God. 1912–30. režirao je 76 nj. filmova kao jedan od tipičnih redatelja u službi zvijezda (→ DIVIZAM); u njegovim prvim filmovima igra najčešće F. Bertini, od 1914. kasnija supruga Hesperia, a često je surađivao i s popularnim glumcima T. Carminatijem, E. Ghioneom i B. Paganom. Djelima nesumnjive vizualne atraktivnosti — mahom salonskim dramama iz života aristokracije, ekranizacijama knjiž. djela i pov. spektaklima — postizao je velike komerc. uspjehe i značajno pridonio dominaciji tal. kinematografije 10-ih godina na svjetskom tržištu. Iz njegova opsežnog opusa izdvajaju se: *Priča jednog Pierotta* (Histoire d'un Pierrot, 1914), ekranizacija istoimene muz. pantomime F. Beissiera; *Dama s kamelijama* (La signora delle camelie, 1915) prema djelu A. Dumasa; *Lijepa gospođa Hébert* (Le belle Madame Hébert, 1919) prema kaz. komadu A. Hermanta, zbog delikatnosti fabule i slobodnijih scena znatno oštećen od cenzure. U zv. razdoblju režirao je samo 2 filma, posvetivši se od 1936. superviziji režije i produkciji — i režimskih propagandnih filmova (npr. *Opsada Alcazara*, 1940, A. Genine) i umjetnički ambicioznijih projekata (npr. *Garibaldinac u samostanu*, 1942, V. De Sike).

Ostali važniji filmovi: *Suze i osmijesi* (Lagrima e sorrisi, 1912); *Mala učiteljica* (La maestra, 1913); *Duša iz polusvijeta* (L'anima del demi-monde, 1913); *Maska poštenja* (La maschera dell'onestà, 1914); *U tuđem gnijezdu* (Nel nido straniero, 1914); *Svetla u mraku* (Fiamme nell'ombra, 1915); *Marcella* (1915); *Jou-Jou* (1916); *Lovina* (La curée, 1916); *Perjanica* (L'aigrette, 1916); *Napuštena žena* (La donna abbandonata, 1917); *Madame Flirt* (1918); *Vrtoglavica* (Vertigine, 1919); *Utvore* (Chimere, 1919); *Madame Sans-Gêne* (1921); *Svratište sjenâ* (La locanda delle ombre, 1923); *Beatrice Cenci* (1926); *Kocijaš iz Moncenisija* (Il vetturale del Moncenisio, 1927); *Judita i Holoferno* (Giuditta e Oloferne, 1928); *Posljednji carevi* (Gli ultimi Zar, 1928). D. Sva.

NEGULESCO, Jean, am. redatelj rum. podrijetla (Craiova, 26. II 1900). Od 1919. kaz. scenograf i slikar u Parizu. Nakon svoje izložbe u New Yorku 1927. ostaje u SAD. Na filmu debitira kao autor nikad prikazanoga eksp. filma *Troje i dan* (Three and a Day) sa M. Auerom u gl. ulozu. U Hollywood ga uvodi F. Tuttle; 30-ih godina je pomoćnik producenta, pomoćni redatelj druge ekipe, asistent redatelja i scenarist. Režira od 1941. u tvrtki Warner Bros. a potom radi za 20th Century-Fox. Njegovim najuspjelijim ostvarenjem smatra se špijunski film (jedan od najboljih u žanru) *Maska Dimitriosa* (The Mask of Dimitrios, 1944), vjerna adaptacija romana E. Amblera. Ipak, osobito se ističe zanatski vješt i privlačnim melodramama u kojima glume mnoge poznate hollywoodske zvijezde. Pažnju najprije pobuđuju *Tri neznanca* (Three Strangers, 1945) i *Duboka dolina* (Deep Valley, 1947), dok najširu popularnost stječu tzv. concertantna melodrama *Humoreska* (Humoresque, 1947) sa J. Crawford i J. Garfieldom i melodrama o gluhonijem djevojci *Johnny Belinda* (1948) sa J. Wyman i L. Ayresom. Slijedi niz zab. filmova izrazito melodramskog karaktera, koji se slikovnom vrijednošću izdižu iznad standarda uobičajene hollywoodske produkcije (npr. *Uličnjak* — The Mudlark, 1951; *Stranac je nazvao* — Phone Call from a Stranger, 1952; *Titanic/Propast Titanica* — Titanic i Kako se udati za milijunaša — How to Marry a Millionaire, oba 1953). Golem komerc. uspjeh (i u nas) ostvaruje »melodramom u coloru i cinemascopeu«

Tri novčića u fontani (Three Coins in the Fountain, 1954), s popularnim istoimenim songom, koja — međutim — pokazuje njegovo nesnalaženje u širokom formatu. Nakon toga karijera mu opada; posljednji film (od 34) režira 1970 (*Priljavi heroji Yuke* — The Invincible Six).

Ostali važniji filmovi: *Zavjerenici* (The Conspirators, 1944); *Nitko ne živi vječno* (Nobody Lives Forever, 1946); *Kuća uz cestu* (Road House, 1948); *Pod mojom kožom* (Under My Skin, 1949); *Troje se vratilo kući* (Three Came Home, 1950); *Pobrinite se za moju djevojčicu* (Take Care of My Little Girl, 1951); *Zov divljine* (Lure of the Wilderness, 1952); *Priče iz predgrađa* (epozoda u omnibusu, 1952); *Skandal u Scourieju* (Scandal at Scourie, 1953); *Svijet žene* (Woman's World, 1954); *Tatine duge noge* (Daddy Long Legs, 1955); *Kiše Ranchipura* (The Rains of Ranchipur, 1955); *Dječak na delfinu* (Boy on a Dolphin, 1957); *Dar ljubavi* (Gift of Love, 1958); *Izjestaan osmijeh* (A Certain Smile, 1958); *Najbolje od svega* (The Best of Everything, 1959); *Jessica* (1962). Vr. V.

NEHAJEV, Milutin (pr. ime **M. Cihlar**), književnik (Senj, 25. XI 1880 — Zagreb, 7. IV 1931). Premda je u Beču doktorirao kemiju (isprva je profesor), posvetio se novinarstvu i knjiž. radu. Objavljivao je romane, novele, drame, eseje, rasprave i monografije o više hrv. pisaca i političara. Kao stalni kritičar »Jutarnjeg lista« te čest suradnik »Obzora« i »Agramer Tagblatt«, N. je u svojim napisima pratio početke kinematografije u nas, ističući film kao novu umjetnost; naglašavao je potrebu opsežnije film. proizvodnje u nas, uviđajući koliko u tom pogledu zaostajemo za razvijenijim evr. zemljama. P. C.

NEILAN, Marshall-Mickey A., am. redatelj, scenarist, producent i glumac (San Bernardino, California, 11. IV 1891 — Woodland Hills, California, 26. X 1958). Nakon očeve smrti, sa 11 godina napušta školu i pomaže majci obavljajući razne poslove (povremeno u kazalištu igra dječje uloge). God. 1911. postaje šofer D. W. Griffitha, koji mu — kao pristalom mladiću — savjetuje da pokuša glum. karijeru. Vrlo brzo N. se probija ulogama romant. ljubavnika (uz partnerice R. Roland, M. Pickford i dr.), a glumi i u više Griffithovih filmova. Scenarist i redatelj kompanije Kalem postaje 1914, a kasnije radi i za Biograph, Lasky i dr. Ugled stječe od 1916. kao redatelj (kasnije i supervizor i producent) filmova poznatih zvijezda M. Pickford, B. Sweet (svoje druge supruge) i dr., pa je 20-ih godina jedan od najuspješnijih i najbolje plaćenih hollywoodskih redatelja (ukupno je režirao više od 50 nijemih i desetak zv. filmova). Iako je u nj. razdoblju snimao gotovo neprekidno, a u zvučnom povremeno (do 1937), već od druge polovice 20-ih godina karijera mu se postupno gasi zbog alkoholizma i ljubavnih avantura s glumicama, što je pretpostavlja radu. Njegov zadnji film. posao bila je epizodna uloga senatora u *Licu u gomili* (1957) E. Kazana. Umro je u bijedi, a sahranu je platio M. Pickford.

Važniji filmovi (kao redatelj): *Mali drugar* (Little Pal, 1916); *Rebecca sa Sunnybrook farme* (Rebecca of Sunnybrook Farm, 1917); *Mala princeza* (A Little Princess, 1917); *Stella Maris* (1918); *M'liss* (1918); *Tatine duge noge* (Daddy Long Legs, 1919); *Dinty* (1920); *Žderaćica lotusa* (The Lotus Eater, 1921); *Tesa* (Tess of the d'Urbervilles, 1924); *Dorothy Vernon iz Haddon Halla* (Dorothy Vernon of Haddon Hall, 1924); *Sportska Venera* (The Sporting Venus, 1925); *Venera iz Venecije* (Venus of Venice, 1927); *Kradljivac srca* (The Heart Thief, 1927); *Njeno ludiranje* (Her

Wild Oat, 1928); *Socijalni registar* (The Social Register, 1935). V. Pog.

NELSON, Ralph, am. redatelj, scenarist, producent i glumac (New York, 12. VIII 1916 – decembar 1987). Sa 17 godina postaje kaz. glumac (glumi i na Broadwayu, uz L. Howarda). Za II svj. rata služi u avijaciji. God. 1944. vraća se kazalištu kao glumac, redatelj, organizator i pisac. Potkraj 50-ih godina plodan je tv-redatelj, režirajući epizode poznatih serija *Television Theatre*, *Studio One*, *ABC Album*, *Playhouse 90* i dr. Za tv-režiju drame R. Serlinga *Rekvijem za teškaša* (Requiem for a Heavyweight) nagrađen je tv-nagradom Emmy; isti predložak — o životnim traumama ostarijelog boksača (A. Quinn) po završetku karijere — realizira 1962. kao svoj film. pravijenac (u nas *Krvave pare*). Tokom 60-ih godina režira prestižne hollywoodske filmove raznih žanrova: soc. komediju o međurasnim odnosima *Ljiljani u polju* (Lilies in the Field, 1963, i producent i glumac) sa S. Poitierom u gl. ulozu; sentimentalnu tragikomediju iz voj. života *Vojnik na kiši* (Soldier in the Rain, 1963); western *Dvoboj kod Diabla* (Duel at Diablo, 1966, i koproducent); ratni film *Simfonija heroja* (Counterpoint, 1967, i glumac); znanstvenofantastični film *Charly* (1968, i producent i glumac) sa C. Robertsonom u naslovnoj ulozu. Njegovo je najznačajnije ostvarenje kontroverzni western *Plavi vojnik* (Soldier Blue, 1970, i glumac), u kojem prikazom masakra am. konjice nad indijanskim plemenom neskriveno aludira na onodobni »vijetnamski kompleks«. Bez izrazita vizualnog stila i tematskih opredjeljenja, tek povremeno naglašena soc. angažmana, N. se 70-ih godina postupno gubi u rutinskoj komerc. produkciji (ukupno oko 20 filmova) i ponovno režira na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Otac Guska* (Father Goose, 1964); *Sudbina je lovac* (Fate Is the Hunter, 1964); *Ubojica iz San Franciska* (Once a Thief, 1965, i koproducent); *Čmi šerif* (Tick... Tick... Tick..., 1970, i koproducent); *Zrvoovani* (The Wrath of God, 1972, i scenarist); *Zavjera Wilby* (The Wilby Conspiracy, 1975, u Vel. Britaniji); *Embrij* (Embryo, 1976). N. Paj.

NĚMEC, Jan, čehosl. redatelj (Prag, 2. VII 1936). Za studija na praškoj visokoj film. školi FAMU smatran je — zbog iritantne tvrdoglavosti — najgorim studentom. Nakon što je prethodno zagubljena njegova ekranizacija pripovijetke M. Hlaska *Najsvećenije riječi našeg života*, diplomira kratkometr. filmom *Zalogaj* (Sousto, 1960) nagrađivanim na festivalima u Amsterdamu i Oberhausenu. S ostalim čehosl. autorima svoje generacije dijeli vjeru u neponovljivost i životnost kvaliteta koje se javljaju pri snimanju, sklonost improvizaciji i povjerenje u neprofesionalne glumce, no za razliku od većine ne nastoji sagledati stvarnost humorom i ironijski, nego polazi od filoz. metafore ili bajke. Njegova samosvojnost uočljiva je već u cjelovečernjem prvijencu *Dijamanti noći* (Diamanty noci, 1964) prema prozi A. Lustiga o dvojici mladića koji bježe iz tzv. marša smrti (evakuacija konclogora potkraj rata s beskrajnim pješčenjem zatvorenika bez hrane i vode), da bi ih na kraju počeli goniti stari Nijemci koji su krenuli u lov. Uz pomoć snimatelja J. Kučere, N. tu priču transformira u gotovo apstraktnu viziju mladih ljudi prognanih u neprijateljskom svijetu, pa film tako oslikava u prvom redu snove i mōre protagonista, koji se zatim originalnom montažom miješaju sa stvarnošću. Film *O svečanosti i gostima* (O slavnosti a hostech, 1965) jedno je od najznačajnijih djela preporoda čehosl. kinematografije iz 60-ih godina. U njemu N. do perfekcije

J. NEMEC,
O svečanosti
i gostima

dovodi svoje težnje prema filmu u kojem će sličnost sa stvarnošću biti nevažna. Uočljiv je utjecaj njegovih uzora J. Renoira (*Izlet*, 1936–40) i L. Bunuela (*Andeo uništenja*, 1962), no ipak prevladava kafijski ugođaj zabave na kojoj domaćin primorava goste da uživaju i budu sretni, a jedinog koji to odbije (E. Schorm) progone ostali uzvanici i psi. Ta metafora o totalitarnom sistemu (koscenaristica i scenografkinja je E. Krumbachová, kraće vrijeme Némecova supruga), iako eksperimentalna u red. postupku, zainteresirala je i široku publiku. Idući film *Mučenici ljubavi* (Mučednici lásky, 1967) 3 su nadrealist. i komična sna o neostvarenoj ljubavi. Iste godine u Nizozemskoj za samo 1 dan realizira kratkometr. film *Majka i sin* (Mutter und Sohn, nagraden u Oberhausenu) o nastajanju faš. mentaliteta, a 1968. dugometr. dokumentarac *Oratorij za Prag* (Oratorium for Prague) o domovini i rodnom gradu, koji završava neposredno pred intervenciju snaga Varšavskog ugovora, da bi ga kasnije dopunio sekvencama sovj. tenkova koje tvore izrazit kontrapunkt ostalom sadržaju; film je u tom obliku prikazan samo na Zapadu. Otada N. više ne dobiva posla; tek 1974. odobreno mu je da napusti CSSR. U zap. tržišnom modelu kinematografije ne uspijeva se snaći, pa uglavnom radi na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Biseri na dnu* (omnibus, epizoda *Varalice* — Podnodnici, 1965); *Izrez na leđima* (Le décolleté dans le dos, 1975, zapadno-njemačko-franc. koprodukcija).

To. K. NEMET, Branislav, crtač, animator i slikar (Vukovar, 1931). Diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Na filmu od 1957. Suradujući u Zagreb filmu, animator je (npr. *Bila jednom*

jedna tačkica, 1964, M. Pejakovića; *1×1=1*, 1964, Z. Lončarića; *Luda noga*, 1965, B. Ranitovića) te crtač i animator (npr. *Dva puža* i *Šušaj zburjenog čarobnjaka*, oba 1960, B. Ranitovića; *Jabuka zvana ljubav*, 1961, D. Vunaka; *Seikov briljant*, 1962, P. Radimirića; *Astromat*, 1963, D. Vukotića) u mnogobrojnim anim. filmovima. Radi i na crt. reklamama.

R. Mun.

NEOPLANTA FILM → JUGOSLAVIJA, Vojvodina

NEOREALIZAM, pokret u tal. kinematografiji nastao neposredno nakon II svj. rata. Precizna periodizacija nije moguća, no povjesničari filma uglavnom se slažu da obuhvaća razdoblje 1945–50. Neki, međutim, u nj uključuju nešto širi vremenski raspon: od kapitulacije faš. Italije 1943. do kongresa tal. filmskih radnika u Parmi u prosincu 1953. Termin je skovao film. redatelj i kritičar *Antonio Pietrangeli* u časopisu »Cinema« (br. 146 iz 1942, str. 394), dok ga je prvi osmišljuje upotrijebio film. teoretičar *Umberto Barbaro* u časopisu »Il Film« (lipanj 1943), primjenjujući ga na »Obalu u magli« (1938) M. Carnéa. Iako najsnažnije zastupljen u film. umjetnosti. N. je zapravo opći kult. pokret i izravni proizvod opredjeljenja jednog sloja tal. naprednih intelektualaca, ali i izraz soc. i polit. prilika u Italiji neposredno nakon rata. Njegova temeljna značajka jest revolucionarnost koja se manifestira kao opozicija fašističkomu kult. modelu. Njezinu jezgru činili su dio nastavnog kadra visoke film. škole → *Centro Sperimentale di Cinematografia* iz Rima te skupina mladih film. kritičara kao što su *A. Pietrangeli*, *Michelangelo Antonioni*, *Giuseppe De Santis* i *Carlo Lizzani*, koji su (neki još od prije rata) — okupljeni oko časopisa → »*Bianco e Nero*«

i → »Cinema« — težili da film približe ne samo konkretnoj stvarnosti, već da on postane aktivni društ. činitelj odn. »zrcalo društvenog ustrojstva«. Suštinu ideje činio je »put ka realizmu« koji je svoje impulse crpio iz knjiž. verzija *Giovanni-ja Verge*. Vidljivi tragovi rata, krajnja bijeda, snažno naglašene soc. suprotnosti te nastojanje da se obnove svi vidovi života nakon 20-godišnje faš. vladavine bile su okolnosti nastanka, ali istodobno i plodno tlo i temeljna građa neorealista. tematike.

Na temelju takvih datosti izgrađena je i poetika pokreta koju — pored već spomenutih kritičara — najbolje obrazlažu 2 vodeća teoretičara neorealizma: *U. Barbaro* i *Cesare Zavattini* (ujedno i vodeći scenarist struje). Iako N. nije stvorio vlastitu sustavnu teoriju, zbog snažnog zajedništva autora i kritičara te praktičnoga međusobnog prenošenja iskustava postao je ipak i stanovita »škola«. Osnovna težnja neorealizma isprva je bila prikazivanje pokreta otpora, a zatim poratnih društ. prilika. Obični »mali čovjek« (najčešće iz nižih društ. slojeva, deklasirani pripadnik društva), vrlo često i dijete kao svjedok drama svakodnevnog života (prikazivanog bez sladunjavih stereotipova komerc. kinematografije), postaje središtem tog prikaza, a težnja za autentičnošću manifestira se angažiranjem neprofesionalnih glumaca, tzv. *glumaca s ulice* (najistaknutiji je *Lamberto Maggiorani*), s namjerom da »igraju same sebe« (zvizde se, u smislu star-sistema, stvaraju tek potkraj neorealista. pokreta /prva je bila *Silvana Mangano*, iako je najznačajniji glum. doprinos neorealizmu dala *Anna Magnani*). Jedan od rigoroznih primjera tih postulata jest *Zavattinijeva* težnja prema »integralnom realizmu« odn. odbacivanju svakoga ranije konstruiranog sadržaja u korist izravnog promatranja života, tj. svakodnevnih činjenica (koje u filmu mogu egzistirati jedino ukoliko su združene sa zbiljskim junacima pojedinih događaja). N. pažnju usmjeruje prema egzistenciji malih ljudi i od njih želi stvoriti film. junake, tj. postići svojevrstu »epopeju života običnog čovjeka«. Radnja neorealista. filmova je, međutim, najčešće lišena mnogobrojnih, ponekad i neočekivanih obrata karakterističnih za igr. ostvarenja iz klas. narativnog razdoblja; odlikuje je sporiji razvoj, pokušaj približavanja zbiljskom toku života (odatle i izbjegavanje retrospekcija, montažnog »sjeckanja« prizora /što se substitutira dinamiziranjem kamere u favoriziranim dugim kadrovima/), postupnost u psihol. razradbi likova, ponekad i tzv. *mozaična struktura* — sukcesija sekvenci koje nisu povezane jasno uočljivim uzročno-posljedičnim vezama. U skladu s aspiracijama prema »što istinskijem« realizmu jest i težnja da se eliminiraju eksplicitni simboli (odatle

NEOREALIZAM, lijevo: A. BLASSETTI, *Četiri koraka u oblacima* (G. Cervi i A. Benetti), desno: L. VISCONTI, *Opsesija* (M. Girotti i C. Calamai)



i zaziranje od detalja te favoriziranje srednjeg plana i totala): krajnji ideal je tzv. *globalna metafora* — nastojanje da film kao cjelina bude simbol određene društ. situacije i problema čovjeka.

Kao film. pokret, N. ne potječe samo iz knjiž. verizma, već i iz dr. kinematografija obilježenih jakim realist. strujama prije II svj. rata. To se posebno odnosi na nij. filmove Ch. Chaplina, sovj. filmove 20-ih i 30-ih godina (npr. »Staro i novo«, 1929, S. M. Ejzenštejna i G. V. Aleksandrova i »Put u život«, 1931, N. V. Ekka) i na ostvarenja franc. poetskog realizma (npr. »Toni«, 1934, J. Renoira /s pojavom značajnog glumca-naturščika Ch. Blavettea/, populistički filmovi R. Claira te djela M. Carnea i J. Gremillonja), ali i na pojedine filmove — npr. J. Feydera (»Crainquebille«, 1923), K. Junghansa (»Takav je život«, 1927), S. Dudowa (»Kuhle Wampe«, 1932), i M. de Haasa (»Balada o cilindru«, 1936). Međutim, realist. tradicija postoji i u tal. kinematografiji, pa se mnogi teoretičari i povjesničari neorealizma pozivaju i na filmove verističke škole (dotad jedine realist. struje u tal. kinematografiji, pa je već to utjecalo na stvaranje termina *neorealizam*) poput »Izgubljenih u tami« (1914) N. Martoglia, »Assunte Spine« (1915) G. Serene i »Pepela« (1916) F. Marija i E. Duse. I u razdoblju faš. vladavine proizvodili su se filmovi koji su utjecali na neorealiste: »1860.« (1934) A. Blasettija, koji — iako pov. epopeja — inzistira na sudbinama »malih ljudi«, zatim nekoliko folklorističkih komedija (npr. »Muškarci, kakvi mangupi!«, 1932, M. Camerinija) te ratni igr. filmovi pseudodokumentarističkih tendencija u kojima nastupaju stvarni ratnici (npr. »Ljudi na dnu«, 1941, *Francesca De Robertisa* /koji kasnije djeluje na marginama neorealizma/ i »Bijeli brod«, 1941, *Roberta Rossellinija*). Prvim početkom neorealista. pokreta smatraju se 3 filma snimljena potkraj faš. razdoblja: »Četiri koraka u oblacima« (1942) *Alessandra Blasettija*, »Opsesija« (1942) *Luchina Viscontija* i »Djeca nas gledaju« (1943) *Viottorija De Sike*; oni već sadrže gl. tematske i stilske odrednice neorealizma kao što su stavljanje malog čovjeka (dakle »neatraktivnog junaka«) u fokus zbivanja, živo zanimanje za probleme djece, te deziluzioniranost pojedinca u društv. sredini — kao izraz direktne opozicije u faš. Italiji favoriziranim eskapističkim filmovima → *bijelih telefona*.

Općenito, reprezentativnima za N. smatra se 8 filmova, koji ponajbolje iskazuju temeljne postavke njegove poetike: »Opsesija« (L. Visconti, 1942) koji verističkom panoramom života, bez retorike i klišeja, ukazuje na skučenost i sumornost tal. provincije; »Rim, otvoreni grad« (R. Rossellini, 1945) koji, zastupajući prvi neore-

NEOREALIZAM F. FELLINI, *Ulica* (G. Masina i A. Quinn)



alist. tematski kompleks — pokret otpora, prerasta u epopeju tal. naroda; »Paisà« (R. Rossellini, 1946) koji svojom omnibus-fakturom i izrazito kroničarskim pristupom prati tok ratnih zbivanja pri samom kraju rata; »Čistači cipela« (V. De Sica, 1946) u kojem djeca, prikazana izvan bilo kakvog melodramatskog konteksta, postaju žrtve teških neposredno poratnih prilika; »Kradljivci bicikla« (V. De Sica, 1948), paradigmatički model prikazivanja sudbine čovjeka u postojećim ekon. teškoćama — okradeni siromah i sâm pokušava krasti; »Zemlja drhti« (L. Visconti, 1948) koji se — zbog diskretnosti fabule, miješanja igr. i dokum. komponenti te uporabe neprofesionalnih glumaca — smatra paradigmom neorealista. poetike; »Čudo u Milanu« (V. De Sica, 1950) koji pokazuje mogućnost stilizacije u okvirima najtipičnije neorealista. tematike; »Umberto D« (V. De Sica, 1952) koji naglaskom na psihol. analizi naslovnog lika, kao i motivom smrti, označuje prijelaz k → *neorealizmu duše*.

Osim spomenute trojice vodećih predstavnika pokreta, javlja se i više dr. redatelja, tematizirajući neka područja od kojih će se pojedina razviti tek u kasnijim razdobljima tal. kinematografije. *Luigi Zampa* se u svojim najboljim ostvarenjima usredotočio na ratnu tematiku (npr. »Živjeti u miru«, 1946), kao i *C. Lizzani* (npr. »Achtung, banditi!«, 1951). *G. De Santis* u »Tragičnom lovu« (1947) govori o progonu faš. bandi preostalih još iz rata, dok u filmovima »Gorka riža« i »Nema mira među maslinama« (oba 1949) slika klasnu borbu u poratnoj Italiji. *Alberto Latuada* u filmu »Bez milosti« (1947) razvija izrazito polit. temati-

ku, dok se »Mlin na rijeci Po« (1949) ističe neorealista. tretmanom dalje prošlosti (XIX st.). *Luigi Comencini* se u filmu »Zabranjeno krasti« (1947) bavi soc. problematikom urbane sredine. *Pietro Germi* u filmu »U ime zakona« (1949) prvi put govori o mafiji, a u »Putu nade« (1950) o ekon. emigraciji. *Renato Castellani* u filmu »Za dva novčića nade« (1951) daje simbiozu komedije i neorealista. drame, a njime se — kao i filmovima »Pod suncem Rima« (1948) i »Proljeće je« (1949) — uklapa u tzv. *dijalektalni neorealizam* te u tzv. *mizerabilizam* (koji propagira »kult siromaštva«). *Eduardo De Filippo* svojim »Milijunaškim Napuljem« (1950) predstavlja folkloristički pravac (koji se postupno izdvaja iz okvira neorealizma), dok su *Steno* i *Mario Monicelli* filmom »Policajci i lopovi« (1951) ostvarili najuspjeliji primjer neorealista. komedije. Upravo je komedija označila početak jednog oblika produkcije u tal. kinematografiji, tzv. *ružičastog neorealizma*, koji je ubrzo otupio kritičku (pa i satiričku) perspektivu i kulminirao u potpuno komerc. seriji »Kruh, ljubav i...« (→ L. COMENCINI; D. RISI). Inače, u matici neorealista. pokreta djelovali su još redatelji *Marcello Pagliero*, *Mario Soldati* i *Aldo Vergano*, a na njegovim marginama veteran *Mario Bomard* te *Gianni Francolini* i *Luciano Emmer* (prvim red. projektima i *A. Pietrangeli*).

Početak 50-ih godina — zbog stabilizacije ekon. prilika u zemlji — označuje promjenu društveno-polit. konstelacije u Italiji. Konzervativne i klerikalne polit. snage optužuju neorealiste za »klevetanje Italije pred svijetom«, dok istodobno slabi i antifaš. jedinstvo ljevice i demok. desnice

NEOREALIZAM, lijevo: V. DE SICA, *Kradljivci bicikla* (E. Stajola i L. Maggiorani), desno: R. ROSELLINI, *Paisà*



stvorenje za rata i u prvim poratnim godinama. Film. autori sve se više posvećuju pojedinačnome i psihološkome, iako se kod nekih održava i tendencija prema »globalnoj metafori« i potisnutoj fabuli. Tu počinje tzv. *neorealizam duše*, čiji će gl. predstavnici biti *M. Antonioni* i *Federico Fellini*. Smatra se da 1955. više niti jedan tal. film nije imao čvrsto izražene značajke neorealizma. Ipak, N. je snažno utjecao i na kasnija razdoblja u razvitku tal. kinematografije, osobito na opuse *Pier Paola Pasolinija* (raniji filmovi), *Francesca Rosija*, *Ermanno Olmija*, *Paola* i *Vittoria Tavianija*, *Ettore Scola* te *Liliane Cavani*, kao i na brojne pojedinačne film. projekte.

Utjecaj pokreta izražen je i izvan Italije: u Švicarskoj (L. Lindtberg — posebno film »Posljednja prilika«, 1945), u Japanu (T. Imai, K. Shindo), SAD (E. Dmytryk — posebno film »Daj nam danas«, 1949), SSSR-u (R. D. Čheidze), Poljskoj (tzv. poljski crni film 50-ih godina), Španjolskoj (pojedini /rijetki/ filmovi u okvirima komerc. kinematografije frankističkog razdoblja — npr. »Brazde«, 1951, A. Nievesa Condea), Francuskoj (J.-P. Le Chanois), Indiji (B. Roy), Kini (u počecima film. proizvodnje u tek oslobođenoj zemlji), Meksiku (neki meks. filmovi L. Buñuela /posebno »Zaboravljeni«, 1950/, A. Galindo, B. Alazra-ki), Grčkoj (G. Tzavellas, G. Grigoriou, N. Koundouros, Th. Angelopoulos) i dr. Odjeci neorealizma mogu se zapaziti i u mnogim jugosl. filmovima, osobito izraženo u »Kamenim horizontima« (1953) Š. Šimatovića i »Vlaku bez voznog reda« (1959) V. Bulajića.

LIT.: S. a., Il neorealismo italiano, Roma 1951; G. C. Castello, Il cinema neorealistico italiano, Torino 1956; B. Rendi, Il neorealismo italiano, Parma 1956; G. Bo (urednik), Inchiesta sul neorealismo italiano, Torino 1956; P. G. Hovald, Le néo-réalisme, Bruxelles 1958; P. G. Hovald, Le néo-réalisme italien et ses créateurs, Paris 1959; R. Borden/A. Bouissay, Le néo-réalisme italien — une expérience de cinéma social, Lausanne 1960; I. Solovjova, Kino Italii, Moskva 1961; S. Turkoni (priredio izbor iz tal. filmskih časopisa i napisao predgovor), Neorealizam u italijanskom filmu, Beograd 1961; A. Bazin, Qu'est-ce que le cinéma? IV. Une esthétique de la réalité — le néo-réalisme, Paris 1962; M. Schlappner, Von Rossellini zu Fellini, Zürich 1963; A. Bazin, Sta je film? IV. Estetika realnosti: Neorealizam, Beograd 1967; O. Hjort, Neorealismen in Italien, København 1968; R. Arnes, Patterns of Realism: A Study of Italian Neo-Realist Cinema, New York/London 1971; C. Lizzani, Il cinema italiano 1895-1979, Roma 1979.

Da. Mć.

NEOREALIZAM DUŠE, naziv koji se sporadično upotrebljava u svezi s razdobljem nakon tzv. *klasičnog neorealizma* (koji traje aproksimativno od završetka II svj. rata do 1950) u tal. kinematografiji. Odnosi se u prvom redu na nekolicinu redatelja koji su debitirali oko 1950 (npr. *Michelangelo Antonioni* i *Federico Fellini*), ali i na neke afirmirane još u matici neorealist. pokreta (npr. filmovi *Roberta Rossellinija* sa I. Bergman u gl. ulozi, film »Umberto D«, 1952, *Vittoria De Sike*), kao i na pojedine autore koji se javljaju podosta kasnije (npr. *Ermanno Olmi*), a u čijem je stvaralaštvu očigledno — s jedne strane — nastavljanje poetike neorealizma (u prvom redu s obzirom na realist. tretman društ. zbilje i odlike narativnog strukturiranja djela), te s druge — »prebacivanje težišta« s uže socijalno-ekon. tematike i problematike (karakteristične za klas. neorealizam) na njezin psihol. odraz — na raščlambu moralnih i, osobito, »duševnih« stanja likova (odate i naziv). To svojstvo (odlika i mnogih dr. tadašnjih film. usmjerenja u svijetu) tumači se kao rezultat ekon. stabilizacije koja nastupa nakon neposredno poratnog razdoblja, ali i kao posljedica pritiska vladajućih polit. krugova (podržavanog i od mnogih producenata) koji kritičke poglede neorealistâ na polit., soc. i ekon. anomalije u tal. društvu kvalificiraju kao politički subverzivan akt. Naziv *neorealizam duše* prva je, na-

vodno, upotrebljavala franc. filmska publicistica *Genevieve Agel* (→ NEOREALIZAM). An. Pet.

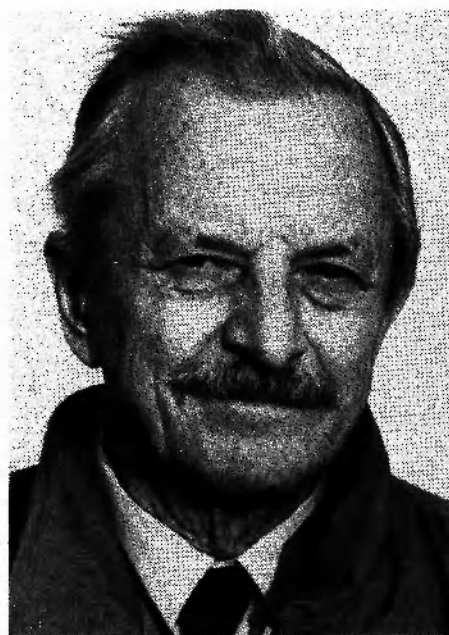
NEPRIKAZIVAČKI FILM, također **apstraktni film**, **neobjektni film**, **nefigurativni film** i **konkretni film** (suprotno → *prikazivački film*), naziv za sve vrste filmova u kojima se prizori ne mogu prepoznati na temelju standardnoga izvanfilm. prepoznavateljskog iskustva. Budući da je film izumljen radi prikazivanja, neprikazivački oblici javljaju se tek 20-ih godina, u sklopu najrazličitijih avangardističnih tendencija u dr. umjetnostima (osobito pod utjecajem apstraktnog slikarstva). N. čini struju u sklopu → *eksperimentalnog filma*, posebno u → *apstraktnom filmu* i → *čistom filmu* (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO). H. Tć.

NERO, Franco (pr. ime **Francesco Sparanero**), tal. filmski i tv-glumac (Bedonia, 21. XI 1941). Uz studij ekonomije u Milanu uči i glumu u školi kazališta Piccolo Teatro. Na filmu od 1964, afirmira se 1966. ulogom Abela u *Bibliji* J. Hustona. Ipak, najveću popularnost (i u inozemstvu) stječe tal. vesternima (npr. *Django*, 1966, i *Plaćenik*, 1968, S. Corbuccija te *Povratak Djanga/Keoma*, 1977, E. G. Castellarija). Izvan akcionih žanrova najbolje je uloge ostvario u filmovima *Kao sova danju* (D. Damiani, 1967), kao kapetan karabinijera istodobno fatalist i odlučan, i *Mirno mjesto u prirodi/U vrtlogu nemira* (E. Petri, 1968), kao

slikar-psihopat kojim manipulira lukava i cinična ljubavnica (V. Redgrave). Nastupa i u inozemstvu, tako i u 2 jugosl. filma: kao tal. oficir koji za II svj. rata prelazi partizanima u *Bički na Neretvi* (V. Bulajić, 1969) i naslovnom ulogom u *Banoviću Strahinji* (V. Mimica, 1981). Snimajući vrlo često te izmjenjujući nastupe u komerc. akcionim i socijalno ili politički angažiranim projektima, do 1988. igrao je u oko 60 filmova. Glumi i na televiziji (npr. gl. uloga Giuseppea Garibaldija u koprodukcijskoj tv-seriji *General L. Magnija*).

Ostale važnije uloge: *Celestina* (C. Lizzani, 1964); *Dobro sam je poznavao* (A. Pietrangeli, 1965); *Camelot* (J. Logan, 1967); *Otmica* (G. Mingozzi, 1968); *Tri sata do pobjede* (G. Montaldo, 1970); *Tristana* (L. Buñuel, 1970); *Priznanje policijskog komesara* (D. Damiani, 1970); *Iskrcavanje* (T. Brass, 1970); *Odmor* (T. Brass, 1971); *Istraga je završena: Zaboravi!* (D. Damiani, 1971); *Compañeros* (S. Corbucci, 1971); *Živjela smrt... tvoja!* (D. Tessari i S. Corbucci, 1972); *Papisa Ivana* (M. Anderson, 1972); *Redovnik* (A. Kyrrou, 1972); *Siromašak* (S. Narizzano, 1973); *Zločin Matteotti* (F. Vancini, 1973); *Krvava braća* (P. Squitieri, 1974); *Mussolini: posljednji čin* (C. Lizzani, 1974); *Učiteljica i mafija* (L. Zampa, 1975); *Skandal* (S. Samperi, 1976); *Krvavi auto-stop* (P. Festa Campanile, 1976); *Trijumfalni marš* (M. Bellocchio, 1976); *Čarobnjaci* (C. Chabrol, 1976); *Snaga 10 Navarone* (G. Hamilton, 1978); *Dolazi nindža* (M. Golan, 1981); *Crvena zvona* (S. F. Bondarčuk, 1982); *Querelle* (R. W. Fassbinder, 1982); *Pokajnik* (P. Squitieri, 1986); *Sweet Country* (M. Cacoyannis, 1987). D. Šva.

NERO-FILM, njem. kompanija za proizvodnju filmova koju je 1924. u suradnji s bratom, osnovao Amerikanac → *Seymour Nebenzahl*. Proizvodila je filmove najuglednijih njem. redatelja 20-ih godina (koji su bili na glasu zbog originalnosti), dopuštajući im veliku stvaralačku slobodu. Među šezdesetak nij. filmova tvrtke, najveće je dostignuće *Pandorina kutija* (1929) G. W. Pabsta. U zv. razdoblju N. uspješno nastavlja aktivnost, proizvodeći dalja Pabstova djela (npr. *Zapadno bojište* 1918, 1930; *Opera za tri groša*, 1931; *Drugarstvo*, 1931), ali i ostvarenja dr. redatelja (npr. *M*, 1931, prvi zv. film F. Langa). God. 1931. kompanija se sudski spori sa B. Brechtom i K. Weillom zbog preinaka *Opere za tri groša*, no proces djelu samo povećava popularnost. Posljednji projekt tvrtke je Langov *Testamentu doktora Mabusea* (1933), nakon čega Nebenzahl napušta Njemačku. Ime *Nero-*



WALTER NEUGEBAUER



W. I. N. NEUGEBAUER, *Veliki miting*

Film on će koristiti u produkciji nekih svojih am. filmova za II svj. rata i nakon njega. VI. T.

NEUBABELSBERG, kompleks film. studija u Njemačkoj osnovan 1911. u Babelsbergu blizu Potsdama, na inicijativu rukovodstva kompanije *Deutsche Bioscop*. Nakon fuzije proizvodnih kuća *Decla Bioscop* i *UFA* 1923. studiji ubrzo postaju najveći u Njemačkoj i jedni od najbolje opremljenih u Evropi. Osim velikih studijskih kompleksa za snimanje interijera, posjedovali su i goleme prostore za snimanje eksterijera (uključujući i atraktivne predjele s rijekama, jezerima, željezničkim čvorovima i zooološkim vrtom). U njihovu sklopu osnovana je 1938. i film. akademija koja je već poč. II svj. rata (1940) prestala s radom. Za rata studiji su teško oštećeni bombardiranjem. Od 1946. nalaze se u sklopu proizvodne kuće *DEFA* u Njemačkoj Demokratskoj Republici. Da. Mć.

NEUGEBAUER, Norbert, redatelj i scenarist (Tuzla, 9. VI 1917). Brat → Waltera N., s kojim najčešće surađuje — isprva kao pisac priča i tekstova za stripove, potom kao scenarist i redatelj crt. filma *Svi na izbore* (1945), scenarist i suredatelj *Velikog mitinga* (1951) te scenarist *Veselog doživljaja* (1951). Scenarist je i redatelj crt. filma *Gool!* (1952) za Duga film, zatim realizira nekoliko crt. reklama za Interpublic. U Zagreb filmu režira reklamne crt. filmove *Nezgode građanina pješaka* i *Korisna matematika* (oba 1957) te crt. filmove *Bušo hrabri izvidnik* i *Lažni kanarinac* (oba 1958). Kasnije odlazi u SR Njemačku, gdje za Kauka Verlag radi na stripovima i reklamnim crt. filmovima. R. Mun.

NEUGEBAUER, Walter, crtač, animator i redatelj (Tuzla, 28. III 1921). Brat → Norberta N. Od rane mladosti kao crtač stripova surađuje u raznim listovima. Uglavnom radi s bratom kao piscem tekstova. U zagrebačkom »Oku« počinje se 1935. baviti crtanjem stripova kao stalnim zanimanjem. S bratom pokreće listove »Vandrokaš« (1938/39), »Veseli vandrokaš« (1939/40), zabranjeni »Zabavnik« (1941) te »Zabavnik« (1942–45) u kojima postupno do vrhunca dovodi preciznu stripovsku analizu pokreta — temelj iz kojega se razvija njegov rad na crt. filmu. Od 1945. stripove crta za »Pionir«, »Horizontov zabavnik«, »Miki-strip« i dr.

Crt. filmom počinje se baviti 1945. u Direkciji za Hrvatsku Filmskog preduzeća DFJ. Nakon prvih pokusa crta i animira kratke anim. plakate *Svi na izbore* (N. Neugebauer, 1945) i *Uspomene novine* (K. Hlavaty, 1945). Suraduje u listu »Kerempuh«; sa F. Hadžićem glavni je nosilac ideje o organiziranoj proizvodnji crt. filma u Zagrebu. Crta, animira i s bratom korežira *Veliki miting* te crta, animira i samostalno režira *Veseli doživljaj* (oba 1951), obučavajući pritom mnogobrojne suradnike Duga filma. Potom radi na reklamnim filmovima Interpublica, a u Zagreb filmu crta i animira crt. reklamu *Nezgode građanina pješaka* (N. Neugebauer, 1957) i crt. film *Bušo hrabri izvidnik* (N. Neugebauer, 1958). Odlazi zatim u SR Njemačku i za Kauka Verlag radi na stripovima i reklamnim crt. filmovima.

Izraziti crtački talent, majstor klas. figurativnog stripa (*Patuljak Nosko*, *Gladni kralj*, *Mali Muk*, *Tarzanovim stopama* i dr.), N. uvijek ostaje vezan za uzor — W. Disneyja. Ima prvorazredno mjesto u poticanju, okupljanju i profesionalnom osposobljavanju prvih poratnih crtano-film. umjetnika i ekipa u Zagrebu, pa se danas smatra utemeljiteljem baze iz koje izrasta kasnije slavna → *Zagrebačka škola crtano-film.* R. Mun.

NEW AMERICAN CINEMA (akr. NAC), također **American Independent Cinema**, pokret no-

voga odn. neovisnoga am. filma. Razvio se iz tzv. *podzemnog filma* (*underground-film*), 50-ih godina snažnog eksp. pokreta u SAD. Obuhvaća čitav niz stremljenja na području avangardnoga i altern. filma koja se i estetski i ekonomski suprotstavljaju tradic. hollywoodskoj produkciji.

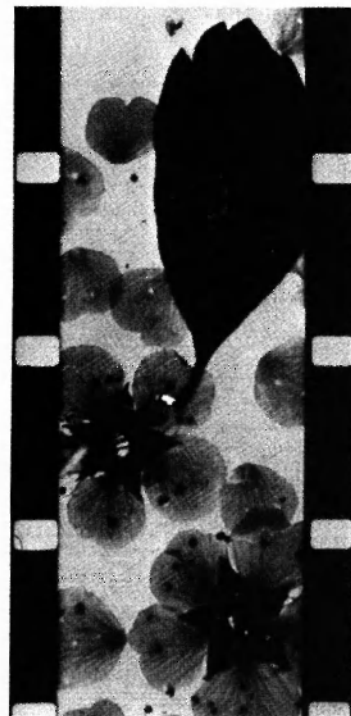
Poput avangardnih stvaralaca u dr. zemljama, predstavnici NAC-a služe se filmom u prvom redu kao sredstvom umj. izražavanja ili kao specifičnom vrstom korespondiranja s raznovrsnim estetskim i ideol. shvaćanjima medija i njegove društveno-umj. funkcije (od *osobnog filma*, preko *konceptualnog* i *strukturnog filma*, do *apstraktnog* i *minimalnog filma*).

Srodne avangardne tendencije postojale su u am. filmu već u nij. razdoblju. Svojim su se ostvarenjima isticali *Robert Florey* i *Slavko Vorkapić* (»Život i smrt hollywoodskog statista br. 9413«, 1927/28), *James S. Watson* i *Melville Webber* (»Pad kuće Usher«, 1928), *Paul Fejos* (»Posljednji trenutak«, 1928) i *Ralph Steiner* (»H₂O«, 1929).

Za razvitak moderne američke film. avangarde posebno su značajna djela *Maye Deren* (npr. »Mreže popodneva«, 1943, i »Na kopnu«, 1944), te *Willarda Maasa* i *Marie Menken*. Osnovna je značajka tih projekata poetsko-impresionistički tretman objektivnog svijeta, oslobođen narativne komponente. To su kratki filmovi (od 10 do 30 min), u kojima se vizualno izražava autorova unutrašnja, često podsvjesna vizija, ili se kamerom ponire u objektivni izgled stvarnosti (koja se nerijetko i dekomponira).

Prva grupa am. avangardnih redatelja slijedila je franc. avangardu s kraja 20-ih i poč. 30-ih godina (G. Dulac, L. Buñuel, S. Dalí). To je jasno uočljivo u djelima *Kennetha Angera* (npr. »Vatromet«, 1947) i *Gregorija J. Markopoulou* (npr. »O krvi, požudi i smrti«, 1948), zatim *Sidneya Peter-sona*, *Jamesa Broughtona* i dr.

Najznačajniji predstavnik NAC-a uopće svakako je *Ivan Brakhage*. U mnogobrojnim filmovima daje krajnje subjektivno, gotovo hipnagogičko viđenje svijeta (npr. »Umijeće viđenja«, 1961–65). Uz njega se izdvaja i *Bruce Baillie* (»Ulica Castro«, 1966), a ne zaostaju ni *Robert Breer* i *Robert Nelson*. Svi se oni služe specifičnim načinom snimanja, razvijanja i montiranja radi postizanja učinaka koji razbijaju iluziju stvarnosti i neprekidno podsjećaju gledatelja da prisustvuje film. projekciji (čime se izaziva svojevrsan efekt otuđenja); *Brakhage* je, npr., isticao da su njegovi filmovi »vizije koje se pojavljuju pri zatvorenim očima« (*closed-eye visions*).



NEW AMERICAN CINEMA S. BRAKHAGE, *Svjetlo noćnog leptira*

U najnovije vrijeme pripadnicima NAC-a smatraju se mnogi stvaraoci najrazličitijih tipova filmova. Eksperimentira se i na području dokum. filma (npr. *Bruce Conner*, *Jonas Mekas* i dr.), a postoji i potpuno apstraktan smjer u djelima *Jamesa Whitneyja*, *Jordana Belsona* i *Tonyja Conrad*. Tzv. konceptualni film zastupljen je u djelima *Paula Sharitsa* i *Kena Jacobsa*, dok strukturalne tendencije prevladavaju u ostvarenjima *Georga Landowa*, *Hollisa Framptona*, *Michaela Snowa* te nekim ostvarenjima *P. Sharitsa*. Treba spomenuti i minimalističke filmove *Andyja Warhola* te filmove koji uključuju i korištenje dr. umjetničkih medija — osobito video (npr. *Richard Bartlett*) ili kompjutore (npr. *Stan Vanderbeek*) (→ NEWYORSKI FILM). V. Pet.

NEWMAN, Alfred, am. skladatelj i dirigent (New Haven, Connecticut, 17. III 1901 — Los Angeles, 17. II 1970). Studirao klavir (A. Lambert, S. Stojowski) i kompoziciju (R. Goldmark, A. Schönberg) u New Yorku. U najranijoj mladosti otpočeo karijeru koncertnog pijanista, potom dirigirao simfonijskim i kaz. orkestrima (npr. iz-



NEW AMERICAN CINEMA M. DEREN, *Mreže popodneva*

vedbe Gershwinovih scenskomuz. djela). U Hollywoodu od 1930. kao aranžer i orkestrator, no već iste godine piše svoju prvu film. muziku. Otada kao muz. direktor, kompozitor, orkestrator i dirigent djeluje u kompaniji United Artists, potom u RKO-u, a od 1940. je rukovoditelj glazb. odjela 20th Century-Foxa (autor je i muz. znaka koji prati Foxovu »špicu«). Suradivao je u više od 300 filmova raznih žanrova, kao izraziti predstavnik muz. komentara koji prvenstveno uokviruju, potcrtavaju i produbljuju cjelokupnu atmosferu filma (tzv. *over-all glazba*), izbjegavajući »doslovno ilustriranje« pojedinih prizora. Glazbu — kompozicijsko-tehnički vrlo dotjeranu — piše uglavnom za veliki orkestralni sastav te se svrstava među klasike tradic. hollywoodske film. muzike. Prvo mu je značajnije ostvarenje gl. tema filma *Ulični prizor* (K. Vidor, 1931), koja postaje prototipom muz. temâ gotovo svih filmova o New Yorku tokom idućih dvadesetak godina. Vrhunci- ma njegove film. karijere smatraju se partiture filmova *Ulica bez izlaza* (1937) i *Orkanski visovi* (1939) W. Wylera, *Plodovi gnjeva* (1940) i *Kako je bila zelena moja dolina* (1941, s istoimenim songom) J. Forda te *Dnevnik Anne Frank* (1959) G. Stevensa. Skladao je i film. songove, od kojih su osobitu popularnost stekli *Moon of Manakoora* iz filma *Uragan* (J. Ford, 1937) i *Through a Long and Sleepless Night* iz filma *Pridružite se stadu* (H. Koster, 1949). Kao muz. direktor posebno se istaknuo u filmovima *Moderna vremena* (Ch. Chaplin, 1936), *Zakon Divljeg zapada* (W. Wyler, 1940) i *Moja draga Klementina* (J. Ford, 1946). Oscarom je nagrađen čak 9 puta: za izvornu glazbu filmova *Sirovitijske uličice* (1940) W. Langa, te *Bernardettina pjesma* (1943) i *Ljubav je sjajna stvar* (1955) H. Kinga, za aranžmane u filmovima *Alexander's Ragtime Band* (1938, prema musicalu I. Berlina) H. Kinga i *Camelot* (1967, prema musicalu F. Loewea) J. Logana te kao muz. direktor filmova *Majka nosi steznik* (1947), *S pjesmom u sr- cu* (1952), *Zovi me gospodom* (1953) i *Kralj i ja* (1956) W. Langa.

Njegova braća **Emil** i **Lionel Newman** također su ugledni film. skladatelji.

Ostali važniji filmovi: *Arrowsmith* (J. Ford, 1932); *Momak iz Španjolske* (L. McCarey, 1932); *Cynara* (K. Vidor, 1933); *Hladovina* (R. Walsh, 1933); *Aleluja, ja sam protuha* (L. Milestone, 1933); *Rimski skandali* (F. Tuttle, 1933); *Kuća Rothschild* (A. L. Werker, 1934); *Moćni Barnum* (W. Lang, 1934); *Nana* (D. Arzner, 1934); *Kruh naš svagdašnji* (K. Vidor, 1934); *Cellinijeva afere* (G. La Cava, 1934); *Jačnici* (R. Boleslawski, 1935); *Clive od Indije* (R. Boleslawski, 1935); *Californijska obala* (H. Hawks, 1935); *Zov divljine* (W. A. Wellman, 1935); *Kardinal Richelieu* (R. V. Lee, 1935); *Tamni anđeo* (S. Franklin, 1935); *Svadbena noć* (K. Vidor, 1935); *Sjaj* (E. Nugent, 1935); *Folies-Bergère* (R. Del Ruth, 1935); *Broadwayska melodija iz 1936.* (R. Del Ruth, 1935); *Ramona* (H. King, 1936); *Ljubljeni neprijatelj* (H. C. Potter, 1936); *Dodsworth* (W. Wyler, 1936); *Njih troje* (W. Wyler, 1936); *Dodi i uzmi* (H. Hawks i W. Wyler, 1936); *Samo jednom se živi* (F. Lang, 1937); *Mala Willie Winkie* (J. Ford, 1937); *Stella Dallas* (K. Vidor, 1937); *Vjenčanje s preprekama* (G. Stevens, 1937); *Brod robova* (T. Garnett, 1937); *Zatočenik Zende* (J. Cromwell, 1937); *The Goldwyn Follies* (G. Marshall, 1938); *Zvonar crkve Notre-Dame* (W. Dieterle, 1939); *Beau Geste* (W. A. Wellman, 1939); *Mladi Lincoln* (J. Ford, 1939); *Bubnjevi duž Mohavka* (J. Ford, 1939); *Kiše dolaze* (C. Brown, 1939); *Gunga Din* (G. Stevens, 1939);

Strani dopisnik (A. Hitchcock, 1940); *Plava ptica* (W. Lang, 1940); *Brigham Young* (H. Hathaway, 1940); *Mali stari New York* (H. King, 1940); *Hudsonov zaljev* (I. Pichel, 1940); *U znaku Zorroa* (R. Mamoulian, 1940); *Krv i pijesak* (R. Mamoulian, 1941); *Lov na čovjeka* (F. Lang, 1941); *Duhanski put* (J. Ford, 1941); *Charleyjeva teta* (A. Mayo, 1941); *Žene orkestra* (A. Mayo, 1942); *Vatrena kugla* (H. Hawks, 1942); *Crni labud* (H. King, 1942); *Roxie Hart* (W. A. Wellman, 1942); *Ovo iznad svega* (A. Litvak, 1942); *Nebo može čekati* (E. Lubitsch, 1943); *Claudia* (E. Goulding, 1943); *Grimizno srce* (L. Milestone, 1944); *Ključevi kraljevstva* (J. M. Stahl, 1944); *Wilson* (H. King, 1944); *Drvo raste u Brooklynu* (E. Kazan, 1945); *Državni sajam* (W. Lang, 1945); *Pre-pusti je nebu* (J. M. Stahl, 1945); *Dragonwyck* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Stogodišnje ljeto* (O. Preminger, 1946); *Oštri rub* (E. Goulding, 1946); *Lisice Harrowa* (J. M. Stahl, 1947); *Kape-tan iz Kastilje* (H. King, 1947); *Džentlmen-ski sporazum* (E. Kazan, 1947); *Plač grada* (R. Siodmak, 1948); *Dama u hermelinu* (E. Lubitsch, 1948); *Žuto nebo* (W. A. Wellman, 1948); *Neujereno tvoja* (P. Sturges, 1948); *Nazovi Northside 777* (H. Hathaway, 1948); *More* (H. Hathaway, 1949); *Pinky* (E. Kazan, 1949); *Pismo trima ženama* (J. L. Mankiewicz, 1949); *Zmijsko leglo* (A. Litvak, 1949); *Polijetanje usred dana* (H. King, 1949); *Princ lisaca* (H. King, 1949); *Revolveras* (H. King, 1950); *Kad se Willie vraća kući* (J. Ford, 1950); *Uzbuna na ulicama* (E. Kazan, 1950); *Sve o Evi* (J. L. Mankiewicz, 1950); *Ljudi će govoriti* (J. L. Mankiewicz, 1951); *Četrnaest sati* (H. Hathaway, 1951); *David i Betsabeja* (H. King, 1952); *Cijena slave* (J. Ford, 1952); *Viva Zapata!* (E. Kazan, 1952); *Kako se udati za milijunaša* (J. Negulesco, 1953); *Tunika* (H. Koster, 1953); *Egipćanin* (M. Curtiz, 1954); *Nema posla kao što je šoubiznis* (W. Lang, 1954); *Tatine duge noge* (J. Negulesco, 1955); *Sedam godina vjernosti* (B. Wilder, 1955); *Anastasia* (A. Litvak, 1956); *Autobusna stanica* (J. Logan, 1956, sa C. Mockridgeom); *Izvjestan osmijeh* (J. Negulesco, 1958); *Špijun po zapovijedi* (G. Seaton, 1961); *Kako je osvojen Divlji zapad* (J. Ford i H. Hathaway, 1962); *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965); *Nevada Smith* (H. Hathaway, 1966); *Aerodrom* (G. Seaton, 1970).

NEWMAN, Joseph M., am. redatelj (Logan, Utah, 7. VIII 1909). Od 1925. dostavljač u uredima MGM-a, u prvoj polovici 30-ih godina postaje asistent redatelja (npr. E. Lubitscha). Kao redatelj debitira 1938. kratkometr. filmovima serije

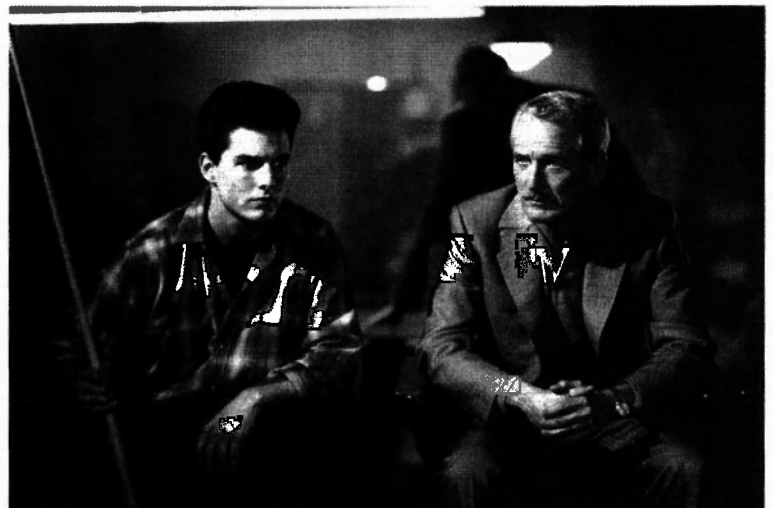


PAUL NEWMAN

Zločin se ne isplati, a prvi cjelovečernji film režira 1942. Za II svj. rata, kao major u službi veze, realizira oko 30 kratkometražnih te cjelovečernji dokum. film *Dnevnik narednika* (Diary of a Sergeant, 1945). Do povlačenja 1962. režirao je 25 igr. filmova raznih žanrova, u kojima je rutinske predloške i oskudnost produkcije gotovo uvijek znao nadograditi dinamičnim red. rješenjima i sugestivnim ugođajima, osobito u znanstvenofantastičnom filmu *Borba na svemiru* (This Island Earth, 1955), te u efektnim thrillerima *Napušten* (Abandoned, 1949), *Ocean Drive br. 711* (711 Ocean Drive, 1950), *Požari u Montani* (Red Skies of Montana, 1951), *Ljudska dunjla* (The Human Jungle, 1954) i *Bič u Hong Kong* (Flight to Hong Kong, 1957, i producent i koscenarist), dok mu se najboljim ostvarenjem općenito smatra uzbudljiva ekranizacija pripovijetke B. Harta *Prognanici iz Poker Flata* (The Outcasts of Poker Flat, 1952). Režirao je i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Sretni Nick Cain* (Lucky Nick Cain, 1951); *Ljubavno gnijezdo* (Love Nest, 1951); *Konjanik* (Pony Soldier, 1952); *Vatreni poljubac* (Kiss of Fire, 1955); *Dvoboj u Dodge Cityju* (The Gunfight at Dodge City, 1958); *Veliki cirkus* (The Big Circus, 1959); *Kralj ludih dvadesetih* (King of the Roaring Twenties: The Story of Arnold Rothstein, 1961); *Priča o Georgeu Raftu* (The George Raft Story, 1961).

NEWMAN, Paul, am. glumac, redatelj i producent (Cleveland, Ohio, 26. I 1925). Sin trgovca



P. NEWMAN u filmu Boja novca (sa T. Cruiseom)

sport. opremom, za II svj. rata radiš mornaričke avijacije na Pacifiku. Nakon rata studira ekonomiju na Kenyon Collegeu, potom dramu na sveučilištu Yale; kratkotrajno pohađa i → Actors' Studio. Već prvom ulogom na Broadwayu, u *Pikniku* W. Ingea 1953, postiže velik uspjeh, a ističe se i u komadima T. Williamsa (što mu donosi ugovor s kompanijom Warner Bros). Debitira u *Srebrnom kaležu* (1955) V. Savillea, a poznat postaje sljedećom ulogom — poznatog boksača Rockyja Graziana — u filmu *Netko tamo gore me voli* (1956) R. Wisea. Definitivno se potvrđuje 1958. dojmivim tumačenjem → *Billy the Kida* u *Ljevorukom revolverašu* A. Penna. Iste godine nagrađen je u Cannesu za ulogu Bena Quicka u *Dugom toplom ljetu* M. Ritta, a likom frustriranoga mladog supruga u *Mački na vrućem limenom krovu* R. Brooksa stječe prvu nominaciju za Oscara; kasnije je nominiran još 5 puta (*Hazarder*, 1961, R. Rossena; *Hud*, 1963, M. Ritta; *Hladnoruki kažnjenik*, 1967, S. Rosenberga; *Bez pakosti/Bez zlobe*, 1981, S. Pollacka; *Presuda*, 1982, S. Lumeta), da bi ga napokon osvojio 1987. za ulogu ostarjelog profesionalca biljara koji postaje suparnik bivšeg štićenika (T. Cruise) u *Boji novca* (1986) M. Scorsesea — nastavku *Hazardera*. Stasit, pravilnih crta lica, plavih očiju hladna pogleda, 60-ih godina pridobija publiku i kritiku likovima samosvojnih, neadaptiranih buntovnika (koje tumači »uljudenije« od vršnjaka M. Branda) — pozitivnih i negativnih junaka u raznim žanrovima (često mijenja tip). Od kraja 60-ih godina sudjeluje u produkciji svojih filmova, a povremeno i režira. Red. projekti *Rachel, Rachel* (1968, nominacija za Oscara za najbolji film) i *Utjecaj gama-zraka...* (The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds, 1972, prema kaz. hitu P. Zendela), u kojima sâm ne glumi, odmjerenost režirane drame o usamljenosti žene i krizi u obitelji, s njegovom drugom suprugom → J. Woodward u gl. ulogama (uz nju je nastupio u 9 filmova, ali kao glum. par nisu bili posebno uspješni). Sedamdesetih i 80-ih godina popularnost održava nešto stereotipnijim likovima odlučnih ljudi dostojnih povjerenja (npr. *Čovjek iz Australije*, 1973, J. Hustona i *Pakleni toranj*, 1974, J. Guillermina) te moral. likovima boraca za pravdu (npr. *Policajac iz Bronxa*, 1981, D. Petrieja), ili ironično upotpunjuje galeriju junaka s Divljeg zapada (npr. kao Butch Cassidy u *Butchu Cassidyju i Kidu*, 1969, G. R. Hilla, Roy Bean u *Sucu za vješanje*, 1972, J. Hustona i → Buffalo Bill u *Buffalo Billu i Indijancima*, 1976, R. Altmana). U *Zalcu* (1973) G. R. Hilla (kao i *Butchu Cassidyju i Kidu*) svježini zvijezde u usponu R. Redforda uspješno se odupire relativizirajućim humorom. Do 1988. nastupio je u oko 50 filmova. God. 1963/64, 1966–75. i 1983. na listi je 10 najkomercijalnijih am. glumaca (1969. prvi). Dobitnik je i specijalnog Oscara 1986.

Zajedno sa suprugom aktivan je borac za ljudska prava i angažiran pristaša Demokratske stranke; 1978. član je am. delegacije na konferenciji UN o razoružanju. Poznat je i kao uspješan vozač na automobilskim utrckama.

Ostali važniji filmovi — kao glumac: *Mučenje* (A. Laven, 1956); *Priča o Helen Morgan* (M. Curtiz, 1957); *Dok ne isplave* (R. Wise, 1957); *Okupite se oko zastave, momci!* (L. McCarey, 1958); *Mladi iz Philadelphije* (V. Sherman, 1959); *S terase* (M. Robson, 1960); *Egzodus* (O. Preminger, 1960); *Pariški blues* (M. Ritt, 1961); *Avanture mladog čovjeka* (M. Ritt, 1962); *Slatka ptica mladosti* (R. Brooks, 1962); *Nagrada* (M. Robson, 1963); *Bijes* (M. Ritt, 1964); *Strgnuta zavjesa*

NEWYORSKI FILM J. CAS-SAVETES, *Sjenke* (T. Ray i L. Goldoni)



(A. Hitchcock, 1966); *Pokretna meta* (J. Smight, 1966); *Tajni rat Harryja Frigga* (J. Smight, 1967); *Hombre* (M. Ritt, 1967); *Paklena staza Indianapolisa* (J. Goldstone, 1969); *WUSA* (S. Rosenberg, 1970); *Džeparac* (S. Rosenberg, 1972); *Bazen za utapanje* (S. Rosenberg, 1975); *Surova igra* (G. R. Hill, 1977); *Kvintet* (R. Altman, 1979); *Kad je kraj blizu* (J. Goldstone, 1979); kao producent: *Mogli bi biti divovi* (A. Harvey, 1971).

Ostali filmovi — kao redatelj: *Nikad ne popuštaj* (Never Give an Inch/Sometimes a Great Notion, 1971, i glumac i koproducent); *Harry i sin* (Harry & Son, 1984, i glumac i koproducent); *Staklena menažerija* (Glass Menagerie, 1987).

LIT.: L. Quirk, The Films of Paul Newman, New York 1971; K. Thompson, The Films of Paul Newman, London 1973; M. Kessel, Paul Newman, New York 1974; Ch. Hamblett, Paul Newman, Chicago 1975.

D. Mov.

NEWTON, Robert, brit. glumac (Shaftesbury, I. VII 1905 — Beverly Hills, California, 25. III 1956). Školovao se u Švicarskoj. Kaz. glumac od 1920. u Birminghamu, potom u Juž. Africi; od 1924. u Londonu, osobito se ističe u modernom engl. i am. repertoaru (kasnije i na Broadwayu). Na filmu od 1936 (često i u SAD). Muževne pojave i gromka glasa, crne kovrčave kose i kolutavih, izbuljenih očiju divlja pogleda, jedan je od najomiljenijih brit. karakternih glumaca — epizodist koji obično zasjeni protagoniste. Najupečatljivije tumači negativce: lopova Billa Sikesa u *Oli-veru Twistu* (1948) D. Leana, krijumčara u *Krčmi Jamajka* (1939) A. Hitchcocka, beznogog gusara u *Otoku s blagom* (1950) i *Long Johnu Silveru* (1953) B. Haskina (i u istoimenom tv-seriji), osobito naslovni lik u *Crnobradom gusaru* (1952) R. Walsha te inspektora Javerta u *Jadnicima* (1952) L. Milestonea. Od živopisnih karakternih uloga izdvajaju se one Pistola u *Henriku V.* (1944) L. Oliviera, kojom iskazuje i diskretan dar komičara, oca u *Sretnoj obitelji/Obitelji Gibson* (1944) D. Leana, neurotičnog slikara u *Bjeguncu* (1946) C. Reeda i oficira-alkoholičara u *Pustinjskim štakorima* (1953) R. Wisea. Nastupio je u 40 filmova.

Ostale važnije uloge: *Vatra nad Engleskom* (W. K. Howard, 1937); *Ja, Klaudije* (J. von Sternberg, 1937, nedovršen); *Zuti pjesak* (H. Brenon, 1938); *Plinske svjetiljke* (Th. Dickinson, 1940); *Major Barbara* (H. French i D. Lean, 1941); *Letjeli su sami* (H. Wilcox, 1942); *Poljupcima speri krv s mojih ruku* (N. Foster, 1948); *Obala* (M. Anderson, 1950); *Tri vojnika* (T. Garnett, 1951); *Zapisano na nebu* (W. A.

Wellman, 1954); *Put oko svijeta za 80 dana* (M. Anderson, 1956).

Mi. Šr.

NEWYORSKI FILM, također **Newyorska škola** (The New York School), opći naziv za filmove nastale ne samo na Manhattanu, nego i u newyorškoj okolici, pa i na čitavoj am. Istočnoj obali. Kao kult. metropola, New York je oduvijek bio središte avangardnih istraživanja u svim umjetnostima, pa tako i na filmu (zbog toga je antipod → Hollywoodu), osobito u dokum. filmu te u tzv. poetskom i osobnom filmu. Što se tiče igr. produkcije, u New Yorku su se odavno snimali niskobudžetni (low-budget) projekti izvan studija i bez velikih zvijezda. Među takvim autorima izdvajaju se *John Cassavetes* (»Sjenke«, 1961), *Shirley Clarke* (»Veza«, 1961), *Jim McBride* (»Dnevnik Davida Holzmana«, 1967), *Brian De Palma* (»Pozdravi«, 1968) i *Norman Mailer* (»Maidstone«, 1971).

Još 1930. u New Yorku je postojala veća grupa film. stvaralaca koji su se filmom koristili kao polit. instrumentom. Ističu se *Pare Lorentz* (»Plug koji je uništio ravnicu«, 1936, i »Rijeka«, 1937), *Eliha Kazan* (»Ljudi iz Cumberlanda«, 1937), zatim *Lewis Jacobs*, *Nancy Naumberg*, *Jay Leyda*, *Sidney Meyers* i dr.; tom krugu pripada i čuveni kratki igr. film »Pita na nebu« (1934), kolektivno djelo grupe autora na čelu s *Ralphom Steinerom*. Kasnije su im se pridružili i *Willard Van Dyke*, *Leo Hurwitz* i *Paul Strand*. Među autorima ranih poetskih filmova ističu se *Herman Weinberg* i *Irving Browning*.

Realizaciju filmova izvan hollywoodskih šablona u New Yorku podržava nekoliko značajnih institucija. To je, prije svih, čuveni *Museum of Modern Art* s najvećim film. arhivom u SAD i s izvanredno opremljenim centrom za znanstveno proučavanje filma, zatim *Whitney Museum* koji redovno prikazuje avangardne filmove tzv. neovisnih redatelja, te *Anthology Film Archive* (direktor *Jonas Mekas*) koji skuplja i prikazuje probrana djela am. novih (underground) redatelja. Spomenuti treba i mnogobrojna tzv. umjetnička kina (art cinemas) u kojima se redovito prikazuju eksp. filmovi i priređuju diskusije s njihovim stvaraocima (najaktivnije je *Millenium*), kao i udruženje distributera nekomerc. filmova *Film-Makers' Cooperative*.

Newyorškoj školi pripadaju i sljedeći istaknuti redatelji dokum. filmova: *Richard Leacock*, *Don Allan Pennebaker*, *Frederick Wiseman*, braća *Al-*

F. NIBLO, *Tri mušketira* (D. Fairbanks)

bert i David Maysles, Lionel Rogosin i Allan Funt, inicijator metode snimanja skrivenom kamerom poznate kao *Candid Camera*, koja je dala značajan poticaj razvitku → *direktnog filma*. U posljednje vrijeme New York postaje i središte eksperimentiranja na području povezivanja filma s dr. medijima, osobito s videom, kompjutorima i laserom.

Među avangardnim newyorškim redateljima izdvajaju se Maya Deren, Hans Richter, Marie Menken i Willard Maas. Isto tako, gotovo svi am. neovisni redatelji, bez obzira na prebivalište, premijere svojih filmova organiziraju u New Yorku. U novije vrijeme i ugledni newyorški filmski festival, koji se održava svake godine u septembru, u program uključuje najvažnija ostvarenja avangardnih autora (→ NEW AMERICAN CINEMA), pa i onih izvan SAD.

NEZAPALJIVA VRPCA, film. vrpca koja se proizvodi na acetatnoj bazi (*acetilceluloza*). Korisna je još prije I svj. rata, ali isključivo za potrebe amatera. U profesionalni film (35 mm) postupno prodire tek od 1937, zbog toga što je nitrocelulozni film — iako zapaljiv — bio znatno jeftiniji. Slijedilo je razdoblje kad su se upotrebljavale i jedne i druge film. vrpce, a od poč. 50-ih godina pa sve do današnjih dana ostala je u upotrebi samo nezapaljiva vrpca — za sve vrste i sve formate filmova. Gotovo sve svjetske kinoteke postupno presnimavaju filmove sa zapaljivih vrpca na nezapaljive, što daje znatno veću sigurnost pri skladištenju filmova, a ujedno višestruko produžuje vijek trajanja kopija. (→ VRPCA, FILMSKA).

NEŽANROVSKI FILM, u nas uvriježen naziv za filmove koji ne pripadaju postojećemu »žanrovskom sistemu« (→ ŽANR, FILMSKI) pojedine kinematografije ili filma u cjelini, ili koji se očito razlikuju od poetika i konvencija tradic. ili u novije doba rasprostranjenih žanrova, odn. tzv. *žanrovskih filmova*; upotrebljava se pretežito u svezi s igr. filmom. Kada je u pitanju takvo djelo zamjetljive originalnosti i naglašenih umj. ambicija, kao sinonim se rabi i naziv *umjetnički film*. Pojam se uvriježio poč. 70-ih godina, kada je → *autorsku kinematografiju* (odn. kritički i teorijski naglasak na individualnoj stvaralačkoj dimenziji film. djela) počela potiskivati tzv. *žanrovska politika* (odn. usredotočenje na socijalno i komu-

nikacijski obuhvatniji, djelotvorniji i razaznatljiviji aspekt film. proizvodnje); kod zastupnika takve orijentacije pojmovi *autorski film* ili *umjetnički film* imaju i pejorativno značenje. An. Pet.

NIBLO, Fred (pr. ime **Federico Nobile**), am. redatelj i glumac (York, Nebraska, 6. I 1874 — New Orleans, Louisiana, 11. XI 1948). Sin tal. useljenika, karijeru otpočinje kao vodviljski glumac u trupi svog šogora G. M. Cohana, u čijim predstavama kasnije glumi i na Broadwayu. Od 1903. kazališni je redatelj i producent, a od 1917. radi u film. kompaniji Th. H. Incea, God. 1918–20. režira desetak filmova s glumicom E. Bennett (svojom drugom suprugom), a prvi veći uspjeh postiže krim. filmom *Seks* (Sex, 1920). Tada ga D. Fairbanks angažira za režiju filma *U znaku Zorroa* (The Mark of Zorro, 1920), nakon čega postaje jedan od vodećih hollywoodskih redatelja nij. razdoblja, dok film velike uspjeha postiže i izvan SAD, pa i u SSSR-u (po riječima S. M. Ejzenštejna, djelo je »duševljavalo mlade i buduće filmske radnike«). Kako velikog odjeka imaju i njegovi idući akcioni filmovi »ogrtača i bodeža« odn. »srca i mača« u kojima nastupaju najveće zvijezde (npr. *Tri mušketira* — The Three Musketeers, 1921, s Fairbanksom, i *Krv i pjesak* — Blood and Sand, 1922, sa R. Valentynom), Niblou je povjereni da — s budžetom od, za to vrijeme nečuvenih, 7 milijuna dolara — za upravo osnovanu kompaniju MGM (s kojom potpisuje dugoročni ugovor) snimi 3. verziju *Ben-Hura* (1926), sa R. Novarrom u naslovnoj ulozi; u tom relig. i pseudohist. spektaklu, čije su pojedine sekvence snimljene u boji, N. je ostvario 2 antologijske scene: pomorske bitke galija s veslačima-robovima i, osobito, trke četvoroprega u cirkusu. Iako film nije vratio uloženo (prihod 4 milijuna dolara), N. do kraja nij. razdoblja ostvaruje još nekoliko uspjeha, pogotovo filmovima sa G. Garbo (*Zavodnica* — The Temptress, 1926, i *Tajanstvena dama* — The Mysterious Lady, 1928). Reputaciju gubi već početkom zv. razdoblja, kada virtuozna red. tehnika iz nij. filmova više nije potrebna. Do povlačenja s filma 1941. djeluje kao glumac-epizodist i pomoćnik redatelja. Režirao je ukupno 44 filma.

Iako se u povijestima filma o Niblou piše uglavnom s potcjenjivanjem, nekoliko njegovih ostva-

renja pripada vrhunskim dostignućima nij. razdoblja uopće.

Njegov sin **Fred Niblo jr.** je film. scenarist. Ostali važniji filmovi: *Princeza tmine* (Princess of Darkness, 1917); *Tri drugara* (Partners Three, 1919); *Prijatelj njenog muža* (Her Husband's Friend, 1920); *Majko moja!* (Mother o' Mine, 1921); *Stranci u noći* (Strangers of the Night, 1923); *Tvoje je ime Žena* (Thy Name Is Woman, 1924); *Crveni ljiljan* (The Red Lily, 1924); *Dama s kamelijama* (Camille, 1927); *Đavolski plesač* (The Devil Dancer, 1927); *Neprijatelj* (The Enemy, 1928); *Dvoje ljubavnika* (Two Lovers, 1928); *Iskupljenje* (Redemption, 1930); *Put na Zapad* (Way out West, 1930). V. Pog.

NICHOLS, Dudley, am. scenarist, redatelj i producent (Wapakoneta, Ohio, 6. IV 1895 — Hollywood, 4. I 1960). Studirao na sveučilištu Michigan. Nakon zapažene karijere novinara (list »New York World«) i stranog dopisnika, 1929. dolazi u Hollywood kao dijalogist u prvim zv. filmovima. Već iste godine, kao vrstan fabulist, potpisuje i prve samostalne scenarije. God. 1929–47. redovito surađuje sa J. Fordom kao njegov najčešći scenarist, što je ujedno i vrhunac njegove karijere. Osobito se ističu radovi za religiozno intonirane moral. drame *Potkazivač* (1935) prema istoimenom romanu L. O'Flahertyja (za koji je nagrađen Oscarom), i *Bjegunac* (1947) prema *Moći i slavi* G. Greenea, te za psihološki, paradigmatično oblikovani vestern *Poštanska kočija* (1939 /na osnovi tog scenarija realiziran je 1966. i film *San Fernando* G. Douglasa). Do poč. 50-ih godina surađuje s još nekim od najznačajnijih red. imena Hollywooda: H. Hawksom u filmovima *Silom dadiha* (1938, sa H. Wildeom), *Junaci avijacije* (1943) i *Tajna Indijanke* (1952), F. Langom u filmovima *Lov na čovjeka* (1941) i *Grimizna ulica* (1946), J. Renoirom u filmovima *Močvara* (1941) i *Ova zemlja je moja* (1943, koscenarist i koproducent s redateljem) te R. Clairom u filmovima *Dogodilo se sutra* (1943, s redateljem) i *Na kraju ne ostade nitko* (1945), prema *Deset malih crnaca* A. Christie; kroz te se suradnje iskazuje vještinom u najrazličitijim žanrovima — od komedija i ratnih filmova do angažiranih soc. drama i adaptacija knjiž. djela. Kao vrstan hollywoodski profesionalac N. je pisao tekstove koji su bili solidan predložak redateljima najrazličitijih stilova (sam je uvijek isticao da redatelj treba dati pečat film. djelu). Četrdesetih godina počinje i režirati: *Djevojka iz vlade* (Government Girl, 1943, i koscenarist i producent), *Sestra Kenny* (Sister Kenny, 1946, i koscenarist i producent) te *Korota pristaje Elektri* (Mourning Becomes Electra, 1947, i scenarist i koproducent); ta zahtjevna, iako vizualno ne odveć atraktivna ekranizacija istoimene drame E. O'Neilla smatra se njegovim najboljim red. ostvarenjem. Ipak, scenar. djelatnost za nj je uvijek ostala dominantna, a 50-ih godina usmjerena uglavnom na vesterne i dr. pustolovne filmove.

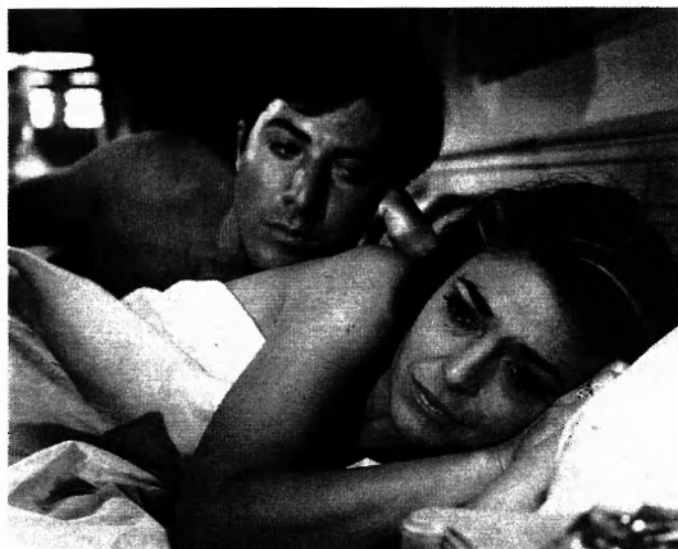
Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Muškarci bez žena* (J. Ford, 1929); *Rođen nesmotren* (J. Ford, 1930); *More dođe* (J. Ford, 1931); *Hodočašće* (J. Ford, 1933); *Izgubljena patrola* (J. Ford, 1934); *Sudac Priest* (J. Ford, 1934); *Parobrod iza okuke* (J. Ford, 1935); *Križari* (C. B. De Mille, 1935); *Zatočenik otoka morskih pasa* (J. Ford, 1936, bez potpisa); *Marija, škotska kraljica* (J. Ford, 1936); *Plug i zvijezde* (J. Ford, 1937); *Uragan* (J. Ford, 1937); *Zvijezda New Yorka* (R. V. Lee, 1937); *Bezbržni dani* (M. Sandrich, 1938); *Dugo putovanje kući* (J. Ford, 1940); *Kome zvono zvoni* (S. Wood, 1943); *Zvona Svete Marije* (L. McCarey, 1945); *Pinky* (E. Kazan, 1949); *Ne-*

uštavljena koža (H. Hathaway, 1950); *Povratak Teksašina* (D. Daves, 1952); *Princ Valiant* (H. Hathaway, 1954); *Metalna zvijezda* (A. Mann, 1957); *Krvnik* (M. Curtiz, 1959); *Opasna đavolica* (G. Cukor, 1959). N. Pc.

NICHOLS, Mike (pr. ime **Igor Peschkowsky**), am. filmski i kazališni redatelj, glumac i producent njemačko-žid. podrijetla (Berlin, 6. XI 1931). U SAD od 7. godine, studirao psihijatriju na sveučilištu Chicaga i učio glumu kod L. Strasberga. Glum. karijeru otpočinje u chikaškoj satirčnoj kabaretsko-improvizatorskoj družini Second City (uz E. May, B. Harris i A. Arkina). God. 1957. osamostaljuje se i (sa E. May) postiže ugled nacionalnih razmjera; najveći uspjeh polučuje 1960. broadwayskim showom *An Evening with Mike Nichols & Elaine May* u režiji A. Penna. Od 1962. glumi u Philadelphiji, a režira u New Yorku; njegove postavbe suvremenih am. dramatičara (npr. *Ljubav* M. Schisgala i *Dvojica bez žena* N. Simona) uspješne su u kritike i publike. Na filmu debitira 1966. ekranizacijom drame E. Albeeja o rasapu bračnih veza u neurotiziранoj građanskoj sredini *Tko se boji Virginije Woolf?* (Who's Afraid of Virginia Woolf?), jednim od posljednjih odjeka tzv. metode Actors' Studija koji maksimalno koristi glum. manirizam E. Taylor, R. Burtona, S. Dennisa i G. Segala. Iznimno je intrigantna »srednjeskaskna komedija« *Diplomac* (The Graduate, 1967), s provokativnim zapletom o mladiću (D. Hoffman) koji se zaljubljuje u kćer svoje znatno starije ljubavnice; vješto oslikavajući nadolazeći »šezdesetosmaški« svjetonazor, s nostalgичnom glazbom Simona & Garfunkela, djelo postiže i ogroman komerc. uspjeh. Adaptacija pomodno satiričnog (anti)ratnog romana J. Hellera *Kvaka 22* (Catch 22, 1970) ocijenjena je kao promašaj (mada komercijalno dosta uspješan), originalan pokušaj cinične »anatomije« am. odnosa prema seksualnosti *Seksualno saznanje* (Carnal Knowledge, 1971, i producent) pobudio je neke polemike, dok se nakon gotovo katastrofalnog prijema crne komedije *Lovci na miraz* (Fortune, 1975, i koproducent) dulje vremena posvetio kazalištu. Osamdesetih godina pažnju je pobudio filmovima *Silkwood* (1983, i koproducent), prema istinitom događaju zataškavanja kontaminacije u nuklearnoj elektrani, sa M. Streep u naslovnoj ulozi, i *Žgaravica* (Heartburn, 1986, i koproducent), humorom pričom o jednom braku sa M. Streep i J. Nicholsonom.

Ostali filmovi: *Dan delfina* (The Day of the Dolphin, 1973); *Gilda Radner uživo* (Gilda Live, 1980); *Biloxi Blues* (1987); *Zaposlena djevojka* (Working Girl, 1988). N. Paj.

NICHOLSON, Jack, am. glumac, redatelj, scenarist i producent (Neptune, New Jersey, 22. IV 1937). Nakon što otac alkoholičar napušta obitelj, N. odrasta uz majku, vlasnicu kozmetičkog salona. God. 1954. odlazi k sestri u Californiju, gdje radi kao kurir u odjelu crt. filma kompanije MGM. Glumu uči u kaz. družini Players Ring Theater, potom nastupa u kazalištu i na televiziji. Na filmu od 1958. isprva uglavnom u niskobudžetnim filmovima — najčešće u žanru *horror*a (npr. *Mala trgovina užasa*, 1960, *Gavran*, 1963, i *Strava*, 1963, R. Cormana). I prve gl. uloge tumači u niskobudžetnim projektima (npr. *Pucanje* i *Obuzdaj ohlu*, oba 1965, M. Hellmana i koproducent). Značajan je njegov udio (koscenarist i koproducent) u zapaženom rock-filmu *Glava* (1968) B. Rafelsona. Iz relativne anonimnosti izlazi filmom *Goli u sedlu* (D. Hopper, 1969), u ulozi provincijskog odvjetnika nezadovoljnog životom koji se pridružuje dvojici hipija u njho-



M. NICHOLS, *Diplomac*
(D. Hoffman i A. Bancroft)

voj skitnji Amerikom. Ubrzo se nameće nizom značajnih uloga tipičnih antijunaka, neurotičnih autsajdera prožetih spoznajom o emocionalnoj praznini, besperspektivnosti i nedostatku komunikacije. Srednjeg rasta, bez njegovanosti klas. zvijezde, tamne i prorijeđene kose, izražajnih očiju istaknutih obrva, infantilnoga ali i sardoničnog osmijeha što iskazuje ironičnu distancu i potvrdu egocentričnog zadovoljstva, najuvjerljivije tumači buntovne, neprilagođene i asoc. osobe, bez *glamoura* prethodnika (J. Dean, M. Brando), s određenom melankoličnom klonulošću i gotovo

razornom pronicljivošću. Osobito je zapažan u *Pet lakih komada* (B. Rafelson, 1970, nominacija za Oscara) kao deziluzionirani intelektualac, *Seksualno saznanje* (M. Nichols, 1971) kao imoralni, seksualno frustrirani pripadnik srednje klase, *Gospodaru Marvinovih vrtova* (B. Rafelson, 1972) kao radio-voditelj koji bolno proživljuje bratov životni slom, *Posljednjem zadatku* (H. Ashby, 1973, nominacija za Oscara i nagrada na festivalu u Cannesu) kao mornarički podoficir iza čijeg se cinizma krije duboko nezadovoljstvo, *Kineskoj četvrti* (R. Polanski, 1974, nominacija za

J. NICHOLSON u filmu
Kineska četvrt



J. NICHOLSON u filmu *Pet lakih komada*



Oscara) kao bogartovski impostirani privatni detektiv, i *Profesiji: reporter* (M. Antonioni, 1975) kao novinar koji preuzima identitet mrtvog kolege. Za gl. ulogu skitnice, okorjelog individualista suočenog s represivnošću psihijatrijske klinike u filmu *Let iznad kukavičjeg gnijezda* (M. Forman, 1975) nagrađen je Oscarom. Osamdesetih godina u njegovim se ulogama opažaju stereotipnost i manirizam. Ipak, likom lakomislenoga bivšeg astronauta u Oscarom nagrađenoj melodrami *Vrijeme nježnosti* (J. L. Brooks, 1983) i sâm osvaja Oscara (za epizodu), a tragikomična uloga mafijaškoga plaćenog ubojice u *Časti Prizivijeh* (J. Huston, 1985) donosi mu novu nominaciju za Oscara za gl. ulogu (kao i kasnije film *Ironweed*, 1987, H. Babenca). Najautentičniji glum. reprezentant skepse prema »američkom načinu života« (koja obilježuje filmove tzv. novog Hollywooda s poč. 70-ih godina), do 1987. glumio je u 42 filma, a režirao 2 (*Reče: vozi!* — *Drive He Said*, 1971; *Pravac Meksiko* — *Goin' South*, 1977 /i gl. uloga/ — bez većeg uspjeha. God. 1974. i 1976. bio je na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca.

Ostale važnije uloge: *Studs Lonigan* (I. Lerner, 1960); *Stražnja vrata za pakao* (M. Hellman, 1964); *Obracun na dan svetog Valentina* (R. Corman, 1967); *U jasnem danu možeš vidjeti do beskraja* /jedna smiješna ljubav u New Yorku (V. Minnelli, 1970); *Sigurno mjesto* (H. Jaglom, 1971); *Tommy* (K. Russell, 1975); *Lovci na miraz* (M. Nichols, 1975); *Dvoboj na Missouriju* (A. Penn, 1976); *Posljednji magnat* (E. Kazan, 1976); *Vidovnjaštvo* (S. Kubrick, 1980); *Crveni* (W. Beatty, 1981); *Poštari uvijek zvuče dvaput* (B. Rafelson, 1981); *Granica na Rio Grandeu* (T. Richardson, 1982); *Zgaravica* (M. Nichols, 1986); *Vještice iz Eastwicksa* (G. Miller, 1987).

LIT.: R. D. Crane/Ch. Fryer, Jack Nicholson: Face to Face, New York 1975. AI. Pa.

NICK CARTER, junak serije kraćih detektivskih romana koji su uglavnom izlazili u nastavcima (prvi u SAD 1886), pučki junak *par excellence*, lik koji se obnavlja sve do 60-ih godina XX st. u djelima mnogobrojnih, većinom anonimnih pisaca (prvi je napisao *John Russell Coryell*), i izvan SAD (osobito u Njemačkoj poč. XX st.). N. je vjerojatno prvi poznati detektivski *superman*, vješt šakač, majstor prerađivanja, dovitljiv, bez ijedne mane; s vremenom, njegove se značajke mijenjaju (postaje i sve veći ljubitelj žena, čak zavodnik), a mijenjaju se i njegovi protivnici (poč. 50-ih godina bori se i protiv komunistâ). Također, N. je junak i više serija i filmova. Prvu seriju (ujedno jednu od prvih u povijesti filma), snimanu u eksperimentima i s improviziranim scenarijem, realizirao je u Francuskoj 1909. *Victorin Jasset* u 6 epizoda (naslovnu ulogu tumačio je *André Liabel* i postao toliko popularan da je čak primao pisma naslovljena na N. Cartera); uspjeh Jasseta navodi da iste godine snimi još 9 epizoda (»Novi podvizi Nicka Cartera«), a 1911. slijede »Nick Carter protiv Paulina Broqueta« i »Zigomar protiv Nicka Cartera«. God. 1909. jedna serija nastaje i u Njemačkoj, dok je 1921/22. u SAD proizvedena serija od 30 filmova od 2 role. Tridesetih godina kompanija MGM realizira 3 cjelovečernja filma s *Walterom Pidgeonom* u naslovnoj ulozi (»Majstor-detektiv Nick Carter«, 1939, i »Fantomski jahači«, 1940, *Jacquese Tourneura* te »Umorstvo na nebu«, 1940, *Georgea B. Seitz*); u svim tim projektima iščekavajući odlike detektiva tipične za XIX st. Poč. 70-ih godina u SAD je snimljena i tv-serija »Nick Carter«. An. Pet.

NICKELODEON, u Vel. Britaniji **penny gaff**, u nas popularno **kino za groš**, naziv za vrstu

kinemat. dvorana u SAD, često preuređenih skladišta ili trgovina. Skovao ga je zabavljač John P. Harris — od engl. riječi *nickel* (popularan naziv za novčić od 5 centi) i *Odeon* (često ime varijetatskih dvorana), a sadrži i blago podrugljiv prizvuk (premda su se kasnije i čitavi lanci reprezentativnih kino-dvorana nazivali *Odeon*). N. su se naglo razvili oko 1905. u radničkim četvrtima velikih am. gradova (1908. bilo ih je samo u New Yorku 325); bila su to manja kina (rijetko s više od 250 sjedišta), skromno opremljena (uske dvorane s drvenim klupama), jeftina (cijena je dugo bila 5 centi, s vremenom je ipak rasla), ali su svojim vlasnicima donosila velike prihode. Mnogi od najistaknutijih am. producenata karijere su otpočeli kao kino-operateri ili vlasnici nickelodeona (npr. W. Fox, C. Laemmle, M. Loew i A. Zukor). Izgradnjom velikih, modernih kinematografa, poč. 20-ih godina naziv zadobiva nostalgican i romant. prizvuk. Svojim filmom *Kino za groš* (1976) P. Bogdanovich izražava svojevrsan *homage* to-

mu pionirskom dobu film. prikazivalaštva i kinematografije u cjelini.

Red.

NIE, René van, niz. filmski i tv-redatelj, scenarist i snimatelj (Overschie, 1938). Iz siromašne rudarske obitelji. Već sa 16 godina radi u ekipi film. novosti M. de Haasa, a kasnije djeluje kao scenarist, snimatelj i redatelj dokum. filmova u studiju Cinecentrum u Hilversumu. Pažnju pobuđuje filmovima *Nizozemska* (Holland, 1968) za potrebe Eurovizije te posebno *Primjer Bronbleka* (Bronblek bijvoorbeeld, 1969) o ubožnicima za ratne veterane, kojim izaziva podijeljena mišljenja u niz. javnosti. Sedamdesetih godina prelazi na igr. film. Velik komerc. uspjeh (i u inozemstvu) postiže konvencionalnom komedijom s elementima akcionog filma *Petorica na četvorodnevnoj trci* (De vijf de vierdaagse, 1974), a potom se posvećuje osobnijim projektima. Osobito se ističu: *Anna, kći narcisa* (Kind van de zon, 1975), prikaz unutrašnjih proživljavanja mlade shizofreničarke iz bogate obitelji; *Sutljiva ljubav* (Een stille liefde, 1977) o odnosu sina prema ocu koji je napustio obitelj; *Smrtni grijeh* (Doodzonde, 1979) o teškom životu belg. rudara 30-ih i 40-ih godina. S uspjehom režira i na televiziji. D. Mov.

NIELSEN, Asta, dansko-njem. filmska i kazališna glumica (Kopenhagen, 11. IX 1883 — Kopenhagen, 25. V 1972). Kći pralje, pohađala je dječju glum. školu Kraljevskog kazališta u Kopenhagenu. Od 12. godine zboristica u operi, od 18. godine glumi u kazalištu. Kao već uglednu kaz. glumicu na film je dovodi redatelj U. Gad (1912–26. njen /prvi/ suprug); ulogom djevojke iz »dobre obitelji« koja postaje cirkuska artistica i tako se izlaže raznim kušnjama, u filmu *Ponor* (1910) postiže velik uspjeh i postaje prva zvijezda dan. filma. Sa suprugom 1911. odlazi u Njemačku i postaje vodeća glumica tamošnje kinematografije (neko vrijeme konkurira joj H. Porten u tipu → naivke). Prekinuvši 1917. umj. suradnju s Gadam (koji je režirao više od 30 njenih filmova), počinje tumačiti raznolikije uloge i potvrditi neprijepornu glum. nadarenost. Osobito se istaknula naslovnom ulogom u *Hamletu* (1920) S. Gadea, kao Mata Hari u *Spjunki* (1921) i kao zrela žena razočarana u ljubavi u *Padu* (1922) L. Wollfa, naslovnim ulogama u *Gospođici Juliji* (1922) L. Jessnera i *Heddi Gabler* (1924) P. Ecksteina, kao Marija Magdalena u filmu *I. N. R. I.* (1923) R. Wienea te kao »posrnula žena« na rubu zločina u teškim društv. prilikama u Beču nakon I svj. rata u *Ulici bez radosti* (1925) G. W. Pabsta (sl. ulogu tumači i u *Tragediji prostitutke*, 1927, B. Rahna), gdje se pojavljuje uz početnice M. Dietrich i G. Garbo. Nakon tih uloga, kojima dosiže vrhunac karijere, ne postiže više većih uspjeha; u zv. razdoblju glumi samo u 1 filmu (*Nemoguća ljubav*, 1932, E. Waschneka). Ukupno je nastupila u oko 80 filmova. Po dolasku nacionalsocijalista na vlast vraća se u Dansku. Obnovivši nakratko kaz. karijeru, potpuno se povlači 1939. Neko vrijeme bila je direktorica jednog kina u Kopenhagenu (praksa je Danaca da na taj način odaju priznanje, ali i daju potporu zaslužnim starijim sineastima). Objavila je memoare *Utihnula Muza* (Den tiende Muse, Kopenhagen 1946).

Prva međunar. zvijezda filma (iako nije nastupala u SAD), N. je bila najistaknutija predstavница tipa → fatalne žene, ali i predšasnica → mondenke i → vampa; ipak, s uspjehom se okušala i u komediji (npr. *Mali andeo*, 1913, U. Gada i *Abeceda ljubavi*, 1916, M. Stiftera). Impresionirajući već i pojavom — bljedoputa, velikih i izražajnih blistavih očiju, najnadarenija glumica njemačkoga nij. filma, vrlo kontroliranoga i moder-



ASTA NIELSEN

A. NIELSEN u filmu *Vanina*



noga glum. izraza (kojim se razlikuje od tipičnog stila nij. razdoblja, ali i od »grčevitoga« ekspresionističkog načina), oduševljavala je i vodeće intelektualce svoga vremena, npr. B. Balásza i G. Apollinaira (»vizija pijanoga i san usamljenika«). Prema film. povjesničarki L. H. Eisner, »jedno hiperkulturno razdoblje, jedan nestalni i varljivi period pronašao je u njoj svoj ideal — intelektual-ku visoke profinjenosti«.

Ostale važnije uloge: *Balerine* (A. Blom, 1911); *Vruća krv* (U. Gad, 1911); *Zagonezni san* (U. Gad, 1911); *Djevojka bez domovine* (U. Gad, 1911); *Komedijaši* (U. Gad, 1911); *Mrtvački ples* (U. Gad, 1912); *Smrt u Seville* (U. Gad, 1912); *Filmska primadona* (U. Gad, 1912); *Vatra* (U. Gad, 1913); *Pepejuga* (U. Gad, 1914); *Bijele ruže* (U. Gad, 1915); *Vječita noć* (U. Gad, 1916); *Opojnost* (E. Lubitsch, 1919); *Kurfürstendamm* (R. Oswald, 1920); *Kolo* (R. Oswald, 1920); *Igračica* (R. Oswald, 1920); *Idiot* (C. Froelich, 1921); *Vanina* (A. von Gerlach, 1922); *Duh zemlje* (L. Jessner, 1923); *Živi Bude* (P. Wegener, 1924); *Progonjene žene* (R. Oswald, 1927).

LIT.: A. Langsted, Asta Nielsen, København 1918; I. Urazov, Asta Nielsen, Moskva 1926; E. M. Mungenast, Asta Nielsen, Stuttgart 1928; R. Chitt, Filmografia di Asta Nielsen, Roma 1958; M. Engberg, Asta Nielsen, København 1966.

Vr. V.

NIEMCZYK, Leon, polj. filmski, kazališni i tv-glumac (Varšava, 15. XII 1923). Glum. karijeru otpočinje u varšavskom Teatru komediji muzycznej 1943, a kao izvanredni student diplomira na tamošnjoj kaz. akademiji 1952. Na filmu debitira 1954 (*Celuloza* J. Kawalerowicza) i odmah postaje jedan od najpopularnijih i najtraženijih film. glumaca u Poljskoj. Nakon svojih ponajboljih kreacija — urbani ljudi srednjih godina suočenih sa životnim dilemama u *Noćnom vlaku* (1959) J. Kawalerowicza i *Nožu u vodi* (1962) R. Polanskog — postaje poznat i u inozemstvu, pa snima u Italiji, Francuskoj, SSSR-u, CSSR i Njemačkoj DR — bez većeg uspjeha. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Eroica* (A. Munk, 1958); *Križari* (A. Ford, 1960); *Njihova svakodnevnica* (A. Scibor-Rylski, 1963); *Rukopis nađen u Zaragozi* (W. J. Has, 1965); *Kopernik* (Cz. i E. Petelski, 1973); *Potop* (J. Hoffman, 1974); *Va banque* (J. Machulski, 1981); *Veliki maher* (S. Chencinski, 1982).

To. K.

NIEPCE, Joseph-Nicéphore, franc. izumitelj (Chalon-sur-Saône, 7. III 1765 — Chalon-sur-Saône, 3. VII 1833). Od roditelja predodređen za svećeničku karijeru. God. 1792–94. bio je oficir Armije Republike, ali je zbog slabijeg vida morao napustiti voj. službu. Od 1794. bavio se znanošću. S bratom Claudeom razmatrao je mogućnosti kako snimke ostvarene s pomoću *camere obscurae* trajno zadržati na nekom materijalu osjetljivom na svjetlo; tu je ideju publicirao 1802. Eksperimentirao je u prvom redu s bitumenom, ali i s kame-rom, raznim metalima i staklom. Svoje namjere uspješno je realizirao oko 1816. God. 1822. uspje- la mu je prva kopija na staklu koje je bilo prema- zano bitumenom iz Judeje. S ukupnom ekspozici- jom od 8 sati, s prozora svoje sobe snimio je 1824. prvu fotografiju na cinčanoj ploči također prema- zanoj bitumenom osjetljivom na svjetlo. Dvije godine kasnije upoznao je — L.-J.-M. Daguerrea, s kojim je 1829. potpisao ugovor o suradnji. Još 1827. otišao je u London, gdje je u sjedištu *Royal Society of Science* govorio o »heliografiji«. N. je — zajedno s Daguerroom — neprestano usavršavao svoj izum, tako da je to — doduše nakon njegove smrti (7. I 1839) — objavila i *Académie des Sciences* u Parizu. Smatra ga se izumiteljem fotografije, pa prema tome — posredno — i pioni- rom filma.

K. Mik.

NIEVES CONDE, José Antonio, španj. redatelj (Segovia, 22. XII 1915). Prekinuvši studij za gra- đanskog rata, 1939. postaje film. kritičar lista »Pueblo«, a 1940–42. urednik je u falangistič- kom listu »Primer Plano«. Film. karijeru otpočin- je 1942. kao asistent komerc. redatelja R. Gila. Režira od 1946 (krim. film *Nepoznata staza* — Senda ignorada). Velik uspjeh postiže filmom *Balarrasa* (1950) o svećenicima u građanskom ratu, postaviš nadom frankističke kinematografi- je. *Brazde* (Surcos, 1951), pod utjecajem tal. neo- realizma, iskazuju ga kao neku vrst »disidenta« u službenoj kinematografiji: prikazuje ekon. emi- graciju seljaka u gradove, bijedu proletarijata, krijumčarenje i prostituciju. Ponovnim pokušaji- ma soc. angažmana u filmovima *Svi smo potrebni* (Todos somos necesarios, 1956) o potrebi među- ljudske solidarnosti, i *Stanar* (El inquilino, 1958) o nemogućnosti »nižih klasa« da dođu do stambe- nog prostora, pokazuje se — u očima vlasti — kao »težak redatelj«, pa je otada prisiljen snimati is- ključivo komerc. filmove.

Ostali važniji filmovi: *Kad padne noć* (Llegada la noche, 1948); *Buntovništvo* (Rebelión, 1952); *Zlatne ribice* (Peces rojos, 1954); *Zabranjeno zalju- biti se* (Prohibido enamorarse, 1961).

Mi. Sr.

NIGER. Vrlo prostrana zemlja sa samo oko 6 mi- lijuna stanovnika, no posjeduje tek 30 kinemato- grafa (od toga, 5 u gl. gradu Niameyju). Ipak N. ima jednu od plodnijih kinematografija u franko- fonskoj crnoj Africi. Osnovna je odlika nigerskih filmova, uz oslonac o evr. i am. uzore, pokušaj da se usmena predaja — vrlo razvijena u tradic. kulturi zemlje — unese u strukturu film. naracije. Za razliku od frankofonskih susjeda iz Obale Bjelokosti koji se školuju u Parizu, ili iz Malija koji se osposobljavaju u socijal. zemljama Ist. Evrope, film. djelatnici Nigera uglavnom su auto- didakti. Inače, prve filmove (etnografskog kara- ktera) u Nigeru snimali su 50-ih godina Švicarci i Francuzi (npr. J. Rouch, kod kojeg su učili domaći sineasti M. Alassanne i Ou. Ganda). *Mou- stapha Alassanne* prvi je i ujedno najplodniji autor nigerske kinematografije. God. 1962. realizirao je prvi potpuno domaći film — etnografski doku- mentarac »Aouré«, nakon usavršavanja u Kanadi (kod N. McLarena) prvi nigerski i afrički crt. film »Smrt Gandijaa« (1965), a potom i prvi cjeloveče- rni igr. film »Žene, vila, kola, novac« (1972) o skorojevićima i bogaćenju bez pokrića. *Ouma- rou Ganda* karijeru otpočinje kao glumac u filmu »Ja, crnac« (1958) *Jeana Roucha*. Režira od 1968, a najveće uspjehe ostvaruje kratkim igr. filmom »Wazzou poligamist« (1970) o bračnim tradicija- ma i krvavim obračunima u svezi s tim, te dugo- metr. filmovima »Sotona« (1973) o manipulacija- ma seoskih vračeva i »Progonstvo« (1980, i gl. uloga) o sukobu afr. čovjeka s kulturom i običaji- ma Evropljanâ. Sl. tematiku obrađuje u kratkom igr. filmu »Sinapsa« (1975) *Moustapha Diop*, koji velik uspjeh ostvaruje cjelovečernjim filmom »Li- ječnik iz Gafiréa« (1983) o sukobu tradicije (vra- čeva) i moderne medicine; u njemu se pojavljuje i prvi zapaženi glumac nigerske kinematografije *Sidiki Bakaba*. Ostali važniji redatelji (svi režiraju dokum., igr. i tv-filmove) su *Inoussa Ousséni*, *Bakabe Mahname*, *Djingareye Maiga*, *Claude François*, *Amadou Soumana* i *Dalarou*. Razvitku i uspjesima nigerske kinematografije osobito su pridonijele institucije *Institut Français* i *Centre Nigérien de Recherches en Sciences Humaines* u Niameyju.

R. Sr.

NIGERIJA. Kao i u dr. zemljama anglofonske crne Afrike, i u Nigeriji je kinematografija slabije razvijena nego u afr. zemljama franc. govornog

područja. Iako najmnogoljudnija zemlja konti- nenta (oko 100 milijuna stanovnika), N. je slabo kinoficirana (samo oko 200 kinematografa); mno- go je jače razvijena tv-mreža. Razvitatak domaće kinematografije otežava i činjenica da se u zemlji govori oko 250 različitih jezika (glavni su *yoruba*, *hausa* i *ibo*). Prve filmove (uglavnom etnografskog karaktera) u Nigeriji su snimali brit. kolonizatori 1945–47. Nakon stjecanja nezavisnosti (1960) os- novano je drž. filmsko poduzeće koje je snimalo film. novosti i dokum. filmove (uglavnom za televiziju, ministarstvo informacija i ambasade u inozemstvu). Nigerijac *Francis Oladele* prvi je samostalni producent anglofonske crne Afrike, s ambicijom da snima filmove »i za Afriku i za Evropu« te da u Nigeriji stvori »afrički Holly- wood«; no domaćih kadrova za takvu zamisao nije bilo dovoljno. Među malobrojnijim sineastima Ni- gerije najplodniji je *Ola Bologun* koji je režirao prvi domaći cjelovečernji igr. film »Alfa« (1972) o životu crnih radnika i intelektualaca u Parizu, kao i filmove »Amade« na jeziku ibo i »Ajani Ogun« na jeziku yoruba (oba 1975). Značajan je i *Horatio Jones*, autor prvoga dugometražnoga dokum. filma »Dva čovjeka i kozak« (1966) o Agu- dima, bogatim crnim katolicima iz Brazila i s Ku- be koji su se potkraj XIX st. vratili u staru postojbinu. Ističu se još *Segun Olusola* (koji često ekranizira djela nigerijskih književnika, npr. no- belovca *Wole Soyinke*) filmom »Sin Afrike« (1971), zatim *Tony Isaacs*, *Bayo Inowhere* i *E. Ug- boma*. U zemlji često snimaju i strani sineasti; osobito se ističu filmovi »Žetva Kongija« prema drami *Wole Soyinke* te »Odbrojanje u Kusini- ju« (oba 1971) am. glumca i redatelja *Ossieja Davisa*. U novije vrijeme film. produkcija u Nige- riju opada u korist televizijske. Za potrebe brojne publike uvozi se, međutim, čak oko 500 stranih igr. filmova godišnje.

R. Sr.

NIJEMI FILM. 1. Naziv za svaki neozvučeni film (što implicira i djela za koja su autori predvi- djeli zv. pratnju: orkestralnu, s gramofona i sl.), a ponekad i za one »primitivno« ozvučene u nij. razdoblju (→ FONOGRAFIJA, FILMSKA); uvriježio se tek po pojavi zv. filma potkraj 20-ih godina.

2. Naziv za razdoblje u povijesti filma: od otkrića kinemat. načina prikazivanja filma (pro- jekcija filma brata Lumière 1895) do pojave tehnike zv. filma 1927; razdoblju — u širem pov., estetičkom i tehnol. smislu (→ TEHNIKA, FILMSKA) — pripadaju i oni nij. filmovi koji su snimljeni u prijelaznom periodu 1927–30, kad praktički prestaje komerc. proizvodnja nij. filmo- va. Inače, snimanje potpuno nij. filmova djelom se zadržalo još u amat. produkciji (zbog nedostat- ka tehnike ozvučenja), rjeđe u rodu eksp. filma, a ponekad (zbog oskudice sredstava) i na pojedini- m film. školama te u dokumentaciji.

Razdoblje nij. filma dijeli se u 2 »podrazdob- lja«: *rani nijemi film* (njegov vrhunac i prijelaz prema idućem razdoblju predstavlja film »Netr- peljivost«, 1916, *David W. Griffitha*) i *zreli nijemi film* (20-ih godina). U samom početku ranoga nij. razdoblja film se eksploatira kao »novo čudo teh- nike«, kao — za najširu publiku vrlo atraktivan — instrument »reprodukcije«, dokumentari- stičke vrijednosti, čemu su sukladna usavršavanja filmske fotogr. tehnike (što se najjasnije očituje kroz otkriće raznih vrsta → trikova); već tada se, međutim, javljaju i pionirska istraživanja na po- dručju film. fonografije. Ipak, u samo nekoliko godina — zahvaljujući povećanim zahtjevima pu- blike, kao i zbog najrazličitijih inovacija pojedinih sineasta — otkrivene su nove izražajne mogućno- sti film. slike, retoričke funkcije pojedinih → pa-

rametara kadra, efekti montažnog povezivanja kadrova (→ MONTAŽA), kao i osnovni (u prvom redu fabularni) tipovi film. izlaganja (→ NARACIJA). Usporedo se javljaju, uz razne vrste → *dokumentarnog filma*, i prvi žanrovi na području igranoga; osobito su popularni *akcioni* i *pustolovni film* (→ FILMOVI POTJERE), *povijesni spektakl* te *komedija*. Oko 1910. počinje se razvijati i → *animirani film*. Od kinematografije se ističu — brzinom rasprostranjivanja, stvaralačkim dometima u novom mediju te utjecajem na dr. kinematografije — *francuska, britanska, američka, talijanska i danska*. Nastaju i prve film. »škole« ili po nekomu stvaralačkom načelu ujedinjene grupe sineasta (npr. → *Brightonska škola* u Vel. Britaniji, → *Film d'Art* u Francuskoj, *veristička struja* u Italiji i → *slapstick-komedija* u SAD). Najznačajnije stvaralačke doprinose razvitku filma kao umjetnosti daju: *Georges Méliès, Edwin S. Porter, Cecil M. Hepworth, Max Linder, Mack Sennett, Thomas H. Ince* i posebno *David W. Griffith* (»otac filmske umjetnosti«). Prvo je »podrazdoblje« pionirsko i u pogledu organizacije kinematografije; nakon početne faze u kojoj je o svim kinemat. djelatnostima odlučivala jedna grupa ljudi (ili čak sposobni pojedinac), potkraj 1. desetljeća XX st. došlo je do — i danas aktualne — trojne podjele: *proizvodnja, distribucija, prikazivaštvo* (→ KINEMATOGRAFIJA).

U razdoblju zreloga nij. filma, uz već postojeći slapstick, javljaju se već i jasno profilirani stilovi, »škole«, struje: npr. *montažna škola* sovj. postrevolucionarnog filma (→ SSSR), → *ekspresionizam* i → *Kammerspielfilm* u Njemačkoj te razne struje u okvirima evr. → *avangarde* (→ ČISTI FILM; IMPRESIONIZAM; NADREALIZAM). Dotad vodećim kinematografijama pridružuju se *njemačka, sovjetska i švedska*, a značajna ostvarenja javljaju se i u *japanskoj* (što je, međutim, na Zapadu postalo poznato tek nakon II svj. rata). Osobito značajne doprinose razvitku film. umjetnosti daju (među ostalima): *Sergej M. Ejzenštajn, Aleksandr P. Dovženko, Vsevolod I. Pudovkin, Dziga Vertov, René Clair, Luis Bunuel, Abel Gance, Victor Sjöström, Mauritz Stiller, Carl Theodor Dreyer, Robert Wiene, Friedrich Wilhelm Murnau, Georg Wilhelm Pabst, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, Erich von Stroheim, Charlie Chaplin i Buster Keaton*, kao i dokumentarist *Robert J. Flaherty* (u to vrijeme počinje djelovati i najpopularnija ličnost svjetskoga anim. filma *Walt Disney*). Kreativni potencijali nij. medija dosižu svoj vrhunac, a film se afirmira kao još jedna ravnopravna — »sedma umjetnost«. Razvijaju se novi žanrovi (uglavnom iz područja *filma fantastike*, ali i *socijalni* i *psihološki film*). Potpuno se ustalila trojna podjela kinemat. djelatnosti, s gotovo »manufakturne« proizvodnje prešlo se na industrijsku, razvio se → *sustav zvijezda* (*star-sistem*) kao najprivlačniji model osvajanja film. tržišta, a grade se i moderne, specijalizirane dvorane (→ KINEMATOGRAF) za film. projekcije (koje potpuno zamjenjuju dotad vodeće manje, npr. → *nichelodeone*).

3. Specifična estetička kategorija film. stvaralaštva, skup estetičkih značajki koje poetiku, stilistiku i retoriku nij. filma jasno razlučuju od zvučnoga. Oslanjajući se isključivo o vizualnu percepciju, nij. film je razvio vrlo složen komunikacijsko-estetički »sistem«: a) pronalazeći ekspresivne vrijednosti film. slike (»žive slike«, »slike u pokretu«), izražajne kvalitete pokreta u kadru, dinamičke kompozicije i osvjetljenja; b) otkrivši temeljne mogućnosti montažnog strukturiranja film. djela (mnogobrojne → *stilske figure* te principe narativne, asocijativne i ritmičke montaže);

c) iznalazeći filmu svojstvene ritmičke potencijale (u najopćenitije ritmičkoj funkciji, ali i značenjskoj, ideativnoj); d) otkrivajući nove simboličke vrijednosti u prezentaciji »nežive« zbilje — predmeta (nalazeći u njima antropomorfne crte) i ambijenta (kao komponente dočaravanja smisla zbivanja i stanja likova); e) razvijajući kod glumaca specifičan stil mimike i gestikulacije (dijelom preuzet iz kaz. glume, ali dopunjen zahtjevima film. medija /što se osobito odnosi na izražajnost glume u krupnom planu/), dijelom i kao supstituciju za dijaloze.

Mnoge odlike izlaganja u nij. filmu zadržale su se i u zvučnome. Tako redatelji zv. filma u svoja djela vrlo često unose prizore strukturirane u duhu nijemoga (npr., pojedini žanrovi se u većoj ili manjoj mjeri oslanjaju o izražajna sredstva nij. filma, osobito filmovi fantastike, razne vrste eksp. filma, psihol. i onirički filmovi /prikazivanje vizija, snova, psihotičkih stanja, »nadnaravnih« situacija/). Također, u akcionim filmovima (vestern, pustolovni, kriminalistički, ratni) sekvence potjere i masovnih scena najuspješnije se uobličuju dinamičnim izmjenama kadrova na način tipičan za montažu nij. filma. I u kompleksnim psihol. i soc. filmovima (u kojima znaju prevladavati dijalozi) često se koriste »modeli« nij. filma — posebno u trenucima kad se trebaju izraziti suptilne psihol. promjene (to se ponajviše odnosi na red. tretman krupnog plana) (→ POVIJEST FILMA; ZVUČNI FILM).

LIT.: R. Low, *The History of the British Film*, London 1950; R. Arnheim, *Film as Art*, Berkeley 1957; J. Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, New York 1960; E. Wagenknecht, *The Movies in the Age of Innocence*, Norman 1962; R. Arnheim, *Film kao umjetnost*, Beograd 1962; S. Komarov, *Istorija zarubežnog kino* (Tom I: Nemoe kino), Moskva 1965; L. O'Leary, *The Silent Cinema*, New York 1965; K. R. Niver, *The First Twenty Years: A Segment of Film History*, Los Angeles 1968; A. Sidel/P. O'Dell, *Early American Cinema*, New York 1970; P. O'Dell/A. Sidel, *Griffith and the Rise of Hollywood*, New York 1970; B. B. Hampton, *History of the American Film Industry from Its Beginnings to 1931*, New York 1970; J. T. Weaver, *Twenty Years of Silents*, Metuchen 1971; T. J. Lyons, *The Silent Partner*, New York 1974; D. J. Wenden, *The Birth of the Movies*, New York 1975; U. Gregori/E. Patalas, *Istorija filmske umjetnosti* (I deo: Nij. film, 1895–1929), Beograd 1977. V. Pet.

NIKOLIĆ, Božidar, film. i tv-snimatelj i redatelj (Nikšić, 1. I 1942). Diplomirao kameru na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Snim. karijeru otpočinje na televiziji (gdje je snimio brojne igr. programe), na kojoj je i danas stalno zaposlen. Kao direktor fotografije surađivao je u više od 20 igr. filmova od kojih su značajniji: *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (V. Mimica, 1978), *Pakleni otok* (V. Tadej, 1979), *Drugarčine* (M. Milošević, 1979), *Ko to tamo peva* (S. Šijan, 1980), *Snovi, život, smrt Filipa Filipovića* (M. Radivojević, 1980), *Dečko koji obećava* (M. Radivojević, 1981), *Pad Italije* (L. Zafranović, 1981), *Idemo dalje* (Z. Šotra, 1982), *Zalazak sunca* (K. Viček, 1982), *Maratonci trče počasni krug* (S. Šijan, 1982), *Ziveti kao sav normalan svet* (M. Radivojević, 1982), *Halo, taksi!* (V. Radovanić, 1983), *Igmanski marš* (Z. Šotra, 1983), *Kakav deda, takav unuk* (Z. Čalić, 1983), *Pazi što radiš/Maturanti* (M. Jelić, 1984), *Držanje za vazduh* (Z. Šotra, 1985), i *Sekula i njegove žene* (D. Lazić, 1986), *Za sada bez dobrog naslova* (S. Karanović, 1988), te posebno *Beštije* (Z. Nikolić, 1977) i *Život je lep* (B. Drašković, 1985) za koje je nagrađen Zlatnom arenom na festivalu u Puli. Njegovu fotografiju odlikuje moderan snim. pristup i specifična uporaba film. optike. Kao redatelj igr. filma debituira (u korežiji sa scenaristom i autorom kaz. predloška D. Kovačevićem) *Balkanskim špijunom* (1984, i snimatelj/Velika Zlatna arena u Puli/), crnohumornim,

satiiričkim prikazom staljinističkog mentaliteta, potom radi film za djecu *jednog lepog dana* (1988). Režira i kratkometr. filmove (npr. *Njen radni dan*, 1974), a često ih i snima za dr. redatelje (npr. *Prozor*, 1976, Z. Nikolića). U novije vrijeme češće režira i na televiziji; za tv-dramu *Svečana obaveza* (1986) nagrađen je na festivalu u Plovdivu. P. Gć.

NIKOLIĆ, Dragoslav-Dragan, film., kaz. i tv-glumac (Beograd, 20. VII 1943). Apsolvent Akademije za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Film. karijeru otpočinje gl. ulogom sezonskog radnika labilna morala koji pogiba a da nije našao svoje mjesto u društvu i u životu (značajke i mnogih njegovih kasnijih likova) u filmu *Kad budem mrtav i beo* (1967) Z. Pavlovića, za koju je (s onom u filmu *Tri sata za ljubav*, 1968, F. Hadžića) nagrađen diplomom na festivalu u Puli 1968. Glum. sazrijevanje, s nizom uspjelih kreacija likova iz svoje generacije, donosi mu 1985. Oktobarsku nagradu grada Beograda za »kreativnu sposobnost da uzbuđljivo predoči lik velikoga psihološkog raspona« (uloga nasilnika Gare u filmu *Život je lep* B. Draškovića). Gl. i veće sporedne uloge ostvario je u više od 30 filmova; ističu se još *Horoskop* (B. Drašković, 1969), *Bube u glavi* (M. Radivojević, 1970), *Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji* (B. Cengić, 1971), *Mlad i zdrav kao ruža* (J. Jovanović, 1971), *Bez* (M. Radivojević, 1972, Car Konstantin u Nišu), *Kičma* (V. Gilić, 1975), *Nacionalna klasa* (G. Marković, 1979, Car Konstantin), *Ko to tamo peva* (S. Šijan, 1980), *Banović Strahinja* (V. Mimica, 1981), gdje



DRAGAN NIKOLIĆ

je za ulogu tur. pljačkaša Alije nagrađen pulskom Zlatnom arenom, *Sezona mira u Parizu* (P. Golubović, 1981), *Nešto između* (S. Karanović, 1983), *Balkan-ekspres* (B. Baletić, 1983) i *Obećana zemlja* (V. Bulajić, 1986). Nastupa i u kratkim igr. filmovima te na televiziji; osobitu popularnost u mlađe publike donio mu je lik Prleta iz filmova i tv-serija *Otpisani* (1974) i *Povratak otpisanih* (1976) A. Đorđevića, a istaknuo se i u seriji show-programa *Obraz uz obraz* (uz M. Dravić). Kao član Beogradskoga dramskog pozorišta i Ateljea 212 (u kojem je od 1969. tumačio više od 20 uloga) izgradio je i vrlo uspješnu kaz. karijeru. U sezoni 1982/83. sudjelovao je — ulogom lopova Vaske Pepela u drami *Na dnu* M. Gorkog — u eksperimentu rum. redatelja L. Pintiliea u pariškom Théâtre de la Ville, a potom je glumio i Isusa Krista u *Maestru i Margariti* M. A. Bulgakova (u režiji M. Šerbanu).

Ostale važnije uloge: *Posljednja stanica* (J. Babić, 1971); *Devojački most* (M. Stamenković, 1976); *Tren* (S. Janković, 1978); *Prestup* (M. Milčinski, 1980); *Neka druga žena* (M. Stamenković, 1981); *Lov u mutnom* (V. Radovanović, 1982); *Idemo dalje* (Z. Sotra, 1982); *Čudo neviđeno* (Ž. Nikolić, 1984); *Grozница ljubavi* (V. Radovanović, 1984); *Protestni album* (Z. Mitrović, 1986); *Lutalica* (Z. Čalić, 1987); *Čavka* (M. Radivojević, 1988).

Mo. I.

NIKOLIĆ, Đorđe, snimatelj (Umka, 7. VIII 1932). Završio Filmski tehnikum u Beogradu, kasnije apsolvirao kameru na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Već od rane mladosti bavi se fotografijom, a na filmu radi od 1955: isprva kao volonter, potom asistent snimatelja, švenker i od 1960. snimatelj. Samostalnu karijeru otpočinje serijom od 18 kratkometr. propagandnih (uglavnom turističkih) filmova M. Vajde. Ukupno je snimio više od 50 kratkometr. filmova; za fotografiju u *De Jongovima* (1975) M. Miloševića i *Hotelu »Lav«* (1976) B. Makarovića nagrađen je Zlatnom medaljom »Beograd« na festivalu u Beogradu iste godine. Na igr. filmu od 1966: *Stičenik* (1966) V. Slijepevića, *Dim* (1967) S. Kosovalića, *Biće skoro propast sveta* (1968) A. Petrovića, *Moja luda glava* (1971) V. Vuća, *Povratak otpisanih* (1976, i tv-serija), *Avanture Borivoja Surđilovića* (1986, i tv-serija *Vruć vetar*), *Kraljevski voz* (1982) i *Jaguarov skok* (1984) A. Đorđevića, *Rad na određeno vreme* (1980) i *Moj tata na određeno vreme* (1982) M. Jelića, *Grozница ljubavi* (1984) V. Radovanovića, *Nema problema* (1985) M. Miloševića, te *Čao, inspektore* (1985), *Zikina dinastija* (1985), *Druga Zikina dinastija* (1986) i *Lutalica* (1987) Z. Čalića. Radeći za strane producente, snimio je — među ostalim — film *Dvanaest stolica* (1970) M. Brooksa. Snimatelj je i tv-serija *Ceo život za godinu dana* i *Đavolje merdevine*, tv-filma *Prijatelji* (1975) G. Mihića i dr.

Mo. I.

NIKOLIĆ, Miodrag, redatelj i scenarist (Kragujevac, 20. XI 1930). Završio pravo. S prvom generacijom upisao se 1947. na Filmsku školu u Beogradu, ali je ubrzo prebačen u poduzeće Avala film kao asistent redatelja. Režira od 1948, snimivši za 2 godine 6 brojeva film. pregleda *Nauka i tehnika*. U 30-godišnjoj karijeri režirao je — u pravilu prema vlastitim scenarijima — oko 40 kratkometražnih dokum. filmova. Ističu se: popularnoznanstveni *Obedska bara* (1952), *Natrag u život* (1953), *Svetlo u tami* (1955), *Zemlja će ponovo radati* (1955), *Erozija* (1955), *Nepogoda* (1957), *Tranzistor* (1960), *Savremena proizvodnja kukuruza* (1960), *Kalendar prirode* (1961), *Morava* (1963) i *Elektronska ruka* (1968), zatim *Jovan Sterija Popović* (1956), *Jovan Bijelić* (1958), *Nadežda Petrović* (1958) i *Vuk Karadžić* (1964) iz oblasti kulture i umjetnosti, te *Pismo Titu* (1962), *Put Partije* (1969), *Proslava 30 godina AVNOJ-a* (1974), *Novi ustav* (1974) i *Samoupravljanje u organizaciji udruženog rada* (1976).

Mo. I.

NIKOLIĆ, Živko, film. i tv-redatelj i scenarist (Ozrinici kod Nikšića, 20. XI 1941). Studirao režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Režira od 1968; svojim je projektima uvijek i (ko)scenarist. Ostvario je niz izuzetno zapaženih kratkometr. filmova, nagrađivanih na domaćim i međunar. festivalima. Ističu se: *Ždrijelo* (1972, Srebrna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu) o prolazu kroz koji se iz siromašnog kraja može pobjeći u »srećni svijet«; *Polaznik* (1973) o tome kako tek nečija smrt navodi ljude da se okupe i pokrenu; *Bauk* (1974, Srebrna medalja »Beograd«) o trenutku uništenja



Ž. NIKOLIĆ, *Beštije*

još nerođenog djeteta unaprijed proglašenog »suvišnim«; *Marko Perov* (1975, Srebrni zmaj u Kragovu) o životu koji se odvija na putu pored kojeg sjedi starac na pragu smrti; *Prozor* (1976, Zlatna medalja »Beograd«) o ženi »u prikrajku«, koja iza prozora živi »dva svijeta«; *Ine* (1978) o usamljenosti; *Ane* (1980) o sudbini žene koja čeka muža pomorca; *Graditelj* (1980) o čovjeku koji drugima gradi stanove a sam ga nema; *Biljeg* (1981, Zlatna medalja »Beograd«) o podizanju hidroelektrane u bezvodnom kršu. Sva su ta djela nastala na dokum. podatku kao povodu za poetsku metaforu. U njegovu prosedeu, uglavnom bez riječi, dokumentaristička stilizacija se približava formi kratkoga igr. filma, zasnivajući svoju sugestivnost prije svega na efektnoj vizualizaciji predmeta i škrtoj uporabi zvuka. Dosljedan svojoj vizualnosti i prostoru inspiracije (geogr. i folklorno područje Crne Gore) te tematskom opredjeljenju i stilu razvijenom u kratkometr. filmovima, realizirao je i 6 igr. filmova: *Beštije* (1977) s radnjom na otoku, u atmosferi usamljenosti, frustracija i surovosti, gdje pridošla ljepotica izaziva zlo zatomljeno u ljudima; *Jovana Lukina* (1979) o ženi (M. Isaković) koja sukob s okolinom transponira u sukob s mužem; *Smrt gospodina Goluže* (1982) o neznancu (Lj. Samardžić) koji u malom mjestu izaziva promjene u ljudima, ali se i sam mijenja na svoju štetu; *Čudo neviđeno* (1984, Srebrna nagrada u Moskvi) s motivom sličnim *Beštijama*, no s više humornih elemenata; *Lepota poroka* (1986) o sukobu staroga i novoga — crnog. gorštaka s turističkim »bumom« u primorskom mjestu; kontroverzni *U ime naroda* (1987) o poratnim zloupotrebama vlasti. Za razliku od poetskoga, tragičkog prizvuka kratkometr. filmova, njegove igr. projekte odlikuje satirički duh koji se kreće od humornog poigravanja do bespoštedne satire ljudske gluposti, ukorijenjene u običaje, tradiciju, oblike komunikacija i mehanizme vlasti (njihovo su poprište uvijek »male«, izdvojene sredine). Režira i na televiziji (npr. uspjela tv-drama *Đekna još nije umrla, a ka' će ne znamo*). Dobitnik Trinaestojulske nagrade SR Crne Gore, odlikovan Ordenom rada sa srebrnim vijencem.

P. Gć.

NIŠIĆ, Snežana, film., kaz. i tv-glumica (Niš, 30. XI 1943). Apsolvirala glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. S nepunih 18 godina glumi naslovnu ulogu u komadu *Krotka F. M. Dostojevskog* na sceni Jugoslovenskoga dramskog pozorišta u Beogradu, čija stalna članica postaje 1963. Privučena filmom, angažman napušta 1967. Na filmu je debitirala

već 1965 (*Inspektor* M. Đukanovića), a istaknula se još u ratnom filmu *Sretni umiru dvaput* (G. Si-povac, 1966) i komediji inspiriranoj Nušićem *Pre rata* (V. Babić, 1966). Do 1988. glumila je i gl. i (veće) sporedne uloge u petnaestak filmova. Osobito se ističe lik suvremene žene koja preispituje svoj odnos sa životnim partnerom u filmu *Na papirnatim avionima* (1967, Srebrna arena /ex aequo/ na festivalu u Puli) M. Klopčiča, s kojim vrlo uspješno surađuje i u filmovima *Priča koje nema* (1967) i *Pozdravi Mariju* (1969). Iako privlačna i nadarena, lavirajući između različitih medija i delikatnijeg glum. nastupa, nije uvijek bila u prilici da iskaže sve svoje mogućnosti. Nastupila je u više tv-drama i serija, a djelovala je i kao voditeljica u obrazovnim emisijama Televizije Beograd.

Ostale važnije uloge: *Sunce tuđeg neba* (M. Kosovac, 1968); *Ram za sliku moje drage* (M. Idrizović, 1968); *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (B. Ivanda, 1968); *Put u raj* (M. Fanelli, 1970); *Breme* (V. Babić, 1972); *Tigar* (M. Jelić, 1978); *Majstori, majstori* (G. Marković, 1980); *Sok od šljiva* (B. Baletić, 1981).

Mo. I.

NILSSON, Maj-Britt, šved. filmska, kazališna i tv-glumica (Stockholm, 11. XII 1924). Od 1944. uči glumu u školi Kraljevskoga dramskog kazališta u Stockholmu, čija je članica 1947–51, a potom prvakinja kazališta Vasa; jedna je od vrhunskih kaz. glumica svoje generacije. Na filmu od 1945 (*Odlazak* A. Sjöberga). Privlačna, ženstvena i spontanog nastupa, podjednako je uvjerljiva u dramskim (npr. *Ljetna međuigra*, 1950, i *Žene čekaju*, 1952, I. Bergmana /kome je jedna od omiljenih glumica rane faze/) i komičnim ulogama (npr. *Djevojka u fraku*, 1956, A. Mattssona). Od 1959. glumi gotovo isključivo u kazalištu i na televiziji. Snimajući i u SR Njemačkoj, do 1987. nastupila je u oko 20 filmova.

Ostale važnije uloge: *To je moj model* (G. Möllander, 1946); *Djevojka s trećeg kata* (H. Ekman, 1949); *Veselje* (I. Bergman, 1950); *Dvoje ptice* (A. Sjöberg, 1955); *Vlastiti ulaz* (H. Ekman, 1956); *Obična melodija* (K. Grede, 1974).

Mi. Šr.
NIMFETA, također **nimfica**, **lolita**, **tinjejdžerka** i dr., tip u → sustavu zvijezda. Odnosi se na lik vrlo mlade djevojke, često duhovno a ponekad i fizički nesazrele (npr. česta dječjačka figura u najmlađih predstavnica tipa), čije ponašanje najčešće predodređuju emocije (očituju se kao hir, kapricioznost, neočekivane odluke, izjave i postupci), često i seksualni porivi — u mjeri potpunog predavanja trenutačnom čuvstvu, prko-

seći ili bez svijesti u društv. normama i stegama (osobito zamjetljivo na području ljubavi i seksualnosti). Ostale tipične odlike nimfete također su u skladu s adolescentnim svojstvima lika (zvijezde tog tipa najmlađe su u povijesti star-sistema): nedostatak životnog iskustva (koje ponekad i simulira), zbog čega se često zaljubljuje u znatno starijeg muškarca; pomanjkanje svijesti o cjelovitom društv. kontekstu ljudskih odnosa; prostodušnost i naivnost (u tom je smislu daleki izdanak tipa → *naivke*); lakomislenost i površnost (izdanak → *flapper*); ponekad, infantilna beskrupuloznost (premda u osnovi nekoristoljubiva).

N. se najčešće pojavljuje u melodramama (pati zbog nerealizirane ljubavi ili upropaštava starijeg partnera), komedijama (kao tipična tinejdžerka slobodna ponašanja) i soc. dramama (kao otuđeno biće, objekt raznih zloupotreba).

N. se najčešće pojavljuje u melodramama (pati zbog nerealizirane ljubavi ili upropaštava starijeg partnera), komedijama (kao tipična tinejdžerka slobodna ponašanja) i soc. dramama (kao otuđeno biće, objekt raznih zloupotreba).

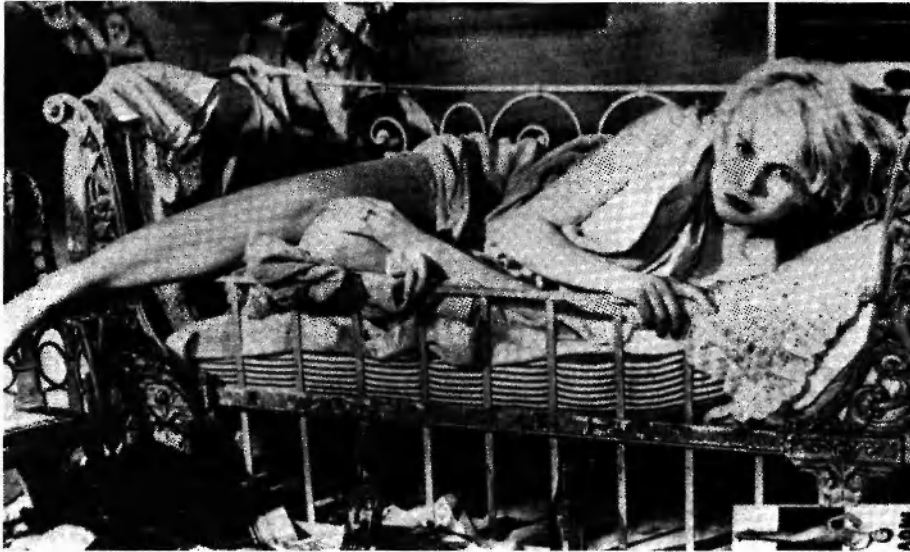
Javlja se poč. 50-ih godina kao odraz opće emancipacije mlade generacije i sve izraženijega »generacijskog jaza« (u čemu joj je muški pandan tip → *buntovnik bez razloga*); emancipacije žena; potrebe rušenja tabua na području seksualnosti; protuteže (unutar star-sistema) racionalnijoj → *mondenki* i neprirodnijem → *pin-upu*. Zbog toga film. industrija tip eksploatira u obliku raznih vrsta film. eskapizma — radi privlačenja mlade generacije u kinematografu, razradbe komerc. formule »seks + nasilje« te isticanja ljubavi kao modusa za rješavanje i oslobađanje od svih životnih problema.

Neposredne preteče tipa su *Jean Simmons* u Vel. Britaniji, *Cécile Aubry* i *Françoise Arnoul* u Francuskoj, *Pier Angeli* u Italiji (kasnije i u SAD), *Audrey Hepburn* i *Leslie Caron* (dijelom i *Marilyn Monroe*) u SAD. Tip ponajviše afirmira *Brigitte Bardot* (npr. film »I bog stvori ženu«, 1956, R. Vadima) u Francuskoj, gotovo istodobno i *Marina Vlady* i *Jacqueline Sassard* u franc. i tal. filmovima, zatim *Claudia Cardinale* u Italiji, te *Carroll Baker* (film »Baby Doll«, 1956, E. Kazana /još jedna od varijanti naziva tipa/), *Lee Remick* i *Jean Seberg* u SAD. Oko 1960. javljaju se *Susannah York* i *Sarah Miles* u Vel. Britaniji, *Carol Lynley*, *Tuesday Weld* i *Sue Lyon* (u filmu »Lolita«, 1962, S. Kubricka prema istoimenom romanu V. Nabokova /od kojega potječe i varijanta naziva tipa/) u SAD, *Stefania Sandrelli* u Italiji, *Françoise Dorléac* u Francuskoj, *Helga Anders* u SR Njemačkoj, *Barbara Kwiatkowska* u Poljskoj, te — nešto kasnije — *Neda Amerić* u Jugoslaviji i — 70-ih godina — *Maria Schneider*, *Miou-Miou*, *Isabelle Adjani* i *Isabelle Huppert* u Francuskoj.

Nakon 1970, uz mondenku i pin-upa, N. je jedini popularni ženski tip u star-sistemu. U skladu s razvitkom komerc. filma na Zapadu, snižava se i dobna granica tipa; javljaju se sve mlađe, pa i fizički jedva sazrele predstavnice, npr. *Jodie Foster* i *Brooke Shields* u SAD te *Nastassja Kinski* u SR Njemačkoj. Kad se više nije mogla smanjivati dob, ponovno se afirmiraju nešto starije predstavnice tipa, ali gotovo »animalnih« svojstava (osobito u Francuskoj — *Maruschka Detmers*, *Valerie Kaprisky* i *Béatrice Dalle*).

LIT.: E. Patalas, Sozialgeschichte der Stars, Hamburg 1963.

An. Pet. **NINKOV, Dušan**, snimatelj (Subotica, 25. VI 1945). Isprva uspješan kinoamater. Kao samostalni snimatelj snimio je oko 50 dokum. filmova te 6 igranih (uglavnom za poduzeće Neoplanta film iz Novog Sada). Njegov se snim. rad odlikuje funkcionalnošću i osjećajem za atmosferu (osobito vojvodanskog ambijenta). Za fotografiju dokum. filmova K. Vičeka *Test* (1976) i *Pobedićemo* (1979) nagrađen je na festivalima u Beogradu 1976.

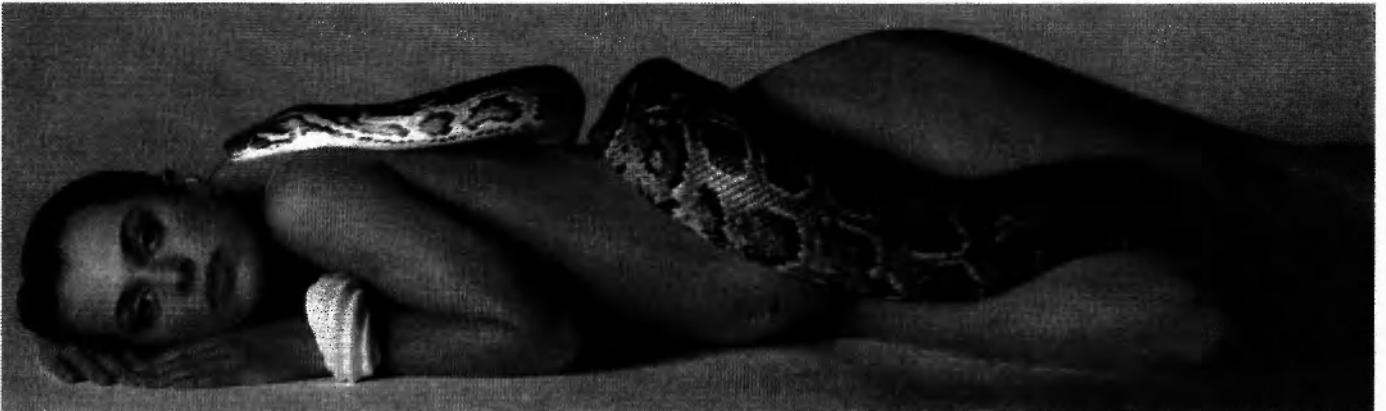


NIMFETA C. BAKER, *Baby Doll*

NIMFETA B. BARDOT, *I Bog stvori ženu*



NIMFETA N. KINSKI



i 1980 (za prvospomenuti — *ex aequo*). Na Televiziji Novi Sad snimio je nekoliko tv-drama te oko 40 dr. emisija različita profila.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Gole istine* (P. Marić, 1978); *Dnevnik bekstva sa robije* (A. Đorđević, 1979); *Balada obešenih* (K. Viček, 1981); *Povratnik* (K. Viček, 1984).

Igrani filmovi: *Parlog* (K. Viseć, 1974); *Stiči pre svitanja* (A. Đorđević, 1978); *Trofej* (K. Viček, 1979); *Široko je lišće* (P. Latinović, 1981); *Veliki transport* (V. Bulajić, 1983); *Vreme leoparda* (Z. Velimirović, 1985). Br. Mil.

NISKI KLJUČ (prema engl. *low-key*), također **niska ljestvica**, naziv za fotografiju koja sadrži velike crne površine, te malo sivih i neznatno svijetlih. Tehnički se najbolje izvodi korištenjem oštrog bočnog ili stražnjeg svjetla visokog kontrasta. Rezultat su većinom snimke iznimne plastičnosti (osvijetljeni predmeti i likovi ističu se na tamnoj, neutralnoj pozadini). Takav način osvijetljavanja osobito je efektan kad se koristi u protusvjetlu. N. se, za razliku od → *visokog ključa*, znatno češće koristi na filmu — zbog većeg stupnja prirodosti odn. realističnosti; najčešće su to snimke noćnih interijera i eksterijera, zatim razni tjeskobni ugođaji i dramatične situacije. K. Mik.

NIVEN, David, britansko-am. filmski i tv-glumac i producent te pisac (Kirriemuir, 1. III 1909 — Château d'Oex, Švicarska, 29. VII 1983). Škot, sin generala. Školovao se na voj. školama Sandhurst i Stowe; kao oficir služio na Malti i u Kanadi. Napustivši vojsku, novinar je pa trg. putnik. Zastupajući tvrtku šk. viskija u SAD, postaje voj. instruktor kub. revolucionara, a sredinom 30-ih godina — bez prethodnoga glum. iskustva — dolazi na film. Isprva igra sporedne likove naglašeno brit. osobina (npr. *Poručnik indijske brigade*, 1936, M. Curtiza). Poznanstvo sa S. Goldwynom omogućuje mu suradnju s vodećim am. redateljima, pa zapaženije uloge ostvaruje u filmovima *Četiri čovjeka i propovjednik* (J. Ford, 1938), *Osmi žena Modrobradoga* (E. Lubitsch, 1938) i *Orkanski visovi* (W. Wyler, 1939), a prvu glavnu — džentlemana-provalnika — u filmu *Raffles* (S. Wood, 1940). Za II svj. rata u Vel. Britaniji nastupa u propagandnim filmovima i stječe čin majora. Uloga u *Pitanju života i smrti* (1946) M. Powella i E. Pressburgera donosi mu veliku popularnost i omogućuje uzlaznu glum. aktivnost. Vitak, visoka čela, tamne, valovite kose i njegovanih brčića, u više od 60 filmova tumači »profesionalne Britance« — ljude u uniformi ili fraku sagledane ironično ili satirično; savršeno odražava karakterističnu dvojnost likova: podrugljivi ali dobronamjerni obmanjivač/tradic. konzervativni džentlmen — otmjen, galantan i šarman-tan kozer. Vrhunac njegove karijere je 50-ih godina. Ističu se filmovi *Mjesec je tužan* (O. Preminger, 1953), gdje je sredovječni zavodnik, *Put oko svijeta za 80 dana* (M. Anderson, 1956), gdje Phileas Fogg portretira izvornim prigušenim darom komičara, *Dobar dan, tugo* (O. Preminger, 1957), kao naizgled bezbrižni bonvivan koji prikriva melankoliju i nedostatak volje za donošenjem egzistencijalnih odluka, i *Odvojeni stolovi* (De. Mann, 1958), gdje za ulogu lažnog majora koji teško uspostavlja odnose sa ženama dobiva Oscara i nagradu newyorške kritike. Nakon toga glumi uglavnom veće sporedne uloge, većinom u skladu sa stvorenim stereotipom. Nastupio je u više od 90 filmova, a često je igrao i na televiziji (npr. vlastiti *The David Niven Show*, 1959–64). God. 1951. sa Ch. Boyerom i D. Powellom suosnovao je proizvodnu kuću *Four Star Television*. Izraženih lit. sklonosti, objavio je nekoliko knji-



D. NIVEN u filmu *Neudata majka*

ga; ističu se autobiografske proze *Mjesec je balon* (The Moon's a Balloon, 1971, *best-seller*) i *Dovedi neosedlane konje* (Bring on the Empty Horses, 1975).

Njegov sin **David Niven jr.** uspješan je film. producent.

Ostale važnije uloge: *Californijska obala* (H. Hawks, 1935); *Dodsworth* (W. Wyler, 1936); *Rose Marie* (W. S. Van Dyke, 1936); *Ljubljani neprijatelj* (H. C. Potter, 1936); *Zatočenik Zende* (J. Cromwell, 1937); *Patrola u zoru* (E. Goulding, 1938); *Neudata majka* (G. Kanin, 1939); *Prava slava* (H. Hathaway, 1939); *Vječno tvoj* (T. Garrett, 1939); *Prvi od malo njih* (L. Howard, 1942); *Put prema naprijed* (C. Reed, 1944); *Veličanstvena lutka* (F. Borzage, 1946); *Biskupova supruga* (H. Koster, 1947); *Čarolija* (I. Reis, 1948); *Poljubac u tami* (D. Daves, 1949); *Neuhvatljivi profesor* (M. Powell i E. Pressburger, 1950); *Tri vojnika* (T. Garnett, 1951); *Sastanak s Venerom* (R. Thomas, 1951); *Ljubavna lutrija* (Ch. Crichton, 1954); *Carrington V. C.* (A. Asquith, 1954); *Kraljev lopov* (R. Z. Leonard, 1955); *Moj čovjek Godfrey* (H. Koster, 1957); *Pitaj bilo koju* (Ch. Walters, 1959); *Molim, ne jedi tratinčice* (Ch. Walters, 1960); *Topovi s Navarona* (J. L. Thompson, 1961); *Oružja tmine* (A. Asquith, 1961); *55 dana u Peking* (N. Ray, 1962); *Ružičasta pantera* (B. Edwards, 1964); *Lady L* (P. Ustinov, 1965); *Casino Royale* (J. Huston, K. Hughes, V. Guest, R. Parrish i dr., 1967); *Đavolje oko* (J. L. Thomp-

son, 1967); *Prije dolaska zime* (J. L. Thompson, 1968); *Brod-fantom* (J. Frankenheimer, 1968); *Um canje* (G. Oury, 1968); *Kralj, dama, pub* (J. Skolimowski, 1972); *Papirnat tigar* (K. Annakin, 1975); *Poziv na večeru s ubojstvom* (R. Moore, 1976); *Smrt na Nilu* (J. Guillermin, 1978); *Najveća pljačka banke* (R. Thomas, 1979); *Dijamantski rez* (D. Siegel, 1980); *Morski vukovi* (A. V. McLaglen, 1981); *Ménage à trois* (B. Forbes, 1982); *Duboki trag Pink Panthera* (B. Edwards, 1982); *Prokletstvo Pink Panthera* (B. Edwards, 1983).

LIT.: T. Thomas, Cads and Cavaliers: The Film Adventurers, New York 1973; G. Garrett, The Films of David Niven, London 1975. Al. Pa.

NIZOZEMSKA. Još na poč. XVII st. eksperimentirao je znanstvenik *Cornelius Drebbel* s nekom vrstom *laterne magike*, a 1659. *Christiaan Huygens* proizveo je prvi takav uređaj za optičku projekciju (sl. djelovanjem isticao se i *Petrus van Munschenbroek*). Prva projekcija filmova braće Lumière održana je 6. lipnja 1896. u Scheveningenu. God. 1898. stanoviti *Andersen* snimio je prvi niz. dokumentarni zapis »Kraljevska obitelj«, dok je 1899. trgovac *Anton Nöggerath st.* sa sinovima realizirao kostimiranu rekonstrukciju posjete kralja Willem III Vondelparku u Amsterdamu (gdje je danas *Nizozemski filmski muzej / Stichting Nederlands Filmmuseum*), što se može smatrati prvim niz. igranim filmom. Braća *Albert i Willy Mullens* od 1901. proizvode film. novosti lokalnog značaja (*Alberts-Nieuws*), a potom i kratke burleske (npr. »Nezgode jednog Francuza«, 1902). Do završetka I svj. rata braća *Mullens* snimaju dokum. filmove u tadašnjoj niz. koloniji Indoneziji (česta preokupacija niz. sineasta i u budućnosti), a nastaju i brojna producerska poduzeća koja proizvode film. novosti, dokum. filmove te kratkometr. burleske i melodrame: *FAN Film* (1911–13), *Johan Gildermeier's Rembrandt Film* (1915–18), *Theo Frenkel Senior's Amsterdam Film* (1916–21) i dr., no duljeg je vijeka samo *Hollandia* iz grada Haarlema, koju je već 1910. osnovao *Maurits H. Binger*, producent i redatelj koji je filmom »Dvije djevojke s obale« (1914) stvorio prvu lokalnu zvijezdu *Annie Bos* (ostali najpoznatiji glumci toga pionirskog razdoblja su *Margie Morris*, *Beppie De Vries* i *Louis Bouwmeester*). Nakon *Bingerove* smrti 1923. poduzeće nestaje, ali još iste godine nastavlja djelovati pod imenom *Dutch-Film*.

Pronalazak zvuka dovodi proizvodnju niz. filмова u nepovoljan položaj zbog jezične barijere



NIZOZEMSKA
J. IVENS,
Nova zemlja

NIZOZEMSKA, lijevo: Ch. H. van der LINDEN, *Mlada srca*, desno: F. RADEMAKERS, *Napad*

te ona potkraj 20-ih godina znatno opada, a prikazuju se gotovo isključivo inozemni filmovi. U to doba javlja se najistaknutiji niz. dokumentarist *Joris Ivens* (1927. i suosnivač /s književnikom *Mennoterom Braakom/* jednoga od prvih kino-klubova uopće — *Filmliga*), začetnik tzv. poetskog dokumentarizma. Složenu strukturu njegova drugog i najinspirativnijeg djela »Kiša« (1929) slijedili su kasnije i mnogi niz., ali i svjetski dokumentaristi. *Ivens* se, međutim, ubrzo prestao zadovoljavati rafiniranim estetizmom i postao angažirani filmaš; prvotni motiv sukoba čovjeka s prirodom zamijenio je kritikom kapitalističkog načina proizvodnje, a potom praćenjem prijelomnih soc. i polit. zbivanja diljem svijeta (npr. građanskog rata u Španjolskoj).

Sredinom 30-ih godina raste i proizvodnja igr. filmova, zahvaljujući težnji širokih masa da se zabavljaju nakon godina ekon. krize. Grade se studiji *Cinetone* u Amsterdamu i *Filmstad* u Hagu, a širi se i kino-mreža (ujedinjena još prije I svj. rata u *Nederlandse Bioscoopbond*). Ističe se i aktivnost art-kina *De Uitkijk* u Amsterdamu, koje je osnovao redatelj *Mannus Franken*. U Nizozemskoj režiraju i poznati strani redatelji (uglavnom izbjeglice iz nacističke Njemačke) *Edmond Gréville*, *Ludwig Berger*, *Douglas Sirk* te *Max Ophüls* s vrlo uspješnom »Novčarskom komedijom« (1936). Umj. uspjeh doživljuju i domaći redatelji *Max de Haas* i *Charles Huguenot van der Linden*, a *Franken* i komercijalni. *De Haasova* »Balada o cilindru« (1936), snimljena na ulicama i kanalima Amsterdama, smatra se jednim od preteča tal. neorealizma, *van der Lindenova* »Mlada srca« (1936), također snimana izvan studija, protkana su teh. finesama rijetkim za ono doba, a *Franken* je (za vrlo uspješnog producenta *Rudya Meyera*) u Indoneziji snimio »Zemlju preko mora« (1938), punu dojmljive egzotičnosti i osjećajnosti, ali i naglašene soc. kritičnosti.

Nakon njem. okupacije proizvodnju preuzimaju Nijemci (proizvedeni su i neki umjetnički uspješni filmovi — npr. »Rembrandt« 1942, *Hansa Steinhoffa*), dok su niz. sineasti bili prisiljeni na šutnju ili su izbjegli u emigraciju (najčešće u Indoneziju) i ondje snimali antinacističke propagandne filmove.

Nakon II svj. rata najbrže se obnavlja dokum. film. *Ivens* — vjeran načelu da kamerom bilježi prijelomna pov. zbivanja — rijetko radi u zemlji, no javljaju se novi autori od kojih je najistaknutiji *Bert Haanstra*. Njegov Oscarom nagrađeni film »Staklo« (1958, za kratko vrijeme umnožen u čak

više od 1000 kopija), nastao kao reklama za industriju stakla, svjedoči o tome da kratkometr. film u Nizozemskoj ima sponzore koji poštuju osobnosti film. stvaralaca. Snažna je i drž. potpora (posebno pomoć mladim autorima) koja se ogleda i u financiranju studija *Cinecentrum* u Hilversumu, gdje se osim dokumentarnoga gaji i eksp. film. Značajne privatne tvrtke za proizvodnju kratkometr. filma vode veterani *M. de Haas* (s bratom *Janom*) i *Ch. H. van der Linden*. Značajni dokumentaristi su još *Louis A. van Gasteren*, *Gerard Rutten*, *Will Tuchinsky*, *Jan Hin*, *Ytzen Bruse*, *Rudi Hornecker*, *Paul Schuitema*, *Jan Vrijman*, *Hatum Hoiving*, *Herman van der Horst*, *Theo van Haren Norman*, *John Ferno*, *George Sluizer* (kasnije uspješan i na igr. filmu), *Nico Crama* (bavi se i anim. filmom), *Jacob Bijl* (snima i zapažene igr. filmove), *Rolf Orthel*, *Johan van der Keuken* i *Hans Keller*.

U animaciji (počela se razvijati još između dva rata, kada je u Nizozemskoj kraće vrijeme djelovao *George Pal*) nakon II svj. rata prednjače veterani *Marten Toonder* i majstor lut. filma *Joop Geesink*. Šezdesetih godina javlja se *Ronald Bijl-sma*, a 70-ih *Paul Driessen* (najveće uspjeh ostvario je u Kanadi), *Gerrit van Dijk*, *Niek Reus* i *Rupert van der Linden*. U čitavomu poratnom razdoblju niz. kratkometražni filmovi uživaju izuzetan ugled u svijetu, o čemu svjedoče mnogobrojne nagrade na najznačajnijim međunar. festivalima, kao i nekoliko Oscara.

Produkcija igr. filmova 1945–60. gotovo ne postoji. Na početku 60-ih godina javlja se ključna osobnost niz. igranog filma *Fons Rademakers*, dugogodišnji asistent nekolicine istaknutih evr. redatelja (npr. *J. Renoira*). Desetak njegovih filmova 1958–86. uspješni su i u kritike i u publike, dok »Max Havelaar« (1976), koprodukcija s Belgijom (zbog sličnosti niz. i flam. jezika čest slučaj), i »Napad« (1986), za koji dobiva Oscara za najbolji film s neengl. jezičnog područja, ostvaruju i svjetski uspjeh. God. 1958. u Amsterdamu počinje djelovati visoka film. škola *Nederlandse Film- en Televisie Academie*, čiji se prvi studenti oduševljavaju franc. *novim valom* i njegove postavke nastoje presaditi u niz. kinematografiju. *Wim Verstappen* i *Pim de la Parra* 1964. osnivaju novovalni časopis »Skoop« u kojem surađuju *Nikolai van der Heyde*, *Frans Weisz*, *Adriaan Ditvoorst* i dr. kasniji redatelji niz. »novog vala«. *Verstappen* i *de la Parra* osnivaju i vlastitu tvrtku *Scorpio Films* u kojoj *Verstappen* režira jedno od ključnih djela novoga niz. filma »Joszef. Katús«

(1966) u godardovskoj maniri. Većina ostalih niz. »novovalovaca« svojim filmovima nije uspjela ostvariti komerc. uspjeh, pa su se posvetili televiziji ili tržišno orijentiranoj produkciji (u tom se okviru, u vrlo liberalnoj Nizozemskoj, od 70-ih godina ističe razvijena proizvodnja pornografskih filmova). Sedamdesetih godina *Rob Houwer* postaje najznačajnijim niz. producentom, a njegova je glavna red. »zvijezda« *Paul Verhoeven* (»Vojnik Nizozemske/Borba na život i smrt«, 1979), koji 80-ih ostvaruje i hollywoodsku karijeru. Ideje »novog vala« neprestano se obnavljaju, jer se — nakon komerc. orijentacije njegovih osnivača — javljaju novi autori osobnog usmjerenja, npr. *Rene van Nie* (»Ana, kći narcisa«, 1975) i *Nouchka van Brakel* (»Početak«, 1977), uz *Marlene Gorris* i najznačajnija predstavnica → feminističkog filma u Nizozemskoj. Za razvitak igranofilm. proizvodnje 70-ih godina vrlo je zaslužan i poseban fond Ministarstva kulture, iz kojeg se producentima kulturno značajnih projekata nadoknađuje 30–60% troškova. No jake autorske ličnosti djeluju i izvan organizirane kinematografije. *Jos Stelling* se u profesionalnu kinematografiju uključio projektom koji je u amat. uvjetima snimao punih 8 godina (»Mariken van Nieumeghen«, 1974), a neovisno djeluje i *Frans Zwartjes*, u svijetu najpoznatiji niz. avangardist. Od ostalih novijih redatelja igr. filmova ističu se *Erik van Zuylen*, *Philo Bregstein*, *Pieter Verhoeff*, *Guido Pieters*, *Dick Maas*, *Alex van Warmerdam*, *Lili Rademakers*, *Ben Verbong*, *Orlow Seunke*, *Eric De Kuyper* i *Herbert Curiel*, a često gostuje i Belgijanac *Harry Kümmel*. Domaće film. zvijezde stvaraju se tek od 60-ih godina: *Kitty Courbois* i *Willeke van Ammel-rooy*, kasnije *Rutger Hauer*, *Renée Soutendijk* i *Monique van de Veen* (koji ostvaruju i međunar. karijere), dok Nizozemke *Sylvia Kristel* i *Maruschka Detmers* gotovo uopće ne djeluju u matičnoj kinematografiji; međunar. karijere ostvarili su i snimatelji *Robby Müller* i *Charlie van Damme*.

Proizvodnja igr. filmova se poč. 70-ih godina ustaljuje na 6–7 godišnje, da bi postupno rasla (no nikad nije veća od 12% filmova prikazanih u Nizozemskoj te godine); od uvezenih filmova, čak 45% su američki. Sredinom 70-ih bilo je 387 kinematografa i oko 28,3 milijuna gledalaca godišnje (2,1 po stanovniku). Za razliku od dr. razvijenih evr. zemalja, taj broj se do 1985. povećao čak na 577 (sa 152 000 sjedišta), a (gotovo) proporcionalno tome porastao je i broj gledalaca. Uz već spomenuti *Filmski muzej*, postoji i film. arhiv *Audiovisual Archive of the Netherlands Infor-*

mation Service u Haagu. Najznačajniji film. festival je *Film International* u Rotterdamu (osnovan 1972).

LIT.: L. Willink, Eén halve eeuw film, s'Gravenhage 1952; C. Boost, Dutch Art Today: Film, Amsterdam 1958; L. J. Jordaan, 50 jaar bioscoopfauteuil, Amsterdam 1958; H. Prakhel / B. J. Bertina, Film in den Nederlanden, Assen 1963; P. Cowie, Dutch Cinema — An Illustrated History, London 1979. D. Mov.

NOËL, Magali (pr. ime **M. Guiffrai**), francusko-tal. glumica i pjevačica (Izmir, Turska, 27. VI 1932). Glumu i ples učila u Parizu. Karijeru otpočinje 1950. u kazalištu, ističući se i u klas. i u modernom repertoaru. Na filmu od 1951. tumačeći isprva sporedne uloge atraktivnih, provokativnih, često i pomalo vulgarnih djevojaka. Usporn u njenoj karijeri poklapa se s prelaskom u Italiju i početkom suradnje sa F. Fellinijem (*Slatki život*, 1960). Atraktivna i u 40-im godinama, najznačajniju ulogu ostvaruje u Fellinijevu *Amarcordu* (1973) likom Gradiske, provincijske ljepotice koja inkarnira redateljeve maloljetničke seksualne fantazije. Do 1988. igrala je u više od 40 filmova. Glumi i na tal. i franc. televiziji te nastupa u kaz. musicalima i u kabareu. — U mladosti jedna od prvih franc. rock-pjevačica (tako B. Vian za nju piše popularnu pjesmu *Fais-moi mal, Johnny!*), u zrelijoj dobi zapažena je kao šansonjerka (i u međunar. razmjerima).

Ostale važnije uloge: *Rififi kod ljudi* (J. Dassin, 1955); *Veliki manevri* (R. Clair, 1955); *Helena i muškarci* (J. Renoir, 1956); *Ubojice i kradljivci* (S. Guitry, 1956); *Smrt donosioca* (G. Grangier, 1957); *Otok na kraju svijeta* (E. Gréville, 1958); *Bulevar* (J. Duvivier, 1960); *Djevojka u izlogu* (L. Emmer, 1960); *Nesreća* (E. Gréville, 1963); *Z* (Costa-Gavras, 1968); *Satyricon* (F. Fellini, 1969); *Rakova obratnica* (J. Strick, 1969); *Profesor nudist* (F. Mogherini, 1975); *Annini sastanci* (Ch. Akerman, 1978); *Smrt Marija Riccija* (C. Goretta, 1983). Da. Mć.

NOËL-NOËL (pr. ime **Lucien Noël**), franc. glumac, scenarist i šansonjer (Pariz, 9. VIII 1897). Studirao pravo. Isprva činovnik u banci, a u slobodno vrijeme karikaturist lijevo orijentiranih listova (npr. »Canard Enchaîné« i »L'Humanité«). Od 1921. profesionalizira se kao šansonjer i kabaretist. Na filmu od 1930. Popularnost stječe *Veselim letom* (1934) J. Tarridea, kao jedan od avijatičara (drugi je Fernandel) koji obaraju rekord u trajanju leta jer ne znaju aterirati, a održava je uglavnom filmovima s istim likom — *Adamajem*. Ubrzo se specijalizira za uloge tipično francuskih »malih ljudi« koji mogu biti dobroćudni brbljavci (npr. *Obitelj Duraton*, 1939, Ch. Stengela), ali i borci pokreta otpora prikriveni maskom konzervativnih, lojalnih građana (npr. *Mirni otac*, 1946, R. Clémenta /i scenarist/). Likom duhovitog Parižanina suprotstavljenog »hladnom« Englezu (J. Buchanan) u *Bilježnici majora Thompsona* (1955) P. Sturgesa postaje poznatiji i u međunar. razmjerima. Kreirajući suzdržanim izrazom i gestama obične »ljudje iz susjedstva«, među franc. komičarima zauzima posebno mjesto. Režirao je film *Život u pjesmi* (La vie chantée, 1950).

Ostale važnije uloge: *Žena koju sam najviše volio* (R. Vernay, 1942); *Ademaj, časni bandit* (G. Grangier, 1942); *Kavez za slavu* (J. Dréville, 1943, i scenarist); *Parada izgubljenog vremena* (J. Dréville, 1948, i scenarist); *Povratak u život* (omnibus, epizoda J. Drévillea, 1949); *Stari stare* (G. Grangier, 1960); *Jessica* (J. Negulesco, 1962). D. Šva.

NOIRET, Philippe, franc. filmski, kazališni i tv-glumac (Lille, 1. X 1931). God. 1950/51. uči glumu kod R. Blina. Prvi angažman dobiva u pro-



M. NOËL u filmu *Amarcord*

vinciji (Bretanja), 1953–60. član je pariškog Théâtre National Populaire J. Vilara; do 1965. stečeni ugled potvrđuje i u kazalištima Théâtre de l'Oeuvre i Noctambules. Na filmu debitira 1956 (srednjometr. *Kratka poanta* A. Varda), no karijeru stvarno otpočinje komički impostiranom ulogom strica u filmu *Zazie u metrou* (1960) L. Mallea. Međunar. ugled stječe ulogom egoističnoga, beskarakternog muža gl. junakinje u *Thérèse Desqueyroux* (1962) G. Franjua, kojom je zapažen na festivalu u Veneciji. Krupan, markantna lica smirena izraza, autoritativna nastupa, otada se — glumom bez vidljivih vanjskih sredstava — ističe u karakternim ulogama (gl. i sporednim) najšireg raspona: od komičnih do izrazito negativnih. Bez obzira na žanr ili pov. razdoblje, on je oličenje »tipično francuskoga« mirnog građanina, iza čijeg se distingviranog ponašanja često kriju prikrivene emocije, ponekad i perversne sklonosti. Najuspješnije surađuje sa B. Tavernierom: kao urar koji se nastoji suočiti s činjenicom da mu je sin ubojica u *Uraru iz Saint-Paula* (1973); kao dekadentni regent u predrev. Francuskoj XVIII st. u filmu *Neka otpočne svečanost* (1975); kao represivni sudac u *Sucu i ubojici* (1976); kao deziluzionirani kolonijalni policajac koji, ismijavan od okoline, počinje djelovati gotovo luđački okrutno u *Mlačenju* (1981). Od ostalih dramskih uloga

PHILIPPE NOIRET



ističu se: epizoda korumpiranoga polit. novinara u *Atentatu* (1972) Y. Boisseta, te likovi mirnog oca obitelji kojeg ubojstvo supruge i kćeri pretvara u pomahnitalog osvetnika u *Staroj pušci* (1975) R. Enrico, za koju je nagrađen Césarom (prvim uopće), pisca u osobnoj i stvaralačkoj krizi u *Ljubičastom taksiju* (1977) Y. Boisseta, nadmenog oficira-aristokrata u *Fort Saganu* (1984) A. Corneau, policajca sumnjiva morala u *Pokvarenim policajcima* (1984) C. Zidija i optimističkog tv-voditelja iza čijih se »ružičastih« programa kriju cinizam, laž, pohlepa i zločin u *Maskama* (1987) C. Chabrola. Od komičnih uloga posebno su zapažene one u filmovima *Usidjelica* (1971) J.-P. Blanca i *Policajac prije svega* (1978) Ph. de Broca i M. Audiarda. Do 1988. nastupio je u oko 90 filmova (često i u tal., brit. i američkima). Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Za sve zlato svijeta* (R. Clair, 1961); *Cyrano i d'Artagnan* (A. Gance, 1963); *Život u dvorcu* (J.-P. Rappeneau, 1965); *Očevo putovanje/Praznik bez radosti* (D. de La Patellière, 1966); *Jedna i druga* (R. Allio, 1967); *Noć generala* (A. Litvak, 1967); *Sedam puta žena* (V. De Sica, 1967); *Sretni Aleksandar* (Y. Robert, 1967); *Moj ujak Benjamin* (E. Molinaro, 1969); *Tajanstvena Justine* (G. Cukor i J. Strick, 1969); *Topaz* (A. Hitchcock, 1969); *Murphyjev rat* (P. Yates, 1971); *Mandarinka* (E. Molinaro, 1971); *Policijaska ucjena* (E. Molinaro, 1971); *Veliko žderanje* (M. Ferreri, 1973); *Zmija* (H. Verneuil, 1973); *Tajne pariškog podzemlja* (P. Tchernia, 1973); *Tajna* (R. Enrico, 1974); *Igranje s vatrom* (A. Robbe-Grillet, 1975); *Ne diraj bijelu ženu* (M. Ferreri, 1975); *Prijatelji moji* (M. Monicelli, 1975); *Tatarska pustinja* (V. Zurlini, 1976); *Žena na prozoru* (P. Granier-Deferre, 1976); *Svjedok* (J.-P. Mocky, 1978); *Ubojstvo à la carte* (T. Kotcheff, 1978); *Ukrali su Jupiterovo bedro* (Ph. de Broca, 1979); *Pismo-glava* (R. Enrico, 1980); *Tri brata* (F. Rosi, 1980); *Tjedan praznika* (B. Tavernier, 1980); *Sjeverna zvijezda* (P. Granier-Deferre, 1982); *Vincenotov prijatelj* (P. Granier-Deferre, 1983); *Prijatelji moji II* (M. Monicelli, 1983); *Afrikanc* (Ph. de Broca, 1983); *Idućeg ljeta* (N. Trintignant, 1985); *Nadajmo se da je žensko* (M. Monicelli, 1986); *Zlatne naočale* (G. Montaldo, 1986); *Porodica* (E. Scola, 1987); *Zabranjeno utapljanje* (P. Granier-Deferre, 1987); *Pobunjenici* (Ph. de Broca, 1988). Mi. Šr.

NOLAN, Lloyd, am. filmski, kazališni i tv-glumac (San Francisco, 11. VIII 1902 — Los Angeles, 27. IX 1985). Studirao pravo na sveučilištu

Stanford. Kaz. glumac od 1927, 30-ih godina postiže velike uspjehe na Broadwayu; na filmu od 1934. Isprva igra gl. uloge u niskobudžetnim filmovima, potom uglavnom karakterne epizode pozitivaca (najčešće novinara ili detektiva) u visokobudžetima; ističu se uloge u *Bezimenoj ulici* (1948) W. Keighleyja i *Šeširu punom kiše* (1957) F. Zinnemanna. Nastupio je u oko 100 filmova. Mnogo je glumio i na televiziji (najveći uspjeh u tv-seriji *Pobuna na brodu Caine*).

Ostale važnije uloge: *Rat gangsterima* (W. Keighley, 1935); *Texaski rangeri* (K. Vidor, 1936); *Wells Fargo* (F. Lloyd, 1937); *Johnny Apollo* (H. Hathaway, 1940); *Drvo raste u Brooklynu* (E. Kazan, 1945); *Kuća u 92. ulici* (H. Hathaway, 1945); *Negdje u noći* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Žena u jezeru* (R. Montgomery, 1947); *Otok na nebu* (W. A. Wellman, 1953); *Posljednji lov* (R. Brooks, 1956); *Gradić Peyton* (M. Robson, 1957); *Svijet cikusa* (H. Hathaway, 1964); *Polaris stanična Zebra* (J. Sturges, 1969); *Aerodrom* (G. Seaton, 1970); *Zemljotres* (M. Robson, 1974); *Hannah i njezine sestre* (W. Allen, 1986). Mi. Sr.

NOLAN, William C., am. producent i redatelj crt. filmova. Sa R. Barréom osniva 1904. u New Yorku studio za reklamne i crt. filmove, a s njim surađuje i kao koautor (crt. film *Dvojica su društvo* — Two's Company). U produkciji Hearst International Film Service suradnik je (1916/17) na prvom dijelu serije *Luda mačka* (Krazy Kat, prema stripu G. Herrimana) i u seriji *Porodica Tarana* (Bringing up Father, prema stripu G. McMannusa). U produkciji John Colman Terry Studio 1920. radi na seriji *Happy Hooligan*, a 1923. za P. Sullivana animira 5 crt. filmova iz serije o mačku Felixu. God. 1925–27. rukovoditelj je produkcije Associated Animators koja proizvodi drugi dio serije *Luda mačka*; 1927. prelazi u tvrtku W. Langa (koji upravo osniva vlastiti studio u kompaniji Universal), s kojim 1930–36. realizira crt. seriju o zecu Oswaldu (Oswald the Lucky Rabbit). R. Mun.

NOLTE, Nick, am. glumac (Omaha, Nebraska, 1941). Sin igrača am. nogometa, i sâm se želio profesionalizirati u tom sportu. Ipak, završivši 1962. Pasadena College otpočinje glum. karijeru i 10 godina nastupa u različitim kaz. društinama. Poč. 70-ih godina tumači jednu od gl. uloga u visokobudžetnoj tv-seriji *Bogati i siromašni*, koja mu omogućuje i film. debi 1975. Ubrzo postaje — plavokos, pomalo boksačke fizionomije, izrazito snažan i okretan — jedan od najtraženijih junaka akcionih filmova. Ističu se uloge avanturista koji traži blago u *Dubini* (1977) P. Yatesa, vijetnamskog veterana koji se upliće u krijumčarenje droge u *Pasjim vojnicima* (1978) K. Reiza, profesionalca u am. nogometu u *Četrdesetorici North Dallsa* (1979) T. Kotcheffa, policajca u *48 sati* (1982) W. Hilla i foto-reportera u Nikaragvi zahvaćenoj sandinističkom revolucijom u filmu *U plamenu Nikaragve* (1983) R. Spottiswooda. Takvoj tipizaciji nastoji se oprijeti uspješnim nastupima u komedijama: *Učitelji/Profesori su poludjeli* (1984) A. Hillera, *Konačno rješenje Grace Quigley* (1984) A. Harveyja i *Klošar iz Beverly Hillsa* (1986) P. Mazurskog. Do 1987. glumio je u petnaestak filmova.

Ostale važnije uloge: *Texaski graničar* (W. Hill, 1987); *Posljednji pozdrav kralju* (J. Milius, 1988).

Red.

NORDGREN, Erik, šved. skladatelj (Åkarp, 13. II 1913). Studirao violinu, kompoziciju i dirigiranje na Kraljevskoj muzičkoj akademiji u Stockholmu. Isprva predaje glazb. odgoj na

srednjim školama. Za film počinje skladati 1945. i ubrzo postaje najistaknutiji i najplodniji šved. skladatelj film. muzike. Osobito je značajna njegova dugogodišnja suradnja sa I. Bergmanom; podređujući kompozicijsku građu, instrumentaciju i izraz Bergmanovu psihol. poniranju u likove, stvara glazbu pretežito suzdržanoga, komornog karaktera. Uspješno je surađivao i sa G. Molanderom i H. Ekmanom, a radio je i za strane producente. Od 1953. direktor je glazb. odjela kompanije Svenska Filmindustri.

Važniji filmovi: *Zločin i kazna* (H. Faustman, 1945); *Zena bez lica* (G. Molander, 1947); *Život tek počinje* (G. Molander, 1948); *Eva* (G. Molander, 1948); *Ljubav pobjeđuje* (G. Molander, 1949); *Žed/Tri čudne ljubavi* (I. Bergman, 1949); *Ovdje se to ne može dogoditi/Visoki napon* (I. Bergman, 1950); *Ljetna međugra* (I. Bergman, 1950); *Rastavljeni* (G. Molander, 1951); *Žene čekaju* (I. Bergman, 1952); *Ljeto s Monikom* (I. Bergman, 1952); *Stakleni brijeg* (G. Molander, 1953); *Gabrielle* (G. Ekman, 1954); *Osmijesi ljetne noći* (I. Bergman, 1955); *Vlastiti ulaz* (H. Ekman, 1956); *Posljednji par izvan igre* (A. Sjöberg, 1956); *Sedmi pečat* (I. Bergman, 1956); *Dvoje jagode* (I. Bergman, 1957); *Lice* (I. Bergman, 1958); *Dječanski izvor* (I. Bergman, 1959); *Decimale ljubavi* (H. Ekman, 1960); *Na klupi u parku* (H. Ekman, 1960); *Vrt užitaka* (A. Kjellin, 1961); *O svim tim ženama* (I. Bergman, 1964); *Haljina* (V. Sjöman, 1964); *Tvoj život je ovdje* (J. Troell, 1966); *Ole dole doff* (J. Troell, 1968). Ni. Š.

NORDISK FILMS KOMPAGNI → DAN-SKA; OLSEN, Ole

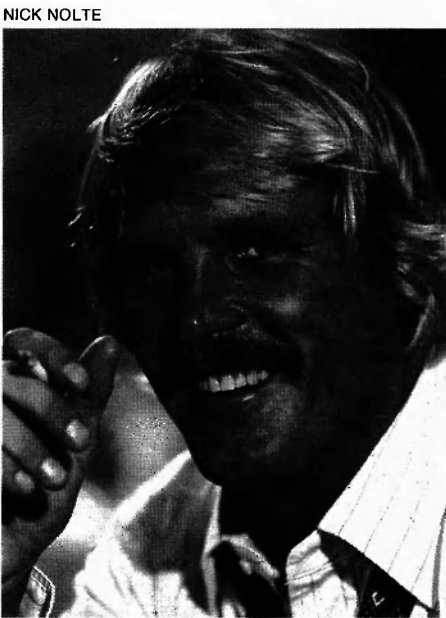
NORIS, Assia (pr. ime **Anastasia Noris von Gerzfeld**), tal. filmska i kazališna glumica (Petrograd, danas Lenjingrad, 26. II 1912). Kći njem. oficira u rus. službi i Ukrajinke, nakon oktobarske revolucije s obitelji odlazi u Francusku, a po udaji 1929. u Italiju. Na film je 1932. dovodi producent G. Amato (*Tri čovjeka u fraku* M. Bonarda). Svježim, mladenačkim izgledom i ulogama čestitih, stidljivih i sentimentalnih djevojaka ubrzo se nameće i postaje jedna od najpopularnijih tal. glumica. Osobito je uspješna u filmovima svoga drugog supruga M. Camerinija (npr. *Dat ću milijun*, 1935; *Pa to nije ozbiljno*, 1936; *Gospodin Max*, 1937; *Lupanje srca*, 1938; *Velika skladišta/Tajna velike kuće*, 1939; *Romantična avantura*,

1940), u kojima joj je partner V. De Sica (idealno su par tal. filma 30-ih godina). Nakon II svj. rata redatelji neorelizma ne nude joj uloge, smatrajući njezin glum. stil preživjelim. Stoga N. sa svojim trećim suprugom odlazi u Egipat, a u tal. filmovima ponovno se počinje pojavljivati tek mnogo kasnije glumeći sporedne uloge starijih žena, no s uspjehom tumači i naslovni lik u *Celestini* (1964) C. Lizzanija. Od 1944. glumila je, s određenim uspjehom, i u kazalištu i na radiju (kasnije povremeno i na televiziji).

Ostale važnije uloge: *To dvoje* (G. S. Righelli, 1935); *Dora Nelson* (M. Soldati, 1939); *Margherita između trojice* (I. Perilli, 1941); *Pucanj iz pištolja* (R. Castellani, 1941); *Kapetan Fracasse* (A. Gance, 1942); *Putnik Sviju svetih* (L. Daquin, 1943); *Kako ugledna obitelj!* (M. Bonnard, 1943). D. Šva.

NORMAND, Mabel, am. glumica i redateljica (Boston, Massachusetts, 9. XI 1892 — Monrovia, California, 23. II 1930). Šesto dijete u obitelji putujućeg pijanista u vodviljima i radnice, zarana počinje zarađivati kao model slikara i fotografa. Od 1910. statistica u filmovima studija Vitagraph i Biograph, no ubrzo počinje tumačiti i veće uloge — tako u nekim kratkometr. filmovima D. W. Griffitha (npr. *Vječita majka* i *Krpačica mreža*, oba 1912). Postavši poznata, uzima pseudonim *Muriel Fortescue*. U Biographu upoznaje M. Sennetta, s kojim je surađivala do 1917. i bila u bliskoj vezi koja, unatoč najavama, nikad nije završila brakom. God. 1912. sa Sennettom prelazi u njegovo poduzeće Keystone i postaje (sada pod pravim imenom) jedna od gl. zvijezda studija. Veliki uspjeh postiže cjelovečernjom komedijom *Tillina razorena romansa* (M. Sennett, 1914) uz Ch. Chaplina, s kojim je — unatoč čestim kreativnim neslaganjima — nastupila u još desetak kratkometr. komedija. Od 1915. partnerica je Fattyja Arbucklea; komičnosti njihovih filmova znatno pridonosi fiz. oprečnost protagonista. Nakon što je Sennett tek 1918. pustio u distribuciju cjelovečernji film *Mickey* (F. Richard Jones, 1916), koji je unatoč tomu postigao velik uspjeh, N. je napustila Keystone i potpisala za tvrtku S. Goldwyna. God. 1922. karijeru joj ugrožavaju nerazjašnjene okolnosti oko ubojstva redatelja W. D. Taylora, s kojim se srela neposredno prije njegove smrti, a počinitelj nikad nije pronađen. Iako nije bila neposredno okrivljena, tisak je o njoj počeo pisati kao o negativnom simbolu »ludih dvadesetih«, posebno o njenim razuzdanim zabavama i (navodnoj) ovisnosti o kokainu. Sennett joj je pokušao pomoći dodijelivši joj nekoliko gl. uloga u filmovima koji nisu imali većeg odjeka. Nakon što je njezin šofer ubio milijunaša C. S. Dinesa glumičnim pištoljem, popularnost joj je potpuno opala pa je snimila još samo 3 srednjometr. filma 1926 (*Raggedy Rose*, *Vjenčani jedan sat* i *Limeni skakač* H. Roacha).

Prema mnogim film. povjesničarima i kritičarima M. je najznačajnija komičarka nij. razdoblja. Nižeg rasta, duge smeđe kose i krupnih očiju, odlikovala se prirodnošću i spontanošću glum. nastupa, nenametljivim humorom i inventivnim gegovima, čime je svoj doprinos filmu uzdigla na autorsku razinu (a sebi u hollywoodskim »predajama« pribavila legendaran status); njena krhka ali vitalna pojava ponajbolje se slagala s živopisnim komičarskim talentima poput Chaplina ili Arbucklea. Glumila je u više od 150 filmova, a neke je i sama režirala. Njena veza sa Sennettom bila je predložak za musical *Mac i Mabel* iz 1974, u kojem ju je tumačila broadwayska zvijezda B. Peters.



NICK NOLTE

Važniji filmovi (kao redateljica): *Nestašna Bessie* (Tomboy Bessie, 1912, sa M. Sennettom); *Foiling Fickle Father* (1913); *Mabelin novi posao* (Mabel's New Job, 1914); *Mabel za volanom* (Mabel at the Wheel, 1914, sa M. Sennettom); *Zatečen u kabareu* (Caught in a Cabaret, 1914, sa Ch. Chaplinom); *Mabelin bračni život* (Mabel's Married Life, 1914, sa Ch. Chaplinom); *Mabelin i Fattyjev dan za pranje* (Mabel's and Fatty's Wash Day, 1915, sa E. Dillonom); *Mabelin i Fattyjev priprosti život* (Mabel's and Fatty's Simple Life, 1915, sa E. Dillonom); *Mabelina svojeglavost* (Mabel's Wilful Way, 1915); *Izgubljena i dobivena* (Mabel Lost and Won, 1915); *Mabel i Fatty na Svjetskoj izložbi u San Franciscu* (Mabel and Fatty Viewing the World's Fair at San Francisco, 1916, sa R. Arbuckleom).

Ostali važniji filmovi (kao glumica): *Mabelina strategija* (M. Sennett, 1912); *Mabeline pustolovine* (M. Sennett, 1912); *Mabelini ljubavnici* (M. Sennett, 1912); *Mabelina velika pogreška* (M. Sennett, 1913); *Mabelin novi junak* (M. Sennett, 1913); *Mabeline neobične nevolje* (H. »Pathé« Lehrman, 1914); *Kobna palica* (Ch. Chaplin, 1914); *Mabelin naporni dan* (Ch. Chaplin, 1914); *Njezin prijatelj razbojnik* (Ch. Chaplin, 1914); *Hladnokrvni* (Ch. Chaplin, 1914); *Ugovoreno mjesto* (Ch. Chaplin, 1914); *Upoznavanje* (Ch. Chaplin, 1914); *Pinto* (V. Schertzinger, 1919); *Sitna princeza* (V. Schertzinger, 1920); *Zabuna* (V. Schertzinger, 1922); *Mabel, ponašaj se pristojno!* (M. Sennett i F. Sterling, 1922).

Đ. Pć.

NORŠTEJN, Jurij Borisovič, sovj. crtač, animator i redatelj (Andrejevka, 15. IX 1941). Karijeru otpočeo u vodećemu moskovskom studiju Sojuzmul'tfil'm, gdje je 1959/60. pohađao kurs za crtače i animatore, a 1961–68. surađivao na više od 40 lut. filmova. Sa A. Turinom 1968. korealizirao je anim. film *25. oktobar — prvi dan* (25-e — prvi dan) posvećen oktobarskoj revoluciji, inspiriran sovj. likovnom avangardom 20-ih godina. Sa svojim profesorom I. P. Ivanovom-Vanom 1970. korežirao je kolaž *Bitka kod Keržanca* (Seča pri Keržence, Grand Prix festivala u Zagrebu 1972), na kompoziciji *Bajka o nevidljivoj gradu Kitežu i djevojci Fevroniji* N. A. Rimskog-Korsakova, služeći se motivima rus. srednjovjekovnih ikona, fresaka i iluminacija.

Samostalno (uz stalnu suradnju supruge F. A. Jarbusove) realizira 4 remek-djela koja ga svrstavaju među prvake suvremene sovj. i svjetske animacije: *Lisica i zec* (Lisa i zajac, 1973, nagrada u Zagrebu 1974), *Čaplja i ždral* (Caplja i žuravi, 1974, nagrade u Anneyju i New Yorku, Grand Prix u Melbourneu, Tempereu i Odenseu), *Ježić u magli* (Ežik v tumane, 1975, Grand Prix u Melbourneu i Teheranu) i *Bajka nad bajkama* (Skazka skazok, 1979, Grand Prix u Zagrebu 1980. i u Lilleu, nagrade u Ottawi i Oberhausenu /na retrospektivi anim. filmova u povodu Olimpijskih igara u Los Angelesu 1984. proglašen najboljim anim. ostvarenjem svih vremena/).

Posebним, vrlo složenim postupkom spajanja elemenata anim. crteža, kolaža te raznih materijala i predmeta, N. — majstor slikâ, kompozicijâ i struktura kakve film. animacija prije njega nije otkrila — stvara slojevite fantastične labirinte istančanih poetskih motiva, s vrsno oblikovanim i oživljenim životinjskim likovima koji postaju čudesno sugestivna bića. Vrhunac rukotvorne animacije, to su istodobno i poeme gusto isprepletene znakovlja: od lokalne tradicije, folklorâ i duhovno-lik. prostora rus. pravoslavlja, preko arhetipova knjiž. i legendarne baštine, do lik. i poetskih vrijednosti moderne umjetnosti. R. Mun.



MABEL NORMAND

NORTH, Alexander-Alex, am. skladatelj (Chester, Pennsylvania, 4. XII 1910). Studirao na muz. akademijama Curtis Institute u Philadelphiji i Juilliard School of Music u New Yorku, usavršavao se kod A. Coplanda i u Moskvi. Uspješno sklada za kazalište, radio i televiziju, a od poč. 50-ih godina i za film (isprva za neovisne producente, potom za kompaniju 20th Century-Fox). Pažnju pobuđuje muzikom za film *Tram-*

vaj zvan čežnja (E. Kazan, 1951) koju je kritika proglasila »odveć sugestivnom«. S osobitim smislom stvara psihološki produbljenu glazb. podlogu napetih i neugodnih situacija, prigodice koristeći pojedine instrumente u registrima neobična zvuka (npr. flauta u *Tramvaju zvanom čežnja*). Uspješno je surađivao i sa M. Rittom, Da. Mannom i J. Hustonom. Čak 15 puta nominiran za Oscara, 1986. nagrađen je specijalnim Oscarom. Sklada i vokalna i orkestralna djela (npr. kantata *Jutarnja zvijezda* i jazz-balet *Mal-de-siècle*).

Ostali važniji filmovi: *Smrt trgovačkog putnika* (L. Benedek, 1951); *Trinaesto pismo* (O. Preminger, 1951); *Jadnici* (L. Milestone, 1952); *Konjanik* (J. M. Newman, 1952); *Sudionik na svadbi* (F. Zinnemann, 1953); *Désirée* (H. Koster, 1954); *Trkači* (H. Hathaway, 1955); *Plakat ču sutra* (Da. Mann, 1955); *Tetovirana ruža* (Da. Mann, 1955); *Kralj i četiri kraljice* (R. Walsh, 1956); *Njena jedina ljubav* (S. Lumet, 1957); *Dugo toplo ljeto* (M. Ritt, 1958); *Krik i bijes* (M. Ritt, 1959); *Spartak* (S. Kubrick, 1960); *Utočište/Svetilište grijeha* (T. Richardson, 1960); *Neprilagođeni* (J. Huston, 1961); *Glasna šaputanja* (W. Wyler, 1961); *Kleopatra* (J. L. Mankiewicz, 1963); *Jesen Čejena* (J. Ford, 1964); *Agonija i ekstaza* (C. Reed, 1965); *Tko se boji Virginije Woolf?* (M. Nichols, 1966); *Đavolja brigada* (A. V. McLaglen, 1968); *Kraljevski san* (Da. Mann, 1969); *Willard* (Da. Mann, 1971); *Džeparac* (S. Rosenberg, 1972); *Zagrizi metak* (R. Brooks, 1975); *Netko je ubio njezinog muža* (L. Johnson, 1978); *Mudro srodstvo* (J. Huston, 1979); *Pod vulkanom* (J. Huston, 1984); *Čast Prizrijevih* (J. Huston, 1985); *Mrtvi* (J. Huston, 1987).

I. Ać.

NORVEŠKA. Prvi film o kojem postoje pouzdani dokazi da je proizveden u Norveškoj jest kratkometražni (150 m) dokumentarac »Opasnosti ribarskog života« (1908) šved. snimatelja i redatelja *Juliusa Jaenzona*. Skromnu ali razmjerno stabilnu proizvodnju 20-ih godina potpomažu vlasnici kinematografa, od 1917. udruženi u *Komunale Kinematografer*; 1919. osnovana je i udruga distributera (*Kommunnernes Filmcentral A/S*), polovicu čijeg kapitala posjeduje filijala u Oslu koja rukovodi sa 40% distribucije. Prikazivači 1920. osnivaju fond za proizvodnju, a 1932. i poduzeće *Norsk A/S* (s jedinom studijem u Norveškoj: u mjestu *far* kraj Osla); iz sredstava tog fonda 1920–45. proizvedeno je 13 (od ukupno 69) igr. filmova.

Razvitak norv. filma ometala je i konkurencija susjednoga švedskog (donekle i danskog), pa je do 1920. snimljeno samo 20 igr. filmova. Proizvode



J. B. NORŠTEJN, *Čaplja i ždral*



NORVEŠKA A. BREIEN, Nasljedstvo

se u prvom redu ladanjske melodrame, a najplodniji su redatelji toga početnog razdoblja *Ivarsen*, *Walter Fyrst*, *Amund Ryland*, *Gunnar Sommerfelt*, *Harald Schwenzen*, *Erling Eriksen* i *Danac George Schneevogt*. Po pronalasku zvuka melodramama se pridružuju komedije (uz seoske, i salonske), a vodeći redatelji 30-ih godina su *Helge Lunde*, *Per Aabel*, *Einar Sissener* i Švedanin *John W. Brunius*. Od 40-ih godina ističu se *Olav Dalgard*, *Tancred Ibsen* (unuk velikog dramatičara), *Kaare Bergstrom* (koji nakon II svj. rata korežira 1 film i u SFRJ), *Rasmus Breistein*, *Toralf Sandø*, *Alfred Maurstad*, *Leif Sinding*, *Nils R. Muller*, *Titus-Vite Muller*, prva norv. redateljica *Edith Calmar* i *Danac Scott Hansen*. Nakon II svj. rata posebnu pažnju pobuđuje dugometražni dokum. film »Kon-Tiki« (1951) istraživača *Thora Heyerdahla*, čiji međunar. uspjeh donekle »otvara vrata« inozemnog tržišta i autorima igr. filmova (osobito *Arne Skouenu*, *Rolfu Clemensu*, *Nilsu Reinhardt* *Christensenu* i *Eriku Lochenu*). Norv. krajolici privlače i strane kompanije, pa Amerikanci u tehnici cinerame snimaju romant. biografiju slavnoga norv. skladatelja *Edvarda Griega* »Pjesma Norveške« (1970) *Andreua L. Stonea*, a Britanci ekrinizaciju novele A. I. Solženjicina »Jedan dan u životu Ivana Denisoviča« (1971) *Caspara Wredea* i biografiju slavnog slikara »*Edvard Munch*« (1976) *Petera Watkinsa*. Potkraj 60-ih i poč. 70-ih godina vodeći su redatelji *Knut Andersen*, *Pal Gokkeberg*, *Pal Bang-Hansen* i *Knut Bowihm*. Sedamdesetih godina javljaju se mlađi, kritički usmjereni autori (većinom školovani u inozemstvu — Parizu, Lodžu i dr.), među kojima se ističu profinjena i osjećajna *Anja Breien*, jedna od najznačajnijih predstavnica → feminističkog filma, niskobudžetni, često zabranjivani *Bredo Greve* koji svojim filmovima »obračunava« sa suvremenim poretkom, najproduktivniji »novovalovac« *Svend Wam* (koji s producentom *Peterom Vernerpdom*, u poduzeću *Mefistofilm*, snima djela o fenomenu otuđenosti /ali u popularnim žanrovima/), festivalski uspješni *Knut-Leif Thomsen*, dok se komercijalnije orijentirani *Haakon Sandøy* uspijeva nametnuti i u međunar. koprodukcijama. Potkraj 70-ih i poč. 80-ih godina počinju djelovati i *Laila Mikkelsen*, *Lasse Glom*, *Roar Skolmen*, *Hans Lindgren*, *Per Blom*, *Sverre Udaes*, *Oddvar Bull Tuhus*, *Erik Solbakken*, *Hans Otto Nicolayssen* te *Vibeke Løkkeberg*, ujedno jedna od najpopularni-

jih glumica (uz *Margrete Robsahm* te *Ingrid Vardund* /nagrađenu na festivalu u Moskvi 1973/); inače, zapažene međunar. karijere ostvarile su *Sonia Henie* i *Liv Ullmann*.

Razmjerno je bogata produkcija dokum. filmova. Država financira uglavnom samo namjenske filmove, dok se autorski dokumentarci realiziraju većinom za neovisne producente (kojih je ponajviše na sjeveru zemlje) ili u suradnji s televizijom. Sedamdesetih i 80-ih godina najplodniji su *Oddvar Einarsen*, *Knut Erik Jensen*, *Frode Kristiansen*, *Jan Oskar Valsoe*, *Magnar Mikkelsen*, *Leidulo Risan* i *Terje Bomann*. Društenokritičke dugometražne dokum. filmove snima *Soelwe Skagen* (bez drž. subvencije ili pomoći televizije) za altern. produkcijsku grupu *Norsk Filmsentar*. Učenik J. Trnke *Ivo Caprino* režirao je 1975. prvi norv. dugometražni lut. film.

Otkako je država počela sufinancirati i proizvodnju igr. filmova (putem vladina film. ureda *Statens Film Råd*), ona se (70-ih i 80-ih godina) ustalila na 10–15 projekata godišnje. Podržavljenoj kompaniji *Norsk Film* iz budžeta se daje još 55% na sredstva zarađena pojedinim filmom u zemlji, a neovisnim producentima isto toliko (ali samo dok ne pokriju troškove, i to samo za filmove koje je prethodno odobrio posebni drž. komitet).

U zemlji djeluju dva film. arhiva (oba u Oslu): *Norsk Filminstitut* (osnovan 1978) i manji *Henie-Onstad Film Centre*. Art-kino *Kinotekat* u Oslu (osnovano 1980) ima 3 dvorane, a radi širenja film. kulture usko surađuje s mrežom u unutrašnjosti. Sredinom 70-ih godina kino-mreža je obuhvaćala 451 dvoranu, sa 18,5 milijuna gledatelja godišnje (4,6 po stanovniku); protivno trendu do dr. razvijenim evr. zemljama, taj se broj održao do sredine 80-ih godina (456 kina sa 134 394 mjesta). Jedinu međunar. festival u Norveškoj održava se u *Haugesundu*.

LIT.: A. Helberg, *Norsk film gjennom 35 år*, Oslo 1943; A. Helberg, *Film i Norge*, Oslo 1943; F. Hardy, *Scandinavian Film*, London 1952; S. Evensmo, *Det store tivolii*, Oslo 1967; T. M. Torstend, *Histoire du cinéma norvégien*, Hvalstad 1970; N. Vibe, *Filmen i Norge etter krigen — historikk og innholds-analyse*, Stavanger 1977; *Norsk filmografi 1908–1979*, Oslo 1980.

D. Mov.

NOVAK, Josip, snimatelj i redatelj (Slavonski Brod, 23. II 1902 — Beograd, 22. V 1970). Izučio mehaničarski zanat. Privučen filmom, učlanjuje se u dopisni film. kurs u Berlinu. God. 1926. sa

M. Hofmanom u Beogradu suosniva film. poduzeće *Pobeda*, u kojem — u vlastitom laboratoriju — s mladim beogradskim glumcima snima petnaestak kratkometr. reklamnih filmova. Privukavši pažnju, dobiva i narudžbu za dugometražni igr. film *Rudareva sreća* (1929) o novootvorenom rudniku. Nezadovoljan postignutim, težeći za usavršavanjem, likvidira poduzeće i odlazi u inozemstvo; neko vrijeme u Berlinu pa u Münchenu pohađa film. tečajeve i radi u film. laboratoriju. Po povratku, u Beogradu je snimatelj u tek osnovanom akcionarskom poduzeću *Adria Nacional* film, a potom — od njegova osnutka 1931 — u Jugoslovenskomu prosvetnom filmu, najvećem proizvođaču kult. filmova u Srbiji toga vremena; kao rukovoditelj proizvodnje, redatelj i gl. snimatelj sudjeluje u realizaciji više desetaka dokum. filmova širom Jugoslavije (za svoje red. projekte *Simfonija vode*, 1931, te *U carstvu snova i bajki* i *U fjordu Boke*, oba 1932, nagrađen je na festivalu dokum. filmova u Berlinu). Od 1934. djeluje u Bugarskoj, gdje sa snimateljem S. Miškovicom snima prvi bug. zvučni film *Pesma Balkana*. Ostavši ondje do nakon II svj. rata, znatno pridonosi razvitku bug. kinematografije: snima i režira (npr. poznati film *Vojvoda Strahil*, 1938), osniva film. laboratorij, radi na obrazovanju domaćih kadrova, a nakon rata čak je gl. tehnolog bug. kinematografije, teh. supervizor film. industrije, član Vrhovnoga umjetničkog savjeta i dr. Zbog pogoršavanja međudrž. odnosa vraća se u Beograd te se — zahvaljujući bogatom iskustvu — vrlo uspješno uključuje u jugosl. kinematografiju, prvenstveno kao snimatelj (do povlačenja 1967. snimio je 23 dokum. i igr. filma). Njegova fotografija iznimno je važan element u najvećim dokumentarističkim uspjesima Z. Cukulića (*Krv slobode*, 1955; *Fabrike radnicima*, 1958; *Moša Pi-jade*, 1959), a uspješno je surađivao i sa S. Zaninovićem, O. Denešom, B. Miloševićem, M. Antićem i dr. Snimio je i sljedeće igr. filmove: *Zenica* (J. Zivanović i M. Stefanović, 1957), *Mali čovek* (Z. Cukulić, 1957, i koscenarist), *Izbračica* (M. Vajda, 1961) i *Medaljon sa tri srca* (V. Slijepčević, 1962, sa V. Andrejevićem). Za svoj pionirski doprinos jugosl. filmu i kinematografiji nagrađen je 1962. spomen-plaketom Jugoslovenske kinoteke.

Mo. I.

NOVAK, Kim (pr. ime *Marilyn Pauline Novak*), am. filmska i tv-glumica (Chicago, 13. II 1933). Iz obitelji češko-slov. podrijetla, isprva *lift-girl* i prodavačica. Zapažena kao foto-model, na filmu debitira 1953, a iduće godine producent H. Cohn (kompanija Columbia) odlučuje od nje stvoriti »nasljednicu Rite Hayworth«. Zahvaljujući ulogama pljačkašve djevojke u *Naivcu R. Quinea* i priproste zavodnice u filmu *Razvod, pa šta!* M. Robsona proglašena je glum. otkrićem 1954. Stasita i privlačna plavuša, u sljedećim filmovima uspjeh postiže likovima pritajene erotičnosti: kao dobrodušna zabavljačica iz noćnog lokala u *Čovjeku sa zlatnom rukom* (1955) O. Premingera, provincijalka koja prvu ljubav doživljuje s lutalicom (W. Holden) u *Pikniku* (1956) J. Logana i pjevačica zbog koje gl. junak (F. Sinatra) odbija bogatu stariju ženu (R. Hayworth) u *Prijatelju Joeju* (1957) G. Sidneyja. Za povijest filma najznačajnija je njena uloga (prvotno namijenjena V. Miles) djevojke koja se junaku zaljubljenom u nju (J. Stewart) predstavlja kroz 2 ličnosti u *Vrtoglavi-ci* (1958) A. Hitchcocka. Iako kritizirana zbog nedostatka talenta (premda joj se ne odriče stano-vita osobena sugestivnost), tom ulogom iskazuje značajke koje određuju i njenu dalju karijeru: ambigvitetnu kombinaciju prostodušne → naivke

i idealiziranog »seks-simbola«, potrebe za zaštitom (partneri su joj najčešće stariji) i pogubnosti za muškarca, suptilnosti i vulgarnosti (reklamirana je kao »dama u društvu, bludnica u krevetu«). Potkraj 50-ih i poč. 60-ih godina jedna je od najpopularnijih am. glumica i pretendentica na »nasljeđe« M. Monroe. Nakon neuspjeha dvostrukom ulogom umrle hollywoodske zvijezde i njene dvojnice u *Legendi o Lylah Clare* (1968) R. Aldricha karijera joj opada, iako je održava do 80-ih godina. Do 1987. nastupila je u oko 30 filmova. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Petorica protiv Kuće* (Ph. Karlson, 1955); *Priča o Eddyju Duchinu* (G. Sidney, 1955); *Jeanne Eagels* (G. Sidney, 1957); *Zvono, knjiga i svijeća* (R. Quine, 1958); *Usred noći* (De. Mann, 1959); *Zabranjene strasti* (R. Quine, 1960); *Tajanstvena susjeda* (R. Quine, 1962); *Garsonijera za četvoricu* (M. Gordon, 1962); *Poljubi me, budalo* (B. Wilder, 1964); *O ljudskim okovima* (K. Hughes i H. Hathaway, 1964); *Ljubavne avanture Moll Flanders* (T. Young, 1965); *Bijeli bufalo* (J. L. Thompson, 1977); *Samo zigolo* (D. Hemmings, 1978); *Napuklo ogledalo* (G. Hamilton, 1979).

LIT.: P. J. Johnson, Kim Novak, la Venere triste, Milano 1959; P. H. Brown, Kim Novak. Reluctant Goddess, New York 1986.

B. Vid.

NOVAKOVIĆ, Kosta, pionir filma (Čačak, 1895 — Beograd, 1953). Završio farmaciju u Zagrebu 1923, potom otvorio apoteku u Beogradu. Filmom se bavio od 1925: osnovao vlastito poduzeće za proizvodnju i prikazivanje filmova *Novaković-film*, zakupio kinematografe (tada čuveno kino *Novaković* na Terazijama), bavio se distribucijom te posjedovao vlastitu film. tehniku i laboratorij. Djelovao je i kao snimatelj i redatelj, uglavnom reportaža i kratkometr. filmova; potkraj 20-ih godina redovito je izlazio *Novakovićev žurnal* sa storijskim o domaćim zbivanjima. Realizirao je i igr. filmove *Kralj čarlstona* (1926), *Grešnica bez greha* (1927) te *Kosovski boj* (1939), fragmentarno dovršeno djelo u povodu 550. obljetnice boja na Kosovu. Nakon oslobođenja kao film. snimatelj prenosi svoja iskustva mladima.

D. Kos.

NOVAKOVIĆ, Radoš, redatelj i scenarist (Prokuplje, 13. VII 1915 — Beograd, 11. I 1979). Iz ugledne srp. porodice, unuk političara i učenjaka Stojana N. Završio Pravni fakultet u Beogradu, potom (1939) upisao Otkes za pozorišnu umetnost Muzičke akademije u Beogradu. Široke kulture, veoma osobena i progresivna ličnost, još u gimnazijskim danima privlačili su ga različiti oblici stvaralaštva. Ujesen 1944 (od prvih dana u oslobođenom Beogradu) rukovodi Filmskom sekcijom Propagandnog odeljenja Vrhovnog štaba NOV i POJ i učestvuje u snimanju prvoga film. žurnala. God. 1945. režira jedan od prvih dokum. filmova — srednjometr. *Korake slobode* o obnovi zemlje viđenoj kroz prvomajsku paradu. Sljedeće godine realizira više propagandnih filmova i reportaža te 2 dokumentarna: *U ime naroda* o sudenju Draži Mihailoviću i *Nova zemlja*, neku vrstu anticipacije Bulajićevog *Vlaka bez voznog reda* (1959). U isto vrijeme, svjestan raskoraka između razdoblja socijal. realizma (u kojem i sam djeluje) i ukupnih dometa film. umjetnosti, N. je u toj prvoj fazi domaće kinematografije pokrenuo i uređivao prvi film. časopis poratne Jugoslavije »Film« (1946–49), čiji pojedini tekstovi (pa i njegovi) i danas imaju značajno mjesto u jugosl. teoriji filma. Njegov igr. prvijenac *Sofka* (1948), po romanu *Nečista krv* B. Stankovića u adaptaciji A. Vuča, prvi je domaći projekt realiziran auten-



KIM NOVAK



R. NOVAKOVIĆ, *Pesma*



tičnijim jezikom filma koji — nasuprot vremenu heroike NOB-e — zalazi u svijet strasne romantike starog Ravnja; nesumnjivo je utjecao na daljnje tokove razvoja domaćeg filma, ali ga tek novija kritika procjenjuje — s obzirom na vrijeme nastanka — kao djelo od izuzetnog značaja. Oslanjajući se pretežno o književnost (kao razvijeniji oblik stvaralaštva), N. se potpuno posvetio temi rata. Sljedeći film, *Dečak Mita* (1951) po scenariju O. Daviča, o dječaku koji se iz okupiranog Beograda probija na oslobođeni teritorij, doprinosi je životnijem viđenju stvarnosti (prvi je put u domaćem filmu slobodnije prikazana ljubav). Roman D. Cosića *Daleko je sunce*, prekretnica u poimanju rata i revolucije, u adaptaciji J. Kulundžića (1953) poslužio je Novakoviću da iskaže svoje viđenje rata kroz dramu seljaka koji, zbog odbijanja da s odredom napusti obranu rodno kraja, biva streljan u interesu discipline; imao je snažan utjecaj na razvitak žanra. Nastavljajući u istom i srodnim žanrovima, režirao je i sljedeće filmove: jugoslavensko-norv. koprodukciju *Krvavi put* (1955, sa K. Bergstromom) po scenariju norv. književnika S. Evensmoa, dramu Norvežanina, prijatelja jugosl. ratnih interniraca u Norveškoj; *Pesma sa kumbare* (1955), bizarnu ljubavnu priču tur. djevojke i ustanika u doba Prvoga srpskog ustanka; *Vetar je stao pred zorom* (1959) po scenariju A. Vuča, o problemu sumnje u izdaju djevojke iz Pokreta; *Pesma* (1961, Velika Brončana arena na festivalu u Puli) prema istoimenom romanu O. Daviča; *Bekstva* (1968) po motivima romana *Robija* O. Daviča. Izvan takve orijentacije režirao je krim. film *Operacija Tician* (1963).

Posljednjih godina života bio je višestruko aktivan; u doajenski nonšalantnom ritmu objavljivao je eseje i teorijske rasprave te prvu *Istoriju filma* (Beograd 1962) na srpskohrv. jeziku. Od poč. 60-ih godina povremeno je predavao na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu (kasnije Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju), gdje je od 1966. bio nastavnik film. režije, potom redoviti profesor, dekan te rektor Univerziteta umetnosti. God. 1956. jedan je od osnivača (i prvi upravnik) beogradskog Ateljea 212, s idejom »da svaka predstava bude doživljaj, senzacija, nešto neočekivano, van klišeja i serija«; takav repertoar, formiran u tzv. *periodu Radoša Novakovića*, i danas je osnovna orijentacija te kuće.

Iako dio kritike smatra da u svojih 9 pokušaja na igr. filmu nikada nije do kraja ostvario cjeloviti

rezultat, njegova pionirska nastojanja bila su nesumnjivo iznimno poticajna za razvoj filma u Jugoslaviji.

Ostali filmovi — kao redatelj (dokumentarni): *Ansambl SSSR-a u Jugoslaviji* (1946); *Proslava Prvog maja 1946.* (1946); *Juliska krajina* (1946); *Prolećni kros* (1946); *Smotra mladosti* (1947, sa G. Gavrinom i V. Nanovićem); *Voz 05-011* (1953); kao koscenarist (igrani): *Bila sam jača* (G. Gavrini, 1953); *Vojnik* (G. Breakston, 1966); *Soledad* (J. Audry, 1967). Mo. I.

NOVAKOVIĆ, Slobodan, film. kritičar, estetičar, scenarist, redatelj i dramaturg (Beograd, 14. IV 1939). Studirao književnost i psihologiju, diplomirao (1965) dramaturgiju na Akademiji za filmsku i pozorišnu umetnost u Beogradu. Istaknut pobornik autorskog filma, sredinom 60-ih godina i koncepta »otvorene metaforičnosti« modernog filma (npr. u djelima D. Makavejeva, Z. Pavlovića i P. Đorđevića). Film. kritičar od 1958. u listu »Mladost« (i urednik), potom u »Komunistu«, »Književnim novinama« i »Politici ekspres«; eseje i kritike objavio 1970. u knjizi *Vreme otvaranja* (ostale knjige: *Ludosti*, 1972; *Kraljevi i podanici*, 1984). Od 1968. zaposlen je na Televiziji Beograd kao dramaturg, potom kao urednik film. redakcije, voditelj, redatelj te gl. i odgovorni urednik. U teorijskim radovima objavljenim u časopisu »RTV-teorija i praksa«, televiziju tumači kao medij čija je bitna značajka »ukidanje metafore«. Prevođen je na više stranih jezika.

Za televiziju je režirao igr. film *Vreme konja* (1972) i eksp. film *Rodoslov* (1984) te seriju *Filip na konju* (1974). Redatelj je i scenarist dokum. filmova *Derbi u velikom selu* (1972), *Desetina sa Bijenala* (1981), *Prva generacija* (1983), *Tri života »fječa«* (1986, sa V. Vlajić i Vanredne mere (1987). Ističe se i kao dramski pisac (*Komarac* i *Alisa u zemlji progresivnih čuda*) i dramaturg. B. Ze.

NOVARRO, Ramon (pr. ime **José Ramón Gil Samaniegos**), amer. glumac, redatelj i pjevač meks. podrijetla (Durango, 6. II 1899 — Hollywood, 31. X 1968). Najstariji od trinaestoro djece uglednoga meks. zubara, pred izbijanje revolucije sklonio se 1914. s obitelji u Los Angeles. Odmah se počeo baviti najrazličitijim poslovima koji su mu mogli omogućiti uspjeh u show-businessu. Od 1917. film. statičar u Hollywoodu; prvu veću ulogu ima kao goli plesač u komediji *Idol malog grada* (1921) E. C. Kentona. Uspjeh postiže kao negativac u pustolovnoj melodrami *Zatočenik Zende* (1922) R. Ingrama, u čijim daljim filmovima *Scaramouche* (1922), *Na ivici pločnika* (1923) i *Arapin* (1924), te u *Kadetu Mornaričke akademije* (1925) Ch. Cabannea, postaje novi hollywoodski romant. idol, kojeg popularnošću nadvisuju jedino R. Valentino i J. Gilbert. Vrlo naočit, solidan glum. raspona, N. nastoji izbjeći tipizaciju → latinskog ljubavnika, a najveći uspjeh postiže interpretacijom naslovnog lika u MGM-ovom spektaklu *Ben-Hur* (F. Niblo, 1926), zamijenivši G. Walsha, u kojem su ponajbolje iskorištene njegove sposobnosti objedinjavanja romantičnoga i pustolovnoga. Uz izuzetak melodrame *Princ student* (1927) E. Lubitscha, N. ipak nije uspijevao češće dobivati intrigantnije projekte, pa je — unatoč tome što je dolaskom zvuka njegova popularnost ostala neokrnjena — od sredine 30-ih godina sve rjeđe radio u Hollywoodu, snimajući u Evropi i Meksiku, nastupajući u kazalištu i dajući koncerte. Potkraj 40-ih godina počeo je prihvaćati karakterne sporedne uloge u hollywoodskim filmovima, a tokom 50-ih nastupati i na televiziji. Režirao je filmove *La Sevillana* (1930),



IVOR NOVELLO

španj. verziju svoga glum. projekta *Zov puti* (Ch. Brabin, 1930), i *Protiv struje* (Contra la corriente, 1936, u Meksiku), u oba je i glumio. Nastupio je u oko 60 filmova. Stradao je kao žrtva grabežnog umorstva u vlastitoj kući.

Ostale važnije uloge: *Četiri jahača Apokalipse* (R. Ingram, 1921); *Frivolne žene* (R. Ingram, 1921); *Tvoje je ime Žena* (F. Niblo, 1924); *Crveni lilijan* (F. Niblo, 1924); *Ljubavnici?* (J. M. Stahl, 1926); *Poganin* (W. S. Van Dyke, 1929); *Osvit* (J. Feyder, 1931); *Sin Indije* (J. Feyder, 1931); *Mata Hari* (G. Fitzmaurice, 1932); *Barbarin* (S. Wood, 1933); *Momak koji se smije* (W. S. Van Dyke, 1934); *Komedija sreće* (M. L'Herbier, 1940); *Bili smo stranci* (J. Huston, 1949); *Velika krađa* (D. Siegel, 1949); *Kriza* (R. Brooks, 1950); *Prokleta karavana* (R. Rowland, 1950); *Opasna đavolica* (G. Cukor, 1959).

LIT.: V. Korolevic, Ramon Novaro, Moskva 1926; M. Montagu, Ramon Novaro, ses débuts, ses films, ses aventures, Paris 1927; H. Rappart, Ramon Novaro. Ein Lebensroman, Wien 1928; S. a., Ramon Novaro, il romanzo della sua vita ed i suoi films, Milano 1933; D. Carroll, The Matinee Idols, New York 1972. Đ. Pe.

NOVELLO, Ivor (pr. ime **I. Davies**), brit. glumac, dramatičar i skladatelj (Cardiff, 15. I 1893 — London, 6. III 1951). Velšanin. Karijeru otpočine u kazalištu, postavi već prije I svj. rata tzv. *matinée-idol* londonske publike. Za rata postiže

veliku popularnost kao skladatelj pjesama za bodrenje vojske. Na filmu debitira 1919. Iako je film. karijeru uvijek podređivao kazališnoj, ugled najpopularnijega brit. glumca 20-ih godina, i nij. razdoblja općenito, stječe već 1923 (tri premijere u jednom mjesecu). Vrlo privlačan, prihvaćen kao brit. verzija tipa → latinskog ljubavnika (brit. pandan R. Novarru i J. Barrymoreu), najznačajnije uloge ostvaruje likom zavodnika u filmu *Stakor* (G. Cutts, 1925, i scenarist prema vlastitomu kaz. hitu), te čovjeka nevinu optuženog da je ženoubojica Jack Trbosjek u filmu *Stanar* (A. Hitchcock, 1926). Lik Štakora s velikim uspjehom ponavlja u Cuttsovima filmovima *Stakorov trijumf* (1926) i *Stakorov povratak* (1929), dok za Hitchcocka — kao njegov omiljeni glumac u tom razdoblju — nastupa u još 2 (manje uspjele) filma: *Nizbrdica* (1927) i *Laki moral* (1927). Ponesen uspjesima, 1927/28. zakratko napušta kazalište; angažiran u kompaniji Gainsborough producenta M. Balcona, nastupa uglavnom u ekranizacijama kaz. komada. Početkom zv. razdoblja popularnost mu opada, pa 1935. napušta film. Posvetivši se otada kazalištu, do smrti je vrlo uspješan kao glumac i autor musicala. Nastupio je u oko 25 filmova, glumeći i u SAD (npr. *Bijela ruža*, 1923, D. W. Griffitha), Francuskoj i Mađarskoj.

Ostale važnije uloge: *Zov krvi* (L. Mercanton, 1919); *Miarka, djevojka s međvjedicom* (L. Mercanton, 1920); *Vrtlog* (A. Brunel, 1928); *Stanar* (M. Elvey, 1932).

LIT.: P. Noble, Ivor Novello: Man of the Theatre, London 1951; W. J. McQueen-Pope, Ivor: The Story of an Achievement, London 1952. An. Pet.

NOVI VAL (prema franc. *nouvelle vague*), uvriježen naziv za skupinu franc. sineasta koji su se afirmirali potkraj 50-ih godina (naziv je, navodno, prva upotrijebila tada novinarka *Françoise Giroud*, a učestalo se javljao u pariškom tjedniku »L'Express« — odnoseći se na predstavnike inovativnih tendencija u svim umjetnostima); kasnije se naziv ustalio, sa srodnim značenjem, i u dr. zemljama, npr. Jugoslaviji, Čehoslovačkoj, Brazilu (*Cinema Novo*), a retrospektivno se javlja za *Free Cinema* u Vel. Britaniji, kao i za mnoge kasnije lokalne pokrete. U uporabi je i danas, najčešće kao naziv za svaku avangardnu tendenciju na filmu (dobrim dijelom zamjenjujući pojam *avant-garda*). Podstrek i inicijativa za pojavu grupe javili su se sredinom 50-ih godina u časopisu → »Cahi-

R. NOVARRO u filmu *Mata Hari*



NOVI VAL C.
CHABROL, *Lijepi
Serge* (M. Meritz
i G. Blain)



NOVI VAL F.
TRUFFAUT, *400
udaraca* (J.-
P. Léaud)

ers du Cinéma», u napisima tadašnjih mladih kritičara (budućih redatelja-protagonista »struje«) *Françoisa Truffauta, Erica Rohmera, Jacquesa Rivettea, Jeana-Luca Godarda, Claudea Chabrola, Pierrea Kasta, Jacquesa Doniola-Valcrozea* i dr., koji su se gorljivo zalagali za promjene u shvaćanju filma u najširim razmjerima, te — posebno — za pomlađivanje i revitalizaciju franc. kinematografije koja se tada nalazila u kriznom razdoblju, što je i pogodovalo »prodor« grupe. Prvi veći umj. uspjeh postiže film »Lijepi Serge« (1958) C. Chabrola, realiziran skromnim sredstvima (kao i većina prvih ostvarenja »novovalovaca« /u SFRJ učestao naziv za predstavnike struje/), tumačen kao replika na film »Varalice« (1958) M. Carnéa. Međunar. ugled N. stječe 1959. na festivalu u Cannesu gdje film »400 udaraca« F. Truffaut dobiva nagradu za režiju, a »Hirošima, ljubavi moja« *Alaina Resnaisa* nagradu međunar. kritike. Tog autora, kao i *Louisa Mallea, Jacquesa Demyja, Agnès Varda* te — od starijih — *Jeana-Pierrea Melvillea* (koji je već ranije primjenjivao sl. neovisnu produkcijsku praksu), iako manifestom ih »programom« ne pripadaju *novom valu*, kritika svrstava u struju — zbog opozicije prema aktualnoj kinematografskoj praksi i raskidanja s mnogobrojnim sadržajnim i stilskim konvencijama franc. filma. God. 1960. bila je kulminacija uspona struje: film »Do posljednjeg daha« J.-L. Godarda (kao i godinu dana ranije »Rodaci« C. Chabrola) postiže velik komerc. uspjeh, a dobiva i karakter manifestnog djela — u kontekstu pokreta ali i razvitka modernog filma uopće. Ti uspjesi sve više ohrabruju i pojedine istaknutije producente (npr. *Pierrea Braunbergera* i braću *Hakim*) koji počinju proizvoditi i skuplje projekte novovalovaca, uklapajući ih u standardnu komerc. distribuciju i kino-mrežu. Također, afirmacija pokreta omogućuje debije mnogih redatelja: 1959. sa cjelovečernjim igr. filmom debitiraju 24, a 1960. čak 43 autora — trend obnavljanja kinematografije u Francuskoj najizrazitiji nakon 20-ih godina. Pripadajući »središnjoj« struji ili se uključujući u atmosferu oživljavanja franc. kinematografije javljaju se ili se počinju isticati, među ostalima, *Jean Aurel, Jacques Baratier, Philippe de Broca, Henri Colpi, Michel Deville, Armand Gatti, Marcel Hanoun, Jean-Pierre Mocky, Edouard Molinaro, Alain Robbe-Grillet, Jacques Rozier, Pierre Schoendoerffer* i mnogi dr. danas istaknuti redatelji. Ugled stječu i mnogobrojni glumci (npr. *Stéphane Audran, Anna Karina, Jeanne Moreau, Delphine Seyrig, Jean-Paul Belmondo* i dr. u međunarodnim, a *Françoise Brion, Bernardette Lafont, Emmanuelle Riva, Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Jean-Pierre Léaud* i dr. u lokalnim okvirima) i snimatelji (npr. *Raoul Coutard* i *Henri Decaë*). Već idućih godina, međutim, zbog zasićenosti

film. tržišta mnogobrojnim i odveć individualiziranim ostvarenjima, počinju se redati i komerc. neuspjesi, pa N. kao tendencija postupno zapada u krizu. Također, usporedo, politizacija zapadnoevr. filma, orijentacija koja je u suprotnosti s često politički neizdiferenciranim novovalovskim djelima, smanjuje i zanimanje kritike. Stoga, mnogi se redatelji privremeno (npr. *Chabrol*), ili za stalno usmjeruju prema komerc. filmu, ili su pak sve više zaokupljeni polit. tematikom; u tom smislu filmovi »Fahrenheit 451« (1965) F. Truffaut i »Rat je završen« (1966) A. Resnaisa mogu se tumačiti i kao završni datumi u periodizaciji djelovanja grupe, a radikalno opredjeljivanje J.-L. Godarda za → politički film i kao odustajanje od njezina početnog manifestno iskazivanog programa. Dio autora koji su se javili oko 1960. prestaju djelovati, neki s poteškoćama održavaju nekadašnju produkcijsku i kreativnu razinu, dok stvaralački uspon doživljuje jedino E. Rohmer.

Neovisno o mnogobrojnim kontroverzama te stalnim revalorizacijama pojedinih djela i autora, silinom trenutnog odjeka, dugotrajnom poticajnošću za mnogobrojne stvaraoce i grupe (i u inozemstvu), te zbog pojedinih neprijeporno visokih umj. dometa i inovacija, N. se može ubrojiti među važna razdoblja u povijesti filma (uz am. nijemu komediju, franc. avangardu, sovj. postrevolucionarni film, njem. ekspresionizam, tal. neorealizam i jap. film nakon II svj. rata). U širim razmjerima N. je prva grupa sineasta koja se u svom programu i djelovanju kategorički zalaže za autorsku poziciju sineasta (→ AUTORSKA KINEMATOGRAFIJA; AUTORSKA KRITIKA). S tim je u svezi i njegovo oštro suprotstavljanje tzv. *scenarističkoj kinematografiji* (franc. *cinéma d'adaptation*), praksi tadašnje franc. kinematografije u kojoj dominiraju scenaristi (osobito dijalogisti), što rezultira beživotnim, impersonalnim red. preslikavanjem scenar. predložaka. U filmovima takav je



NOVI VAL J.-L. GODARD, *Do
posljednjeg daha* (J.-P. Bel-
mondo i J. Seberg)



NOVI VAL A. RESNAIS, *Hiro-
šima, ljubavi moja* (E. Okada
i E. Riva)

stav izravno zamjetljiv u sklonosti novovalovaca improvizaciji u radu s glumcima i metodama snimanja, odlikama koje su svakako i posljedica njihova mladalačkog temperamenta, ponekad i namjerne drskosti, nedostatka većega praktičnog red. iskustva, ali i skromnih financ. sredstava koja su imali na raspolaganju.

Isto tako, N. je prva struja u povijesti filma koja neskriveno razvija kult film. tradicije, što se očituje u svjesnoj uporabi → *citata* — bilo pojedinih fragmenata iz djela starih majstora, bilo prihvaćanjem ili oponiranjem stilskim konvencijama dr. redatelja ili film. stilova.

Na tematsko-problemskom planu N. je izraz mlade intelektualne građanske generacije u potrazi za društv. identitetom te psihol. i moralnim stabilitetom, u razdoblju porasta ekon. prosperiteta, ali i sve jasnijih očitovanja društv. protuslovlja Zapada (u tom smislu korespondira s pojavom → *buntovnika bez razloga* u SAD i → *mladih gnjevnih ljudi* u Vel. Britaniji). To se zapaža u opsesiviranosti likovima neurotičnih mladih ljudi, izmjenično sklonih izazovnoj nonšalanciji, ekscesu, patetičnosti, incidentnom protestu, te autodestruktivnosti (J.-L. Godard) ili zapadanju u beznađe (F. Truffaut). Takvi likovi u skladu su i s karakterističnim temama i motivima filmova (koji se dobrim dijelom uklapaju u tradiciju franc. filma uspostavljenu → *poetskim realizmom*), tj. s idealizacijom prestupnika i prikazom «čovjeka u bijegu» (zbog toga bliskost s krim. filmom), «bijega od stvarnosti» (odatle sklonost pastoralnim digresijama), zatim razočaranja u bližnje (odatle mizoginična /ne i homoseksualna/ dimenzija mnogih ostvarenja) i prinudnosti na pridržavanje društv. «pravila igre» (odatle sklonost sarkastičnom opserviranju i traženje vlastitih normi ponašanja).

U svezi s prethodnim su i žanrovske i stilske karakteristike novovalovskih filmova. N. se uglavnom opredjeljuje za igr. film, sljedeći konvencije pojedinih klas. žanrova (posljedica respekta prema film. tradiciji) ili — u čemu je njegov inovativni značaj — miješajući komponente pojedinih žanrova (melodrame, komedije, krim. i socijalnopsihol. filma), pa i rodova — igranoga i dokumentarnog (osobito J.-L. Godard /oko sredine 60-ih godina/). Sl. raspon zapaža se i u odnosu prema pojedinim izražajnim sredstvima, odn. → parametrima kadra, koji se kreće od tradicije klas. fabularnog filma (samo s naglaskom na retorički senzacionalnijim oblicima) do gotovo baroknog obilja (velik dija-pazon planova, ekstremni rakursi, dinamična kamera koja nije u funkciji praćenja pokreta, neočekivane upotrebe boje i sl.), a u okviru ili filmom čvrsto uspostavljenog sistema ili njihove krajnje više-značne, fleksibilne uporabe, čime se stvara stanovit «razlomljena» struktura djela. U takvim filmovima (Resnais, Robbe-Grillet, kasniji Godard) dolazi i do destrukcije fabule, lika, žanrovskih obrazaca; oni dobivaju potpuno uvjetni karakter, uglavnom u funkciji autorskog komentara zbilje.

Time se uspostavlja i nova, modernistička poetika filma, koja u širem određenju obuhvaća i autore po dobi, nacionalno ili deklarativno udaljene od *novog vala* (npr. Luis Bunuel, Andrej A. Tarkovski, u SFRJ najprije Boštjan Hladnik, potom Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev, Matjaž Klopčič i neki dr.).

LIT.: A. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français*, Paris 1960; J. Sicler, *Nouvelle vague?*, Paris 1961; R. Borden /J. Courtelin/ /F. Buache, *Nouvelle vague*, Lyon 1962; R. Durnat, *Nouvelle Vague: The First Decade*, Loughton 1966; R. Armes, *French Cinema since 1946* (Vol. II: The Personal Style), New York 1966; P. Graham, *The New Wave*, New York 1968. An. Pet.

NOVI ZELAND. Prve predstave filmova braće Lumière održane su na tada teško dostupnom Novom Zelandu već potkraj XIX st. Novozelandska vlada počinje 1916, kao jedna od prvih u svijetu, sudjelovati u film. produkciji — uglavnom dokum. filmova turističko-propagandnog karaktera. Njezin *Tourist and Publicity Department* kupuje 1936. privatno izgrađeni studio u *Miramaru* kraj Wellingtona (u drugoj polovici 70-ih godina otvoren je novi, potpuno modernizirani u obli-njem *Avalonu*) u kojem je 1941. osnovana *National Film Unit* organizira sustavnu dokum. proizvodnju. Do 1988. filmovi tog producenta osvojili su na međunar. festivalima više od 80 nagrada.

Ističu se redatelji Michael G. Ryun, Hugh McDou-nald, Peter Hutt, David Jordan, Jeremy Sykes, Lynton Diggle (i međunarodno ugledni snimatelji), Barry Barclay, Tony Williams, Simon Cotton, Paul Maunder, James Siers, John King, Gaylene Preston, Melanie Read i dr., od kojih će se nekolicina s uspjehom ogledati i u igr. produkciji. Do 70-ih godina igr. filmovi se na Novom Zelandu proizvo-de tek povremeno; 50-ih i 60-ih godina snima ih samo John O'Shea u svom poduzeću *Pacific Films* iz Wellingtona. Uspjeh neovisno snimljenih fil-mova «Voljeti Maora» (1972) *Rudalla Haywarda* i «Huia/Pokusne snimke» (1973) *Geoffa Stevena* dovodi sredinom 70-ih godina do osnivanja držav-ne *Films Commission* koja svojim sredstvima pot-pomaže igr. projekte privatnih producenata. Prvi uspjesi takve suradnje su cjelovečernji filmovi iz 1977: «Duboko pod kožom» *G. Stevena*, «Solo» *T. Williamsa* i «Uspavani psi» *Rogera Donaldsona*, kao i srednjometražni iz 1979: «Anđele moj!» *Davida Blytha*, koji je znatno pridonio ublažava-nju dotad vrlo stroge cenzure, i «Opsadno stanje» *Vincenta Warda*. Pravi procvat novozelandska igr. produkcija doživljuje poč. 80-ih godina; većina tih filmova — žanrovski raznolikih (iako domini-raju socijalno-psihol. drame te djela o sukobima i koegzistenciji urođeničke i bjelačke kulture) — probija se i na austral., brit., kan. i am. tržište. Izdvajaju se «Iznuđivanje» (1980) *Richarda Turner-a*, «Iznad svake sumnje» (1980) i «Izgubljeno pleme» (1983) *Johna Lainga*, «Sinovi za povratak kući» (1981) *P. Maundera*, «Strašilo» (1981) *Sama Pillsburyja*, «Zla krv» (1981) *Andrewa Browna*, «Uništene nade» (1981) *R. Donaldsona* (koji sredi-nom 80-ih godina ostvaruje i međunar. karijeru), «Goodbye Pork Pie» (1981) i «Utu/Osveta» (1983) *Geoffreya Murphya*, «Slike» (1982) *Michaela Blacka*, «Strata» (1983) *G. Stevena*, «Vrati me kući» (1983) *Johna Reida*, «Budan» (1984) *V. Warda*, «Constance» (1984) *Brucea Morrisona*, «Divlji konji» (1984) *Dereka Mortona* i dr. God. 1984/85. igr. filmove realiziraju i prve redateljice: *M. Read* i *Yvonne Mackay*. U tim ostvarenjima popularnost stječu glumci *Sam Neill*, *Bruno Lawrence*, *Anne Flannery*, *Mary Regan*, *Donogh Rees* i dr. Proizvodnja anim. filmova tek se počinje razvijati, a zasad se ističe samo *Fred O'Neill* (ina-če, jedan od pionira moderne animacije *Len Lye* podrijetlom je s Novog Zelanda). Udruženje film. klubova (*The New Zealand Federation of Film Societies*) razvilo se u distributera svih vrsta neko-merc. filmova. God. 1981. osnovana je nacionalna kinoteka u Wellingtonu (*National Film Archive*).

Film. kadrovi školuju se u *Victoria University's Vacation Film School*. Postoje 2 film. festivala: u Aucklandu i Wellingtonu. I pored nezanemari-vih uspjeha novozelandskog filma broj gledatelja je osredniji: poč. 80-ih godina oko 12.000.000 go-dišnje (3,8 po stanovniku). Broj kinematografa postupno se smanjuje: 1962 — 591, 1972 — 252, 1982 — 154. Red.

NOVOSTI, FILMSKE, u nas **filmski žurnal**, rjeđe **kino-kronika** ili **filmski pregled**, vrsta dok-um. filma — pregled događaja koji su se odigrali u toku nekoga vremenskog razdoblja (najčešće tjedna, ponekad i duže /npr. *filmski mjesečnik*). N. najčešće traju oko 10 min, sadrže nekoliko vijesti (storija), a uglavnom se prikazuju kao dio predigre film. programa.

Pioniri film. novosti bili su *braća Lumière* (i njihovi brojni snimatelji koji su snimali širom svijeta) u Francuskoj, *Robert William Paul* u Vel. Britaniji i *Oskar Messter* u Njemačkoj; općenito, mnogi pionirski filmovi svojim sadržajem i repor-tažnim karakterom (kao i trajanjem) odgovarali su onome što je kasnije bila 1. storija u programu film. novosti. Poč. 1908. *Charles Pathé* u Parizu pokreće, prvi u svijetu, *Pathé Journal* koji se, s prosječnim trajanjem od oko 4 min, obnavlja jednom tjedno, prikazujući događaje iz gl. grado-va Evrope koje su snimali Pathéovi snimatelji. Ubrzo se u Parizu (dugogodišnjem centru proiz-vodnje film. novosti) javljaju još *Gaumont-Actu-alités*, *Eclair-Journal* i *Eclipse-Journal*, koji se međusobno natječu u brzini objavljivanja događaja i njihovih atraktivnosti. U Njemačkoj od 1910. postoji žurnal *Messter Woche*, u Rusiji ih istovre-meno proizvodi producent *Drankov*, dok je u Vel. Britaniji najznačajnija kompanija *Topical Budget* (od 1913). Po uzoru na Evropu, N. se ubrzo počinju proizvoditi i u SAD (kompanije *Edison*, *Biograph* i *Vitagraph*).

Na samom početku, usporedno sa snimanjem autentičnih događaja razvija se i snimanje insceni-ranih (pa i izmišljenih), u velikoj mjeri uzrokovano relativno velikim udaljenostima, teškoćama oko transporta, glomaznim kamerama (posebno u SAD) i sl. Prvi svj. rat — u kome reporteri, najčešće iz prvih borbenih linija (mnogi gube i živote), bilježe gotovo sva važnija zbivanja — znatno pridonosi razvitku i napretku film. novosti, ali i sve izrazitijoj ideol. obojenosti. U SSSR-u od 1918. izlazi *Kino-nedelja*, dok 1919. mladi dokumentaristi na čelu sa *Dzigom Vertovim* osnivaju grupu *Kino-oko* koja proizvodi vrlo anga-žirane žurnale *Kino-pravda* (1922–25), posvećuju-ći pojedine brojeve određenim temama. Veliko njem. poduzeće *UFA* (osnovano 1917) također redovito proizvodi film. novosti — s namjerom da zaustavi pad ratnog morala. Nakon I svj. rata proizvodnja film. novosti još se snažnije razvija, posebno u većim zemljama. U to su vrijeme sve češći i njihovi novi oblici: mjesečni magazini, tematske serije, razni «hibridi» između kronike i dokum. filma sa sasvim određenim pogledom na svijet (npr. značajni film. magazin → *The March of Time* /u SAD od 1934/) i dr. Za II svj. rata N. se sasvim otvoreno stavljaju u službu ciljeva zara-čanih strana, postajući moćno sredstvo propagande. Nakon rata, ubrzani razvoj televizije sve više istiskuje klas. tjedne film. novosti.

Na tlu današnje Jugoslavije strani su prikaziva-či i snimatelji već od 1896. usputno registrirali prigodne događaje (npr. *Polazak kralja Aleksan-dra Obrenovića u Sabornu crkvu* ili *Tramvajska stanica na Terazijama* u Beogradu 1897), a nedugo potom javlja se i niz domaćih pionira (najčešće fotografa ili vlasnika kina), koji — za vlastite potrebe ili za strana poduzeća — često snimaju upravo žurnalske storije. Između dva rata u Jugo-slaviji je postojalo više poduzeća za proizvodnju žurnala (uglavnom u Beogradu i Zagrebu), koja su bila osobito aktivna u doba odredbe (od 1931) koja je vlasnike kina obvezivala na prikazivanje određene metraže domaćih filmova; tako je 1932. u Jugoslaviji proizvedeno 75 brojeva film. novosti

(usporedno sa 150–200 stranih brojeva godišnje prikazanih u nas). Za II svj. rata na tlu Jugoslavije žurnali su proizvođeni u tzv. NDH (*Hrvatska u rieči i slici* /redovito od 28. VIII 1941/), a — uz prevođenje okupatorskih — povremeno i u Beogradu i Ljubljani. Krajnje teški uvjeti partizanskog ratovanja onemogućili su film. registriranje događanja u narodnooslobodilačkom ratu; samo nekoliko savezničkih reportera je potkraj 1943. i poč. 1944. zabilježilo pojedine akcije i zbivanja. Neposredno po oslobođenju Beograda, u jesen 1944, spontano otpočinju pripreme za snimanje, a *Osnovni plan rada Filmske sekcije Propagandnog odeljenja Vrhovnog štaba NOV i POJ* od 5. XII 1944. utvrđuje, kao jedan od zadataka, »proizvodnju našeg žurnala«. Poč. 1945, grupa domaćih snimatelja (S. Mišković, Đ. Vasiljević, M. Al. Popović, M. Ivanjickov) pod rukovodstvom *Nikole Popovića* snima žurnal poznat kao *Naša filmska hronika br. 1*, sa sljedećim sadržajem: *Demonstracije protiv kralja; I Niš je odgovorio kralju; Zločini okupatora u Nišu; Badnjak u oslobođenom Nišu; Naša deca odlaze na oporavak u bratsku Bugarsku; Prvi kongres AFZ Srbije*. Po završetku rata, novoosnovano → *Filmsko preduzeće DFJ* preuzima spontano započeto snimanje film. novosti i organizira ga, naizmjenice u Beogradu i Zagrebu; od 15. VII 1946. proizvodnju žurnala obavlja poseban odjel tek osnovanoga *Saveznog preduzeća za proizvodnju filmova »Zvezda film«* iz Beograda, koja 1950. prerasta u *Centralni studio filmskih novosti*, a od 1955. u ustanovu → *Filmske novosti*, koja sve redovite i izvanredne brojeve žurnala proizvedene od 1945. u Beogradu (u početku i u Zagrebu) unosi u svoj godišnji katalog pod nazivom *Filmske novosti* (počevši od godišta za 1945/46); njihova popularnost u nas dovodi do postupnog nestajanja dotadašnjeg naziva žurnal. Istodobno, odn. tokom kasnije decentralizacije film. proizvodnje u Jugoslaviji, razvija se proizvodnja film. novosti i po republikama. U Sloveniji su 1945–51. i 1955–57. izašla 63 broja film. novosti pod nazivima *Filmske novice* (2), *Filmski obzornik* (20), *Obzornik* (34) i *Novi obzornik* (7); u BiH su 1947–50. izašla 34 broja *Mjesečnika*; u Makedoniji je 1947–52. izašao neutvrđeni broj *Pregleda*; u Crnoj Gori je 1949–51. izašlo 15 brojeva *Mjesečnog pregleda*; u Srbiji je (pored storija koje su Filmske novosti proizvodile za cijelu Jugoslaviju) poduzeće *Avala film* prvih godina po oslobođenju proizvelo oko 50 *Filmskih pregleda*. Nacionalna poduzeća za proizvodnju film. novosti udružena su u *Međunarodno društvo filmskih novosti* (akr. INA).

NOVOTNY, Vladimír, čehosl. snimatelj (Tabor, 17. X 1914). Film. karijeru otpočinje već nakon srednje škole kao asistent snimatelja (npr. K. Degla i V. Vicha). Samostalno snima od 1937, isprva filmove iz voj. života. Nakon odsluženja voj. roka, s redateljem J. Vachom osniva studio trik-filma *Afit*, u kojem su snimljene tzv. špice i raznovrsni spec. efekti za mnoge čehosl. predratne filmove. Za njem. okupacije studio preuzimaju R. Dillenz i tvrtka Prag-Film, i otada se u njemu proizvode i crt. filmovi (tako i prvi čehosl. dugometražni *Svadba u korajnom moru*). Nakon oslobođenja N. je kraće vrijeme snimatelj lut. i crt. filmova J. Trnke, a povremeno snima i dokum. filmove kulturološkog usmjerenja. God. 1947/48. asistent je J. Rotha, a kao snimatelj igr. filma debitira 1951. Kao stručnjak za trik-fotografiju surađuje sa J. Stalichom na filmu *Carev pekar* (1951) M. Friča, zapaženom po iznimno uspjelim spec. efektima (npr. pretvaranje cara Rudolfa u pekara i dr.). Snimajući *Veliku avanturu* (1952)

J. NOWICKI u filmu *Sanatorij pod klepsidrom*

M. Makoveca suočio se s problemom prikazivanja afr. eksterijera u Čehoslovačkoj. Radeći 1953–57. za razne redatelje, posebno se ističe u čehoslovačko-franc. koprodukciji *U struji* (1957) V. Vlčeka, u tehnici širokog platna. Istodobno se angažira oko tzv. plastičnog kina (laterne magike), snimivši u tu svrhu nekoliko kratkometr. filmova. Snimatelj je i prvoga čehosl. filma u tehnici cinemascopea — dokumentarca *Mladi dani* (1956) J. Kádára, E. Klosa i M. Friča.

Ostali važniji filmovi: *Frona* (J. Krejčík, 1954); *Olovni kruh* (J. Sequens, 1954); *Strakomlji svirač* (K. Steklý, 1955); *Uzorni kinematograf Jaroslava Haška* (O. Lipsky, 1955); *Igra za život* (J. Weiss, 1956); *Moral gospođe Dulske* (J. Krejčík, 1958); *Čovjek iz prvog stoljeća* (O. Lipsky, 1963); *Revolveras iz Arizone* (O. Lipsky, 1964).

K. Mik.

NOWICKI, Jan, polj. filmski, kazališni i tv-glumac (Kowal kod Włocławka, 5. XI 1939). God. 1964. diplomira na glum. akademiji u Krakovu i debitira na filmu (sporedna uloga u *Prvom danu slobode* A. Forda). Za razliku od dr. poznatih polj. glumaca svoje generacije, N. je u prvom redu okrenut filmu; njegov lik suvremenoga gradskog čovjeka i sposobnost da minimalnim sredstvima sugestivno prikaže usredotočenost svojih junaka na psih. ili moralne probleme donose mu ponude istaknutih polj. i inozemnih redatelja. U domovini najuspješnije surađuje sa K. Zanussi-jem (*Obiteljski život*, 1970, i *Spirala*, 1978), a u inozemstvu s madž. redateljicom M. Mészáros (*Devet mjeseci*, 1976; *Njih dvije*, 1977; *Kao kod kuće*, 1978; *Na putu*, 1979 /i koscenarist/; *Nasljednici*, 1980 /i koscenarist/; *Majka i kći*, 1981; *Intimni dnevnik/Dnevnik mojoj djeci*, 1982; *Dnevnik mojim ljubavima*, 1987), u čijim filmovima do ekscenčnih dimenzija prezentira stanja modernog čovjeka mučenog sumnjama (ponajviše intelektualne prirode). Glumi i na televiziji (npr. tv-serija *Dok teku godine i dani* A. Wajde i E. Klosińskog) — i u inozemstvu.

Ostale važnije uloge: *Popeo* (A. Wajda, 1965); *Barijera* (J. Skolimowski, 1966); *Mali vitez* (J. Hoffman, 1969); *Anatomija ljubavi* (R. Zaluški, 1972); *Treći dio noći* (A. Zulawski, 1972); *Sanatorij pod klepsidrom/Pješčani sat* (W. J. Has, 1973); *Golem* (P. Szulkín, 1979); *Veliki maher* (S. Chenciński, 1982); *Raspuknuti svodovi* (P. Gábor, 1982, u Madžarskoj).

To. K.

NOWORYTA, Stanisław, snimatelj polj. podrijetla (kraj Lavova, 17. V 1880 — Italija, 1963).

Izučio fotogr. zanat i vrlo mlad napustio rodni grad. U Tunisu je upoznao franc. snimatelja Delacroixa i od njega naučio snimati na jednoj od prvih Lumiereovih kamera. S madž. snimateljem Somogyijem radi na Malti i u juž. Italiji, gdje po školama prikazuju kratkometr. prosvjetne filmove. God. 1898. dolaze u Hrvatsku te snimaju dokum. filmove (*Bura kod Abbazije; Crkvenica*) i kraće prikaze nekih primorskih mjesta. Potom se vraća u Poljsku, putuje po Alžiru, a 1900. u Marseilleu kupuje svoju prvu kameru. Dobivši angažman u uglednim film. tvrtkama u Londonu i Parizu (Gaumont), u Kini snima 'uzbudljive reportaže o tzv. boksterskom ustanku. God. 1903/04. za tvrtku Pathé-Freres snima u Opatiji, Crkvenici i Šibeniku (to su najstariji sačuvani materijali na tlu današnje Jugoslavije). Nakon toga ponovno snima diljem Evrope, a 1908. je upravitelj 3 kino-dvorane u Bordighieri (Italija). U to doba izrađuje nacrt za zv. film i stroj za brzo kopiranje, što patentira 1909. u Rimu (gdje snima svoj prvi igr. film u režiji F. Bertolinija). Nakon I svj. rata boravi u Poljskoj (do 1922), potom kreće u Italiju. Na proputovanju u Zagrebu javlja se na oglas film. poduzeća Jugoslavija koja traži iskusnog snimatelja te snima niz dokum. filmova po cijeloj Hrvatskoj. God. 1927. pristupa tek osnovanom snim. odjelu → Škole narodnog zdravlja u Zagrebu i snima brojne namjenske filmove (npr. *Lječilište Topolštica*, 1927, M. Marjanovića). Suraduje na snimanju igr. filma *Griješnice (Ankina i Macina sudbina)* (J. Ivakić, 1930) i iste godine osniva poduzeće *Novorita film*, gdje u vlastitoj produkciji snima prvi zv. film u nas: *Ton film* s pjevačima i sviračima, bez ikakve radnje (jer je sam zvuk na filmu bio dovoljna atrakcija). Veliki troškovi snimanja nisu mu dozvolili da se i dalje bavi samostalnim projektima, pa snima uglavnom dokum. i reklamne filmove za razne naručitelje. Za II svj. rata snimatelj je poduzeća Hrvatski slikopis, a nakon rata — do odlaska u inozemstvo — radi u Jadran filmu. Jedan je od najznačajnijih hrv. i jugosl. pionira filma; njegov bogat i raznovrstan snim. opus još je uvijek nedovoljno proučen i vrednovan.

P. C.

NUČIĆ, Hinko, glumac i redatelj (Ljubljana, 19. IV 1883 — Zagreb, 21. V 1970). Jedan od najistaknutijih kaz. glumaca i glum. pedagoga u nas, kaz. karijeru je započeo 1899. u Ljubljani, a 1912. prešao u zagrebačko HNK. Posljednje godine prvoga boravka u Zagrebu (1918) glumi nesuđenog supruga mlade djevojke u filmu *Vragoljanka* A. Grünhuta. Iste godine vraća se u Ljubljanu i sudjeluje u organiziranju Slovenskoga ljudskog gledališta; 1919. organizira slov. kazalište i u Mariboru, gdje stvara i prvu slov. glumačku školu. God. 1921. sa suprugom V. Podgorskom vraća se u Zagreb. Kao jedan od prvaka hrv. glumišta ostvaruje čitavu galeriju kaz. likova najšireg raspona. God. 1932. partner je I. Rine u filmu *Fantom Durmitora* H. Natgea (po nekim izvorima K. Breinessa). God. 1943. glumi predsjednika Hrvatskoga glazbenog zavoda u filmu *Lisinski* (1944) O. Miletića. Po nekim izvorima, 1920. režirao je igr. film *Grička vještica* po romanu i scenariju M. Jurić-Zagorke.

P. C.

NUGENT, Elliott, am. redatelj, scenarist, glumac i dramski pisac (Dover, Ohio, 20. IX 1899 — New York, 9. VIII 1980). Sin dramatičara i film. scenarista Johna Charlesa N. Već sa 4 godine pojavljuje se u vodviljima s roditeljima i sestrom, kasnije studira na sveučilištu Ohio. Kao glumac na Broadwayu debitira 1921, a već iduće godine igra gl. uloge i piše prve kaz. komade.

Tokom 20-ih godina afirmira se kao dramatičar (neke komade piše u suradnji s ocem), a neke su njegove drame i ekranizirane. Film. karijeru otpočinje 1925. kao glumac, a od 1932. i režira. Ugled stječe komedijama s tada najpoznatijim komičarima (tako režira 5 filmova B. Hopea) i nepretencioznim melodramama. Najveće uspjehe postiže potkraj 30-ih i 40-ih godina, najprije humornom verzijom poznatog filma strave *Mačka i kanarinac* (The Cat and the Canary, 1939), a zatim ekranizacijom vlastite komedije o »ratu spolova« (napisane sa J. Thurberom) *Muška životinja* (The Male Animal, 1942). Ambiciozniji pothvati, poput Fitzgeraldova *Velikog Gatsbyja* (The Great Gatsby, 1949), imali su slabiji odjek. Zbog problema s alkoholizmom i neurozama 1952. je napustio film; iako eminentno kaz. čovjek, režirao je 32 filma i glumio u 15 djela dr. redatelja te u nekoliko svojih. Do 1957. bavio se produkcijom i režijom na Broadwayu. Objavio je autobiografiju *Događaji što vode do komedije* (Events Leading up to Comedy, 1965).

Ostali važniji filmovi — kao glumac: *To je dakle koledž* (S. Wood, 1929, i koscenarist); *Ne tako glupa* (K. Vidor, 1930); *Romanca* (C. Brown, 1930); *Paklena trojka* (J. Conway, 1930); *Posljednji let* (W. Dieterle, 1931); *Kazališna kantina* (F. Borzage, 1943); kao redatelj: *Trokutasti mjesec* (Three-Cornered Moon, 1933); *Ona me ne voli* (She Loves Me Not, 1934); *Pravi dinamit* (Strictly Dynamite, 1934); *Sjaj* (Splendor, 1935); *Čuvaj se, profesore!* (Professor Beware, 1938); *Samo istina* (Nothing but the Truth, 1941); *Kristalna kugla* (The Crystal Ball, 1943); *Kako sam pobijedio u ratu* (Up in Arms, 1944); *Moja najdraža brineta* (My Favorite Brunette, 1947); *Dobrodošao, strance* (Welcome Stranger, 1947); *Moja djevojka Tisa* (My Girl Tisa, 1948); *Gospodin Belvedere odlazi u koledž* (Mr Belvedere Goes to College, 1949); *Moj brat odmetnik* (My Outlaw Brother, 1951); *Samo za tebe* (Just for You, 1952). N. P.

NUGENT, Frank S., am. scenarist i film. kritičar (New York, 27. VI 1908 — Los Angeles, 29. XII 1965). Diplomirao novinarstvo na sveučilištu Columbia. Isprva reporter »New York Time-

sa«, od 1934. jedan od najuglednijih film. kritičara SAD. Posebno zainteresiran za vestern, 1940. na poziv producenta D. F. Zanucka dolazi u Hollywood kao procjenjivač scenarija; 1944. napušta 20th Century-Fox i vraća se novinarstvu. Ubrzo potom upoznaje J. Forda (1947. oženio se njegovom kćerkom) i 1948–63. kao (ko)scenarist surađuje u 10 njegovih filmova. Čak 6 ih je nastalo prema originalnim scenarijama, a 3 — *Na apaškoj granici* (1948), *Tragači* (1956) i *Dva jahača* (1961) — su predstavljali prijelomne točke u redateljevu odnosu prema tom žanru: u prvome Ford prvi put kritički analizira povijest Divljeg zapada, u drugome protagonist je prvi put postuliran kao tragični junak, a u trećemu postaje očita redateljeva rezignacija u svezi s mogućnošću stapanja indijanske i doseljeničke kulture. Uz vesterne, N. osobito uspješno piše za Fordove vrlo osobne filmove o Irskoj: komediju *Miran čovjek* (1952) i omnibus-komediju od 3 epizode *Mjesec izlazi* (1957). Od njegovih scenarija (ukupno tek nešto više od 20) za dr. redatelje najznačajniji je onaj za klas. film noir — *Andeosko lice* (1952) O. Premingera. Suradivao je i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Tulsa* (S. Heisler, 1949); *Tri kuma* (J. Ford, 1949); *Junaci Zapada* (J. Ford, 1949); *Karavana hrabrih* (J. Ford, 1950); *Dvije zastave na zapad* (R. Wise, 1950); *Crvena beretka* (T. Young, 1952); *Jahali su na Zapad* (Ph. Karlson, 1954); *Tiranin Glena* (H. Wilcox, 1955); *Gospodin Roberts* (M. LeRoy i J. Ford, 1955); *Visoki ljudi* (R. Walsh, 1955); *Hod revolveraša* (Ph. Karlson, 1958); *Posljednji poklič* (J. Ford, 1958); *Taj prokleti Donovan* (J. Ford, 1963). N. Paj.

NUYTEN, Bruno, franc. snimatelj (Melun, 1945). Isprva asistent Gh. Cloqueta i R. Aronovicha. Samostalno snima isprva dokum. filmove, a od poč. 70-ih godina i igrane. Lako se prilagođujući najrazličitijim red. stilovima, ističe se u rasponu od izrazite slikovne askeze (npr. *Zena s Gangesa*, 1973, *India Song*, 1974, i *Kamion*, 1977, M. Duras) do gotovo ekspresionističke ekspresivnosti fotografije u *Posesivnosti* (1981) A. Zulawskog. Franc. godišnjom nagradom César nagrađen je dvaput: za filmove *Barocco* (1976)

A. Téchiné i *Ciao, pantin* (1983) C. Berrija. Do 1987. snimio je više od 30 igr. filmova. Kao redatelj debitirao je filmom *Camille Claudel* (1988), o kontroverznoj franc. kiparici (I. Adjani), koji je nagrađen Césarom.

Ostali važniji filmovi: *Plesačice valcera* (B. Blier, 1973); *Najbolji način da se krene* (C. Miller, 1975); *Uspomene iz Francuske* (A. Téchiné, 1975); *Sestre Bronte* (A. Téchiné, 1979); *Brubaker* (S. Rosenber, 1980, u SAD); *Ne puštaj s očiju* (C. Miller, 1981); *Hotel »Des Amériques«* (A. Téchiné, 1981); *Život je roman* (A. Resnais, 1983); *Fort Sagame* (A. Corneau, 1984); *Gusarica* (J. Doillon, 1984); *Detektiv* (J.-L. Godard, 1985); *Jean de Florette* (C. Berri, 1985); *Manon s izvorā* (C. Berri, 1986). Red.

NYKVIST, Sven, šved. snimatelj i redatelj (Möheda, 3. XII 1922). Član A. S. C. Sin protestantskog misionara u Africi; vrlo strogo odgojen, u mladosti mu je zabranjivan odlazak u kino. Namjeravao se posvetiti fotografiji, no od 1940. radi kao asistent snimatelja u tal. studijima Cinecittā, a od iduće godine u istom svojstvu djeluje u šved. produkcijskoj kući Sandrew's; samostalno snima od 1945. Svjetsku slavu stječe filmovima I. Bergmana, čiji je od 1960. stalni snimatelj naslijedivši → G. Fischera (već ranije za nj je snimio *Veće komedijaša*, 1953, i *Djevičanski izvor*, 1959). Najbolja ostvarenja u crno-bijeloj tehnici daje u filmovima *Tišina* (1963) i *Persona* (1966), s ugođajem na granici realističnosti i stilizacije, a u boji u *Kricima i šaputanjima* (1972), s osobito ekspresivnom uporabom crvenoga, i *Fanny i Alexanderu* (1982); za oba je nagrađen Oscarom. U Bergmanovim filmovima N. izuzetnu pozornost poklanja izgradnji svjetla te strogo funkcionalnoj kompoziciji slike; osim toga, eksperimentira i s vrpcom.

Od 70-ih godina radi i u međunar. produkcijama, u kojima iskazuje sposobnost prilagodbe pojedinom filmu odn. redatelju, a da pri tom uspijeva sačuvati vlastiti stvaralački integritet. Izdvajaju se ostvarenja u franc. filmu *Black Moon* (L. Malle, 1975), za koje je nagrađen Césarom (prvim uopće), u am. filmovima *Svi smo bili hipiji* (P. Mazursky, 1980), *Poštar uvijek zvoni dvaput* (B. Rafelson, 1981), *Zvijezda 80* (B. Fosse, 1983); *Agneza božja* (N. Jewison, 1985) i *Druga žena* (W. Allen, 1988), te u švedsko-franc. koprodukciji *Žrtva* (A. A. Tarkovski, 1986), za koje je nagrađen na festivalu u Cannesu. Snima i na televiziji — u Švedskoj (npr. tv-film *Ritual*, 1969, I. Bergmana) i u inozemstvu (npr. tv-film *Georginini razlozi*, 1974, V. Schlöndorffa).

Bavi se i režijom; (ko)režirao je nekoliko dokum. filmova te 3 igrane: *Gorila* (Gorilla, 1956, sa L.-H. Ottossonom), *Most od lijana* (Lianbron, 1965) i *Jedan plus jedan* (En och en, 1977, sa E. Josephsonom i I. Thulin).

Ostali važniji filmovi: *Baraba* (A. Sjöberg, 1953, sa G. Strindbergom); *Karin Månsdotter* (A. Sjöberg, 1954); *Salka Valka* (A. Mattsson, 1954); *Djevojka u fraku* (A. Mattsson, 1956); *Sagnarevo lutanje* (L.-M. Lindgren, 1957); *Dama u crnom* (A. Mattsson, 1959); *Kroz tamno ogledalo* (I. Bergman, 1960); *Zimsko svjetlo/Pričesnici* (I. Bergman, 1962); *O svim tim ženama* (I. Bergman, 1964); *Ljubavni par* (M. Zetterling, 1964); *Voljeti* (J. Donner, 1964); *Haljima* (V. Sjöman, 1964); *Sramota* (I. Bergman, 1968); *Vučje doba* (I. Bergman, 1968); *Strast* (I. Bergman, 1969); *Dodir* (I. Bergman, 1971, nekoliko sekvenci snimio je G. Fischer); *Posljednja šansa* (R. Fleischer, 1971); *Prolazno oduševljenje* (V. Schlöndorff, 1972); *Prizori iz bračnog života* (I. Bergman, 1974, i tv-serija); *Čarobna frula* (I. Bergman, 1974); *Go-*

S. NYKVIST, *Krici i šaputanja* (red. I. Bergman)



lubica/Susret na oceanu (Ch. Jarrott, 1974); *Stanar* (R. Polanski, 1976); *Licem u lice* (I. Bergman, 1976); *Zmijsko jaje* (I. Bergman, 1977); *Jesenja sonata* (I. Bergman, 1978); *Slatka mala* (L. Malle, 1978); *Početi iznova* (A. J. Pakula, 1979); *Uragan* (J. Troell, 1979); *Pekmezna pobuna* (E. Josephson, 1979); *Iz života marioneta* (I. Bergman, 1980); *Carmen* (P. Brook, 1983); *Jedna Swanova ljubav* (V. Schlöndorff, 1984); *Nakon probe* (I. Bergman, 1984); *Ljubavnik iz snova* (A. J. Pakula, 1986); *Nepodnošljiva lakoća postojanja* (Ph. Kaufman, 1988).

K. Mik.

NYMAN, Lena, šved. filmska, kazališna i tv-glumica (Stockholm, 1944). Od 1950. nastupa u kazalištu (u dječjim ulogama), a 1955. debitira i na filmu. Glumu uči u školi Kraljevskoga dramskog kazališta u Stockholmu od 1964. Plavokosa i pjegava, izrazito niska rasta i punašna, neočekivan status seks-simbola (ali — paradoksalno — i emancipirane žene), kao i ugled najprovokativnije šved. glumice 60-ih godina stječe u društveno i politički subverzivnim filmovima *Ja sam znatiželjna* — *žuto* (1967) i *Ja sam znatiželjna* — *plavo* (1968) V. Sjomana, u kojima istaknute

građane intervjui o »nezgodnim« pitanjima politike, društva i morala, ne ustručavajući se ni seksualnih provokacija kako bi ukazala na licemjerje seksualnih tabua. Nakon toga, glumeći na filmu relativno rijetko (tek oko 20 uloga do 1987), istaknula se samo još likom mentalno zaostale kćeri gl. junakinje u *Jesenjoj sonati* (1978) I. Bergmana. Cesto nastupa na televiziji, a poznata je i kao kabaretistica i pjevačica.

Ostale važnije uloge: *491* (V. Sjoman, 1964); *Otac* (A. Sjöberg, 1969); *Moja voljena* (K. Grede, 1979); *Ronja* (T. Danielsson, 1984). Mi. Šr.

nj

NJEMAČKA. Prvu kinemat. predstavu s plaćenim ulaznicama prikazali su izumitelji, braća *Max* i *Emil Skladanowsky*, 1. XI 1895 (oko 2 mjeseca prije braće *Lumière*) u berlinskom varijetetu »Wintergarten«. Program tih prvih »živih slika« (*lebende Bilder*) sastojao se od kratkih dokum. snimki s berlinskih ulica te atrakcija s godišnjeg sajma. Nešto kasnije pridružio im se treći brat *Eugen S.*, na čiji su poticaj snimane kratke komične »međuigre« (tako su nastali prvi njem. igrani filmovi »Lov na muhe« i »Suvremena Djevica Orleanska«, oba 1896). Ipak, i u Njemačkoj je ubrzo prevladala tehnički savršenija aparatura braće *Lumière*. Više uspjeha imao je industrijalac *Oskar Messter*, pravi pionir njem. filma i kinematografije, koji se specijalizirao za proizvodnju kino-projektora, a svojim je kupcima prikazivao kratke filmove što ih je sâm proizveo u jednoj kući za iznajmljivanje, gdje je 1896. otvorio atelier (*Kunstlicht Atelier*); iste godine otvorio je i prvu kino-dvoranu u Berlinu (prva 2 stalna kina otvorena su 1899. u Hamburgu, a 1904. i 1. dvorana u Münchenu). U proizvodnji igr. filma *Messter* se najprije okušava s burleskama u kojima sudjeluju članovi njegove obitelji; 1897. realizira film »Car Friedrich svira flautu«, kojim začinje tzv. prusku tematiku u njem. kinematografiji, a 1902. »Salomu«, prvo djelo ljubavno-erotske tematike. Već u tom početnom razdoblju (1904) počinju se snimati i krim. filmovi, 1910. prvi znanstvenofantastični »Propast svijetak«, 1911. prvi crtani »Juha« *Juliusa Pinschewera* te prvi tzv. *podmornički film* »Pro Patria« (žanr čest i do 80-ih godina). Unatoč svemu tome, kao i činjenici da je samo *Messter* 1897. proizveo 84 filma (uglavnom ne-igrana) te da je osnovana važna tvrtka *Deutsche Bioscop*, u njem. kinima dominiraju uvezeni filmovi (prvenstveno tal., franc. i američki).

Snažniji razvitak otpočinje poč. 10-ih godina. Velik uspjeh u publike postiže 1910. glumica *Henny Porten*, prva njem. zvijezda, a od iduće godine dan. glumica *Asta Nielsen* i njezin suprug, redatelj *Urban Gad*, nizom filmova uzdižu dotad anonimnu produkciju igr. filmova na razinu najinteresantnijeg medija. Proizvodnja naglo raste: od 35 igr. filmova u 1910. na 173 u 1911, čak 353 u 1913 — uključujući i epizode u okviru tada vrlo popularnih → serija. Najuspjelije su bile detektivske: »Miss Nobody« *Willyja Zeyna* (sa *Sentom Eichstaedt*) od 1913, te »Stuart Webbs« (s *Ernstom Leicherom* /i scenarist/) i »Joe Debbs« (s *Maxom Landom*) *Joëa Maya* od 1914.

Razvitak njem. igranog filma zainteresirao je i mnoge kaz. djelatnike za novi medij. Glumac

Albert Bassermann 1913. igra gl. ulogu u filmu »Drugi« *Maxa Macka* i prvi put privlači ozbiljniju kritičku pažnju na pojavu jednoga igr. filma u Njemačkoj. Ugledu filma doprinos daje i redatelj *Max Reinhardt* koji s članovima svoga berlinskog kazališta snima »Venecijansku noć« (1913), a sve je zapaženija i film. djelatnost glumca *Paula Wegenera* koji u filmu »Praški student« (1913) *Stellana Ryea* (inače Danca) najavljuje ekspresionizam, jedan od najutjecajnijih pokreta u povijesti filma.

Prvi svj. rat oslobađa njem. producente inozemne konkurencije, a nastalu prazninu popunjuju uglavnom »patriotskim kičem« odn. propagandnim filmovima. Proizvodne kuće prihvaćaju zahtjeve prikazivača (u zemlji djeluje oko 2000 kina) za povećanjem proizvodnje, koja je i u ratnim uvjetima uvijek iznosila više od 200 naslova godišnje. Otkrivši izvanredne propagandne mogućnosti kinematografije, vlada počinje potpomaći film. proizvodnju; general *Erich Ludendorff* inicirao je ujedinjenje vodećih film. produkcija, pa je tako 18. XII 1917. nastalo poduzeće *Universum-Film-Aktiengesellschaft* (akr. *UFA*) u čijoj je financ. konsolidaciji drž. blagajna sudjelovala sa 30% sredstava.

Po završetku I svj. rata nesređene prilike u zemlji, gospodarska kriza, nezaposlenost, soc. bunt i polit. neizvjesnost pogoduju rastu inflacije koja je, međutim, povoljno utjecala na izvoz njem. filmova zbog apsurdno niskog pariteta njem. marke (stoga povjesničar filma *Enno Patalas* za razdoblje 1919–23. stvara pojam *Inflation-film*). Takvo kaotično stanje u njem. društvu paradoksalno se reflektiralo i u daljemu naglom povećavanju film. proizvodnje (rekordna godina je 1920. sa 545 filmova). Kao najveće film. poduzeće, *UFA* je orijentirana na popularne eskapističke vrste filmova (komedije, kostimirane drame i sl.), popularne serije i serijale, ali i na kvazi-znanstvene odn. kvazi-odgojne filmove (npr. o prostituciji) koji su svojom »objektivnošću« zapravo prikrivali neku vrst softcore-pornografije (*Sittenfilme*); »Prostitucija« (1919) *Richarda Oswald* jedan je od zapaženijih primjera te vrste. Među kostimiranim filmovima najpopularniji su bili »Carmen« (1918) *Ernsta Lubitscha*, s glumicom *Polom Negri*, i »Veritas vincit« (1918) *J. Maya*.

Dva filma snimljena 1919, *Lubitscheva* »Gospođa Dubarry« i »Kabinet doktora Caligarija« *Robert* *Wienea*, pobudila su veliko zanimanje za njem. film u inozemstvu. Prvi kao prototip hist. melodrame, a drugi kao izvorni začetnik → eks-

presionizma, pokreta kojem su se priključili gotovo svi najznačajniji njem. redatelji razdoblja: *Friedrich Wilhelm Murnau*, *Fritz Lang*, *Paul Leni*, *Lupu Pick*, *Ewald Andreas Dupont*, *Karl Grüne*, *Arthur Robison*, *Henrik Galeen*, *Leopold Jessner*, *Otto Rippert* i *Arthur von Gerlach*, na čelu sa scenaristom *Carlom Mayerom*, idejnim začetnikom ekspresionizma na filmu. *Mayer* je najistaknutija osobnost i struje → *Kammerspielfilm*, komornih drama i melodrama uglavnom turobna ugodaja, o problemima ljudi iz srednje i niže srednje klase (npr. »Posljednji čovjek«, 1924, *F. W. Murnau*). Spomenutoj skupini redatelja pripada i producent *Erich Pommer* sa svojim poduzećem *Decla-Bioscop* (od 1923. pridruženim *UFA*-i), koji je svojim ambicioznim projektima promijenio tok dotadašnje, uglavnom nepretencijske film. produkcije. Međutim, filmovi visoke kvalitete bili su tek neznatan dio od 200–300 igr. filmova godišnje produkcije Njemačke, tada već jedne od svjetskih film. velesila (odmah iza *Hollywooda*). Uz izrazito umj. tendenciju filmova istaknutih ekspresionističkih stvaralaca, povećavala se proizvodnja nacionalnih pov. drama (u kojima je, npr., glumac *Otto Gebühr* stvarao karijeru tumačeći poznate pov. ličnosti, među ostalima i *Friedricha Velikog*). Često se realiziraju i različite vrste filma fantastike: filmovi strave (npr. »Nosferatu«, 1922, *F. W. Murnau* /s glumcem *Maxom Schreckom*/), bajke (npr. »Izgubljena cipelica«, 1923, *Ludwiga Bergera*), legende (npr. »Nibelunzi«, 1924, *F. Langa*), krim. filmovi na rubu fantastike (npr. više djela *F. Langa*) te posebno egzotične pustolovine (npr. »Indijski nadgrobni spomenik«, 1921, *J. Maya*); takvi filmovi, uz ekspresionističke komponente, evociraju i duh njem. romantizma (i danas zamjetan u kinematografiji SR Njemačke). U njima ugled stječu glumci *Harry Piel*, *Conrad Veidt*, *Rudolf Klein-Rogge* i *Werner Krauss* odn. *Lil Dagover*, *La Jana* i *Ossi Oswalda*, snimatelji *Fritz Arno Wagner*, *Carl Hasselmann* i *Karl Freund*, scenaristica *Thea von Harbou* i dr.

Od svih stvaralačkih osobnosti na početku 20-ih godina najznačajniji je *E. Lubitsch*, dok prva polovica 20-ih prolazi u znaku *F. Langa* (istaknutog sve do kraja nj. razdoblja) i osobito *F. W. Murnau*. Unatoč zamjerkama zbog njihova »umjetničkog eskapizma«, tj. čestog izbjegavanja realist. pristupa njem. suvremenosti, oba su redatelja — svojim profinjanim i nadahnutim vizualnim koncepcijama alegorijskih, simboličkih, fantazmagoričnih, pustolovnih i mitol. tema i motiva — ostavili dubok trag ne samo u njemačkom, već i u svjetskom filmu.

God. 1924, nakon djelomičnog sređivanja društva i ekon. prilika, odn. stabilizacije valute, hollywoodske kompanije kupile su dio njem. kinematografa i zemlju preplavile am. filmovima. Na intervenciju njem. vlade uveden je tzv. *kvota-sistem*, prema kojem je za svaki uvezeni film trebalo snimiti jedan domaći (tzv. *Kontingentfilm*). Ta akcija, međutim, nije u potpunosti uspjela, jer su am. producenti počeli snimati u Njemačkoj. UFA je zapala u financ. teškoće, pa je morala uzimati zajmove od am. tvrtki Paramount i MGM uz nepraktične i vrlo skupe uvjete, tako da je 1927. gotovo bankrotirala.

U to vrijeme film »Ulica bez radosti« (1925) *Georga Wilhelma Pabsta*, najznačajnijeg autora s kraja nij. razdoblja, inaugurira u njem. kinematografiji kritički realizam poznat pod nazivom *nova stvarnost* (*Neue Sachlichkeit*), kojem je začetnik slikarska skupina istog naziva (G. Grosz, G. Scholz, G. Schrimpf, A. Kanoldt i dr.), ali i specifičan žanr tzv. *uličnih filmova* (*Strassenfilme*) čija se radnja zbiva na ulicama i dočarava težinu tadašnjih prilika. »Socijalnom osvještenju« njem. umjetničkog filma znatno su pridonijeli i redatelji *Piel Jutzi* i *Gerhard Lamprecht* tzv. *Zille-filmovima* (prema slikaru i film. scenaristu *Heinrichu Zilleu*), u kojima se — unatoč društv. neopredijeljenosti — ipak jasno odslikava soc. situacija.

God. 1928. *Pabst* i *Erwin Piscator* osnivaju *Pučki savez za filmsku umjetnost* (*Volksverband für Filmkunst*) koji potiče snimanje naprednih i umj. filmova, dok se *Njemačka liga za neovisni film* (*Deutsche Liga für unabhängigen Film*) opire gloriifikaciji ratne tematike i pritiscima cenzure; oba su udruženja preko pojedinih članova bila pod djelomičnim utjecajem Socijaldemokratske i Komunističke partije Njemačke. Tako su nastali *proleterski filmovi* (*proletarische Filme*) »Braća« (1929) *Wernera Hochbauma*, »Honorarni knjigovođa Krempke« (1930) *Marie Harder* i »Kuhle Wampe« (1932) *Slatana Dudowa*, dok je film »Na drugoj strani ulice« (1929) *Lea Mitterla* nastao pod izravnim utjecajem KP.

Kao stanovitu popratnu pojavu u realist. usmjerenju njem. filma treba shvatiti popularne tzv. *planinske filmove* (*Bergfilme*), »njemačke vesterne« većinom u službi veličanja njem. hrabrosti, poduzetnosti i snalažljivosti, koji znače definitivan izlazak njem. filma iz »kammerspielovskog« ateljea, a ujedno iskazuju i njem. zaokupljenost prirodom. Taj je pravac inaugurirao redatelj i snimatelj *Arnold Fanck* filmom »Bijeli pakao Piz Palüa« (1929, sa *G. W. Pabstom*), a isticala su se i ostvarenja *Luisa Trenkera* i *Leni Riefenstahl* (i popularni glumci).

Dokum. film (u njem. jeziku najčešće *Kultur-film*) razvija se već od poč. 20-ih godina; tako npr. *Hans Cürlis* 1919. osniva *Institut za kulturna istraživanja*, u čijem se okviru desetljećima snimaju filmovi lik. usmjerenja. Najistaknutija ostvarenja su, međutim, filmovi u kojima se dokumentarnost prožimlje s eksperimentiranjem: »Berlin — simfonija velegrada« (1927) *Waltera Ruttmanna*, koji začinje specifičan dokum. žanr *simfonija velegrada*, i »Ljudi u nedjelju« (1929) *Roberta Siodmaka* i *Edgara G. Ulmera* (u čijoj su produkciji sudjelovali i *Bela Balazs*, *Billy Wilder* i *Fred Zinnemann*).

Na području eksp. filma javljaju se 20-ih godina avangardna djela, većinom tzv. *apstraktni filmovi* (njem. *absoluter Film*), autora *Vikinga Eggelinga*, *Hansa Richtera* i *Oskara Fischingera* te *Ludwiga Hirschfeld-Macka*, *Kurta Kranza* i *Wernera Graeffa*, kao i dr. U animaciji izdvaja se *Lotte*



NJEMAČKA F. LANG, M (P. Lorre)

Reiniger ostvarenjima u tehnici tzv. *kineskih jenki*.

Uoči pojave zv. filma Njemačku napuštaju producent *E. Pommer*, redatelji *E. Lubitsch*, *E. A. Dupont*, *L. Pick*, *P. Leni*, *F. W. Murnau* i *Dimitri Buchowetzki* (angažirani — zbog inventivnog red. postupka u mizansceni — mahom u Hollywoodu i Vel. Britaniji), glumica *P. Negri* te glumac *Emil Jannings* (koji se kasnije vratio i nadalje bio jedan od najznačajnijih karakternih glumaca).

Njem. zvučni film nastao je u okviru vlastitog ton. sistema *Tobis*. Prva cjelovečernja ostvarenja bili su igr. film »Ljubim ruke, gospodo!« (1929, djelomično ozvučen /1 sekvenca/) *Roberta Landa* i dokum. film »Melodija svijeta« (1928) *W. Ruttmanna*, a prvi veliki uspjeh »Plavi anđeo« (1930) *Josefa von Sternberga*. Zbog prelaska na zv. tehniku produkcija u Njemačkoj opada; 1930. snimljeno je 60 nijemih, 15 naknadno ozvučenih i 111 zv. filmova, a 1931. samo 142 zvučna i 2 nij. filma. U početku zv. razdoblja prevladavaju muz. filmovi po uzoru na klas. bečke operete (npr. »Dva srca

u tročetvrtinskom taktu«, 1930, *Geze von Bolvaryja* i vrlo popularni »Kongres pleše«, 1931, *Erica Charrella*), obično snimani i u franc. i engl. verzijama; najuspjeliji među tim prvim evr. filmskim musicalima bio je »Troje s benzinske pumpe« (1931) *Wilhelma Thielea*, s pjevanim i plesnim dionicama koje i danas podsjećaju na neke najznačajnije am. musicale (»Pjevajmo na kiši«). U tom razdoblju nastaju i neki od najznačajnijih njem. filmova uopće: »Zapadno bojište 1918« (1930) i »Drugarstvo« (1931) *G. W. Pabsta*, »M« (1931) *F. Langa*, »Kapetan iz Kopenicka« (1931) *R. Oswald* i »Djevojke u uniformi« (1931) *Leontine Sagan* — djela s ne samo iznimno vještim korištenjem zvuka, već i napredna ostvarenja izraženoga psihol. nijansiranja likova i soc. angažmana.

Dolaskom nacionalsocijalista na vlast, otpočinje potpuno novo razdoblje njem. kinematografije. Neposredno po uspostavi režima (28. III 1933) ministar propagande *Josef Goebbels*, između ostalog, proklamira sljedeće: »Nacionalna revolucija neće se ograničiti samo na politiku, nego će preuzeti i područja privrede, sveopće kulture, unutrašnje i vanjske politike, također i filma«. *Oskar Kolbus*, jedan od nacističkih funkcionara tog vremena, naglašuje da »nadolazeći njemački film mora biti svjestan da lica i oblića koja će prikazivati pripadaju arijevske rasi«. Takve ideol. pozicije, s većim ili manjim odstupanjima, determiniraju karakter film. proizvodnje. Za tih 12 godina snimljena su 1363 filma, od kojih je približno svaki šesti pripadao direktnoj režimskoj propagandi (1945. saveznička ih je cenzura zabranila 208), dok su ostali — u manjoj ili većoj mjeri — posjedovali bar poneki polit. motiv. Nakon obračuna s weimarskom »blatnjavom kulturom« (*Sumpf-kultur*) te nakon proklamacije da »duh nacionalsocijalizma treba zavladati i svijetom filma«, osnovana je *Filmska komora Reicha* (*Reichsfilmkammer*) kao dio *Kulturne komore* (*Kulturkammer*) kojima je — indirektno ali energično — rukovodio sam *Goebbels*. Film je postao najvažniji, po nekim i uporišni oslonac totalne njem. propagande. Filmovi *V. I. Pudovkina*, *S. M. Ejzenštejna* i *G. W. Pabsta* povučeni su iz kinematografa, a ubrzo su »na indeks« stavljeni i soc. filmovi iz 20-ih i 30-ih godina te ekspresionistička djela. Scenariji, već dovršeni filmovi i film. kritike podvrgavani su oštroj cenzuri (oko 40 filmova proizvedenih u tom razdoblju zabranjeno je za prikazivanje). Naprednim sineastima, te svima žid. podrijetla, onemogućeno je djelovanje. Stoga, mnogi su odmah (neki već i poč. 30-ih godina) emigrirali u SAD, Vel. Britaniju, Francusku ili SSSR, gdje su — većinom — nastavili karijere (tzv.



NJEMAČKA G. W. PABST, Ulica bez radosti



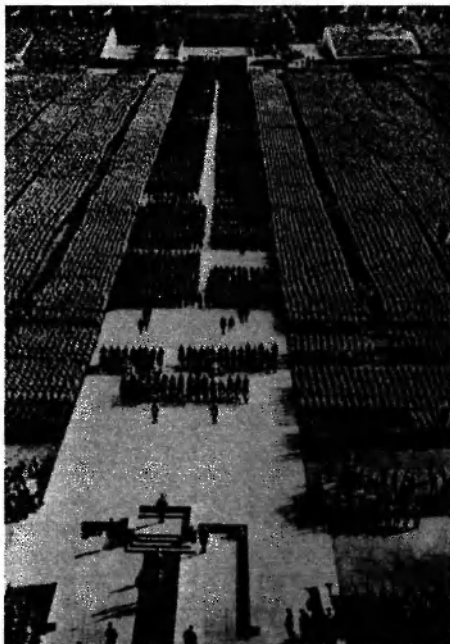
NJEMAČKA F. W. MURNAU, *Nosferatu*



NJEMAČKA E. LUBITSCH, *Gospođa Dubarry*

Exilkino). Među najpoznatijim film. emigrantima bili su producenti Seymour Nebenzahl i Arnold Pressburger, snimatelji K. Freund, Curt Courant, Günther Krampf, Franz Planer i Eugen Schüfftan, skladatelji Hanns Eisler, Werner Richard Heymann, Franz Waxman i Frederick Hollander, sce-

NJEMAČKA L. RIEFENSTAHL, *Trijumf volje*



narist C. Mayer, glumci A. Bassermann, Felix Bressart, Fritz Kortner i Peter Lorre odn. Elisabeth Bergner i Brigitte Helm, te redatelji M. Reinhardt, E. Charrel, S. Dudow, F. Lang, J. May, R. Oswald, G. W. Pabst (koji se kasnije vratio i u Njemačkoj snimio nekoliko filmova), L. Sagan, R. Siodmak, W. Thiele, R. Wiene, B. Wilder, Otto Preminger, Max Ophüls, Paul Czinner, Hermann Kosterlitz (Henry Koster) i Lothar Mendes. U drugom valu, nešto kasnije, otišli su redatelji Reinhold Schünzel, Karl Junghans, Frank Wisbar i Detlef Sierck (Douglas Sirk) te glumci Lilian Harvey odn. Anton Wohlbrück (Walbrook). Zbog neslaganja s režimom na samoubojstvo su natjerani glumci Renate Muller i Joachim Gotschalk, dok je redatelj Herbert Selpin 1942. ubijen.

Žanrovski, kinematografija nacističkog razdoblja bila je podijeljena na zabavne i ozbiljne filmove. Među zabavnima osobito su se isticale muz. komedije i melodrame (posebno redatelja D. Siercka, R. Schünzela, G. von Borvarya i Willi-ja Forsta, s glumcima L. Harvey, Zarah Leander, Ilse Werner, Marikom Rokk, Marte Harell, Paulom Wesely i Marthom Eggerth odn. Janom Kiepurom, Viktorom de Kowom, Heinzom Rühmannom i Wiljem Frischom), zatim tzv. utopijski filmovi (npr. »Zlato«, 1934, Karla Hartla) te krim. filmovi i filmovi o cirkuskom miljeu. Među ozbiljnima izdvajali su se tzv. domovinski filmovi (*Heimatfilme*), tzv. filmovi o prijateljima — npr. antibritanski intonirani projekti o Ircima (npr. »Moj život za Irsku«, 1941, Maxa W. Kimmicha) ili o Burima (npr. »Ohm Krüger«, 1941, Hansa Steinhoffa),

ratni filmovi (npr. »Rumena zora«, 1933, Gustava Ucickog o podmorničarima i »Mladi orlovi«, 1944, Alfreda Weidenmanna o avijaciji), »odgojni« omladinski filmovi (npr. »Hitlerov omladinac Quex«, 1933, H. Steinhoffa), antiboljševički filmovi (npr. »Na kraju svijeta«, 1934, G. Ucickog i »GPU«, 1942, Karla Rittera), pov. filmovi (npr. »Kolberg«, 1944, Veita Harlana /posljednji spektakularni film. projekt režima/), biografski filmovi (npr. »Friedrich Schiller«, 1940, Herberta Maischa i »Paracelsus«, 1943, G. W. Pabsta) i špijunski filmovi (npr. »Tajni spis WB 1«, 1942, H. Selpina). Specifična kategorija bili su (uz mnoge antislavenski intonirane projekte) genocidno usmjereni antisemitski filmovi, od kojih su 4 najradikalnija snimljena 1939/40 (kad su otpočeli i najmasovniji progoni): »Robert i Bertram« (1939) Hansa-Heinza Zerletta, »Rothschildovi« (1939) Ericha Waschnecka, »Židov Süß« (1940) V. Harlana i dokumentarni »Vječni Žid« (1940) Fritza Hipplera. Među umjetnički i tehnički najuspješnijim ostvarenjima razdoblja ističu se vrsno uobličeni propagandno-polit. filmovi »Trijumf volje« (1935) i »Olimpijada« (1938) L. Riefenstahl, utopijske »Pustolovine baruna Münchhausena« (1943) Josefa von Bakyja, remek-djelo svjetske kinematografije u kojem se uspješno eksperimentira s *agfacolorom*, te »Romanca u molu« (1943) i »Ulica Velika sloboda br. 7« (1944) Helmuta Käutnera, djela za to doba začuđujuće pesimističnosti (oba zabranjena). Općenito se smatra da je u tih 12 godina snimljeno oko 20 izrazito kvalitetnih filmova koji ne pripadaju niti jednoj domeni grube ideol. ili polit. propagande. Sve do 1942, kad je Goebbels definitivno stavio cjelokupnu produkciju pod kontrolu UFA-e, filmove je proizvodilo 7 velikih proizvodnih tvrtki (*Bavaria, Berlin-Film, Prag-Film /Prag je inače trebao postati gl. filmskim središtem budućega Velikog Reicha/, Terra, Tobis, UFA i Wien-Film*). Među ostalim film. djelatnicima tog razdoblja isticali su se redatelji Carl Froelich, Erich Engel, Kurt Hoffmann, Wolfgang Liebeneiner, Richard Eichberg, Georg Jacoby, Paul Martin, Arthur Maria Rabenalt, Robert Adolf Stemmle, Werner Klingler, Hermann Thimig i Rolf Hansen, glumci Adele Sandrock, Dorothea Wieck, Kristina Söderbaum, Olga Tschecanova, Käthe von Nagy, Marianne Hoppe, Hilde Krahle i Sybille Schmitz odn. E. Jannings, W. Krauss, Gustaf Gründgens, Heinrich George (»četvorica velikih« karakternih glumaca razdoblja), Gustaf Diessl, Carl Raddatz, Ferdinand Marian, Attila i Paul Hörbiger, Theo Lingen, Hans Moser, Hans Albers, Viktor Staal i Willy Birgel, snimatelji Carl Hoffmann, Reimar Kuntze, Bruno Mondl, Willy Winterstein i Günther Rittau, skladatelji Giuseppe Becce, Herbert Windt i Theo Mackeben, te mnogi dr.

Po završetku II svj. rata, neki njem. filmski djelatnici stavljeni su na »crnu listu« odn. zabranjeno im je djelovanje (na dulje ili kraće vrijeme): npr. V. Harlan, E. Jannings, W. Krauss, G. Gründgens, L. Riefenstahl, W. Liebeneiner i G. Ucicky; K. Ritter je — da bi izbjegao suđenje — pobjegao u Argentinu, H. George je umro u sovj. zarobljeništvu, dok je F. Marian počinio samoubojstvo; V. Harlanu je i suđeno, ali je oslobođen »zbog nedostatka dokaza«.

Njemačka Demokratska Republika. Početkom kinematografije Njemačke DR smatra se sastanak četrdesetorice sineasta u berlinskom hotelu »Adlon« (sovj. okupacijska zona) 17. XI 1945. Već prije službenog razdvajanja Njemačke na Zapadnu i Istočnu (1949), studiji Tobisa i UFA-e ujedinjeni su u drž. poduzeće DEFA

(1946), pod kontrolom SSSR-a; teh. baza bila je relativno usčuvana, tako da su se već nekoliko dana nakon kapitulacije počeli naknadno sinkronizirati sovj. filmovi. Iste godine snimljeni su i prvi njem. poratni igr. filmovi (u sovj. zoni). U tom razdoblju nastalo je i nekoliko vrlo značajnih djela, orijentacije tzv. *antifasističkog realizma* («Ubojice su među nama», 1946, *Wolfganga Staudtea*, «Brak u sjeni», 1947, *Kurta Maetzig* i «Afera Blum», 1948, *E. Engela*, kasnije i «Podanik», 1951, *W. Staudtea*). Poč. 50-ih godina vodeći kult. funkcionari Njemačke DR ističu zahtjev za većom »partijnošću« filmova, za jačim angažmanom u konstituiranju nove države. Politburo CK SED objavio je 27. VII 1952. rezoluciju u kojoj se DEFA poziva da prikazuje filmove koji raskrinkavaju ratne hušakače, agente, špijune, sabotere, militariste i izdajice domovine u službi zap. imperijalizma. Partijska »linija« tražila je da mjesto kritičkog realizma zauzme *socijalistički realizam*. Nakon takvih zahtjeva film. produkcija počinje stagnirati, a realiziraju se »zajamčeno ispravni« filmovi kakva je dvodjelna biografija Ernsta Thälmana (*K. Maetzig*, 1954/55); umjetnički vrijedna djela (poput »Jačih od noći«, 1954, *S. Dudowa*) bila su iznimke. Ostali istaknutiji redatelji 50-ih godina su *Arthur Pohl*, *Georg C. Klaren*, *Martin Hellberg*, *Ralf Kirsten* i *Joachim Kuerner*. Budući da su nacistički film. arhivi bili isprva pod kontrolom SSSR-a, a od 1955. Njemačke DR, ondje se razvija specifična vrsta dokum. filma, u osnovi kompilacijskog karaktera, u kojem se na bazi arhivskih snimki objelodanjuje djelatnost pojedinih nacista dok su bili na vlasti, a od kojih neki zauzimaju odgovorne društ. položaje u SR Njemačkoj; najistaknutiji autori takvih filmova su bračni par *Andrew* i *Annelie Thormdike* te *Joachim Helwig*. U drugoj polovici 50-ih godina u istočnonjem. filmskoj djelatnosti dolazi do promjena. Nakon XX kongresa KPSS, pritisak drž. uprave u svim zemljama Varšavskog ugovora je smanjen, odnosi su liberalizirani, a povećana je i film. proizvodnja. Tako su 1957. godine koja se smatra jednom od najuspješnijih, proizvedena 22 igr. filma, među kojima i neki vrlo visoke kvalitete — osobito djela mladih autora *Komrada Wolfa*, *Kurta Junga-Alsena*, *Joachima Haslera* i *Gerharda Kleina*, kojima se ubrzo pridružuju *Günther Reisch*, *Frank Beyer* i *Heiner Carow*. Međutim, ubrzo je nastupilo »kampanjsko« vrijeme u kojem se od DEFE i redatelja tražilo »više angažiranosti u pristupu temama« i više respekta prema novoj državi. Tako je film *K. Wolfa* »Tragači za suncem« (1958), unatoč ugledu autora (uspjeh u Cannesu istočnonjemačko-bug. koprodukcijom »Zvijezde«, 1958), nije u Njemačkoj DR prikazan sve do 1972 (na televiziji). Poč. 60-ih godina počeo je opadati broj kinegledatelja (zbog konkurencije televizije), ali i zbog niske kvalitete domaćeg filma. U takvim izmjeničnim razdobljima restrikcija i liberalizma kinematografija Njemačke DR izgubila je mogućnost osamostaljivanja i međunar. etabliranosti. Filmovi 60-ih godina opet najčešće prizivaju prošlost (doba carstva i građanstva), kritiziraju Weimarsku Republiku, upozoravaju na opasnost od nacizma, te neprestano preispituju njegove uzroke, korijene i neljudskost, prikazuju koncentracione logore (npr. »Gol među vukovima«, 1962, *F. Beyera*), stalno obračunavajući s prošlošću. Istaknutiji redatelji koji se javljaju 60-ih godina jesu *Jürgen Böttcher*, *Egon Günther*, *Horst Seemann*, *Rainer Simon*, *Frank Vogel*, *Günther Rucker*, *Heinz Thiel* i *Ulrich Thein*. U to vrijeme DEFA počinje proizvoditi muz. filmove, komedije te filmove o Indijancima (često prema K. Mayu) u kojim s uspjehom nastupa jugosl. glumac *Gojko Mitić*. Poč. 70-ih godina programski odjel DEFE pod vodstvom profesora *Wilkeninga* opet usmjeruje proizvodnju, ravnomjerno prema prošlosti i prema sadašnjosti (gdje se preporučuju teme »o nekim problemima naše društvene stvarnosti«, npr. odnos pojedinca i kolektiva). Filmovi veterana *E. Günthera* i *H. Carowa*, te novijih redatelja *Bernharda Stephana*, *Siegfrieda Kuhna*, *Lothara Warnekea*, *Ingrid Reschke*, *Rolanda Grafa*, *Hermanna Zschochea* i *Erwina Stranke*, koliko god redateljski korektni i tehnički savršeni, još uvijek (i pored povremenih međunar. festivalskih uspjeha) ne dosežu razinu ostvarenja iz 50-ih i 60-ih godina (osobito *K. Wolfa* i *F. Beyera*). Povremenim otporima intelektualaca (npr. tzv. *Biernannova povelja* iz 1976), koji traže stvarnu liberalizaciju polit., soc. i kult. prilika, pridružuju se i sineasti, što potkraj 70-ih i poč. 80-ih godina dovodi do niza emigracija film. radnika iz Njemačke DR u SR Njemačku.



NJEMAČKA W. RUTTMANN, Berlin – simfonija velegrada

Kao i u većini socijal. zemalja, u Njemačkoj DR postoji i znatna produkcija dokum. filmova. Najveći međunar. ugled ima *Walter Heynowski* (od 1955. u tandemu s *Gerhardom Scheumannom*), dok se ističu još *Karl Gass*, *Winfried Junge*, *Volker Koepp*, *Karlheinz Mund*, *Gitta Nickel* i *Peter Voigt*. Na području animacije vodeći su stvaraoci bračni par *Klaus* i *Katja Georgi*. Od ostalih film. djelatnika ističu se snimatelji *Robert Baberske*, *Friedl Behn-Grund*, *Werner Bergmann* (renomirani već i prije rata), *Erich Gusko* i *Günther Marcinkowsky*, te glumci *Annekatrin Bürger*, *Angelika Domröse*, *Renate Krössner*, *Katrin Sass*, *Karin Schröder*, *Katharina Talbach* i *Jutta Wachowiak* odn. *Erwin Geschonneck*, *Hanjo Hasse*, *Rolf Hoppe*, *Armin Mueller-Stahl*, *Günther Simon*, *Hilmar Thate*, *Jörg Pose* i *Manfred Möck* (te čest gost iz SSSR-a *Regimantas Adomajtis*).

Školovanje svih profila film. kadrova vrši se na visokoškolskoj ustanovi *Deutsche Hochschule für Filmkunst* u Potsdam-Babelsbergu (u blizini se nalazi i *Neubabelsberg*, jedan od najvećih studijskih kompleksa u Evropi). U Ist. Berlinu djeluje kinotečna ustanova *Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik*. Najznačajniji međunar. festival u zemlji održava se u *Leipzigu* (za dokum. filmove).

NJEMAČKA W. STAUDTE, Ubojice su među nama (H. Kneff i E. W. Borchert)





NJEMAČKA K. WOLF.
Podijeljeno nebo

Sredinom 70-ih godina u Njemačkoj DR djelovalo je 1181 kino sa oko 343000 mjesta (s posjetom od 4,6 godišnje po glavi stanovnika); sredinom 80-ih godina taj je broj smanjen na 824 dvorane sa oko 256000 mjesta, a znatno je smanjen i godišnji posjet — na 4,4.

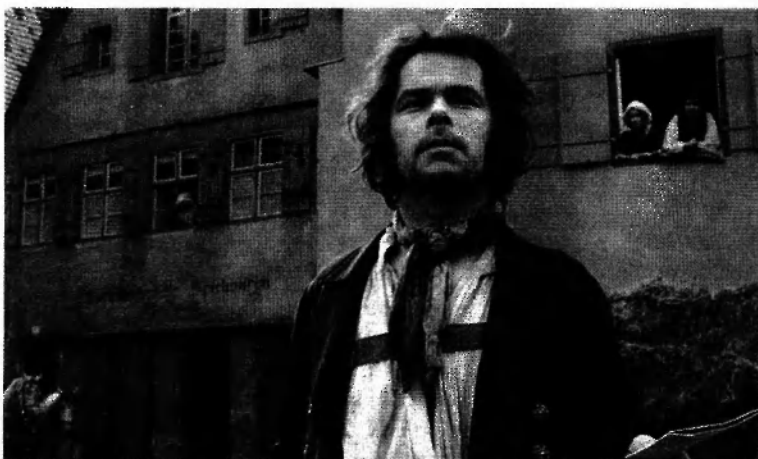
Savezna Republika Njemačka. Prvi igr. film snimljen je, u tada još Zapadnoj Njemačkoj, 1946 («Reci istinu» *Helmuta Weiss*); od ostalih djela toga početnog razdoblja ističe se još »Morituri« (1948) *Eugena Yorka*. Nakon službenog osnutka SR Njemačke (1949) i festivala u *Berlinu* (1951), danas jednoga od najutjecajnijih u svijetu, proizvodnja igr. filmova naglo se povećava (npr., 1954. snimljeno ih je 108 /u čemu velikog udjela ima vodeći producent tog razdoblja *Artur Brauner*). Međutim, to su uglavnom komerc. projekti — melodrame i komedije koje ne pobuđuju znatnije zanimanje ni domaće ni međunar. kritike; ipak, određen ugled stječu redatelji *Axel von Ambesser*, *Harald Braun*, *Falk Harnack*, *Werner Jacobs*, *Rudolf Jugert*, *Georg Tressler* i dr. Takva niska umj. kvaliteta povjesničare nužno navodi na usporedbe s kinematografijom njem. ratnog saveznika Italije, u kojoj se u to doba javio jedan od najznačajnijih pokreta u povijesti filma — *neorealizam*. Tumači se to izraženijim njem. »kompleksom krivnje«, deziluzioniranošću sineasta, prevladavajućim interesom za materijalno (nakon godinâ bijede), dakle i kao naličje ekon. prosperiteta, i sl. Moralno i materijalno stanje SR Njemačke 50-ih godina odražavaju jedino tzv. *Trummerfilme* — filmovi o »ruševinama« u ljudskim dušama i stvarnim razvalinama zemlje kao posljedicama

nacističke prošlosti i rata. Potkraj 50-ih godina iznova se javljaju rekonstituirani tzv. *domovinski filmovi* (*Heimatfilme*), snimaju se ratni filmovi (ističe se pacifistički »Posljednji most«, 1954, *H. Käutnera* /koprodukcija sa SFRJ/) i ekranizira knjiž. baština (npr. »Kapetan iz Köpenicka«, 1956, *H. Käutnera* /po C. Zuckmayeru/ i »Novela o šahu«, 1959, *Gerda Oswald* /po S. Zweigu/). Stanovito ohrabrenje u smislu kritičkog sagledavanja stvarnosti bio je kraći val djela s kraja 50-ih godina («Nedovršena priča», 1958, *K. Hoffmanna*; »Djevojka Rosemarie«, 1958, *Rolfa Thielea*; »Ruže za državnog tužioca«, 1959, *W. Staudtea*), te povratak iz emigracije veterana *F. Langa* i *R. Siodmaka*. U to doba javljaju se i prve poratne glum. zvijezde: *Bernhard Wicki* (kasnije i uspješan redatelj), *Lilli Palmer*, *Hildegard Kneff*, *O. W. Fischer*, *Ruth Leuwerik*, *Johanna von Koczian*, *Hansjörg Felmy*, *Nadia Tiller*, *Liselotte Pulver*, *Peter van Eyck*, *Oskar Werner*, *Gert Fröbe*, *Ivan Desny*, *Hans-Christian Blech*, *Maria i Maximilian Schell*, *Curd Jürgens*, *Karlheinz Böhm*, *Romy Schneider*, *Horst Buchholz*, *Hardy Krüger*, *Mario Adorf*, *Karin Baal*, *Conny Froboess*, *Elke Sommer*, *Senta Berger* i dr. Šezdesetih godina, u još apsolutno komercijalno orijentiranoj zapadnonjem. kinematografiji, već postojećim žanrovima pridružuju se krim. filmovi (posebno oko 30 prema djelima E. Wallacea, kojima ugled stječe redatelj *Alfred Vohrer*), vestern (posebno oko 15 prema djelima K. Maya /najčešće snimani u SFRJ/ kojima poznat postaje redatelj *Harald Reinl*), te — potkraj desetljeća — vrlo brojni popularnografski filmovi (isprva pod firmom tzv. *odgojne*

kinematografije). Početak preokreta u njem. kinematografiji, odn. razdoblja koje traje i do danas, zbiva se na uglednomu međunarodnom festivalu kratkometr. filmova u → *Oberhausenu* 1962, kad grupa mladih sineasta objavljuje tzv. *oberhausenski manifest* pod naslovom »Tatino kino je mrtvo!« — kritički i programski tekst u kojem se obračunava s cjelokupnim stanjem u zapadnonjem. kinematografiji. Nakon filma »Ono« (1966) *Uricha Schamoniya* formira se skupina stvaralaca izvan etablirane kinematografije, koja i otpočinje dugo očekivani kritički zaokret. Uz *U. Schamoniya*, u »prvom valu« javljaju se *Peter Lilienthal*, *Volker Schlöndorff*, *Alexander Kluge*, *Werner Herzog*, *Johannes Schaaf*, *Franz Josef Spieker*, *Jean-Marie Straub*, *Rainer Erler*, *Peter Zadek*, *Edgar Reitz*, *Peter Schamoni*, *Hellmuth Costard*, *Christian Rischert* i *Vladimir Kristl*. Kritika oduševljeno dočekuje ovu antikonformističku grupu i naziva je *mladim* ili *novim njemačkim filmom*. Na početku 70-ih godina pridružuju joj se i *Georg Moore*, *Peter Fleischmann*, *Hans-Jürgen Syberberg*, *Werner Schröter*, *Reinhard Hauff*, *Rainer Werner Fassbinder*, *Wim Wenders*, *Michael Verhoeven* i *Rosa von Praunheim*, a kasnije još *Robert van Ackeren*, *Herbert Achternbusch*, *Hans W. Geissendörffer*, *Bernhard Sinkel*, *Peter Handke*, *Hark Bohm* (i popularan glumac), *Vojtech Jasný*, *Percy Adlon*, *Christian Zietzer*, *Maran Gosov*, *Hans Noever*, *Erwin Keusch*, *Niklaus Schilling*, *Otokar Runze*, *Klaus Lemke*, *Walter Bockmeyer*, *Rolf Bühmann* i dr. Najveći međunar. ugled ostvarili su *Wenders*, *Herzog*, *Fassbinder* i *Schlöndorff*, a uspjesi u kritici i na festivalima donose im i značajne drž. subvencije te pomoć i suradnju televizije. Tim je autorima zajednički krajnje kritičan odnos prema prusko-militarističkoj i nacističkoj prošlosti, prema onom dijelu kult. baštine koji na bilo koji način ima veze s tom prošlošću (tako, npr. i prema dijelu ekspresionističkih filmova), prema duhovnom stanju suvremene SR Njemačke (dehumanizirajućemu potrošačkom društvu i malograđanštini) te prema kapitalizmu u cjelini (često i s jakim antiam. intonacijom); zbog toga mnogi pripadaju i ekstremnom krilu → političkog filma. Unutar tog kompleksa javlja se i jak pokret neofeminističkog filma: *May Spils*, *Margarethe von Trotta*, *Helma Sanders-Brahms*, *Jeanine Meerapfel*, *Heidi Genée*, *Doris Dörrie* i dr.

Iako mladi njemački film — kao neetablirana kinematografija — postiže velik uspjeh kod kritike i intelektualne publike (predstavljajući najveće umj. osvježenje svjetskog filma 70-ih godina), ostaje gotovo posve neshvaćen kod najšire publike, kojoj je u biti namijenjen zbog svoga kritičkog stava prema stvarnosti koju autori žele promijeniti. Stoga se 80-ih godina zapadnonjem. film počinje — vrlo oprezno — približavati tzv. *zabavnom filmu* s pretenzijama (npr. *Wolfgang Petersen*, posebno filmom »Podmornica«, 1981), u čemu se osobito ističe vodeći producent *Bernd Eichinger*.

Od ostalih filma. djelatnika SR Njemačke ističu se: glumci *Klaus Kinski*, *Armin Mueller-Stahl*, *Günter Lamprecht*, *Heinz Bennent*, *Vadim Glowna* (i redatelj), *Klaus Löwitsch*, *Ulli Lommel* (i redatelj), *Matthias Habich*, *Fritz Wepper*, *Helmut Griem*, *Bruno Ganz*, *Jürgen Prochnow*, *Helmut Berger*, *Rüdiger Vogler*, *Dieter Hallervorden* (najpopularniji film. komičar), *Gottfried John*, *Udo Kier*, *Mathieu Carrière*, *Uwe Ochsenknecht* i *Götz George* odn. *Sabine Sinjen*, *Alexandra Kluge*, *Margit Carstensen*, *Ingrid Caven*, *Edith Clever*, *Irm Hermann*, *Christine Kaufmann*, *Uschi Glas*, *Erika Pluhar*, *Elisabeth Trissenaar*, *Hanna Schygulla*, *Grischa Huber*, *Hannelore Elsner*, *Jutta Lampe*, *Adelheid*



NJEMAČKA
W. HERZOG, Tajna
Kasparsa Hau-
sara (Bruno S.)

Arndt, Nastassja Kinski, Eva Mattes, Barbara Sukowa, Gudrun Landgrebe, Marie Colbin, Katharina Thalbach, Angela Winkler i Sunnyi Melles, te mnogi dr.; snimatelji Sepp Allgeier, Albert Benitz, Richard Angst, Klaus von Rautenwald, Walter Lassally, Franz Rath, Michael Ballhaus, Xaver Schwarzenberger, Jost Vacano, Thomas Mauch, Charly Steinberger, Wolfgang Treu, Jörg Schmidt-Reitwein, Jürgen Jürges te Robby Müller iz Nizozemske i Igor Luther iz CSSR-a; skladatelji Hans Werner Henze, Klaus Doldinger i dr.

U SR Njemačkoj jaka je i produkcija eksp. filmova. Još na početku 60-ih godina isticale su se skupine oko Dietera Rota i tandema Marianne Lüdtke/Ingo Kratisch, a kasnije i Werner Nekes (eksperimentira s dokum. filmom), Elfi Miklesch, Ute Ottinger (čiji su filmovi prodrli i u komerc. kina), Dore O., Bastian Cleve i dr.

Uz već spomenute, najznačajniji festival u SR Njemačkoj održava se u Mannheimu. U zemlji djeluje 5 film. arhiva: Stiftung Deutsche Kinemathek u Zap. Berlinu, Münchner Filmmuseum u Münchenu, Bundesarchiv-Filmarchiv u Koblenzu te Deutsches Filmmuseum i Deutsches Institut für Filmkunde u Frankfurtu a. M. Film kadrovi svih profila školuju se u 2 ustanove: Deutsche Film- und Fernsehakademie u Zap. Berlinu i Hochschule für Fernsehen und Film u Münchenu.

Sredinom 70-ih godina u SR Njemačkoj je djelovalo 2655 kina sa oko 894500 mjesta (sa 2 kino-posjete godišnje po stanovniku); sredinom 80-ih godina broj dvorana porastao je na 3530 sa 892000 mjesta, a porasla je (na 2,3) i godišnja kino-posjeta po stanovniku.

LIT.: R. Kurtz, Expressionismus und Film, Berlin 1926; R. Kolb/H. Siekmeyer, Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur, Düsseldorf 1933; C. Hellwig, Der Film im Dienste der Partei, Berlin 1937; C. Neumann/K. Belling/B. Belling, Film 'Kunst', Film-Kohn, Film-Korruption, Berlin 1937; H. Traub, Die UFA. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Filmschaffens, Berlin 1943; O. Kriegel, Der Deutsche Film im Spiegel der UFA, Berlin

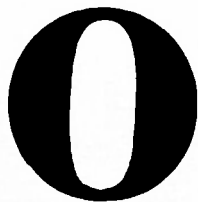
NJEMAČKA R. W. FASSBINDER, Svi drugi se zovu Ali



1943; S. Kracauer, From Caligari to Hitler, Princeton 1947; H. H. Wollenberg, Fifty Years of German Film, London 1948; s. a., Auf neuen Wegen. Fünf Jahre fortschrittlicher deutscher Filme, Berlin 1951; A. Bauer, Deutscher Spielfilmanalmanach 1929-1950, Berlin 1951; L. H. Eisner, Dämonische Leinwand, Wiesbaden 1955; R. Manvell/H. Fraenkel, Dr. Goebbels, London 1960; W. Schmieding, Kunst oder Kasse? Der Ärger mit dem deutschen Film, Hamburg 1961; J. Hellwig/C. Rüter, Mach dir ein paar schöne Stunden... Filmkunst contra Wirtschaftswunder, Berlin 1963; H. P. Manz, UFA und der frühe deutsche Film, Zürich 1963; H.-P. Kochenrath (urednik), Der Film im Dritten Reich, Köln 1963; J. Wulf, Theater und Film im Dritten Reich, Gütersloh 1964; E. Leiser, Film contra Faschismus, Berlin 1965; P. Pleyer, Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948, Münster 1965; Westdeutsche Kurzfilmtage (uredništvo), Der Spielfilm im Dritten Reich, Oberhausen 1966; s. a., Filmografie der DEFA-Spielfilme 1946-1964, Berlin 1966; U. Gregor/E. Patalas, Der junge deutsche Film, München 1967; L. H. Gmür (urednik), Der junge deutsche Film, München 1967; G. Lamprecht, Deutsche Stummfilme 1903-1931, Berlin 1967; E. Leiser, Nazi Cinema, Hamburg 1968; P. Pleyer, Nationale und soziale Stereotypen im gegenwärtigen deutschen Spielfilm, Münster 1968; D. Stewart Hull, Film in the Third Reich, Berkeley/Los Angeles 1969; G. Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik, Stuttgart 1969; Westdeutsche Kurzfilmtage (uredništvo), Der Kultur- und Dokumentarfilm im Dritten Reich, Oberhausen 1969; s. a., Filmdokumentaristen der DDR, Berlin

1969; N. Hibbin, Eastern Europe, New York 1969; F. Bucheri/L. H. Gmür, Germany, New York/London 1970; s. a., Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik, Berlin 1970; D. Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda, München/Berlin 1971; R. Manvell/H. Fraenkel, The German Cinema, New York 1971; A. Whyte, New Cinema in Eastern Europe, New York 1971; F. Courtadel/P. Cadars, Histoire du cinéma nazi, Paris 1972; M. Dost/F. Hopff/A. Kluge, Filmwirtschaft in der BRD und Europa, München 1973; W. Höfig, Der deutsche Heimatfilm, Stuttgart 1973; K. Kreimeier, Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologienproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945, Kronberg 1973; W. Lüdtke, Der Film in Agitation und Propaganda der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung 1919-1933, Berlin 1973; M. Kroner, Film — Spiegel der Gesellschaft? Inhaltsanalyse des jungen deutschen Films von 1962 bis 1969, Heidelberg 1973; J. Hembus, Der deutsche Film kann gar nicht besser sein, München 1974; Ministerium für Kultur der DDR/Staatliches Komitee für Fernsehen beim Ministerrat der DDR (uredništvo), 30 Jahre Film- und Fernsehkunst der DDR, Berlin 1976; s. a., Film in der DDR, München/Wien 1977; H. Korte (urednik), Film und Realität in der Weimarer Republik, München/Wien 1978; H. G. Pflaum/H. H. Prinzler, Film in der BRD, München/Wien 1979; I. Brennicke/J. Hembus, Klassiker des deutschen Stummfilms (1910-1930), München 1983; H. Holba/G. Knorr/P. Spiegel, Rec-lams deutsches Filmlexikon, Stuttgart 1984; S. Tesche, Die neuen Stars des deutschen Films, München 1985.

Vr. V.



OATES, Warren, am. glumac (Depoy, Kentucky, 5. VII 1928 — Los Angeles, 3. IV 1982). Studirao na sveučilištu Kentucky, gdje je i glumio u studentskoj kaz. trupi. Karijeru otpočinje 1954. na televiziji, a 1959. debitira i na filmu. Isprva glumi u akcionim filmovima — sporedne likove grubijana (*heavy*) koji ne izazivaju nikakve simpatije gledališta. Potkraj 60-ih godina, porastom popularnosti glumaca bez tradic. *glamoura*, pa i onih osobito efektnih u prizorima brutalnosti (npr. L. Marvin), O. — neprivlačne i neuredne (ali ipak muževne) pojave, sugerirajući južnjačko-seljačko-sirotinjsko podrijetlo, pomanjkanje obrazovanja i osuđenost na sudbinu autsajdera — počinje privlačiti simpatije publike, te dobiva sve veće, pa i gl. uloge. Posebno se ističe naturalistički uobličeni likovima (s crtom neurotičnosti) najčešće tragičnih junaka »Divljeg zapada koji nestaje« u filmovima M. Hellmana (npr. *Pucanje*, 1965, i *Ljubav i metak*, 1978) i S. Peckinpaha (npr. *Divlja horda*, 1969, i *Donesite mi glavu Alfreda Garcije*, 1974). Od ostalih uloga izdvajaju se naslovna u *Dillingeru* (1973) J. Miliusa i oca junakinje u *Pustari* (1973) T. Malicka. Nastupio je u oko 50 filmova.

Ostale važnije uloge: *Traper Kelly* (G. Douglas, 1959); *Ušpon i pad Legsa Diamonda* (B. Boetticher, 1960); *Privatna svojina* (L. Stevens, 1960); *Pucnji poslije podne* (S. Peckinpah, 1962); *Sierra Chariba* (S. Peckinpah, 1965); *Povratak sedmorice veličanstvenih* (B. Kennedy, 1966); *U vrelini noći* (N. Jewison, 1967); *Barquero* (G. Douglas, 1969); *Bio jednom jedan pokvarenjak* (J. L. Mankiewicz, 1969); *Dvosmjerni asfalt* (M. Hellman, 1971); *Kauboj bez mira* (P. Fonda, 1971); *Lopov koji je došao na večeru* (B. Yorkin, 1973); *Strahote bijele zore* (Ph. Kaufman, 1974); *Borac pytelovma* (M. Hellman, 1974); *Drum — posljednji Mandingo* (S. Carver, 1976); *Brinkov posao* (W. Friedkin, 1979); *1941./Luda invazija na Californiju* (S. Spielberg, 1979); *Plavi grom* (J. Badham, 1982); *Granica na Rio Grandeu* (T. Richardson, 1982).

Dr. II.

OBALA BJELOKOSTI. Bivša franc. kolonija, tog statusa oslobodila se 1960, ali je s nekadašnjom metropolom nastavila održavati tijesne veze. Kao ni u dr. novonastalim državama afr. crnaca, ni u Obali Bjelokosti ne postoji jedinstvena etnička i jezična struktura (oko 60 plemenskih zajednica), što je s jedne strane otežavalo razvitak filma i televizije (koja se prva počela rasprostranjivati). Površinom veća od SFRJ, ali sa svega oko 5 mili-

juna stanovnika i 80 kinematografa, O. ima čak 80% nepismenih što s druge strane pogoduje rasprostranjivanju »usmenih« medija kakvi su film i televizija.

Prvi igr. film »Korogo« (1964) režirao je *Georges Keita* prema tradic. bajci; takva folklorna tematika vrlo je česta u opsegu skromnoj produkciji kinematografije Obale Bjelokosti. Društvenokritičkim djelima ističu se *Bassori Timité* (»Žena s nožem«, 1968, o klasi malograđanskih skorojevića koji surađuju s bivšim kolonijalnim gospodarima), naturalizirani Gvinejac *Henri Duparc*, školovan u Beogradu i na pariškom IDHEC-u (»Mouna«, 1969, o umjetniku kojeg izrabljuju bogati trgovci); »Obitelj«, 1972, o migracijama iz sela u gradove; »Divlja trava«, 1978, o ulozi žene u afr. društvu te o zloupotrebi rodbinskih veza), te *Désiré Ecaré*, također pariški dak, vrstan stilist sklon intelektualizmu i urbanoj tematici (»Za nas dvoje, Francuska!«, 1970 /s podnaslovom »Crna žena, gola žena!« prema poemi L. S. Senghora/, satira koja se ruga »očinskoj« franc. kulturi i ironizira zemljake kojima je najveća želja da ožene Francuskinje). Drugu generaciju redatelja predstavljaju *Gnoan M'Bala* (»Šešir«, 1976, koji ironizira /na temu prevarenog muža/ ekscese u emancipaciji afr. gradske žene) i *N'Da-bian Vodio* (»Zov mujezina«, 1972, s temom prostitucije, krađe i umorstva; »Licejka«, 1975, o djevojci pred pobačajem). Poč. 80-ih godina javljaju se *Jean-Louis Koula* (»Adja Tio«, 1980, pohvala suvremenom zakonodavstvu i medicini), *Fadiga Kramo Lancine* (»Djeli«, 1981, o problemu kastinstva) i *Moussa Dosso* (»Žadana riječ«, 1982, o ukorijenjenom običaju braka na silu), dok sredinom 80-ih godina karijere otpočinju *Yo Kozolowa* i *Kitia Touré*. Opcenite su značajke kinematografije Obale Bjelokosti odsustvo svake komercijalnosti (gotovo nebriga prema najširoj publici) te pažnja koju autori poklanjaju film. izrazu.

R. Sr.

OBERHAUSEN, ZAPADNONJEMAČKI DANI KRATKOMETRAŽNOG FILMA (*West-deutsche Kurzfilmtage in Oberhausen*), međunar. filmski festival svih vrsta kratkometr. filmova; održava se svake godine u proljeće. Osnovao ga je 1955. *Hilmar Hoffmann* (nakon njegova povlačenja 1970. festival vodi *Will Welling*, kasnije *Wolfgang Ruf*), s ambicijom da se kulturno oživi Ruhrska oblast i potakne razvitak zapadnonjem. filma. Pod motom »Put k susjedu« (*Weg zum Nachbarn*), težio je većem zbližavanju Zap. i Ist.

Njemačke, odn. kapitalističkoga i socijalističkog bloka (kasnije u skladu s tzv. istočnom politikom /*Ostpolitik*/ kancelara W. Brandta); zbog toga su desničarski krugovi SR Njemačke festival kvalificirali kao »crveni«.

Ubrzo se O. afirmirao kao najznačajniji svjetski festival kratkometr. filma, to više što su ga priređivači dr. značajnih festivalskih smotri u to doba zanemarivali. Tematski, izbor se u prvom redu svodio na politički ili socijalno angažirane filmove, pa je na festivalu i danas manje zastupljen eksp. film. Osim toga, prema mnogim mišljenjima, o nagradama se odlučivalo suviše obazrivo; štoviše, u danima polit. nemira s kraja 60-ih godina festival je bio pred slomom, jer su nagrade dodjeljivane radi podupiranja pojedinih sineasta ili tendencija, neovisno o vrijednosti njihovih filmova u konkurenciji (što je nakratko dovelo do ukidanja natjecateljskog karaktera manifestacije). Nakon toga, O. je uglavnom vratio prijašnji ugled i rang, a nove žestoke kritike te manifestacije zapravo su više izraz krize kratkometr. filma u novije vrijeme. Uspješno se etablirao i trijenalni festival *Oberhausenski dani sportskog filma* (održava se u listopadu), čiji je odjek znatno veći no što bi se — zbog njegove ograničene tematike — moglo očekivati.

Na festivalu se dodjeljuju mnogobrojne nagrade (i novčane), a daju ih žiriji različitih profila. Neovisno o kritikama ili nagradama, festival je mnogo značio za afirmaciju pojedinih kinematografija (posebno onih koje ne pripadaju krugu tzv. velikih): jugosl., polj., bug., čehosl., madž., kanadske te više latinskoameričkih.

Specifičan je značaj Oberhausena za razvitak kinematografije u SR Njemačkoj. Bio je okupljalište mladih sineasta — budućih predstavnika tzv. *novoga njemačkog filma*, koji su ondje 28. II 1962. objavili svoj tzv. *Oberhausenski manifest*.

Isto tako, O. je bio značajna prigoda za afirmaciju i mnogih dotad nepoznatih sineasta, od kojih su mnogi kasnije postali poznati i na polju cjelovečernjega igr. filma. Na festivalu su, među ostalima, nagrađeni: *C. Alvarez*, *S. Alvarez*, *L. Anderson*, *E. i G. Ansorge*, *W. Borowczyk*, *J. Bossak*, *R. Breer*, *Z. Brynych*, *V. Chytilová*, *Sh. Clarke*, *D. Donev*, *G. Dulgerov*, *E. Emshwiller*, *P. Etaix*, *P. Gabor*, *B. Godfrey*, *L. Gyarmathy*, *B. Haanstra*, *J. Halas*, *W. Herzog*, *F. S. Hitruk*, *J. Hoffman*, *J. Hubley*, *Z. Huszarik*, *J. Ivens*, *J. Jakubisko*, *J. Jirěš*, *P. Juraček*, *G. Kaczender*, *K. Karabasz*, *R. L. Karmen*, *M. Kijowicz*, *A. Kluge*, *R.*

Kroitor, J. Kucia, Y. Kuri, J. Lenica, G. Lucas, J. Majewski, Ch. Marker, A. Munk, J. Nemec, M. Otero, E. Pintoff, I. Popescu-Gopo, B. Pojar, R. Polanski, H. Sanders-Brahms, P. Schamoni, R. Servais, V. Sjöman, I. Szabó, D. Szezechura, B. Samšijev, J. Svankmajer, J. Trnka, J. Troell, A. Varda, J. Vas, I. Veselinov, F. Zwartjes, kao i mnogi dr.

O. je vrlo mnogo (vjerojatno više od ijednog festivala) značio za međunar. afirmaciju jugosl. kinematografije. Jugoslavija se nalazi među najčešće nagrađivanim zemljama, osobito na početku 60-ih godina (većinom za anim. filmove) te na početku 70-ih (uglavnom za dokumentarne). Važnije nagrade dobili su sljedeći jugosl. sineasti: A. Babaja, V. Babić, Z. Bourek, N. Dragić, V. Gilić, V. Juriša, V. Kristl, A. Marks, V. Mimica, Z. Nikolić, K. Papić, B. Pejčinov, B. Sajtinac, Z. Tadić, D. Vukotić, D. Vunak, L. Zafranović, Z. Zilnik i B. Žižić.

LIT.: R. Holloway/D. Holloway, O. Is for Oberhausen (Weg zum Nachbarn), Oberhausen 1979.

Red.

OBERON, Merle (npr. ime **Estelle M. O'Brien Thompson**), am. glumica austral. podrijetla (Port Arthur, Tasmania, 19. II 1911 — Malibu, California, 23. XI 1979). Kći brit. oficira umrlog prije njenog rođenja. God. 1918. s majkom seli u Indiju, školuje se u Calcutti i pleše u amat. trupi. Od 1929. u Londonu, gdje polazi baletnu školu. Na filmu debitira 1930. a prvu veću ulogu igra u *Službi za dame* (1932) A. Korde, koji joj nudi 7-godišnji ugovor sa svojom kompanijom London Films. Kao **Merle Oberon** (ime je izmislio Korda) prvi put nastupa u *Privatnom životu Henrika VIII* (1933) A. Korde, u ulozi Anne Boleyn. Crnokosa, pomalo orijentalnih očiju i suzdržljiva ponašanja, osrednjega glum. talenta, isprva glumi u filmovima koji uglavnom inzistiraju na njenoj »kraljevskoj« ljepoti i ozbiljnosti (npr. pov. pustolovina *Crveni cimet*, 1935, H. Younga). God. 1935. odlazi u Hollywood, gdje 1939–45. doživljuje najuspješnije razdoblje karijere (koje se poklapa s njenim brakom s Kordom). Ističu se uloge u filmovima W. Wylera — učiteljice u internatu u *Njih troje* (1936) i osobito čudljive Cathy u *Orkanskim visovima* (1939) te nezadovoljne supruge u komediji *Taj nesigurni osjećaj* (1941) E. Lubitscha. Od 40-ih godina tumači nezanimljivije likove; ističu se (iako stereotipna) tumačenja pov. ličnosti: književnice G. Sand u *Nezaboravnoj melodiji* (1945) Ch. Vidora i carice Josephine u *Desiree* (1954) H. Kostera. Zanimljivost u njenoj karijeri jest da film *Ja, Klaudije* (1937) J. von Stern-

berga nije dovršen zbog automobilske nesreće koju je O. doživjela, što je dovelo do prvog zahtjeva za isplatu osiguranja za nezavršeni projekt. Postupno se povlači od druge polovice 50-ih godina; igrala je u 49 filmova. Karijeru je zaključila 1973. filmom *Interval* Da. Manna kojem je i koproducentica i komontažerka.

Ostale važnije uloge: *Ljudi sutrašnjice* (L. Sagan, 1932); *Privatni život Don Juana* (A. Korda, 1934); *Folies-Bergère* (R. Del Ruth, 1935); *Tamni anđeo* (S. Franklin, 1935); *Ljubljeni neprijatelj* (H. C. Potter, 1936); *Kauboj i dama* (H. C. Potter, 1938); *Lav ima krila* (M. Powell, A. Brunel i B. D. Hurst, 1939); *Dok se ponovno ne sretne* (E. Goulding, 1939); *Lydia* (J. Duviervier, 1941); *Kazališna kantina* (F. Borzage, 1943); *Zauvijek i dulje* (omnibus, 1943); *Stanar* (J. Brahm, 1944); *Tamne vode* (A. De Toth, 1944); *Kušnja* (I. Picchel, 1946); *Berlin Express* (J. Tournier, 1948); *24 sata u životu žene* (V. Saville, 1952); *Duboko u mom srcu* (S. Donen, 1954); *Oscar* (R. Rouse, 1966); *Hotel* (R. Quine, 1967).

B. Vid.

OBITELJSKI FILM, također **porodični film**, općenito popularni naziv za sve filmove čija je središnja tema obiteljski život. Budući da tema i njoj adekvatna problematika (najčešće psihološka i socijalna) zahvaćaju mnoge opće, lokalne i aktualne aspekte egzistencije pojedinca i organizacije društva (stoga se u mnogim kinematografijama javljaju i brojne specifične podvrste obiteljskog filma), nije moguće odrediti njegov jedinstveni žanrovski koncept. Naime, u obiteljskom se filmu s njegovom specifičnom građom vrlo često prepliću (ili je i prevladavaju) komponente dr. vrsta: najčešće melodrame (zbog emotivnih veza među članovima obitelji), socijalno-psihol. filma (zbog prikazivanja odraza društ. zbivanja na obitelj /to su obično i najuspjeliji obiteljski filmovi/), ratnog filma (zbog sl. razloga), komorne drame (kao posljedica najčešćeg ambijentiranja radnje — u kući, »domu«) i film. kronike (prikaz nekoliko generacija obitelji), zatim i komedije, krim. filma, vesterna i dr. Uz raznolika žanrovska obilježja, obiteljski se filmovi, čak i svrsishodnije, mogu razlikovati s obzirom na stav autora, film. struje ili nacionalne kinematografije prema obitelji kao instituciji. Tako, jasno se razlučuju filmovi koji prema obitelji iskazuju bezrezervno afirmativan, ponekad do »sakrosanktnosti« nekritičan odnos (kao najčešće u patrijarhalnim sredinama, u razdobljima ratova i ekon. kriza, u am. kinematografiji do II svj. rata, osobito u Indiji i Japanu /gdje postoji poseban žanr → *shomin-geki*, te njegov

podžanr *haha-mono* odn. *majčinski film*) od onih koji imaju kritičkiji odnos, prikazujući obitelj u spletu pov. i društ. zbivanja, kao središte sukoba staroga i novoga, ponekad i u fazi rasapa, obuhvaćenu degenerativnim procesima, čak kao preživjelu instituciju koja sputava individuu te kao medij u kojem se društ. negativnosti (zaostalost, predrasude, hipokrizija, autoritarnost, degenerativnost i sl.) samo pojačavaju; takav pristup osobito je učestao nakon II svj. rata. Produhovljenim, iskreno proživljenim ili pak kritičkim tretmanom obiteljskog života osobito su se isticali redatelji *Yasujiro Ozu* i *Mikio Naruse* u Japanu, *John Ford*, *William Wyler*, *Elia Kazan* i *Vincente Minnelli* u SAD, *Alf Sjöberg* i *Ingmar Bergman* u Švedskoj, *Luchino Visconti* u Italiji, *Claude Chabrol* u Francuskoj, *Satyajit Ray* u Indiji, kao i mnogi dr.

Život obitelji često je u središtu zanimanja dokum. filma. Najčešće se prati život jedne obitelji, obično kroz dulje razdoblje (npr. »Nanook sa sjevera«, 1922, *Roberta J. Flahertyja* i »Farrebique«, 1946, *Georgesa Rouquiera*).

U SFRJ termin obiteljski film učestalo se upotrebljava za amat. filmove kojima je česta tema upravo obitelj sâmog autora (npr. *Karel Grossman*).

An. Pet.

OBJEKTIVI, sabirni optički sustav s pomoću kojega se prenosi slika onoga što se nalazi unutar njegova vidnog kuta, odn. upadne svjetlosne zrake iz polja koje se snima prolaze optičkim sustavom, lome se i usmjeravaju prema točki (*žarište*, *fokus*) u ležištu vrpce i tu formiraju sliku snimanog prizora. Objektiv se sastoji od jednog ili više optičkih elemenata ili leća od nekoga prozirnog materijala (stakla, kvarca, plastične mase), a najčešće su to optička stakla koja se međusobno razlikuju u odnosu na *indeks loma* (*refrakcije*) svjetlosti te jakost *raspršivanja* (*disperzije*). U fizikalnom smislu razlikuju se po boji, gustoći, toplotnim svojstvima, kem. stabilnosti i brisivosti. Optička sredstva prema svojim osobinama i različitostima dijele se na više vrsta, od kojih su poznatija: *krunska stakla* (engl. *crown glass*), *kristalna stakla* (engl. *flint glass*), *barijeva krunska stakla*, *lantanska stakla* i dr. Optički elementi ili leće kao sastavnice objektivu mogu imati na svojim dioptrijskim ploham različiti oblik *zakrivljenosti* (*sferičnosti*) ili mogu imati s jednom zakrivljenom, a drugom ravnom površinom. Kad zrake svjetla prelaze iz jednoga prozirnog sredstva u drugo, one podliježu lomu svjetlosti i obično se mijenja njihov smjer kretanja. Brušene površine

OBITELJSKI FILM. lijevo: Y. OZU, *Priča iz Tokija*, desno: M. NARUSE, *Objed*



optičkih elemenata kao sastavnice objektivu mogu biti *sabirne* (konvergentne) i *rastresne* (divergentne), što ovisi o obliku zakrivljenosti na njihovim ploham. Kod sabirnih leća upadne paralelne zrake u izlasku na suprotnoj strani leće skupljaju se u jednoj točki, dok se kod rastresnih leća upadne paralelne zrake rasipaju u izlasku na suprotnoj površini leće. Osnovni oblici sabirnih leća ili leća tanka ruba po obliku jesu: *bikonvexna*, *plankonvexna* i *konkav-konvexna* leća tanka ruba (*menisk tanka ruba*). Osnovni oblici rastresnih leća ili leća debela ruba su: *bikonkavna*, *plankonkavna* i *konvex-konkavna* leća debela ruba (*menisk debela ruba*). Jednostavne leće su centrirani sistemi sa 2 dioptrijske plohe.

Suvremeni objektiv sastoji se od stakla i metala. To je optički sustav raznovrsnih leća koje su u njemu slijepljene ili priljubljene. Veličina kuta koji obuhvaća objektiv određuje se *žarišnom duljinom*. Objektiv proizvodi kružnu sliku, a ona postaje četverokutna, jer je takav format slike u vratašcima kamere. U fotografiji, kinematografiji i tv-tehnici objektiv se prema vidnom kutu dijele na *srednje* (normalne), *širokokutne*, *uskokutne* (teleobjektive) i *zoom-objektive* koji su složeni mehaničko-optički sustavi s promjenljivim rasponom vidnih kutova. U konstrukciji objektivu nastaju greške slike ili → optičke aberacije svojstvene optičkom sustavu, koje smanjuju kvalitetu slike. Sve postojeće aberacije korigirane su u velikoj mjeri, a njihovo potpuno uklanjanje bilo bi teško izvesti bez mikrokompijutorske tehnologije i precizne mjerne opreme; korigirane su do prihvatljive razine za određene namjene objektivu.

Objektivi se proizvode u nekoliko zemalja; među najpoznatijima su: *Panavision*, *Eastman*, *Bausch Lomb*, *Century*, *Elgeet* i *Wollensak* u SAD; *Astro*, *Schneider*, *Kilfit* i *Zeiss* u SR Njemačkoj; *Dallmeyer*, *Ross* i *Taylor-Hobson* u Vel. Britaniji; *Canon*, *Cosmicar*, *Kowa*, *Nikon*, *Promitar*, *Sun* i *Komura* u Japanu; *Foton* u SSSR-u; *Angenieux*, *Berthiot* i *Kinoptik* u Francuskoj; *Kern* u Švicarskoj. U SFRJ se ne proizvode.

Žarišna duljina objektivu je udaljenost od središta (glavne ravnine) objektivu do žarišta, gdje se dobiva najoštija slika snimanog predmeta. Glavna ravnina je okomita kroz gl. točku leće ili sustava leća na optičku os; na njoj ravnini sijeku se pravci svjetlosnih zraka koje ulaze paralelno s osi objektivu u centrirani optički sustav i izlaze u produženju kroz žarišnu ravninu. Gl. ravnina može biti na različitim položajima u objektivu, što ovisi o njegovoj konstrukciji, i različita je kod simetričnoga i kod asimetričnog objektivu.

Žarišna duljina je konstanta objektivu o kojoj ovisi veličina slike; obično je ugravirana na prstenu okvira objektivu (npr. $f = 50\text{ mm}$), i to je njeno najvažnije svojstvo u smislu različitosti objektivu. Žarišna duljina sabirne tanke leće kao jednoga optičkog elementa mjeri se od optičke sredine leće. Odnos između žarišne duljine i dijagonale formata na koji se snima jest vidni kut objektivu, i prema njemu razlikujemo osnovne grupe objektivu: srednje (normalne), širokokutne i uskokutne (teleobjektive). Ovisno o žarišnoj duljini snimani predmeti djeluju veći ili manji, odn. bliži ili udaljeniji. Ona je također jedan od uzroka koji mijenja dubinsku oštrinu objektivu; što je veća, područje dubinske oštine je manje i obratno. Općenito, izbor žarišne duljine od velike je važnosti za cjelokupnu fakturu film. slike, utječe na bitna svojstva kadra (perspektivu, brzinu pokreta) i izgled snimljenog prostora (čime se stvaraju njegov ugođaj i smisao).

Zaslona objektivu, također *blenda*, *iris* ili *dijafagma*, određuje količinu svjetlosti s pomoću promjenljivoga kružnog otvora sastavljenog od tankih metalnih listića koji se preklapaju, a ugrađeni su između dioptrijskih ploha objektivu. Zaslona djeluje na rad objektivu na više načina: može proširiti ili suziti otvor ili *aperturnu dijafagmu* za određivanje količine svjetlosnog snopa koji ulazi u objektiv; određuje dubinu polja u kojem se rasprostire oština slike predmeta koji se snima; što je blenda više zatvorena, veća je oština dubine polja; jedan je od načina kojim se kontrolira dio aberacija u objektivu — uključuje se u kriterij kvalitete objektivu. Uz ostale uvjete, osvjetljavanje slike ovisi o promjeru zaslona ili otvora objektivu koji je obilježen kao *f-broj* što pokazuje omjer žarišne duljine i efektivnoga optičkog promjera ($\frac{f}{n}$). Veliki f-broj znači malo osvjetljavanje slike, i obrnuto. Skala zaslona objektivu obično je ugravirana na prstenu okvira objektivu. Naznake za otvore zaslona obično počinju sa 1/1, što znači da je toliki relativni otvor objektivu; bilježe se u nizu: f 1, f 1,4, f 2,8, f 4, f 5,6, f 8, f 11, f 16, f 22, f 32, pri čemu je svaki broj drugi korijen iz 2, tj. 1,4 puta veći od prethodnog broja. Skala zaslona je takva da, od jednog od drugoga pomaka otvora u sužavanju, osvjetljenje slike opada na polovicu prethodne vrijednosti, pa se razina rasvjetle podvostručuje. Fotogr. objektiv je uz iste ostale kvalitete vredniji (u situacijama kad nema dovoljno svjetla) što mu je početni f-broj (svjetlosna moć ili jakost) manji. Kod većih f-brojeva (f 16 i više), a istodobno i kraćih žarišnih duljina može doći do pojave *ogiba svjetlosti* (*difrakcije*); kad svjetlost pravocrtno tangira zapreku (zaslona objektivu) i ne širi se dalje u pravcu (već malo mijenja svoj prvotni smjer), ogiba se i time ugrožava kvalitetu čistoće slike. Kod manjih f-brojeva ili kod većih otvora objektivu povećavaju se sferna aberacija, koma i astigmatizam (→ OPTIČKE ABERACIJE). Zaslona je kalibriran u *f*- ili *T-vrijednostima*. Vrijednosti zaslona na *f-skali* odgovaraju mat. određenju kapaciteta objektivu; to je relativno mjerenje jer nisu uzeti u obzir gubici svjetla u objektivu, ali znatno pomaže u određivanju → dubine polja slike. Vrijednosti na *T-skali* (engl. *transmission stop*) kalibrirane su elektroničkim putem, i uzeti su u obzir svi gubici svjetla na dioptrijskim ploham objektivu, kao i refleksije.

Vrste objektivu. Prema vidnom kutu razlikuju se 3 osnovne vrste objektivu: a) *srednji* ili *normalni* objektivu; b) *širokokutni* objektivu; c) *uskokutni* objektivu ili *teleobjektivu*. Ostali objektivu svrstavaju se u skupinu *posebnih objektivu*; najpoznatiji među njima su: a) *riblje oko* (podvrsta širokokutnika); b) *katadioptrički objektivu* (podvrsta uskokutnika); c) *zoom-objektivu* (promjenljivoga vidnog kuta).

O izboru i upotrebi objektivu ovise bitna svojstva (informacijska, retorička, stilski i dr.) film. djela. U pojedinom filmu najčešće se upotrebljavaju različite vrste objektivu, što stvara složene probleme u vezi s kontinuitetom (u prvom redu fotografskim i montažnim).

Srednji (normalni) objektivu, objektivu čija je žarišna duljina identična dužini dijagonale formata film. vrpce na koju se snima. Kod 35 mm vrpce to je objektiv žarišne duljine 25 mm, a kod 16 mm vrpce 12,5 mm. Slika ostvarena tim objektivom najmanje odstupa od iskusne predodžbe o karakteristikama čovječjeg vida. Odnosi se to na vidni kut (oko 1/5 horizontalnog kruga, odn. 72°), skraćivanja u perspektivi te na odsustvo specifičnih svojstava slike dobivene dr. objektivima. Zbog ovih karakteristi-

ka najčešće se koristi u onim vrstama filmova, ili u njihovim pojedinim prizorima, u kojima se želi ostvariti što izraženija iluzija realnosti; međutim, upravo zbog toga pojedini snimatelji izbjegavaju upotrebu tog objektivu, smatrajući ga vizualno neatraktivnim.

Širokokutni objektivu, također *širokokutnici*, imaju kraće žarišne duljine, a širi vidni kut koji obuhvaćaju. Dijagonala formata na koji se snima duža je od žarišne duljine objektivu. Kratka žarišna duljina omogućuje i veliku dubinsku oštrinu; slika ima veću dubinu polja, široki vidni kut obuhvaća veći dio prvog plana, te predmeti izgledaju veliki u slici kad se usporede s onima na većoj udaljenosti. Primjena širokokutnih objektivu je prikladna za snimanje interijera, gdje je njihov vidni kut od neprocjenljive važnosti, kao i kod snimanja u tijesnim prostorima, a osobito su prikladni za snimanje među arhitektonskim objektima gdje omogućuju monumentalne vizure. U konstrukciji ovih objektivu zbog širokoga vidnog kuta teško je postići savršenu korekciju objektivu, lišenu svih nedostataka koje nameće zakonitost geom. optike. Teškoće u primjeni širokokutnih objektivu kod film. kamera nastale su zbog kratkog žarišta, koje je u stražnjem dijelu sužavalo prostor između objektivu i ravnine filma, gdje se stvara slika. Isprva, u suženom prostoru kratke žarišne duljine nije bilo mjesta za primjenu rotirajućeg sektora i ogledala refleksnih film. kamera. Bio je potreban širokokutni objektiv čiji bi razmak od objektivu do ravnine filma bio znatno duži od žarišne duljine objektivu. Ovaj je problem riješen upotrebom *obrnutoga* ili *retrofokus-objektivu*; naziva se i *obrnutim teleobjektivom*, budući da je poredak leća kod njega drugačiji. Sastoji se od prednjega negativnog (rasipnog) sklopa leća široko rastavljenog od stražnjega pozitivnog (sabirnog) sklopa leća. Upadne svjetlosne zrake, u početku paralelne s osi objektivu, otklanjaju se pod utjecajem negativnog sklopa leća; kasnije se skupljaju s pomoću stražnjega pozitivnog sklopa leća, pa žarište u takvoj konstrukciji postaje duže. Povećan je razmak između stražnje površine objektivu i žarišne ravnine. Takva konstrukcija osigurava prostor iza objektivu gdje se stavlja rotirajući sektor i ogledalo u film. kameri, kao i prizma za razdvajanje svjetlosnog snopa u 3 osnovne kolor-slike u tv-kameri. Širokokutni retrofokus-objektivu manje vinjetiraju nego objektivu normalne širokokutne konstrukcije i osiguravaju više jednoličnog osvjetljenja u kutovima polja objektivu. Potrebni su vrlo složeni oblici negativnog sklopa objektivu da bi se ispravile aberacije, naročito *distorzija*.

Ekstremni širokokutni objektivu zahvaćuju još širi vidni kut (95°) i zato su sve karakteristike širokokutnika kod njega još očitije. Da bi se izbjeglo rušenje vertikalnih linija u slici (inače često korišten vizualni efekt), optička os objektivu mora se usmjeriti pod pravim kutom na okomicu objekta. U objektivu koji je centriran, okomice njegovih leća okomite su na optičku os objektivu, i ako su paralelne s okomicama predmeta koji se snima, širokokutni objektiv koji je tako usmjeren snimit će »ispravno« geom. reprodukciju predmeta u cijelomu svomu vidnom polju. Također, pokreti paralelni s optičkom osi objektivu u snimci znatno su ubrzaniji, a oni okomiti na nju — zbog većeg vidnog kuta — usporeniji. U kinematografiji poznat je ekstremni širokokutni objektiv za 35 mm film. format *Tegea F 9,5 mm, f 2,3* proizvodnje *Kinoptik* (Pariz). Iako u samom objektivu ne postoji nedostatak zbog aberacija, postoje ipak neovisni geom. činitelji koji utječu na perspektivu



OBJEKTIVI. 1. Širokokutni objektiv. 2. Srednji objektiv. 3. Teleobjektiv

slike, koja onda pod nekim okolnostima gledanja može biti iskrivljena, a funkcionalnost ovisi o prirodi i kontekstu film. djela. Objektivi sa širim vidnim kutom pojavili su se 20-ih godina ovog stoljeća, a imali su žarišne duljine od 25 do 30 mm. Objektiv od 14 mm nazvan *brahiskop* upotrijebio je A. Gance u filmu *Napoleon* (1927) da bi obuhvatio što šire vidno polje, ali je slika bila izobličena i s lošom definicijom na rubovima. U SAD je u to vrijeme upotrijebljen objektiv od oko 20 mm u filmovima C. Browna. Iz proizvodnje *Taylor-Hobsona* i dr. proizvođača nastajali su krajem 40-ih godina objektivi od 18 mm, s velikim brojem optičkih elemenata. Da bi se smanjili gubici zbog reflektiranja zraka svjetlosti, 1940. stavljeni su antirefleksni slojevi na staklene površine leća koji su smanjivali taj gubitak učinkom interferencije između stakla leće i antirefleksnog sloja. Kod objektiva bez antirefleksnog sloja, svjetlost se gubi unutrašnjom refleksijom prema natrag kod svakog dodira zraka i stakla, a rasipa se i prema naprijed, što je uzrok blještanju, jed-

nom općem bljedosisivom preljevu svjetla preko cijele slike. Nakon stavljanja antirefleksnog sloja ova je pojava znatno smanjena i povećana je transmisija svjetla. Nekoliko godina nakon što su se antirefleksni slojevi uobičajili, uveden je sustav kalibriranja objektiva u *T-blendama* (1948) i *f-blendama*. Prva veća upotreba antirefleksnih objektiva počinje s filmom *Gradanin Kane* (1941) O. Wellea, u kojem je snimatelj *Gregg Toland* upotrebljavao samo objektiv od 24 i 28 mm žarišne duljine; postignuta je velika dubinska oštrina od 70 cm do beskonačno s objektivom 24 mm kod f 16. Jedan od prvih filmova u kojem je utjecaj tog remek-djela bio vidljiv jest *Malteški sokol* (1941) J. Hustona, gdje je upotrijebljen objektiv s još širim vidnim kutom od 21 mm žarišne duljine. *Toland* je svoje ideje primijenio u filmovima koje je kasnije snimao sa W. Wylerom, *Male lisice* (1941) i *Najbolje godine našeg života* (1946), postigavši osobito značajne rezultate upravo sa širokokutnim objektivom. Pod utjecajem upotrebe širokokutnih objektiva u SAD krajem 40-ih godina, i u Evropi se povećava zanimanje za njihovu primjenu. Film H. Kautnera *Jabuka je pala* (1948) navodno je prvi film u kojem se upotrebljavao 18 mm objektiv. Pedesetih godina pojavljuju se objektivi još većeg vidnog kuta za 16 mm kameru: 9,5 mm (1953) i 5,7 mm (1958), koji je obuhvaćao vodoravno vidno polje od 108°; za 35 mm kameru proizveden je 14 mm objektiv (1959). U kinematografiji širokog platna gubi se vizualni efekt jačih širokokutnih objektiva, jer se u njihovoj slici smanjuje vertikalna dimenzija prostora zbog novoga omjera stranica (→ PROPORCIJE FILMSKE SLIKE).

Riblje oko, ekstremno širokokutni objektiv koji obuhvaća vidni kut do 180°. Samo linije koje prolaze kroz središte polja objektiva prikazuju se kao ravne, dok su okomite i vodoravne linije prema rubovima polja znatno iskrivljene; krajnje kratka žarišna duljina osigurava veliku dubinsku oštrinu. Da bi se mogao obuhvatiti tako široki kut dioptrijske plohe, prednje leće objektiva jako su zaobljene i ispupčane — nalikuju ribljem oku (odakle i ime). To je objektiv kod kojega je upotrijebljena konstrukcija s retrofokusom (stražnje žarište), da bi se dobilo najveće moguće vidno polje. Slika kod ribljeg oka nije pravokutna, već ima kružni oblik, što joj ograničuje primjenu u kinematografiji. Zbog »bačvastog« iskrivljenja u svojoj kružnoj slici, koja sliči odsjaju u staklenoj kugli, kadar snimljen ribljim okom teško se može montažno spojiti s ostalim kadrovima; stoga se upotrebljava kao poseban efekt. Riblje oko ima nešto veću primjenu u statičnoj fotografiji.

Teleobjektivi, također *uskokutni* ili *dugožarišni objektivi*, imaju manji vidni kut i »plitku«

dubinsku oštrinu te zgušnjuju prostor (za razliku od širokokutnih). Uski vidni kut zahtijeva veću udaljenost između snimanog objekta i kamere pa se teleobjektiv češće upotrebljava u eksterijerima, kao i za snimanje portreta. Sustav teleobjektiva sastoji se od prednjih pozitivnih i stražnjih negativnih leća na većem razmaku; te 2 skupine leća omogućuju da se bez većeg razmaka između objektiva i žarišne ravnine postigne velika žarišna duljina objektiva. Sto je veća žarišna duljina, to je uži kut gledanja kroz tražilo kamere pa objekt djeluje bliže. Upravo zato, obično su zamagljene oštine dijelovi prednjih i zadnjih planova u kadru, tako da oštrinom naglašen objekt »pliva« u »plitkom« žarištu slike, čime se u određenim situacijama (i u kontekstu djela) postiže gotovo nestvaran ugođaj, što pruža velike mogućnosti za kreativan izražaj. Također, pokreti u slici koji se odvijaju u smjeru optičke osi, u snimci su (zbog »zgušnjutosti« snimljenog prostora) znatno usporeniji; tako, kod objektiva f 500 na 35 mm vrpici, objekt koji se kreće u smjeru kamere (ili se odmiče od nje) ne napreduje kroz prostor, iako je očito da se kreće. Zbog maloga vidnog kuta, pokreti okomiti na optičku os objektiva ubrzani su, često streloviti: dakle, u slici su jedva zamjetljivi. To se odražava i na rad s glumcima, pa i na samu glumu u filmu: glumac koji se kreće ili pravi pokrete u tom smjeru, mora ih usporiti da bi njegova radnja bila razaznatljiva.

Jedna od dominantnih ličnosti modernoga film. izraza M. Antonioni upotrebljavao je objektiv s dugom žarišnom duljinom (posebno u filmu *Croena pustinja*, 1964) kao sredstvo za postizanje zbijene, mjestimično i fantazmagorične atmosfere (veliki dio spomenutog filma snimljen je objektivima f 100 i većima). Osobito je, međutim, svrsishodna upotreba teleobjektiva u dokum. filmovima (posebno u reportažama te filmovima snimljenim metodom → skrivene kamere), za snimanje udaljenih zbivanja.

Katadioptrički objektivi tvore sliku refleksijom i refrakcijom (lomom svjetlosti) u zajedničkom djelovanju sferične zrcalne površine i asferične ispravljačke ploče za korekciju svjetlosnih zraka. Slika nastaje na strani snimanog objekta refleksijom sabirnih svjetlosnih zraka od konkavnog zrcala. To je suprotno nego kod fotogr. objektiva, gdje se slika stvara lomom svjetlosnih zraka kroz prozirna optička sredstva iza optičkog sustava koji se naziva *dioptrički*. Kad se slika stvara samo reflektiranim zrakama od dioptričkih površina koje djeluju kao zrcala, sustav se zove *katoptrički*. A u *katadioptričkom* sustavu svjetlosne zrake reflektiraju se iz konkavnog zrcala i zatim se lome na tankoj asferičnoj staklenoj ispravljačkoj ploči, i sustav je strogo katadioptrički. Uveo ga je *Berthard Schmidt* 1931 (i sada nosi njegovo ime). U Schmidtovoj astronomskoj kameri upotrebljava se sferično zrcalo umjesto optičkog staklenog sustava, i ima asferičnu ispravljačku ploču ispred zrcala koja je u sredini malo konveksna, a po rubovima malo konkavna (da bi ispravila sfernu aberaciju zrcala). Slika s konkavnog zrcala stvara se u njegovu žarištu na konveksnoj sferičnoj površini žarišne ravnine, u sredini sustava. Kromatska aberacija je neznatna. Svjetlosna jakost je fiksna (ima veliki relativni otvor), jer je cijela površina zrcala ustvari dijafragma sustava. To je objektiv velikih žarišnih duljina. Kasnije su uslijedila poboljšanja sustava koja su ostvarili *Gabor*, *Bouwers* i *Maksutov*, te *Linfoot* i *Hawkins*, a sva su u svezi s osnovnom *Schmidtovom* idejom. Njegova staklena ploča za korekciju zamjenjivana je meniskom, koncentričnim meniskom, akromatiziranim ko-



OBJEKTIVI. Ekstremni — širokokutni objektiv

rektorom i dr., koji se danas primjenjuju kod teleskopa, katadioptričkih mikroskopa, fluoroskopa, pojačivača signala u tv-kamerama i dr., u astronomiji, kod voj. izviđanja, u medicini, kao i u mnogim dr. znanostima. Budući da se mora iskoristiti cijeli put svjetlosti, u ovaj se sustav ne može ugraditi zaslon objektiva (dijafagma). Ekspozicija se korigira → filtrima neutralne gustoće, pa zbog toga katadioptrički objektivi nisu toliko prikladni za upotrebu u kinematografiji.

Zoom-objektiv, također **transfokator**, optičko-meh. sustav s promjenljivim vidnim kutom, koji se može kontinuirano mijenjati; otkriven je u toku II svj. rata u Njemačkoj. Vidno se polje mijenja prilikom snimanja, bez promjene položaja kamere. Primjena zooma omogućuje kombiniranje velikog raspona vidnih kutova (npr. objektiv žarišne duljine 25–250 mm) u jedinstvenom optičkom sustavu gdje se optičko-mehanički neprestano prilagođuju jedna ili više skupina optičkih elemenata. U konstrukciji zoom-objektiva za jedno djeluju 2 sastavnice: *teleskopska zoom-jedinica* i, iza nje, *primarni objektiv* (s nepromjenljivim žarištem). Optički princip zoom-objektiva sadržan je u međusobnom reguliranom pomicanju optičkih elemenata teleskopske jedinice po optičkoj osi, u odnosu na nepomičan optički sklop ili primarni objektiv ispred žarišne ravnine. Svjetlosni zraci slike predmeta lome se preko središnjih pomičnih optičkih sklopova teleskopske jedinice. Ulaze u nepomični primarni objektiv, donoseći već užu ili širu sliku predmeta koja se lomi kroz njegovu nepromjenljivu žarišnu duljinu i stiže do žarišne ravnine cijelog sustava, gdje se stvara realna slika predmeta. Svi elementi i pokreti u cjelokupnom sustavu objektiva proračunati su i izvedeni s takvom preciznošću da za vrijeme pomicanja pokretnih jedinica optičkog sustava ostanu nepromijenjene vrijednosti dijafagme i žarišta, a mijenja se samo vidni kut objektiva. Mijenjajući na taj način vidno polje iz svoje statičke točke, zoomom se postiže efekt koji je poznat kao optičko primicanje i odmicanje, te se stvara privid da se prizor, cjelokupna fiz. realnost, kreće prema kameri ili se udaljuje od nje. Problemi oko oštine, koji su nastajali u toku konstrukcija zoom-objektiva za film. kamere, rješavali su se na više načina, pa su tako nastajali i različiti oblici djelovanja između optičkih elemenata u konstrukciji, poznati kao optička i mehanička kompenzacija. Kod optičke kompenzacije skupine leća su učvršćene i pokreću se unutar svojih konstrukcija skladno jedne prema drugima na određenoj udaljenosti. Uvijek je svaka skupina koja se kreće učvršćena na posebnom nosaču, a sve su priključene na zajednički nosač koji ih prema potrebi pomiče u 2 smjera radi približavanja ili udaljavanja prizora putem cjelokupne konstrukcije zooma.

U početku, zoom se upotrebljavao ponajviše u dokum. filmovima reportažnog tipa te u sl. tv-programima, jer je omogućavao kontinuirano prenošenje pažnje s jednog mjesta prizora na drugo. U igr. filmu počeo se koristiti kasnije; spočitavala mu se neprirodnost (jer se cjelokupna zbilja primiće ili odmiče od promatrača), dakle i izrazita stilizacijska komponenta. Njegova upotreba se rasprostranjuje brisanjem granica između dokum. i igr. filma oko 1960, a potom i u izrazito igr. projektima (podjednako u spektaklima i realist. projektima).

Set objektiva kinemat. kamere sastoji se od objektiva različitih žarišnih duljina, kao i zoom-objektiva, koji svojom konstrukcijom pokrivaju cijeli niz vidnih kutova. Tako, set ob-

jektiva za 35 mm kameru najčešće ima žarišne duljine: 16, 20, 25, 35, 50, 85, 100, 150 mm, te zoom 20–120 i zoom 25–250 mm. Anamorfski objektivi tipa *Panavision* (za tehnike širokog platna), za omjer okvira slike 1:2,25 žarišne duljine 30, 35, 40, 50, 75, 100, 150, 180, 800 i 1000 mm. Svaki proizvođač, ovisno o konstrukciji i namjeni kamere, preporučuje svoj set objektiva.

Hypergonar, naziv za dodatak objektivu — anamorfski optički sustav cilindrične leće koja se stavlja ispred normalnog sustava objektiva kod snimanja i projekcije filmova kako bi se izmijenio odnos vertikalnih i horizontalnih stranica film. formata u korist horizontalnih (→ **PROPORCIJE FILMSKE SLIKE**). Razvio ga je franc. fizičar *Henri Chrétien* 1925–30, a predstavljen je javnosti kao izložak na međunar. izložbi u Parizu 1937. U profesionalnoj kinematografiji postupak s upotrebom anamorfskih objektiva primijenjen je 1953, kad je am. kompanija *20th Century-Fox* počela primjenjivati cinemascope. Varijante prvobitna *Chrétienovog* sustava opisanoga kao hypergonar i kasnije upotrijebljenoga u *cinemascopeu*, mnogo su se primjenjivale kod snimanja, projekiranja, kao i kopiranja filmova kod nekih tipova širokog ekrana. U tomu anamorfskom optičkom sustavu konkavna cilindrična leća, kojoj je zaobljena os okomita, ima ulogu dodatka za širokokutno snimanje samo u vodoravnoj dimenziji. Ova kombinacija ima efektivno kraću žarišnu duljinu vodoravno nego okomito, pa je dobivena slika nekog predmeta kraća u širini, ali ne i u visini. Sl. konkavno-cilindrična leća ispred objektiva za projekciju dekomprimira sliku na ekranu u njene normalne proporcije, geometrijski identične originalnom prizoru. Prvobitno projekirana slika u *cinemascopeu* imala je omjer stranica 1:2,55. Nakon teh. promjena radi zv. zapisa, danas omjer projekirane slike u anamorfskim sustavima iznosi 1:2,35, što je postala stand. mjera. Anamorfski sustavi za projekciju koji upotrebljavaju 35 mm vrpce, standardizirani su na bočno-vodoravno povećanje koje je 2 puta veće od okomitog povećanja, pa je slika na pozitiv-kopiji na isto takav način komprimirana. Tako geom. oblik kvadrata na filmu izgleda kao okomiti pravokutnik koji je dvaput viši nego širi, dok će kružnica biti okomita elipsa kojoj je os dvaput duža od vodoravne osi. Snimke ovakva izgleda mogu se dobiti na razne načine, ali najtipičniji je da se pri izvornom snimanju upotrebljava normalni sustav objektiva s prikladnim anamorfskim dodacima. Većina postupaka koji su slijedili nakon cinemascopea pomalo su nestajali, a anamorfski filmovi najviše su se snimali u *cinemascopeu* ili u *panavisionu*.

Povijest. Već u astronomiji Babilona naslućuje se optička spoznaja da se svjetlost širi pravocrtno. Na temelju tog saznanja Grci stvaraju prve koncepte i principe geom. optike: *Euklid*, *Arhimed*, *Ptolemej* i *Heron* (od ← 300. do 200. god.). Tradiciju istraživanja u optici nastavili su i Arapi (npr. *Alhazen* na prijelazu u XI st.). Prva leća, upotrijebljena 1551. u *Cardanovoj* → cameri obscuri, bila je bikonveksnog oblika i napravljena od krunskog stakla (kalcij-kalij-silikatno staklo); slika se prikazivala na mramornoj ploči i nije bilo nikakvih pokušaja da se isprave razne → optičke aberacije. Renesansa je na području optike ostvarila napredak — otkriveni su dalekozor i mikroskop. Važnost optičkih istraživanja vidljiva je i iz činjenice da se njima u razdoblju od XVII do XX st. posvetio iznimno velik broj znanstvenika — od fizičara do filozofa (npr. *Marko Antonije de Dominis*, *Galileo Galilei*, *Willebrord Snell van Royen*,

René Descartes, *Pierre Fermat*, *Francesco Maria Grimaldi*, *Christiaan Huygens*, *Isaac Newton*, *Thomas Young*, *Joseph von Fraunhofer*, *Augustin-Jean Fresnel*, *Armand H. L. Fizeau*, *James C. Maxwell*, *Max Planck*, *Albert Einstein* i mnogi dr.). Objektiv je konstruiran 1812, kad je engl. znanstvenik *William H. Wollaston* uočio jedan od najvažnijih principa konstrukcije objektiva — da se neke aberacije mogu kontrolirati zaslonom (blendom) prikladno smještenim u odnosu na leću. *Wollaston* menisk registrirao je fine detalje kod f 16 u polju do 50°, i nije imao ispravljenu kromatsku aberaciju. Akromatizirani menisk uveo je *Charles-Louis Chevalier* 1829, u kojem se kombinira pozitivna sabirna leća od krunskog stakla sa slabijim negativnim rasipnim člankom od kristalnog stakla. Nastajanje (i razvoj) fotografije 1840–60. uvelike je pridonijelo sve intenzivnijim istraživanjima i unapređivanju objektiva. Prednosti svjetlosno jačeg objektiva s većim relativnim otvorom bile su tada sve prisutnije, i dalji razvoj imao je za cilj takav objektiv, kao i poboljšanu izoštrenost u širem vidnom kutu. Shvativši potrebu za svjetlosno jačim objektivima, madž. matematičar *Josef Max Petzval* je odstupio od tradic. objektiva onog vremena; u njegovoj konstrukciji (1840) sastavljene su 2 dublete s istim promjerom, simetrično oko središnjeg zaslona, tj. zaslon je montiran na pola puta između njih; tako je bio povećan otvor objektiva na f 3,5 za upotrebu kod nedovoljno osjetljivih dagerotipskih ploča onog vremena. Međutim, aberacije su bile tolike da je *Petzval* morao rastaviti 2 elementa u stražnjemu sastavnom dije-lu i posebno ih svinuti kako bi ispravio sfernu aberaciju i komu. Objektiv je tada imao dobru korekciju sferne i kromatske aberacije kao i kome, ali i znatni astigmatizam i zakrivljenje polja; imao je veliki relativni otvor, ali malo vidno polje, pa se pokazao kao vrlo prikladan za snimanje portreta.

Mnogo kasnije — prilagođen na veći relativni otvor — upotrijebljen je za projekcijske objektivne u kinematografiji. Prvi akromatski objektiv *Globe* simetričnog tipa pojavio se 1862 (konstruirali su ga *Harrison* i *Schnitzer*); obuhvaćao je vidno polje od 92° kod f 17,5. Poznatiji objektiv simetričnog tipa bili su *Rapid Rectilinear* koji su se pojavili 1866, a uveli su ih *Steinheil* u Njemačkoj i *Dallmeyer* u Vel. Britaniji. Kasnije je taj model objektiva imao relativni otvor f 8, s ograničenim vidnim poljem od 40°, opsežno zakrivljenim čak i kod takvog kuta. U ranom razdoblju anastigmatičkih optičkih elemenata konstruktorima objektiva bio je otežan rad zbog ograničenja što su ih pružala tada raspoloživa optička stakla. Za potrebnu akromatičnost i plosnatost polja trebala su stakla kod kojih bi visoki indeks refrakcije bio povezan s niskom disperzijom. U Njemačkoj su *Abbe* i *Schott* 1888. proizveli postojana stakla s odgovarajućim svojstvima, a uskoro zatim je *Schroeder* objavio nacrt za *Ross Concentric*; bio je to prvi anastigmatički objektiv u dovoljenoj mjeri bez astigmatizma, a sastojao se od 2 akromatska para leća od novoga barijevoga krunskog stakla s visokim indeksom loma svjetlosti i novoga kristalnog stakla s niskim indeksom. Sljedeći temeljni napredak ostvaren je uvođenjem tipa objektiva *Goerz Hypergon* 1900, koji se sastojao od 2 meniskne leće jednake jačine simetrično postavljene s jedne i druge strane blende. *Hypergon* je prvi širokokutni objektiv sa zaslonom polja od 135°; smanjivao je iskrivljenje i komu, dok su mu sferna i kromatska aberacija bile neispravljene; dobro je registrirao detalje kod relativnog otvora f 30. Poteškoće kod maloga relativnog otvora svladane su uvođenjem objektiva *Protar* koji je konstruirao matematičar i optičar

Rudolf Paul u tvrtki Zeiss. Suradujući s Abbeom, konstruirao je prvi *Zeissov* anastigmat proizveden od novoga optičkog stakla *Jena*. Novim akromatom ispravljen je astigmatizam, a objektiv je snimao sa f 7,5. Dalja poboljšanja uvedena su u *dvostrukom Protaru*: stara i nova akromatska leća su slijepljene i tako u paru korištene s obje strane blende; bio je to objektiv sastavljen od 2 bloka po 4 leće s ugrađenom dijafragmom između njih. *Emil von Hoegh*, njem. optički konstruktor, proračunao je jedan od važnijih suvremenih optičkih sustava, poznati simetrični dupli anastigmat *Dagor*, koji je proizvela firma *C. P. Goerz 'A. G.* iz Berlina. Simetrični oblik konstrukcije zadržan je u to vrijeme da bi se smanjila koma i distorzija. Relativno plosnato polje omogućilo je obuhvaćanje širokih vidnih kutova, ali je preostala sferna aberacija još ograničavala upotrebljivi otvor blende. Veliki napredak u konstrukciji objektivna učinio je *Harold Dennis Taylor*, engl. optički konstruktor i proizvođač optičkih instrumenata; konstruirao je i patentirao *Cookov triplet-objektiv* (1893), koji je postao vrlo popularan zbog jednostavne konstrukcije i kvalitetne izvedbe, te otkrio da se sustav može akromatizirati kao cjelina. Taj objektiv imao je konstrukciju koja se mogla mijenjati iz simetričnoga u asimetrični oblik. Najsuvremeniji anastigmatički objektiv razvili su se iz ove konstrukcije, a upotrijebljen je simetrični oblik s boljom korekcijom polja. Poznati objektiv *Zeiss Tessar* izveden je iz *Taylorova tripleta*, a uveo ga je *Paul* 1902. Film. industrija u fazi nastajanja i oni koji su upotrebljavali minijaturne kamere zahtijevali su veće relativne otvore s visokim standardom definicije film. slike. Dvostruke negativne leće upotrijebio je *Paul* u *Zeiss Planaru* i povećao otvor objektivna do f 3,5, dok je *Lee* (1920) u *Taylor-Hobsonov* seriji još više povećao otvor objektivna na f 2. *Leitz Summar*, *Schneider Xenar* i *Zeiss Biotar* slične su konstrukcije. Cijela povijest razvoja objektivna ispunjena je istraživanjima radi stvaranja što većega relativnog otvora objektivna, vidnog kuta, otklanjanja prisutnih aberacija kao i ostvarenja dobre definicije slike u cijelom polju žarišne ravnine. Tim nastojanjima otkrivena su i nova optička stakla s različitim indeksom loma svjetlosti i različitim svojstvima raspršivanja svjetlosti. Ta su otkrića poslužila kao optička kompenzacija u otklanjanju mnogih mogućih grešaka u uvijek novim i sve boljim konstrukcijama objektivna. Neprekidno istraživanje omogućilo je i razvoj objektivna za film. kamere. Zapaženi su *Cookovi* zoom-objektivi *Varopanchro* i *Varokinetal* (1980) za stand. 16 mm i super 16 mm kamere. *Cookov Varotal* 35 mm zoom sastoji se od 21 optičkog elementa i 347 ostalih komponenata sadržanih u mehanizmu optičke i mehaničke kompenzacije.

U proizvodnji objektivna danas se primjenjuje mikrokompijutorska tehnologija i mjerna oprema za preciznu analizu površinskih sastava oblika i profila dioptrijskih elemenata, kao i za ispitivanje cjelokupne proizvodnje. Fr. V.

OBRADBA FILMA, u nas uobičajeni naziv za završnu fazu u stvaranju film. djela, koja slijedi nakon snimanja film. slike (premda se neki dijelovi završne faze realizacije filma mogu obavljati i usporedo sa snimanjem slike). Odnosi se na ozvučenje filma (snimanje glazbe, šumova, sinkronizaciju, naknadnu sinkronizaciju), montažu filma, laboratorijsku obradu filma, izvedbu spec. efekata itd. Isto tako, pojam se ponekad — kad riječ *film* služi kao sinonim za film. vrpce — odnosi u prvom redu na procese laboratorijske obradbe. Red.

OBRAZOVNI FILM, također **edukativni**, **prosvjetni** ili **školski film**, naziv za sve vrste → *namjenskih filmova* koji se koriste u različitim tipovima i razinama obrazovanja (prosvjećivanja, školovanja, znanstvenog rada i sl.). U procesu obrazovanja potencijalno su primjenljivi gotovo svi, osobito dokum. filmovi (didaktičko-metodički usmjerenim izdvajanjem i obradom njihovih aspekata relevantnih za obrazovnu namjenu, »jednicu«); za razliku od ostalih filmova, O. je djelo tematski, retorički i stilski jasno izražene obrazovne svrsishodnosti i, s tim u vezi, očekivane funkcionalnosti u specifičnoj kategoriji obrazovanja. S obzirom na sadržaj, namjenu, stupanj i način educiranja moguće je ustanoviti nekoliko najrasprostranjenijih vrsta obrazovnog filma:

Nastavni film se uključuje u sam proces nastave kao komponenta definiranja nastavnog programa i plana — dakle, s definiranim obrazovnom, školskom funkcijom; stoga je najčešće realiziran pod nadzorom školskih vlasti (→ **NASTAVNI FILM**).

Element-film je podvrsta nastavnog filma, ponekad i instruktivnog ili popularnoznastvenog, specifičan po svojoj tehnici te načinu prezentacije i primjene (→ **ELEMENT-FILM**).

Popularnoznastveni film je djelo realizirano radi populariziranja znanosti, te inicijalnog upoznavanja (pa i stvaranja zanimanja) s nekim znanstvenim područjem, koje također — u načelu fakultativno — može biti prilog, dopuna školstvu, premda je najčešće namijenjen vrlo širokom krugu publike (→ **POPULARNOZNASTVENI FILM**).

Znanstveni film je djelo neposredno uključeno u znanstveni rad ili djelo koje primarno služi komuniciranju unutar znanstvenih krugova. Tako, s obzirom na prvu i temeljnu namjenu, filmski se prati neki znanstveni rad, a film. tehnika i tehnologija iskorišćuje se kao pomoćno sredstvo (a i kao specifični tip) znanstvenog istraživanja: da bi se registrirali eksperimenti, da bi se snimilo nešto što je ljudskom vidu nezamjetljivo ili čak nedostupno (npr. satelitske snimke, mikroskopske snimke, razna uvećavanja, snimanje usporenim pokretom itd.) te da bi se time ustanovila priroda istraživanih sadržaja i potkrijepile hipoteze u svezi s njime. Stoga, znanstveni film je svojevrsni činjenični film kojim se služi uži krug stručnjaka-specijalista u samom znanstvenom radu, ali i koji s pomoću filma mogu izmjenjivati svoje znanstvene rezultate. S obzirom na svoju namjenu, on i ne mora biti uobičajen kao dr. cjeloviti film. djela (pa ni ostala obrazovnog karaktera), već može biti sačinjen najstereotipnije — kao skupina »mehanički« povezanih snimki koje svoju informatičku dopunu dobivaju usmenim ili pismenim komentarom.

Instruktivni film, u nas rašireni (osobito 50-ih i 60-ih godina) naziv za obrazovni film srodan nastavnome. Razlika je u prigodnijem i izrazito pragmatičkom karakteru instruktivnog filma (npr. upoznavanje s nekom novom tehnologijom proizvodnje /pa je stoga, iako aktualne namjene, često i kraće uporabne vrijednosti/), vrlo često i suženijeg opsega sadržaja (npr. tek jedna uputa o manipulaciji nekim strojem), ponekad od lokalnog značenja (za potrebe neke regije ili tek segmenta neke struke), ali ponekad i u funkciji masovnog obrazovanja (npr. filmovi o higijeni u raznim krajevima).

Razne vrste obrazovnog filma javljaju se već poč. XX st., kad je uočena korisnost i atraktivnost filma u općem obrazovanju, školovanju i znanstvenom radu. Tako, npr., Francuz → *J. Com-*

mandon već 1908. u znanstvene svrhe upotrebljava mikroskopske snimke; približno u isto vrijeme → *Ch. Urban* u Vel. Britaniji koristi usporene snimke radi analize rasta biljki, dok se filmovi Talijana → *R. Omegne* prikazuju na znanstvenim skupovima. U školske svrhe filmovi se u razvijenijim zemljama prikazuju već prije I svj. rata, a 20-ih godina počinju i znanstvena istraživanja uloge filma u obrazovnomu i odgojnom procesu (→ **ODGOJ I FILM**), dok se u većim kinematografijama sve više javljaju specijalizirane tvrtke za realizaciju raznih vrsta obrazovnog filma. U Jugoslaviji je od velikog značaja bio rad → *Škole narodnog zdravlja* iz Zagreba te *Jugoslovenskoga prosvjetnog filma* iz Beograda na području instruktivnoga i popularnoznastvenog filma. Početkom zv. razdoblja O. dobiva nove poticaje, jer se — uz zornost slike (gl. razloga široke primjenljivosti filma u obrazovanju) — počinje eksploatirati i ton. komponenta. Nakon II svj. rata O. se rasprostranjuje i u socijal. zemljama Evrope i zemljama Trećeg svijeta (osobito onima s nižom razinom prosvijećenosti i obrazovanja), kao izraz potreba za omasovljenjem kulture i znanja, te za vlastitom kult. emancipacijom. Stanovitu »superviziju« film. obrazovne i odgojne djelatnosti preko svoga posebnog odbora od 1957. obavlja *UNESCO*; postoje i značajne međunar. organizacije *Međunarodni savjet za obrazovne medije* (akr. *ICEM*) i *Međunarodno društvo znanstvenog filma* (akr. *ISFA*). Nakon II svj. rata sve razvijenija film. tehnologija povećava i zanimanje znanstvenika za film, a njegovu proizvodnju pomažu i veliki indus. koncerni. Konkurencija televizije (stalnim programima i dosegom u najnepristupačnije krajeve, te zbog toga što nije potrebna skupa projekcijska tehnika i unajmljivanje filmova) dijelom smanjuje zanimanje za nastavni i popularnoznastveni film.

U SFRJ proizvodnjom raznih vrsta obrazovnog filma vrlo aktivno i s visokim dometom realizacije bavila se većina poduzeća specijaliziranih za proizvodnju dokum. i kratkometr. filmova; za tu produkciju zainteresirale su se i podršku pružale školske vlasti na sav. i rep. razini, a proizvodnju je stimulirao i njome rukovodio → *Savezni centar za nastavni i prosvjetni film* iz Beograda; značajna je ustanova i beogradski → *Centar za naučnoistraživački film i ton*. Od kraja 60-ih godina, zbog širenja televizije, i u nas opada produkcija obrazovnog filma.

LIT.: *B. D. Wood/F. W. Freeman*, Motion Pictures in the Classroom, Boston 1929; *H. Rand/R. Lewis*, Film and School: A Handbook in Motion Picture Evaluation, New York 1937; *G. D. McDonald*, Educational Motion Pictures and Libraries, Chicago 1942; *Ch. F. Hoban*, Movies That Teach, New York 1946; *G. Elliott* (urednik), Film and Education: A Symposium on the Role of Film in the Field of Education, New York 1948; *Ch. F. Hoban/E. Van Ormer*, Instructional film Research 1918-1950 (Rapid Mass Learning), New York 1950/70; *A. Buchanan*, The Film in Education, London 1951; *F. A. Krahn* (urednik), Educational Film Guide, New York 1953; *M. Vrabec*, Filmska umetnost i škola, Beograd 1959; *L. Herman*, Educational Films: Writing, Directing, and Producing for Classroom, Television, and Industry, New York 1965; *W. Schramm/P. H. Coombs/F. Kahner/J. Lyle*, The New Media, New York 1968; *D. Beeler/F. McCallister*, Creative Use of Films in Education, Chicago 1968; *D. A. Sohn/M. Stucker*, Films in the Elementary Schools, Washington 1968; *J. Schrank*, Teaching Human Beings, Boston 1972; *J. A. Kisla*, Let's See It Again: Free Films for Elementary Schools, Dayton 1975; *Z. Diklić/S. Težak/M. Diklić* (urednici), Metodičke osnove za primjenu filma u nastavi (I-III), Zagreb 1977/79; *S. I. Van Nooten* (urednik), Educational and Cultural Films: Experiments in European Co-Production, Strasbourg s. a.

An. Pet.

O'BRIEN, Edmond, am. filmski, kazališni i rtv.-glumac te film. i kaz. redatelj (New York, 10. IX 1915 — Inglewood, California, 8. V 1985). Napušta sveučilište Fordham da bi učio glumu u kazalištu Neighborhood Playhouse (uzdržavajući se kao činovnik). Od sredine 30-ih godina

nastupa na Broadwayu, a od 1937. član je Mercury Theatrea O. Wellesa (s kojim surađuje i na radiju). Na filmu debitira 1939 (*Zvonar crkve Notre-Dame* V. Dieterlea). Korpulentan, djelujući teško i nespretno, ozbiljna držanja i u osnovi simpatičan, tumači (uglavnom u većim sporednim ili drugim gl. ulogama) širok raspon karaktera: od dobričina do negativaca. Najuspješniji je u krim. filmovima i thrillerima, posebno u doba am. film noir: *Ubojice* (R. Siodmak, 1946), *Usijanje* (R. Walsh, 1949) i osobito *Smrt dolazi* (R. Maté, 1949, jedna od rijetkih gl. uloga), kao otrovan čovjek koji se u vremenu što mu je preostalo osvećuje. Za sporednu ulogu znojavoga, brbljavoga i beskarakternoga glum. agenta u *Bosonogoj kontesi* (1954) J. L. Mankiewicz nagrađen je Oscarom. Nastupio je u oko 70 filmova. Režirao je filmove *Alibi za umorstvo* (Shield for Murder, 1955, sa H. W. Kochom /i glumac/) i *Zamka za muškarca* (Man-Trap, 1961). Bio je zvijezda tv-serije *Sam Benedict*, kao i redatelj u toj i više dr. tv-serija.

Ostale važnije uloge: *Krilata pobjeda* (G. Cukor, 1944); *Dvostruki život* (G. Cukor, 1947); *Druga strana šume* (M. Gordon, 1948); *Odrad za borbu* (R. Walsh, 1948); *Ocean Drive br. 711* (J. M. Newman, 1950); *Julije Cezar* (J. L. Mankiewicz, 1953); *Kineska pustolovina* (D. Siegel, 1953); *Priča iz Shanghaja* (F. Lloyd, 1954); *Djevojka tu ne može pomoći* (F. Tashlin, 1956); *Ambiciozna* (Y. Allégret, 1959); *Ptičar iz Alcatraza* (J. Frankenheimer, 1961); *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (J. Ford, 1962); *Sedam dana u maju* (J. Frankenheimer, 1964); *Rio Conchos* (G. Douglas, 1964); *Silovija* (G. Douglas, 1965); *Fantastično putovanje* (R. Fleischer, 1966); *Spjunaska koža* (É. Molinaro, 1966); *Diohla horda* (S. Peckinpah, 1969); *Povodom Luckyja Luciana* (F. Rosi, 1973); *99 i 1/2% mrtav* (J. Frankenheimer, 1974). Mi. Šr.

O'BRIEN, Margaret (pr. ime **Angela Maxine O'Brien**), am. glumica (Los Angeles, 15. I 1937). Na filmu debitira već sa 4 godine (*Djeca na Broadwayu*, 1941, B. Berkeleyja) i ubrzo postaje vodeća dječja zvijezda kompanije MGM. Od filmova *Sirota iz Lowooda* (1944) R. Stevensona i posebno *Srest ćemo se u St. Louisu* (1944) V. Minnellija postaje i međunarodno poznata. Pjevava i šarmantna, iznimne moći uživanja i uvjerljivosti, pomalo promukla glasa, velik uspjeh postiže i filmovima *Male žene* (1949) M. LeRoya i *Tajna napuštenog vrta* (1949) F. M. Wilcoxa. Poput mnogih dječjih zvijezda, odrastavši nije uspjela održati film. karijeru (ali s uspjehom nastupa na televiziji i u noćnim klubovima), iako je vrlo uspijelu ulogu ostvarila u *Opasnoj davorici* (1959) G. Cukora. Igrala je (do 1972) u 23 filma. God. 1944. nagrađena je specijalnim Oscarom kao »izvanredna dječja glumica«; 1945/46. nalazila se na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca.

Ostale važnije uloge: *Putovanje za Margaret* (W. S. Van Dyke, 1942); *Madame Curie* (M. LeRoy, 1944); *Cantarilleski duh* (J. Dassin, 1944); *Glazba za milijune* (H. Koster, 1944); *Sunce će zasjati sutra* (R. Rowland, 1945). B. P. Kć.

O'BRIEN, Pat (puno ime **William Joseph Patrick O'Brien**), am. glumac (Milwaukee, Wisconsin, 11. XI 1899 — Santa Monica, California, 15. X 1983). Iz irske kat. obitelji, studirao pravo na sveučilištu Marquette, potom na voj. akademiji Northwestern (s prijateljem S. Tracyjem). Nakon služenja u I svj. ratu uči glumu; potkraj 20-ih godina kao pjevač/plesač/glumac postaje poznat na Broadwayu. Nakon što se na filmu dvaput pojavio u nij. razdoblju, stvarno debitira 1931. Uspjeh postiže već svojim drugim filmom *Naslov-*

na strana (L. Milestone, 1931), tumačeći isti lik kao i u kaz. postavi. Snažne fiz. konstitucije, ozbiljna i dobronamjerna izgleda, veliku popularnost postiže većinom drugim gl. ulogama — likovima naglašeno ir. značajki (jedan je od »najtipiziranih« glumaca tog doba): svećenika, policajaca, vojnika, litalica, »politikanata iz gostionice« i sl. Najveći uspjeh ostvaruje kao svećenik koji pokušava »izvesti na pravi put« prijatelja-gangstera (J. Cagney /njegov i privatno veliki prijatelj, kojem sekundira u nizu filmova/) u *Andelima garavica* (1938) M. Curtiza. Poč. 50-ih godina popularnost mu opada, pa se vraća kazalištu, nastupa u vlastitom noćnom lokalu i na televiziji (npr. tv-serija *Harrigan i sin*). Glumio je u oko 90 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Američka ludost* (F. Capra, 1932); *Zračna pošta* (J. Ford, 1932); *Školski trener* (W. A. Wellman, 1933); *Seks-bomba* (V. Fleming, 1933); *U Calienteu* (L. Bacon, 1935); *Irak u nama* (L. Bacon, 1935); *Visina nula* (H. Hawks, 1935); *Kliper za Kinu* (T. Garnett, 1936); *Veliki O'Malley* (W. Dieterle, 1936); *Slim* (R. Enright, 1937); *Dvorac na Hudsonu* (S. Litvak, 1940); *Suha zona* (W. Keighley, 1940); *Neuspjeh* (I. Reis, 1946); *Dječak zelene kose* (J. Losey, 1948); *Posljednji poklič* (J. Ford, 1958); *Neki to vole vruće* (B. Wilder, 1959); *Kraj* (B. Reynolds, 1978); *Ragtime* (M. Forman, 1981). An. Pet.

OBRNUTI POKRET → POKRET U FILMU
ODETS, Clifford, am. scenarist, redatelj, dramski pisac i glumac (Philadelphia, 18. VI 1906 — Hollywood, 14. VIII 1963). Sa 14 godina prekida školovanje i posvećuje se glumi; tako, npr., djeluje u newyorškom Theatre Guildu, a 1930. sudjeluje u osnivanju ljevičarskog Group Theatrea. Za to kazalište piše svoje najbolje dramske tekstove: *Čekajući Leftyja* (Waiting for Lefty, 1935), *Probudi se i pjevaj!* (Awake and Sing!, 1935) i *Zlatni mladić* (Golden Boy, 1937). Socijalno angažiran autor, kritičan u prikazu am. društva iz razdoblja ekon. krize 30-ih godina, sa simpatijom prikazujući tzv. male ljude, O. teži objektivnosti i izbjegava pojednostavljenja karakteristična za propagandnu literaturu. Od 1936. kao scenarist djeluje u Hollywoodu, često i bez potpisa dorađujući scenarije dr. autora. Među njegovim radovima izdvaja se scenarij opore drame iz novinarskog miljea *Slatki miris uspjeha* (A. Mackendrick, 1957, sa E. Lehmanom) pun sarkazma i defetizma. Prema vlastitim scenar. predlošcima režirao je soc. melodramu *Niško osim usamljenog srca* (None but the Lonely Heart, 1944) i sudsku dramu *Priča na naslovnoj strani* (The Story on Page One, 1960). Po njegovim kaz. komadima snimljeni su filmovi *Zlatni mladić* (R. Mamoulian, 1939), *Sukob u noći* (F. Lang, 1952), *Provincijalka* (G. Seaton, 1954) i *Veliki nož* (R. Aldrich, 1955).

Ostali važniji filmovi (kao scenarist): *General je umro u zoru* (L. Milestone, 1936); *Humoreska* (J. Negulesco, 1947, sa Z. Goldom); *Dvoje na selu* (Ph. Dunne, 1961).

B. Sen.
ODGOJ I FILM. Odgojna funkcija filma zapažena je već poč. XX st., pa se film prikazivao u školama još prije I svj. rata. Ubrzo su uslijedila prva znanstvena istraživanja (*D. Sumtime*, J. Weber) koja nastoje ustanoviti didaktičku uspješnost novoga nastavnog sredstva. Dvadesetih i 30-ih godina održani su međunar. kongresi i konferencije (Lille, Beč, Rim) na kojima sudionici podrobno određuju obvezne kvalitete filma u nastavi. Pedesetih godina, međutim, pojavljuju se suzdržanije ocjene i kritička upozorenja kako nastavni film ne bi smio zamijeniti nastavnika ili umanjiti njegovu ulogu. U novije vrijeme didaktika ističe

da je nastava komunikacijski proces multimedijalnog karaktera u kojem se film upotrebljava po principima najveće informativne funkcionalnosti specifične didaktičke potrebe; u takovom je procesu nastavnik jedan od medija i istodobno organizator funkcioniranja svih medija.

Poč. stoljeća pedagozi i dr. promatrači društva života konstatirali su da mladi sve češće posjećuju kina, a mnogi i upozoravali na negativan utjecaj filma. U većini zemalja drž., vjerske i školske ustanove pribjegavaju i restriktivnim mjerama. Tek nakon II svj. rata radikalno se mijenja pedagoška ocjena kinemat. filma. Na nacionalnim pedagoškim skupovima (u nas, u Novom Sadu 1956) izglasavaju se deklaracije o film. umjetnosti kao pozitivnom odgojnom činitelju; postupno se počinje na razne načine odgojno intervenirati u složen odnos filma i mladih.

Prva odgovarajuća znanstvena istraživanja organizirana su u SAD. Između dva rata istražuju se razlike u film. doživljavanju djece i odraslih (*W. Dysinger, Ch. Ruckmich*), dječji doživljaj realnosti na ekranu i uživanje u film. radnju (*H. Blumer*), međudodnos uspjeha u školi i frekvencije posjećivanja kina (*P. Cressey, F. Trasher*), zastupljenost ljubavi, seksa, zločina, rata i dr. tema u filmovima (*E. Dale*) te dr. Istraživački tim ovog projekta (*Paine-Fund Studies*) zasnovao je metodologiju psihološko-pedagoškog istraživanja film. života mladih. Među poratnim istraživačima specifičnih mehanizama film. doživljavanja i utjecaja filma na ponašanje mladih ističu se *M. Dawson* (SAD), *J. Mayer* (U. Britanija), *H. Wallon* i *R. Zazzo* (Francuska), *M. Keilhacker* i *F. Stückrath* (SRNJ) te *M. Benešova* (ČSSR). Kvalitete filmova za djecu proučavaju *M. Field* (Vel. Britanija) i *K. Paramonova* (SSSR). Unapređivanjem teorije i prakse posredovanja između filma i mladih bave se *P. Whannel* (Vel. Britanija), *J. Bolcs* (Mađarska), *M. Butkiewicz* (Poljska), *S. Hamisch* (NJDR) i dr. Naši afirmirani istraživači su *M. Vrabec* (film. pedagogija), *S. Težak* i *M. Borčić* (metodika film. odgoja). O utjecaju filma na mlade raspravlja se u Evropi na četrdesetak međunar. znanstvenih i stručnih skupova (Milano, Pariz, Gottwaldov, Berlin, Ljubljana, Sarajevo, Ludwigshafen i dr.). Međunar. centar filma za djecu i mladež, osnovan 1957. pod pokroviteljstvom UNESCO-a, i njegovi nacionalni centri na razne načine unapređuju teoriju i praksu film. odgoja. U novije doba znanstvena istraživanja bave se i utjecajem televizije.

Uvjetno klasificirano, filmski je utjecaj (umjetnički i izvanumjetnički) na mlade trovrstan: *obrazovni, formativni i idejno-etički*. Filmska su djela mnogostruko informativna, a indirektno upoznaju mlade i s vlastitim ličnostima, te s umj. sredstvima kojima se izražavaju. Percipiranje, maštavanje, memoriranje, mišljenje i čuvstvovanje razvijaju se samo s pomoću djelatnosti koja zahtijeva njihovo funkcioniranje, a gledanje filma jedna je od takvih djelatnosti. Specifična komponenta unutar formativnog utjecaja jest razvijanje estetičke dimenzije. Film. djela registriraju ali i tumače svijet, društva, odnose, modele življenja i životne vrijednosti te mladom gledatelju sugeriraju određene ideol. i etičke stavove. Mladi gledaju filmove emocionalno angažirano, uživljavaju se u film. radnju i poistovjećuju s likovima do vlastite depersonalizacije, pa se tijekom projekcije mišljenja njihova ličnost. Grupno gledanje i gledanje u polumraku osnažuje film. doživljaj, a time i utjecaj. Još nesazrela osoba formira se, pored ostaloga, posjećujući kino odn. gledajući filmove na televiziji, a njihov utjecaj ovisi o film. djelu

i ličnosti gledatelja: što više mladi gledatelj osobina svoje ličnosti, shvaćanjima života, životnom situacijom i raspoloženjem korespondira s film. djelom, njegov utjecaj će biti intenzivniji. Suvremena pedagogija bavi se procjenjivanjem film. situacija koje mogu negativno utjecati na mlade (velika frekvencija gledanja, filmovi bez umj. vrijednosti, filmovi koji premašuju apercipivne mogućnosti, filmovi s tematikom nasilja, strave, erotike i sl.).

Filmski se odgoj definira kao odgoj za film i s pomoću filma. Ako se film shvati kao medij, ovo određenje ima šire značenje, a ako se shvati kao umjetnost, određenje ima uže značenje. Rasprostranjenije je drugo, uže poimanje film. odgoja. Zbog toga, filmski je odgoj segment estetskog odgoja — njime se nastoji formirati aktivan gledatelj, tj. filmski obrazovan i s razvijenim film. potrebama, senzibilitetom i sposobnošću vrednovanja.

Mlada generacija se filmski odgaja u školskoj nastavi, film. druženjima, kino-klubovima (film. stvaralaštvo mladih), kinima za djecu, programima za djecu u javnim kinima ili na televiziji, uvodnim riječima prije projekcija, film. kritikama i informacijama o kinematografiji u časopisima za mlade, školskim udžbenicima film. kulture, film. časopisima, film. literaturom i dr.

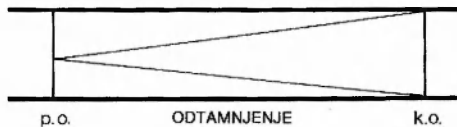
Sedamdesetih godina film. kultura u nas postaje nastavno gradivo u osnovnim i srednjim školama; uvrštava se u nastavu materinjeg jezika, odn. jezično-umj. građu i u lik. odgoj, a kao poseban predmet u nekim usmjerenjima u srednjoj školi. Najveće zahtjeve sadrže nastavni programi u SR BiH, SR Hrvatskoj i SAP Vojvodini. Usporedo s uvođenjem filma u škole razrađivana je i metodika film. nastave. Za nastavu film. kulture nastavnici se osposobljavaju na pedagoškim akademijama i fakultetima (odsjeci predškolskog odgoja, razredne nastave te hrv. ili srp. jezika i književnosti), a dodatno obrazovanje stječu u tzv. *filmskim školama za prosvjetne radnike* (→ DJEČJI FILM; FILMSKE ŠKOLE; NASTAVNI FILM; OBRAZOVNI FILM).

LIT.: L. Landres, *Problèmes du cinéma et de la jeunesse*, Paris 1953; W. W. Charters, *Motion Pictures and Youth*, New York 1953/70; M. Vrabec, *Filmska umjetnost i škola*, Beograd 1959; M. Kroflič, *Vloga filma u življenju mladine v starosti od 17 do 27 let*. Po anketi o masovnih komunikacijskih sredstvih, Ljubljana 1963; J. Schrank, *Teaching Human Beings*, Boston 1972; B. Belan, *Audiovizualne komunikacije kot družbeni fenomen in njih vpliv na mlade* (1 zvezek), Ljubljana 1976; K. Paramonova, *Fil'm i deti*, Moskva 1976.

Mi. Vr.

ODTAMNJENJE, vrsta protežne → montažne spone, optički trik kod kojega se slika postupno pojavljuje (sličicu po sličicu) iz potpunog mraka do optimalne osvijetljenosti. Najčešće se koristi nakon → *zatamnjivanja*, na početku → sekvence (odn. nove izlagačke cjeline u filmu), sugerirajući novu fazu u radnji i/ili novo vremensko razdoblje u priči. Primjenjuje se već na prijelazu stoljeća, a najviše se upotrebljava u nij. filmu te u klas. narativnim djelima s početka zv. razdoblja.

S obzirom na tehnologiju, O. se postiže laboratorijskom obradom vrpce ili sâmom kamerom u toku snimanja. Laboratorijski, ostvaruje se na 2 osnovna načina: a) kem. putem — izbljeđivanjem (s pomoću posebne otopine) dijela snimke koji se želi odtamniti; b) optičkim putem — kod kopiranja, postupnim pojačavanjem svjetla osvjetljuje se dio vrpce koji treba odtamniti. Kamerom se ostvaruje također na 2 načina: a) postupnim otvaranjem blende u toku snimanja; b) postupnim otvaranjem sektora (kod kamera s pomičnim sektorom). U slučaju kad se postiže laboratorijski, o mjestu i trajanju odtamnjivanja odlučuju i redatelj i montažer.



Trajanje efekta ovisi o sadržaju i ritmu filma; potpuno zacrnjenje (»mrak«) obično traje 2 sličice, a prva potpuno tamna zove se *nulta točka odtamnjivanja*.

Montažer masnom olovkom na radnoj kopiji filma dogovorenim oznakama obilježuje odtamnjivanje: ispred prve i iza zadnje sličice povlači okomitu liniju (od ruba do ruba vrpce); između njih ucrtava 2 kose linije koje se dodiruju na prvoj sličici, a razilaze prema posljednjoj sličici odtamnjivanja.

M. Rod.

OFF (engl. po strani, daljnji, udaljen), također **off-zvuk**, u SFRJ uobičajeni naziv za sve zvukove u film. djeli (govor, ambijentalne šumove i glazbu) čiji izvor nije nazočan u kadru, odn. koji dopiru iz naslutivoga realnog prostora što se u toku snimanja nalazi onkraj → okvira filmske slike, izvan kadra (»zvuk izvan kadra« u nas je također uobičajeni naziv, sinoniman engleskome). Budući da se radi o mogućim zvucima iz stvarnog okoliša vidnog polja kamere u toku snimanja, naziv se vrlo rijetko odnosi na tekst → naratora ili spikera, a nikada na prateću glazbu. Osnovna tehnologija zapisa off-zvukova jednaka je onoj koja se koristi kod zvukova kojima je izvor u kadru (→ FONOGRAFIJA, FILMSKA), samo što se oni češće pridodaju ostalim zvucima tek u postupku → naknadne sinkronizacije, često i zbog toga što se nakon snimanja ustanovilo da bi neki zvuk, nepredviđen knjigom snimanja, mogao biti efektan; tada se javljaju i karakteristični problemi ujednačavanja u raznim okolnostima snimljenih zvukova. Postojanje i učestalo eksploatiranje off-zvukova (gotovo stalno u toku filma, kao tzv. ambijentalni zvuk, »zvučna atmosfera«) utemeljuje se u fizikalnoj činjenici (a i čovjekovu iskustvu) da se zv. valovi šire koncentrično (za razliku od linearnih svjetlosnih) i da do receptora (čovjek, instrumenti za zapis zvuka) dopiru iz cjelokupnoga okolišnog prostora, iz svih 360° vertikalnih i horizontalnih (vidno polje ograničeno je približno na petinu kruga u horizontali). Iz tih fiz. i recepcijskih datosti nastalo je i pravilo koje se odnosi na filmove što teže realističnosti: ono što se vidi mora se i čuti (ako tvori zvuke), a ono pak što se čuje ne mora se i vidjeti. U pionirskoj fazi zv. filma (na početku 30-ih godina) činilo se da se zvuci i slike moraju prikazivati zajedno, u istom kadru. Ubrzo, međutim, fizikalna činjenica koja, uz to, nije strana ljudskom iskustvu, spontano je dovela do naznačenog pravila koje je znatno pridonijelo stvaranju poetike zv. filma, odn. do ekonomiziranja u izlaganju, s vremenom potrebnim da se jasno dočara neko zbivanje. Za radnju nebitni zvuci, oni koji su dopuna naznačenoj informaciji ili tek ilustriraju ugođaj, ubrzo su se sve više počeli donositi u offu (npr. zalupljivanje vratima ili koraci kao indikator nečijeg ulaska ili izlaska iz okolišnog prostora snimane scene, zvuci vozila što svjedoče o njihovom približavanju ili udaljavanju, pucnji, zvonjava, gromovi, šum kiše, vjetrova i sl.). U istom razdoblju zamijećeno je da off-zvuci imaju i specifičnu referencijalnu kao i retoričko-dramaturšku vrijednost jer intencionalno neprikazivanje izvora nekog zvuka, odn. gledaočeva nemogućnost da vidi zbivanje u okolišu izvan rubova film. slike, može intenzivirati njegovu pozornost, pojačati zanimanje za uzročnike zvukova (čime se stvara psihoza očekivanja, napetost i pojačava

iznenađenje), a sâmi zvuci, odvojeni od svog izvora, mogu djelovati i krajnje začudno. Općenito, prostor izvan kadra postao je time aktivni čimbenik radnje i strukture film. djela (što je revolucioniralo i mnoge montažne postupke), tvorbena komponenta specifično film. prostora (→ PROSTOR, FILMSKI) koji se time još više (u usporedbi s film. prostorom u nij. filmu) počinje razlikovati od prostornih svojstava slikarskog djela i statične fotografije.

An. Pet.

OGIER, Bulle (pr. ime **Marie-France Thiel-land**), franc. filmska, kazališna i tv-glumica (Boulogne-sur-Seine, 9. VIII 1939). Glumu uči od poč. 60-ih godina, a 1963. među osnivačima je prvoga kafe-teatra u Parizu. Na filmu debitira 1967., a već iste godine ostvaruje svoju najznačajniju film. ulogu — mlade supruge koja u odnosu s mužem (J.-P. Kalfon) doživljuje emocionalni i psih. slom u *Ludoj ljubavi* J. Rivettea (s kojim često surađuje). Plavokosa i izrazito blijedoputa, krhka, vrlo prirodna nastupa, ubrzo postaje jednom od značajnijih franc. glumica, tumačeći likove žena u delikatnim psihol. situacijama ili neprilagođenih, s teškim egzistencijalnim problemima (npr. *Pierre i Paul*, 1968, R. Allioa i *Dažddevnjak*, 1971, A. Tannera). Preferirajući rad s neafirmiranim redateljima, u visokobudžetnim projektima nastupa relativno rijetko; često glumi u djelima avangardnijih redatelja u inozemstvu (npr. Švicarska, Belgija, SR Njemačka), kao i u kratkim igr. filmovima (npr. *Notre Dame de Croisette*, 1981, D. Schmieda). U novije vrijeme češće nastupa u kazalištu i na televiziji.

Njezina kći **Pascale Ogier** (1960 – 1984) smatrana je jednom od najnadarenijih mladih glumica franc. kinematografije.

Ostale važnije uloge: *Paulina odlazi* (A. Téchiné, 1969); *Strofe za Sofiju* (M. Mizrahi, 1971); *Sastanak u Brayu* (A. Delvaux, 1971); *Out One: spektar* (J. Rivette, 1972); *Otmica u Palači pravde* (E. Molinaro, 1972); *Diskretni šarm buržoazije* (L. Bunuel, 1972); *Ljubavnice* (F. Leterrier, 1973); *La paloma* (D. Schmied, 1974); *Brak* (C. Lelouch, 1974); *Vesela rastava* (H. Carlsen, 1974); *Céline i Julie se voze u čamcu* (J. Rivette, 1974); *Duelle* (J. Rivette, 1976); *Zlatni pramenovi* (W. Schröter, 1976); *Treća generacija* (R. W. Fassbinder, 1979); *Sjeverni most* (J. Rivette, 1981); *Agatha i beskrajno čitanje* (M. Duras, 1981); *Navi-re Night* (M. Duras, 1983); *Moj slučaj* (M. de Oliveira, 1986).

Da. Mc.

O'HARA, Maureen (pr. ime **M. FitzSimons**), am. glumica ir. podrijetla (Millwall kraj Dublina, 17. VIII 1920). Kći pjevačice i glumice Marguerite FitzSimons. Glumu uči u školi dublinskog Abbey Theatrea, u kojem vrlo mlada počinje javno nastupati u ulogama naivki. Film. karijeru otpočinje 1938. Zapažena od producenta E. Pommera, prvu gl. ulogu — sirotice čiji je skrbnik krijumčar — glumi u *Krčmi Jamajka* (1939) A. Hitchcocka, uz Ch. Laughtona s kojim nastupa i u hollywoodskom debiju — kao ciganka Esmeralda u *Zvonaru crkve Notre-Dame* (1939) W. Dieterlea. Njezina agresivna i pomalo egzotična, »tipično irska« ljepota čini je — posebno u technicoloru koji ističe njezinu riđu kosu i zelene oči — podjednako podobnom za mačevalačke filmove, vesterne, komedije, melodrame i soc. drame, u kojima je tipizirana kao dekorativna ljepotica (»u neprilici«) u svijetu muškaraca. Do 1949. većinom radi za RKO i 20th Century-Fox, a do 1956. uglavnom za Universal — mahom u djelima poznatih redatelja. Ističe se suradnja sa J. Fordom (njegovim je filmom *Kako je bila zelena moja dolina*, 1941, utvrdila hollywoodsku karijeru), ko-



MAUREEN O'HARA

ji je 50-ih godina uzima za »idealnu partnericu« J. Waynea — u sižejima što slikaju istodobno privlačenje i suparništvo spolova; tim filmovima (*Rio Grande*, 1950; *Miran čovjek*, 1952; *Krila orlova*, 1957) ostvaruje i svoje najveće glum. uspjehe. Vrlo zapažena bila je i u *Lady Godivi* (1955) A. Lubina. Do povlačenja s filma 1971. odigrala je 54 film. uloge. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Račun za razvod* (J. Farrow, 1940); *Deset džentlmena iz West Pointa* (H. Hathaway, 1942); *Crni labud* (H. King, 1942); *Besmrtni narednik* (J. M. Stahl, 1943); *Ova zemlja je moja* (J. Renoir, 1943); *Buffalo Bill* (W. A. Wellman, 1944); *Karibi* (F. Borzage, 1945); *Sentimentalno putovanje* (W. Lang, 1946); *Čudo u 34. ulici* (G. Seaton, 1947); *Lisice Harrowa* (J. M. Stahl, 1947); *Čuvajući bebe* (W. Lang, 1948); *Tajna žene* (N. Ray, 1949); *Otac je bio bek* (J. M. Stahl, 1949); *Kangaroo* (L. Milestone, 1952); *Protiv svih zastava* (G. Sherman, 1952); *Duga siva linija* (J. Ford, 1955); *Velikanstveni matador* (B. Boetticher, 1955); *Naš čovjek u Havani* (C. Reed, 1959); *Kobni suputnici* (S. Peckinpah, 1961); *Praznici gospodina Hobbsa* (H. Koster, 1962); *Veliki McLintock* (A. V. McLaglen, 1963); *Spencerova planina* (D. Daves, 1963); *Bitka kod Villa Fiorite* (D. Daves, 1965); *Ranc Bravo* (A. V. McLaglen, 1966); *Veliki Jake* (G. Sherman, 1971).

D. Mov.

O'HERLIHY, Daniel-Dan, američko-brit. glumac ir. podrijetla (Wexford, 1. V 1919). Studirao arhitekturu u Dublinu. Karijeru otpočinje kao najavljiivač na radiju, a glumački se formira u dublinskim kazalištima Abbey i Gate; već 40-ih godina stječe ugled i na Broadwayu. Na filmu (u Vel. Britaniji) debitira 1946, a već iste godine zapažen je u *Bjeguncu* C. Reeda; prvu značajniju ulogu (Macduffa) igra u *Macbethu* (1948) O. Wellesa. Najveći uspjeh ostvaruje u *Pustolovinama Robinsona Crusoea* (1952, nominacija za Oscara) L. Bunuela, virtuozno dočaravajući (do pojave Petka gotovo bez riječi /ukupno tek oko 800 riječi/) svu beznačajnost i agoniju usamljenosti. Nakon toga tumači uglavnom sporedne karakterne uloge (i pozitivne i negativne), među kojima se izdvajaju one u filmovima *Kući prije mraka* (M. LeRoy, 1958), *Kritična točka* (S. Lumet, 1964), *Waterloo* (S. F. Bondarčuk, 1970), *MacArthur* (J. Sargent, 1977, kao predsjednik F. D. Roosevelta) i *Mrtvi* (J. Huston, 1987). Do 1988. glumio je u više od 40 filmova. S uspjehom nastupa u kazalištu i na televiziji (protagonist je tv-serije *Putovanja Jamieja McPheetersa*) u SAD

i Vel. Britaniji, a »raskošan« glas učinio ga je jednim od najtraženijih radio-glumaca engl. govornog područja.

Ostale važnije uloge: *Tri vojnika* (T. Garnett, 1951); *Plavi veo* (C. Bernhardt, 1951); *Pustinjska lisica* (H. Hathaway, 1951); *Crni štit Falkwortha* (R. Maté, 1954); *Djevičanska kraljica* (H. Koster, 1955); *Imitacija života* (D. Sirk, 1959); *Kralj ludih dvadesetih* (J. M. Newman, 1961); *Sto pušaka* (T. Gries, 1969); *Doktor detektiv* (B. Edwards, 1972); *Sjeme korupcije* (B. Edwards, 1974); *Robocop* (P. Verhoeven, 1987).

Mi. Šr.

OKAMOTO, Kihachi, jap. filmski i tv-redatelj (Yonago, 17. II 1924). Nakon nezavršena studija ekonomije, 1943. zapošljava se u film. kompaniji Toho kao asistent redatelja (npr. S. Taniguchija, M. Makina i M. Narusea). Kao redatelj debitira filmom *Sve o braku* (Kekkon no subete, 1958) i nastavlja raditi uglavnom na projektima krim. i gangsterskog žanra (→ YAKUZA), u kojima demonstira zavidne kvalitete film. zanata. Posebnim ambicijama izdvajaju se *Neovisna banda* (Dokuritsu gurentai, 1959), neskriven satirički prikaz carske vojske, i *Najduži dan Japana* (Nippon no ichiban nagai hi, 1967), brižljiva rekonstrukcija kapitulacije Japana u II svj. ratu. U vlastitoj neovisnoj produkciji 1968. realizira *Ljudski metak* (Nikudan), groteskno preispitujući psihologiju pilota-kamikaza, ali ga komerc. neuspjeh vraća u Toho. Otada režira spektakle žanra → *jida-geki* (čiji je protagonist najčešće T. Mifune); ističu se *Crveni lav* (Akage, 1969), *Zatoichi i Yojimbo* (Zatoichi to Yojimbo, 1970) te *Legenda o džudou* (Sugata sanshiro, 1977), remake red. prvijenca A. Kurosawe iz 1943. Tipičan je predstavnik većeg broja jap. redatelja koji posjeduju vrhunski profesionalizam, ali ne i autorsku samostalnost i neovisnost. Režira i na televiziji (npr. tv-serija *Osveta* /Adauchi/ iz 1976).

Ostali važniji filmovi: *Obračun u podzemlju* (Ankokugai no taiketsu, 1960); *Gazda umire u zoru* (Kaoyaku akatsuki ni shisu, 1961); *Samuraj* (Samurai, 1965); *Ogrlica velikog Bude* (Daibosatsu toge, 1966); *Bitka za Okinawu* (Okinawa kessen, 1971).

N. Sić.

OKEJEV, Tolomuš Okejevič, sovj. redatelj i scenarist (Bakombajevo, Kirgiska SSR, 11. IX 1935). Studirao na Institutu filmske tehnologije u Leningradu, potom (1966) diplomirao režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi. Isprva snimatelj zvuka (npr. u *Vrućini*, 1963, L. J. Šepitko). Od 1965. režira kratkometr. filmove, a prvi igr.

film *Nebo našeg djetinjstva* (Nebo našego detstva, i koscenarist) — lirsko-nostalgичnu priču o dječaku koji ljetu provodi s djedom i bakom — realizira 1967. U jeku afirmacije sovj. nacionalnih kinematografija u drugoj polovici 60-ih godina, O. postaje najprezentativniji kirgiski sineast, čija ostvarenja naglašuju kult. osebnost vlastitog podneblja. Fabulativno škrti, dojmljive vizualnosti, najčešće s tzv. malim ljudima kao protagonistima, njegovi filmovi oslikavaju različita razdoblja novije kirgiske povijesti (posebno sukob staroga i novoga), baveći se surovošću sredine i veza-nošću uz tradiciju. Akcionim filmovima pod utjecajem vesterna (npr. *Krvožedni ruk* — Ljutyj, 1973, i *Ulan*, 1977) postiže velike komerc. uspjehe (i u inozemstvu). Dobitnik je više rep. i sav. nagrada i priznanja.

Ostali važniji filmovi: *Nasljeđe* (Nasledstvo, 1971, cjelovečernji dokumentarni); *Poklonstvo vatri* (Poklonis' ognju, 1972, i koscenarist); *Crvena jabuka* (Krasnoe jabloko, 1975, i koscenarist); *Zlatna jesen* (Zolotaja osen', 1980); *Potomak Bijelog Barsa* (Potomok Belogo Barsa, 1985). N. Pc.

OKVIR (filmske slike), također **izrez** ili **rubovi (ivice)** filmske slike, uobičajeni naziv za rubove, ivice (»stranice«) film. slike, odn. za granice između prostora osvijetljenoga u toku projekcije, tj. onoga na koji se projicira film. slika (platno, zid), i neosvijetljenog okoliša; određuje ga izrez vratašca projektora u toku snimanja. Budući da u nas riječ okvir može asociirati na fizički eksponiraniji okvir kakvim se uokviruju slikarska ili fotogr. djela (dok je filmski jednodimenzionalan), naziv se može činiti neprikladnim: stoga se koristi i termin *izrez*, no on asocira na film → format. Najpreciznijim nazivom čini se *rubovi filmske slike*, no njime se gubi jasnija denotacija koja u nazivu *okvir* upućuje na samu »uokvirenost« film. slike. Stoga se riječ *rub* većinom koristi pri imenovanju određenog dijela okvira: *gornji horizontalni, donji horizontalni, lijevi vertikalni, desni vertikalni*.

Okvir, odn. prostorno omeđenje, tehnička je i tehnol. nužnost svih fotogr. i elektronskofotogr. medija (statične fotografije, filma, televizije, videa), karakteristična i za dr. ikonička, slikovna stvaralačka područja. Ravnocrtnost, pravokutnost i četverostraničnost okvira u filmu pokazale su se kao najprihvatljiviji standard za mehanizme tehnike snimanja (kamere) i za mehanizme tehnike projekcije (projektor), kao i za tehnol. postupke u obradi filma. Pokušaji sa zaobljenim rubovima ostali su u domeni eksperimentiranja; takva ili drugačija orubljena simuliraju se upotrebom maske (→ MASKA, FOTOGRAFSKA). Također, dijelom zahvaljujući i iskustvima dr. slikovnih medija, ustanovilo se da postojeći tip geometričnosti, u usporedbi sa zamislivim zakrivljenim, ima istaknutu retoričku vrijednost prezentiranja film. djela kao proizvoda intencionalnoga, »serioznoga«, u recepcijskom smislu i kao svečanog čina; taj općeniti efekt pojačava u filmu sama zornost film. prizora kojom se sugerira bezgranična, ničim omeđena fiz. realnost — pa ono što je prikazano u film. slici dobiva značaj odabranoga a ne nasumično registriranoga. Veća duljina horizontalnih rubova kod svih → proporcija filmske slike uzrokovana je horizontalnom položenošću gledačevih očiju, tj. većom širinom no visinom vidnoga polja.

Kao jedna od konstanti film. prostora (→ PROSTOR, FILMSKI), ujedno i kao konstituenta, u funkciji većine → parametara kadra, O. se u izravnom ili posrednom pristupu proučava i vrednuje iz vrlo raznolikih, ali i međusobno dodirnih ili isprepletenih perspektiva: psihologi-

ske, retoričko-dramaturške, semiotičko-informatičke, uže filmske ili komparativno estetičke. Tako, budući da je O. oštra granica između vidljivog segmenta snimljenoga svijeta i onoga (okolišnog, »ostaloga«) u gledaočevu iskustvu neosporno postojećega i naslutivoga, o okviru se često raspravlja u domeni relacije film-stvarnost. Naime, okvir očividno tvori razliku (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO) između film. zabilježbe fiz. realnosti i čovjekova opažaja (čovjekovo vidno polje nema stalnih ni oštih granica), čime se već u nekima od prvih autoritativnih teorija filma dokazuje da film nije »mehanička reprodukcija« zbilje (R. Arnheim), već specifičan način predočavanja i preoblikovanja zbilje. Ta istraživanja, prvotno psihol. provenijencije (većinom gestaltistički utemeljene), kasnije se usredotočuju na prirodu doživljaja okvira, »uokvirenosti« film. slike; zaključuje se, među ostalim, da O. nema veću psihol. vrijednost u doživljaju radnje ukoliko je ona u potpunosti zaokupila gledaočevu pažnju, osobito kad se zbiva u središtu film. slike; tim gestaltističkim istraživanjima značajna je dopuna da O., onemogućujući da gledalac ima uvid u širi prostorni kontekst, može funkcionirati kao faktor relativizacije prirodnih, stvarnih veličina predmeta i orijentacijskih vrijednosti (činjenica iznimno značajna u teoriji i praksi → montaža).

U semiotičko-informatičkoj perspektivi, ili općenito u domeni komunikacije, O. se tretira kao imanentno znakovitorna komponenta i/ili kao potencijalni čimbenik opozicije između vidljivog prostora (unutar film. slike) i nevidljivoga (onkraj njezinih rubova) (npr. N. Burch i J.-P. Oudart). Ta opozicija često ima jasno izraženu retoričku i dramaturšku vrijednost: budući da se u filmu lako sugerira okolišni prostor (pretpostavljanjem sl. karakteristika prostora, latentnom mogućnošću pomaka kamere, glumčevim pogledom, izlaženjima i ulazenjima u kadar, → off zvucima i sl.), on u prikladnom kontekstu lako postaje prostorom prema kojem se usmjeruju gledaočeva očekivanja, a posljedica je stvaranje napetosti, iznenađenja i sl.

Film. medij je zbog »uokvirenosti« film. zapisa shvaćan kao primarno slikovni (ranije faze teorije filma, kao i stvaralačka praksa u ranijemu nij. filmu); kasnije (u zv. razdoblju, unutar eminentno realist. tendencija) metaforu da je film »slika« zamjenjuje ona koja se manje odnosi na uže lik. aspekt okvira: film je »prozor« (u svijet). Naslutivost i ostvarivost kontakta s okolišnim prostorom dovela je do komparativnoestetičkih razlikovanja između filma i dr. vizualnih umjetnosti: u slikarstvu i statičnoj fotografiji okvir ima stalniji i definitivniji karakter. Postojanje okvira, međutim, ima drugačije konzekvencije kad se film uspoređuje s kazalištem; prostor te vrste spektakla fizički je znatno realniji pa njemu kategorija »okvir« nije prikladna.

LIT.: R. Arnheim, *Film als Kunst*, Berlino, 1932; N. Burch, *Praxis du cinéma*, Paris 1969; J.-P. Oudart, *La suture*, Paris 1969.

An. Pet.

OLBRYCHSKI, Daniel, polj. filmski, kazališni i tv-glumac (Łowicz, 27. II 1945). Prva glum. iskustva stječe kao srednjoškolac, interpretirajući poeziju na televiziji. Na filmu debitira kao student glume prve godine (*Ranjeni u šumi*, 1964, J. Nasfetera). Visok, vitak i plavokos, prvom većom ulogom (*Pepeo*, 1965, A. Wajde) stječe popularnost i *image* romantičnoga polj. viteza vičnog sablj i konju (sl. uloge igra i u *Malom vitezu*, 1969, i *Potopu*, 1974, J. Hoffmana te u više tv-serija). Wajda (s kojim najčešće radi) tek mu u *Pejzažu poslije bitke* (1970) pruža mogućnost da



DANIEL OLBRYCHSKI

iskazuje i drugačija svojstva svoje glum. osobnosti i uvjerljivo ostvari lik »slomljena« čovjeka koji nakon rata pokušava naći razloge življenja; uspjeh postiže i ulogom intelektualca rastrzanog nesređenim odnosima u *Obiteljskom životu* (1970) K. Zanussija. Wajdinim filmovima *Pilat i ostali* (1971), *Brezova šuma* (1971, nagrađen na festivalu u Moskvi *ex aequo*), *Obećana zemlja* (1975) i *Gospodice iz Wilka* (1979) stječe i međunar. ugled te snima u SR Njemačkoj, SSSR-u, Mađarskoj, Italiji, Francuskoj, Norveškoj i Jugoslaviji (gl. uloga u *Padu Italije*, 1981, L. Zafranovića). Status evr. zvijezde pribavlja mu jedna od gl. uloga u Oscarom nagrađenom zapadnjem. filmu *Limeni bubanj* (1979) V. Schlöndorffa. Usporedo s filmskom (više od 40 filmova do 1988) gradi i kaz. i tv-karijeru (i na Zapadu).

Jedan od najistaknutijih polj. filmskih glumaca uopće, dozom neurotičnosti donekle i nasljednik Z. Cybulskega (uz kojega je nastupio u *Jowiti*, 1967, J. Morgensterna), glumio je i u Wajdinu filmu *Sve je na prodaju* (1968), inspiriranom pre-ranom smrću Cybulskega.

Ostale važnije uloge: *Zatim dolazi tišina* (J. Morgenstern, 1966); *Grofica Cosel* (J. Antczak, 1968); *Struktura kristala* (K. Zanussi, 1969); *Lov na muhe* (A. Wajda, 1969); *Skok* (K. Kutz, 1969); *Sol crne zemlje* (K. Kutz, 1970); *Jaganjac Božji* (M. Jancso, 1970); *Pacifistica* (M. Jancsó, 1970); *Svadba* (A. Wajda, 1973); *Rim opet hoće Cezara* (M. Jancsó, 1973); *Dagny* (A. Scibor-Rylski i H. Sandøy, 1976); *Vitez* (J. Majewski, 1980); *Jedni i drugi* (C. Lelouch, 1981); *Pastrva* (J. Losey, 1982); *Jedna ljubav u Njemačkoj* (A. Wajda, 1983); *Siekiereza* (W. Leszczyński, 1985); *Rosa Luxemburg* (M. von Trotta, 1986); *Zbogom, Moskva!* (M. Bolognini, 1987).

To. K.

OLCOTT, Sidney (pr. ime John S. Aleott), am. redatelj kan. podrijetla (Toronto, Ontario, 20. IX 1873 — Hollywood, 16. XII 1949). Kaz. glumac, od 1904. glumi u filmovima Edisonove kompanije Biograph (kojoj je kraće vrijeme i generalni direktor), a od 1907. režira za Kalem. U svojim ozbiljnim i strogo režiranim filmovima, već od prvih (vesterna) pokazuje naglašenu želju za autentičnim ambijentima (što tada nije običaj). Tako u Irskoj snima *Potlačenu Irsku* (Ireland the Oppressed, 1912), a u Palestini radi Kristovu biografiju

Od jaslara do križa (From the Manger to the Cross, 1912). Ne ističući se ni posebno dobrim ni lošim filmovima, kao ni skandalima u privatnom životu, posebnu pažnju privukao je filmom *Ben-Hur* (1907, suredatelj sa F. Oakesom Roseom), prvom ekranizacijom popularnog romana L. Wallacea (1 rola), oko kojega (odn. neisplaćenih autorskih prava od 25 000 dolara) je poveljen, koliko je poznato, prvi autorskopравни spor na filmu (1907/08). Do povlačenja 1927. režirao je oko 60 filmova, uspješno surađujući i s najvećim zvijezdama M. Pickford, P. Negri, R. Valentinom, W. Beeryjem, W. Rogersom i dr.

Ostali važniji filmovi: *Jadna mala Peppina* (Poor Little Peppina, 1916); *Početi mi leđa* (Scratch My Back, 1920); *Mali stari New York* (Little Old New York, 1923); *Zelena božica* (The Green Goddess, 1923); *Jedina žena* (The Only Woman, 1924); *Gospodin Beaucaire* (Monsieur Beaucaire, 1924); *Kolibri* (The Hummingbird, 1924); *Španjolka* (The Charmer, 1925); *Pandža* (The Claw, 1927).

V. Pog.

OLIVEIRA, Manoel de (puno ime M. Candido Pinto de Oliveira), port. redatelj (Porto, 10. XII 1908). Iz bogate obitelji industrijalca, u mladosti uspješan sportaš. Filmom se počinje baviti 1929. kao amater (dokumentarac *Rad na obalama Doure* — Douro, faina fluvial). Unatoč uspjehu, ne ostvaruje film. karijeru, već se posvećuje obiteljskoj tvornici (kasnije i raznim dr. poslovima), a snima tek povremeno i u svojim je projektima najčešće producent, scenarist, snimatelj, montažer i glumac. Prvi igr. film *Aniki-Bobo* (1942) snima na autentičnim lokacijama Porta, s glumcima-naturščicima. Njegova prva faza (do 1963) odlikuje se dokumentarističnošću u prikazu nižih slojeva port. društva i anticipira neke kasnije pojave u film. umjetnosti (tal. neorealizam i opus J.-M. Strauba). Redovitije radi tek od 1972, najčešće koprodukcije ili uz pomoć Portugalskoga filmskog centra. U drugoj fazi (do 1981) ističe se igr. filmovima poznatim kao *Tetralogija jalovih ljubavi*, u kojima — zapravo destruirajući klas. fabuliranje — slika port. buržoaziju objektivnošću koja izbjegava identifikaciju i s likovima i s gledateljima: *Prošlost i sadašnjost* (O passado e o presente, 1972), *Benilde, majka-djevoja* (Benilde, ou a virgem mae, 1975), *Pogubna ljubav* (Amor de perdição, 1978) te *Francisca* (1981) prema romanu A. Besse Luis, tragična ljubavna priča plemića i građanke iz XIX st. (kad se u Portugalu ruše snovi o velesili), dojmjliva sinteza lit., slikovnih i muz. elemenata koja se smatra njegovim najboljim ostvarenjem. Festivalске uspjehe postiže i portugalsko-franc. koprodukcijama *Cipelica od satena* (Le soulier de satin, 1985) prema kaz. komadu P. Claudela i *Moj slučaj* (Mon cas, 1986).

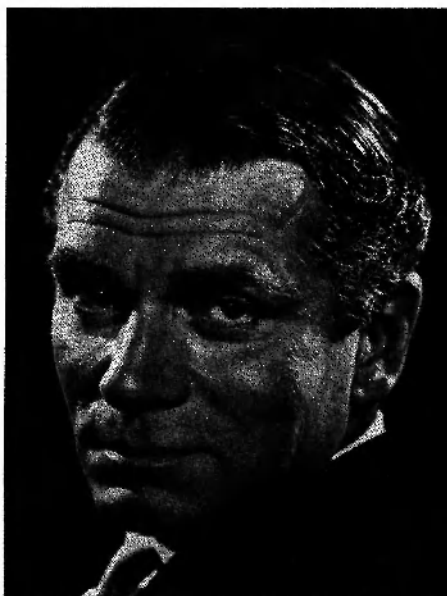
Opusom koji »komprimira« port. kulturu (nameće se usporedba s Dancem C. Th. Dreyerom), proganjan u doba Salazarove diktature a nakon njezina svrgavanja optuživan za elitizam, bez razumijevanja u vlastitoj sredini, nesumnjivo je najcjenjeniji port. sineast uopće, iako je za dugogodišnjeg rada snimio malo igr. filmova.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Slikar i grad* (O pintor e a cidade, 1956); *Kruh* (O pao, 1959); *Srce* (O coração, 1960); *Isusova muka* (Acto de primavera, 1963); *Slike moga brata Julija* (As pinturas de meu irmão Julio, 1965); *Uspomene i priznanja* (Memórias e confissões, 1982, bit će prikazan tek nakon autorove smrti); *Lisabon, grad kulture* (Lisboa cultural, 1983); *A propos de Vigo* (1984); *Ljudožderi* (Os canibais, 1987).

LIT.: J. A. Franca/L. Pina/A. Costa, *Introdução à obra de Manoel de Oliveira*, Lisboa 1982.

Mi. Šr.

OLIVIER, Laurence (puno ime **L. Kerr Oliver**), brit. filmski i kazališni glumac i redatelj (Dorking, 22. V 1907 — London, 11. VII 1989). Iz obitelji evangeličkog pastora. Iznimnu glum. nadarenost iskazuje već sa 10 godina, glumeći u školi Bruta u *Juliju Cezaru* W. Shakespearea. Studira na koledžu St. Edward u Oxfordu, 1924–26. pohađa glum. školu E. Fogerty u Londonu. Od 1926. član je repertoarnog kazališta u Birminghamu (tumači npr. Malcolma u *Macbethu*), nastupa i u Londonu, a 1929–30. na Broadwayu. Na filmu debitira 1930. u engl. verziji njem. filma *Hokus-pokus* G. Uickog. Nakon još 2 filma u Vel. Britaniji, već iduće godine odlazi u Hollywood gdje do 1932. nastupa u 3 osrednja filma u kojima — nadaren, privlačan i pun žara, podržavajući u tim romant. ulogama R. Colmana — biva zapažen, iako je partner znatno poznatijim glumcima. Nezadovoljan ponudama (a ni odevč zainteresiran za film), vraća se u Vel. Britaniju; malo potom (na zahtjev G. Garbo koja je favorizirala J. Gilberta) gubi gl. ulogu u *Kraljici Kristini* (1934) R. Mamouliana. Otada nastupa usporedno na filmu i u kazalištu, gdje dobiva za karijeru iznimno značajnu podršku J. Gielguda (1935. zajedno nastupaju u Gielgudovoj režiji *Romeo i Julije*: O. kao Romeo, a Gielgud kao Merkurio). Presudna godina njegove kaz. karijere je 1937, kad u kazalištu Old Vic tumači naslovne uloge u Shakespeareovu *Hamletu* i *Henriku V*, i kad postaju očigledne sve njegove glum. odlike: izvanredna dikcija, temperament, moć uživanja u različite likove, iznimna fiz. izdržljivost pa i neinhibiranost. Takve značajke, uz fiz. privlačnost (nešto iznad srednje visine, markantna izgleda, sugestivniji kad je ozbiljan i potišten), postupno uvećavaju i njegovu film. popularnost, npr. u filmu *Vatra nad Engleskom* (1937) W. K. Howarda, gdje se — tumačeći engl. junaka iz rata sa Španjolskom — iskazuje i kao vrstan mačevalac. Ponovno pozvan u Hollywood glumi Heathcliffa, neobuzdanog u ljubavi i mržnji, u *Orkanskim*



LAURENCE OLIVIER

visovima (1939, prva nominacija za Oscara) W. Wylera, redatelja kojega je dugo najviše respektirao. Tim likom u engl. varijanti tipa → latinskog ljubavnika postaje i međunarodno poznat, a popularnost u publike povećavaju mu »romanca« i brak (1940) s novom velikom zvijezdom V. Leigh. Iste godine u Hollywoodu se ističe i jednom znatno introvertiranijom ulogom — čovjeka mučenog prošlost u *Rebeki* (1940, nominacija za Oscara) A. Hitchcocka; slično impostiran lik kasnije tumači u filmu *Carrie* (1952) W. Wylera. Vrativši se u Vel. Britaniju pustošenu ratom, uz V. Leigh nastupa u rodoljubnoj epopeji *Lady Hamilton* (1942) A. Korde i, u ulozi admirala Nelsona, definitivno stječe ugled utjelovitelja engl. nacionalnih junaka koje tumači kao osobe što moraju donijeti sudbonosne odluke. Nakon služenja

u vojsci, vraća se kazalištu i filmu. Novu fazu film. karijere otpočinje 1944, debitirajući kao redatelj (zbog zauzetosti W. Wylera i C. Reeda) adaptacijom Shakespeareova *Henrika V* (Henry V), kojom stječe nominaciju za Oscara za najbolji film i gl. ulogu; zbog funkcionalnosti kolora, uspjelog oživljavanja epohe i evokacijskog pristupa (počinje kao izvorna kaz. predstava u drevnom Globe Theatreu, kasnije se radnja zbiva u realnim prostorima) djelo je proglašeno i jednom od međaša u adaptacijama kaz. predložaka. Daleko je filmičnija njegova adaptacija *Hamleta* (1948, Oscar za najbolji film i gl. ulogu, nominacija za režiju te Grand Prix na festivalu u Veneciji) — ekspresionističkim osvjetljenjem (snimatelj D. Dickinson), efektom dubinskom mizanscenom (djelomični utjecaj O. Wellesa) i inovacijama u tretmanu monologâ (dijelom ih izvodi kao unutarnje monologe). Od ostalih njegovih red. projekata *Richard III* (1956, nominacija za Oscara za gl. ulogu) ne prelazi okvire uspjele vjerne adaptacije, ljubavna komedija *Princ i plesačica* (The Prince and the Showgirl, 1957) sa M. Monroe doživljuje neuspjeh, a film *Tri sestre* (Three Sisters, 1970), adaptacija predstave National Theatrea, ocijenjen je kao osrednja ekranizacija vrsne kaz. izvedbe djela A. P. Čehova. U međuvremenu, u kaz. karijeri doživljuje neprestani uspon (režije i glum. izvedbe djela Shakespearea, Sofokla, Ibsena, Shawa i dr., nastupi i režije u SAD, Francuskoj i Ist. Evropi), pa 1963. postaje i direktor National Theatrea, 1947. dobiva počasno plemstvo (*Sir*), a 1970. i plemstvo (*Baron*).

Nakon II svj. rata njegovi su se nastupi na filmu u prvo vrijeme prorijedili. Dok ga je u počecima karijere odlikovao manji interes za film koji je nadoknađivao šarmom i spontanošću, u novijoj fazi gubi mladalački šarm koji nadoknađuje zrelošću i poznavanjem »zakona« film. medija. Zbog toga komentatori njegove film. karijere — mada s respektom — tvrde da je Olivieru nedostajao »personalni magnetizam«, da je u njegovim film. interpretacijama oblikovanje lika potisnulo prisnost i moguću osobnu poruku (zbog čega se gubi i prisniji dodir s gledateljstvom). Dijelom zbog toga, ali i zbog raznovrsnog izbora žanrova i likova (što ukazuje i na njegovu moć transformacije, pa i maskiranja), O. je postupno prestao biti zvijezda u klas. smislu; ostao je to kao superiorna, talentom, dometima i karijerom autoritativna ličnost — za svijet filma primarno kao »majstor glumačkog umijeća«. Unatoč tome, u karijeri u prvom redu usmjerenoj na istraživanje glumačkoga u domeni kazališta, ostvario je još nekoliko film. uloga koje su mu donijele nove nominacije za Oscara: *Zabavljač* (T. Richardson, 1960, i nagrada u Karlovym Varyma), gdje likom ostarjelog i resigniranog zabavljača ponavlja svoj kaz. uspjeh; *Othello* (S. Burge, 1965, adaptacija predstave National Theatrea), gdje tumači naslovni lik (po nekim kritičarima, premalo prilagođeno filmu); *Njuškalo* (J. L. Mankiewicz, 1972), kao napušteni suprug koji pokušava ubiti ljubavnika svoje žene (M. Caine); *Maratonac* (J. Schlesinger, 1976), u sporednoj ulozi nekadašnjega nacističkog funkcionara (inače, u *Momcima iz Brazila*, 1978, F. J. Schaffnera tumačio je »lovca na naciste« S. Wiesenthala). Nastupio je u oko 60 filmova. U starijoj dobi često je s uspjehom glumio i na televiziji. God. 1979. nagrađen je specijalnim Oscarom »za svoj doprinos filmskoj umjetnosti«.

Njegova treća supruga **Joan Plowright** također je poznata glumica.

Ostale važnije uloge: *Žuti pasoš* (R. Walsh, 1931); *Prijatelji i ljubavnici* (V. Schertzinger,

L. OLIVIER u filmu *Hamlet*

1931); *Moskovske noći* (A. Asquith, 1935); *Kako vam drago* (P. Czinner, 1936); *Ponos i predrasuda* (R. Z. Leonard, 1940); 49. *paralela* (M. Powell i E. Pressburger, 1941); *Poluraj* (A. Asquith, 1943); *Prosjaka opera* (P. Brook, 1953); *Đavolov učenik* (G. Hamilton, 1958); *Spartak* (S. Kubrick, 1960); *Ispit savjesti* (P. Glenville, 1962); *Bunny Lake je nestala* (O. Preminger, 1965); *Kartum* (B. Dearden, 1966); *Oh, kakav divan rat!* (R. Attenborough, 1969); *Bitka za Britaniju* (G. Hamilton, 1969); *Nikolaj i Aleksandra* (F. J. Schaffner, 1971); *Skandali jedne lady* (R. Bolt, 1972); *Sedam-postotna otopina* (H. Ross, 1976); *Nedostižni most* (R. Attenborough, 1977); *Isus iz Nazareta* (F. Zeffirelli, 1978); *Betsy* (D. Petrie, 1978); *Kratka romanca* (G. R. Hill, 1979); *Drakula* (J. Badham, 1979); *Pjevač jazz* (R. Fleischer, 1980); *Sudar Titana* (D. Davis, 1981); *Wagner* (T. Palmer, 1982); *Inchon* (T. Young, 1982); *Čovjek slagalice* (T. Young, 1982); *Pobuna na brodu Bounty* (R. Donaldson, 1984).

LIT.: A. Dent (urednik), *Hamlet — The Film and the Play*, London 1948; B. Cross (urednica), *The Film »Hamlet«*, London 1948; F. Barker, *The Oliviers*, Philadelphia 1953; s. a., Sir Laurence Olivier, London 1958; W. A. Darlington, Laurence Olivier, Whickham 1968; V. Fairweather, Olivier: An Informal Portrait, New York 1969; G. Robyns, *Light of a Star*, New York 1970; H. M. Geduld, *Filmguide to »Henry V«*, Bloomington 1973; P. Cottrell, Laurence Olivier, London 1975; F. Barker, Laurence Olivier, Tunbridge Wells/New York 1984; Th. Kieman, Sir Larry. *The Life of Laurence Olivier*, London/Toronto 1986. An. Pet.

OLMI, Ermanno, tal. filmski i tv-redatelj, scenarist, snimatelj, montažer i producent (Bergamo, 24. VII 1931). Iz zemljoradničke obitelji koja se dolaskom u grad proletarizirala. Radeći kao činovnik u tvrtki Edison-Volta, zainteresirao se za film. i kaz. djelatnost pod njenim sponzorskim okriljem te upisao Akademiju dramskih umjetnosti u Milanu. God. 1953–61. režirao je 37 kratkometr. filmova za Edison-Volta, iskazujući specifično zanimanje za prikaz ljudi na radu. Prvi igr. film — *Vrijeme se zaustavilo* (Il tempo si è fermato) u ambijentu velike brane u izgradnji — realizira 1959. Velikom nadom tal. kinematografije postaje sa 2 filma poč. 60-ih godina. U *Zaposlenju* (Il posto, 1961) središnji je lik vrlo mladi došljak koji se u Milanu zapošljava kao činovnik; vrlo realist. prosedeom O. prati testiranja, potom svagdašnju rutinu rada, pokušaj stvaranja veze s kolegicom, da bi sve završilo u gotovo kafkijanskom sivilu. U *Zaručnicima* (I fidanzati, 1963) pak, mladi poslovođa odlazi zbog potrebe posla na Siciliju, ostavivši u gradu zaručnicu; zbog udaljenosti i dugotrajne samoće postupno je zaboravlja; međutim, na sâmom kraju, kad je ljubav već gotovo prestala a samoća dostigla vrhunac, on joj telefonski nudi brak. Olmijeva tematika i poetika oblikovala se u ta 3 filma; u središtu zanimanja nalazi se svagdašnjica promatrana gotovo dokumentaristički (spori tempo, jednostavnost kadri-ranja, dulji kadrovi, mozaična dramaturgija, obilje sitnih detalja iz života), junaci su obični ljudi (radnici, činovnici, seljaci) pritajeno željni prijateljstva, ljubavi i potvrde ljudskog dostojanstva (većinom u interpretaciji neprofesionalnih glumaca). Podsjećajući na poetiku M. Antonionija, Olmijevo se stvaralaštvo — zbog prikaza nižih društ. slojeva — ipak više sagledava u kontekstu pokušaja obnove → neorealizma.

Nakon filma *Došao je čovjek* (E venne un uomo, 1965) posvećenog životu pape Ivana XXIII i usredotočenog na nepredvidljivu psihologiju skromnog seljaka koji izrasta u velikog reformatora kat. crkve, O. se posvećuje uglavnom televiziji — bez imalo kreativne sputanosti ili odricanja od bitnih umj. i estetskih opredjeljenja. Od većeg broja tv-filmova ističu se *Smelari* (I recuperanti, 1969,

E. OLMI, *Zaposlenje*

prebačen na 35 mm vrpču) i posebno *Okolnost* (La circostanza, 1974, prebačen na 35 mm vrpču), u kojem kroničarski pomno analizira ponašanje jedne obitelji (ovaj put građanske). Međunar. pozornost ponovno privlači filmom *Stablo za klompe* (L'albero degli zoccoli, 1978), za koji osvaja Grand Prix festivala u Cannesu, te godišnju nagradu tal. kritike Nastri d'Argento za najbolji film, režiju, scenarij i fotografiju. Ta nenametljiva polemika s *Dvadesetim stoljećem* (1976) B. Bertoluccija prividnim pomirenjem klasa u osnovi otklanja ideologiju kao medij rješavanja društ. konflikata; s glumcima-naturščicima, bez uobičajene fabule i zapleta, ambijentirano u lombardijsko selo oko 1900, nadahnuto — u obliku »filma-kronike« — prati život jedne obitelji zakupaca (koje gazde ipak otjeraju sa zemlje); na svojoj konačnoj razini to je oda spiritualnim vezama čovjeka i prirode, skromnosti, neponovljivosti životnog vijeka i čudesnog trajanja i obnavljanja života. Filmom *Hodaj, hodaj* (Camminacammina, 1983), ispovijedajući — kroz biblijski motiv putovanja sveta tri kralja u Betlehem — razočaranje u crkvu i tumačenje dogmi, doživljuje financ. debakl, a ni *Dug život za gospođu* (Long Live to the Lady, 1987), unatoč tome što je nagrađivan na festivalu u Veneciji, ne nailazi na veći odjek. Objavio je autobiografski roman *Dječak iz Bovise* (Il ragazzo della Bovisa, 1986).

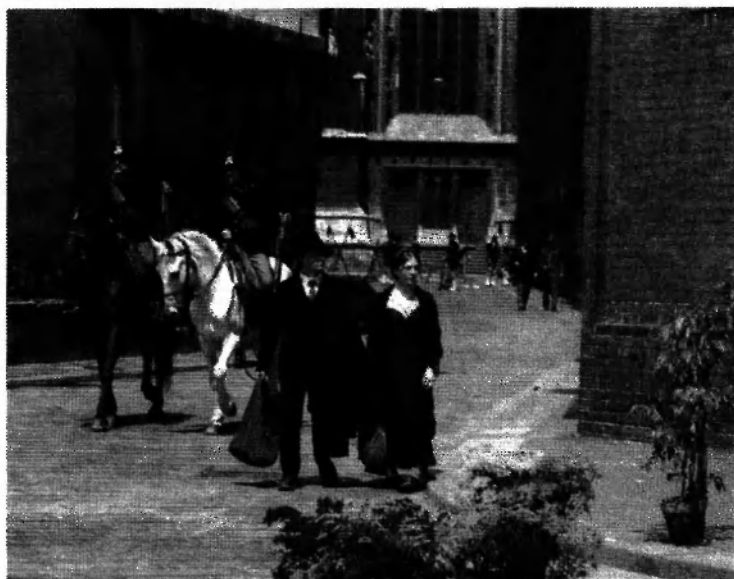
Svestrana osobnost (privatno izrazito povučen), samozatajno odan filmu i svjesno nekomercijalan, jedan od najcjenjenijih tal. pa i svjetskih

redatelja, svojevrсна »bressonovska egzistencija« u tal. kinematografiji, stvara izvan očitih aktualnih strujanja i pomno gradi izrazito izvoran opus.

Ostali kinemat. filmovi: *Izvjestan dan* (Un certo giorno, 1968); *Ljeti* (Durante l'estate, 1971, tv-film prebačen na 35 mm vrpču); *Legenda o svetom pijancu* (La leggenda del santo bevitore, 1988).

Al. Pa.

OLSEN, Ole, dan. producent (Tangermose, 4. V 1863 — Kopenhagen, 4. X 1943). Bez formalnog obrazovanja, isprva se bavi raznim prigodnim poslovima (fiz. radnik, konobar i sl.). Djelujući na polju zabave (kao putujući glumac, demonstrator raznih optičkih fenomena, cirkuski poduzetnik i vlasnik zab. parka), potkraj XIX st. se obogaćuje. Od 1903. novac ulaže u film, a 1905. postaje vlasnik prve velike kino-dvorane u Kopenhagenu — *Biograf-Teatret*. Kako nije uspio nabaviti dovoljno filmova za svoje programe, počinje se (1906) baviti i producenturom te osniva film. kuću *Nordisk Films Kompagni* (djeluje i danas, i smatra se najstarijom u svijetu). Isprva proizvodi uglavnom dokum. reportaže, potom i igr. filmove; tako, za svoje doba vrlo spektakularan *Lov na lavove* (1907) V. Larsena, gl. redatelja tvrtke (za koju rade i dr. vodeći dan. sineasti A. Blom, B. Christensen, R. Dinesen, U. Gad, F. Holger-Madsen i A. W. Sandberg), prvi je veliki međunar. uspjeh dan. kinematografije. Osim što je poslovnim smislom svrstao svoju kompaniju (time i dan. kinematografiju) među vodeće u svijetu do I svj. rata (njeno je »zlatno doba«

E. OLMI, *Stablo za klompe*

OMNIBUS-FILM *Gluho doba noći*

1910—14), O. je značajan i po nekim proizvodnim i umj. inovacijama: proizvodio je gotovo isključivo filmove dulje od 1 role te dugometražne, veliku je pozornost pridavao razradbi scenarija (angažirajući vodeće dan. pisce) i vizualnoj kvaliteti (zaslužan je za karijere vrsnih snimatelja J. Ankerstjernea, A. Graatkjoera, G. Schnéevoigta, C. i H. Fischera), te inzistirao na oslobođanju film. glume od kaz. utjecaja i uveo neku vrstu star-sistema (u njegovim su produkcijama široku popularnost stekli → A. Nielsen i → V. Psilander, a isticali su se i C. Wieth-Pontoppidan, L. Bech i O. Fönss). Izgubivši izbijanjem I svj. rata brojna strana tržišta i ne mogavši se po njegovu svršetku oduprijeti financijski moćnijim kinematografijama, O. 1924. napušta film. Njegova kompanija 1928. čak bankrotira, da bi 1930. ponovno počela djelovati (kao vodeća samo u Danskoj) pod rukovodstvom *Carla Baudera*. Mi. Sr.

OMEGNA, Roberto, tal. snimatelj i redatelj (Torino, 28. V 1876 — Torino, 19. IX 1948). Studirao fiziku i matematiku, amaterski se bavio entomologijom. God. 1901 — upoznavši se s Edisonovim izumima, potom i s dokum. filmovima braće Lumière — odlučuje se baviti filmom. Od 1904. glavni je snimatelj u tek osnovanom studiju i laboratoriju jednoga od pionira tal. filma A. Ambrosija (po nekim tal. povjesničarima filma, kao prvi doista profesionalni tal. snimatelj); iste godine zajedno režiraju jedan od prvih tal. dokumentaraca *Veliki manevri alpinaca na Ranzoli* (Le grandi manovre degli alpini al colle della Ranzola) u dužini od 98 m. Po uzoru na braću Lumière, O. obilazi Italiju te donosi značajna dokum. svjedočanstva, postavši jednim od tal. pionira film. novosti; tako je nastao i njegov prvi samostalni dokum. film *Prva automobilistička trka Suse* — *Moncenisio* (La prima corsa automobilistica Suse — Moncenisio, 1904, po nekim izvorima i taj u korežiji s Ambrosiom). God. 1908—11, kao gl. snimatelj Ambrosiove tvrtke Film A. & C., putuje u Rusiju, Afriku, Juž. Ameriku, Indiju i Kinu, gdje snima dokum. filmove. Međutim, od samog početka svoje film. karijere intenzivno se zanima za znanstveni film; njegova ostvarenja *Neuropatologija* (Neuropatologia, 1908) i *Život leptira* (La vita delle farfalle, 1911) pionirska su

u tom dokum. podžanru u Italiji, a potonji je nagrađen I nagradom na znanstvenom kongresu u Torinu. Kako se Ambrosio sve više posvećuje igr. produkciji, O. se osamostaljuje i od 1912. potpuno posvećuje znanstvenom filmu (osobito o životu kukaca); 1926. postaje jednim od gl. autora i snimatelja novoosnovane proizvodne kuće LUCE, specijalizirane za obrazovni film. Do povlačenja 1942. režirao je (i snimio) oko 200 znanstvenih i obrazovnih filmova kratkog metra, od kojih se osobito ističu još *Pogled na morsko dno* (Uno sguardo al fondo marino, 1936) i *Čudesan svijet* (Un mondo meraviglioso, 1938), oba nagrađeni I nagradama za znanstveni film na festivalu u Veneciji.

Da. Mć.

OMNIBUS-FILM, u nas uobičajeni naziv za film (najčešće cjelovečernji) koji se sastoji od nekoliko (uglavnom 3—5) zasebnih dijelova (odn. kraćih filmova, »storija«, »epizoda«) — relativno samostalnih i jasno označenih (često natpisima ili naratorovim komentarom, istaknutim metanarativnim upozorenjima na početak epizode, poantiranjem njezina svršetka i sl.). Izuzme li se mogućnost proizvoljnog spajanja i posve disparatnih filmova u cjelinu (da bi se ostvario duži film. program), susreću se 2 osnovna tipa motiviranja i homogeniziranja takve specifične organizacije film. djela: sadržajni i/ili formalno-stilski. S obzirom na sadržaj, kompaktnost cjeline mogu osigurati žanrovska istovrsnost dijelova (npr. film strave *Gluho doba noći*, 1945, A. Cavalcantija, Ch. Crichtona, B. Deardena i R. Hamera), isti lik (npr. *Pozivnica za ples*, 1937, J. Duviviera), mjesto radnje (npr. *Priče s Manhattana*, 1942, J. Duviviera), književnik čija su djela poslužila kao predloži storija (npr. *Kvartet*, 1948, K. Annakina, A. Crabrteja, H. Frencha i R. Smarta; *Trio*, 1950, K. Annakina i H. Frencha; *Encore*, 1952, H. Frencha, P. Jacksona i A. Pellissiera /prema S. Maughamu/; *Priče iz predgrada*, 1952, H. Hawthaya, H. Hawksa, H. Kinga, H. Kostera i J. Negulesca /prema O. Henryju/), zajednička tema (npr. ljubav i preljub u *Vrtuljku*, 1950, M. Ophulsa), kulturološki pojam (npr. *Sedam smrtnih grijeha*, 1961, C. Autant-Laraa, Ph. de Brocaa, C. Chabrola, J. Demyja, J.-L. Godarda, E. Molinaroa i R. Vadima) i sl. S obzirom na

formalno-stilske postupke kojima se teži integriranju dijelova u cjelinu, najčešće je organiziranje omnibusa s pomoću tzv. *okvirne priče* — tj. samostalne izlagačke cjeline, koja se radi eksplikacije takve specifične strukture pojavljuje na početku i kraju filma (kao svojevrsan uvod i završetak/ »prolog« i »epilog«), ponekad i između pojedinih epizoda — s funkcijom njihova povezivanja, komentiranja, gradiranja radnje i sl. Takvo struktuiranje omnibusa može ujedno imati funkciju opravdanja, izlike za eventualnu neujednačenost u tehnol. obradbi pojedinih epizoda, kao i za njihovu stilsku raznolikost (osobito u slučajevima kada ih realiziraju različiti autori).

Povijesno, smatra se da je podstrek pojavi omnibusa dala potreba za stvaranjem cjelovečernih film. programa u pionirskom razdoblju kinematografije (kada su se kraći filmovi mehanički spajali u dulji program /kasnije su se spajale epizode → serija i → serijala/), potom i film *Netrpeljivost* (1916) D. W. Griffitha (čiju su podjelu na »epohe« kasnije imitirali B. Keaton, F. Lang, P. Leni, C. Th. Dreyer, A. P. Dovženko i dr.). Premda razlika nije apsolutno razaznatljiva, pojam *omnibus-film* ne odnosi se na one autorske pothvate u kojima se radikalizira mogućnost opserviranja građe iz različitih perspektiva (npr. *Gradanin Kane*, 1941, O. Wellesa ili *Rašomon*, 1950, A. Kurosawe) i u kojima postoji istačana strukturalna i sadržajna veza među sastavnim dijelovima cjeline. Rasprostranjivanju omnibusa pridonijeli su i dr. činioци: prigoda da se više slavnih glumaca pojavi u istom filmu a da se time ne naruši njihov status zvijezde (npr. tal. film *Boccaccio '70*, 1962, V. De Sike, F. Fellinija, M. Monicellija i L. Viscontija), da se film. industrija publici predstavi kao složna, kompaktna cjelina (osobito u SAD neposredno pred II svj. rat i u toku njega, kao primjer zajedništva i mobilizacije nacije u njezinim kritičnim trenucima /npr. *Zauvijek i dulje*, 1943, R. Claira, E. Gouldinga, C. Hardwickea, F. Lloyda, V. Savillea, R. Stevensona i H. Wilcoxa/ te da se odjednom (i sa smanjenim ulaganjima) provjeri više redatelja-debitanata; taj je razlog najbitniji za pojavu omnibusa u Jugoslaviji: prvi je bio *Tri priče* (1955) J. Kavčiča, F. Kosmača i I. Pretnara (velikog uspjeha u daljem radu imali su i autori omnibusa *Kapi, vode, ratnici*, 1962 — M. Babac, Z. Pavlović i K. Rakonjac, te *Ključ*, 1965 — V. Kljaković, K. Papić i A. Vrdoljak); danas se snimaju znatno rjeđe. An. Pet.

ONDRA, Anny (pr. ime *Anna Sophie Ondráková*), čehoslovačko-njem. glumica (Tarnów, Poljska, 3. V 1903 — 1987). Kći austroug. pukovnika, vrlo mlada glumi u amat. kazalištima i nastupa kao balerina. Na filmu debitira 1919 (*Teddy bi pušio* i *Dama s malom nogom* G. Machatyja), isprva u tipu → naivke. Filmom *Gilly u Pragu* (1920) otpočinje dugogodišnju plodnu suradnju s redateljem K. Lamačem, scenaristom V. Wassermanom i snimateljem O. Hellerom (kasnije su nazivani »velikom četvorkom čehoslovačkog filma«). Plavokosa i vrlo privlačna, s tzv. bubikopf-frizuruom, srčoliko ošminkanih usana, uvijek u kratkim suknjama koje otkrivaju lijepo oblikovane noge, nastupa (isprva pod pravim imenom) uglavnom u zab. filmovima (komedijama i vodviljima), postavi ubrzo zvijezda u evr. razmjerima — najistaknutija evr. predstavnica tipa → flapper. Od 1928. djeluje u Njemačkoj, gdje s Lamačem (za kojeg se u međuvremenu udala) 1930. osniva produkcijsku kuću *Ondra-Lamac Film*. Nakon što se dokazala kao talentirana komičarka (najistaknutija u Njemačkoj), nadarenošću ubrzo prelazi te žanrovske granice pa dobiva i znatno složenije

glum. zadatke, osobito u franc. i brit. filmovima (npr. 2 djela A. Hitchcocka: *Učjena* i *Stanovnik otoka Man*, oba 1929). Tridesetih godina nastupa ponovno uglavnom u zab. filmovima (vrlo često ekraniziranim operetama). Nakon filma *Nokaut* (K. Lamač, 1935), u kojem glumi uz boksačkog šampiona M. Schmellinga, rastaje se od Lamača i udaje za Schmellinga, proričivši otada svoje glum. nastupe. Nakon II svj. rata pojavila se u samo jednom komerc. projektu (1951).

Ostale važnije uloge: *Tajna stare knjige* (J. Roventsky, 1920); *Otrovano svjetlo* (K. Lamač, 1921); *Karel Havliček Borovský* (K. Lamač, 1925); *Lanterna* (K. Lamač, 1925); *Djedica Bezoušek* (K. Lamač, 1926); *Lakše će devojka kroz ušicu igle* (K. Lamač, 1926); *Pratermizzi* (G. Ucicky, 1927); *Evine kćeri* (K. Lamač, 1928); *Prvi poljubac* (K. Lamač, 1928); *Saxophon-Susi* (K. Lamač, 1928); *Djevojka iz SAD* (K. Lamač, 1930); *Šišmiš* (K. Lamač, 1931); *Kiki* (K. Lamač, 1932); *Kći regimente* (K. Lamač, 1933); *Zamijenjena nevjesta* (K. Lamač, 1934); *Donogoo Tonka* (R. Schünzel, 1936).

To K.

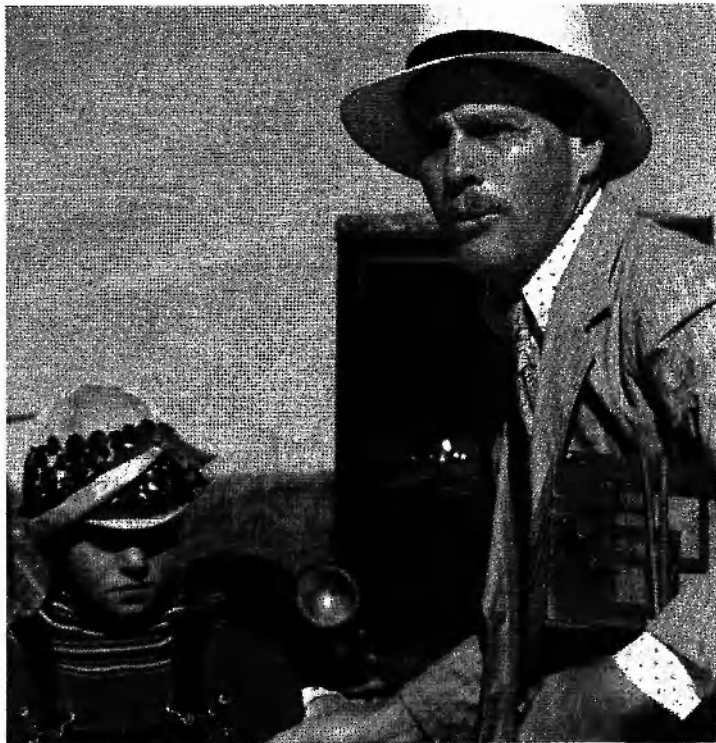
ONDRÍČEK, Miroslav, čehosl. snimatelj (Prag, 4. XI 1934, negdje 1933). Zanimanje za film iskazuje još za njem. okupacije, kada kod prijatelja — sina vlasnika kinematografa — krišom gleda velik broj am. i franc. filmova. Nakon rata na graf. školi uči zanat laboratorijskog tehničara i zapošljava se u film. laboratoriju. Kasnije u odjelu za dokum. film studija Barrandov režira nekoliko filmova i niz reportaža. God. 1956. upisuje izvanredan studij na film. akademiji FAMU u Pragu, a od 1958. asistent je snimatelja na igr. filmu. Za njegovu karijeru najznačajnije je poznanstvo sa M. Formanom 1960. Nakon uspjeha u Formanovu *Natječaju* (1963) postaje najtraženiji snimatelj čehosl. »novog vala«, pa surađuje i sa J. Nemečkom (*Dijamanti noći*, 1964, sa J. Kučerom; *Mučenički ljubavi*, 1967) i I. Passerom (*Intimno osvjetljenje*, 1965). Ipak, najuspješniji je i dalje u suradnji s Formanom (*Ljubavi jedne plavuše*, 1965; *Gori, moja gospođice!*, 1967), koja mu pribavlja i međunar. ugled, pa snima i u inozemstvu (npr. *Bijeli autobus*, 1967, i *Kad bi...*, 1968, L. Andersona /u Vel. Britaniji/). »Praško proljeće« zatiče ga (s Formanom) u Parizu, gdje s am. producentima dogovara realizaciju filma *Svlačenje* (koji 1971. snimaju u SAD). Forman ondje i ostaje, a nekoliko godina i O., snimivši am. film *Klaonica 5* (G. R. Hill, 1972) i brit. film *Sretni čovjek* (L. Anderson, 1973). S Formanom ponovno surađuje 1979. u musicalu *Kosa*, dok mu sljedeći zajednički projekt *Ragtime* (1981) donosi prvu nominaciju za Oscara. Isti uspjeh ima Formanovim *Amadeusom* (1984), u kojem se približuje vjernoj rekonstrukciji epohe, što mu omogućuje da postane jedan od najangažiranijih evr. snimatelja u am. kinematografiji, u čiju komercijaliziranu uglađenost on unosi poetičnost (mada je uspješan i u snimanju trikova i spec. efekata: *F/X — ubojstva trikom*, 1986, R. Mandela).

Ostali važniji filmovi: *Začarani reviri* (J. Majewski, 1975); *Priča o ljubavi i časti* (O. Vavra, 1977); *Crno sunce* (O. Vavra, 1980); *Svijet po Garpu* (G. R. Hill, 1982); *Silkwood* (M. Nichols, 1983).

K. Mik.

O'NEAL, Patrick, am. glumac (Ocala, Florida, 26. IX 1927). Studirao na sveučilištu Florida, a glumu učio u Actors' Studiju i kazalištu Neighborhood Playhouse u New Yorku. Film. karijeru otpočinje potkraj II svj. rata režirajući voj. nastavne filmove. Nakon rata uspješan kaz. glumac, dok na filmu debitira 1954. Od poč. 60-ih godina jedan je od zapaženijih am. glumaca akcionih

R. O'NEAL u filmu *Mjesec od papira* (sa T. O'Neal)



žanrova — ratnoga (npr. *Čuvari zamka*, 1969, S. Pollacka) i špijunskog filma (npr. *Kremaljsko pismo*, 1970, J. Hustona), a nastupa i u izrazito komerc. projektima (npr. *Nenadmašni*, 1966, A. Lattuada /u Italiji/). Tek povremeno igra i karakterne uloge (npr. prokazanog ljevičara u doba »lova na vještice« u filmu *Djevojka koju sam volio*, 1973, S. Pollacka). Od sredine 70-ih godina težiste je njegova rada na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Crni štit Fakwortha* (R. Mate, 1954); *Na terasi* (M. Robson, 1960); *Kardinal* (O. Preminger, 1963); *Prijavi posao* (B. Forbes, 1965); *Alvarez Kelly* (E. Dmytryk, 1966); *Fina ludost* (I. Kershner, 1966); *Tajni život američke supruge* (G. Axelrod, 1968); *El Condor* (J. Guillermin, 1970); *Stepfordske supruge* (B. Forbes, 1974).

Mi. Šr.

O'NEAL, Ryan (puno ime **Patrick R. O'Neal**), am. filmski i tv-glumac (Los Angeles, 20. IV 1941). Sin scenarista Charlesa O. i glumice Patricije Callaghan, otac → Tatum O. Kao dječak luta Amerikom i inozemstvom, kasnije se bavi boksom i radi kao tjelohranitelj. Sa 17 godina kaskader je u jednoj tv-seriji. Ubrzo potom počinje glumiti na televiziji; popularnost stječe u tv-seriji *Gradić Peyton*, nastupivši u gotovo 500 nastavaka. Na filmu debitira 1969. Plavokos i ljepuškast, »sport.« varijanta → momka iz susjedstva, među 300 kandidata odabran je za gl. ulogu u melodrami *Ljubavna priča* (A. Hiller, 1970), za koju je nominiran za Oscara (nastupio je i u nastavku: *Ljubavna priča II*, 1978, J. Kortyja). Skromna glum. raspona, snima relativno malo (oko 20 filmova do 1988) — uglavnom uloge s komičnim ili akcionim elementima, ali uvijek u projektima predodređenim za komerc. uspjeh i s redateljima koji umiju oživjeti naoko proturječne strane njegove glum. osobnosti. Posebno se istaknuo u komičnoj ulozi rastresenog profesora u filmu *Sto te tata pušta samu?* (P. Bogdanovich, 1972), kao sitni prevarant kojega napokon »razoruža« uporna djevojčica (T. O'Neal) u — filmu nostalgije *Mjesec od papira* (P. Bogdanovich, 1973), kao ir. avanturist iz XVIII st. u *Barryju Lyndonu* (S. Kubrick, 1975), te kao gangster koji ne podliježe nikakvim

kušnjama (uloga koja evocira gangsterske junake am. film noir-a i djela J.-P. Melvillea) u *Driveru* (W. Hill, 1978), gdje je (navodno) vratolomije s automobilom snimao bez dublera. Najveći uspjeh 80-ih godina ostvario je u filmu *Tvrdi momci ne plešu* (1986) N. Mailera. God. 1973. nalazio se na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca. Omiljena je meta trač-listova (kratkí brakovi sa J. Moore i L. Taylor-Young, burna veza sa F. Fawcett).

I njegov brat **Kevin O'Neal** je film. i tv-glumac.

Ostale važnije uloge: *Igre* (M. Winner, 1970); *Vagabundi Zapada* (B. Edwards, 1971); *Lopov koji je došao na večeru* (B. Yorkin, 1973); *Kino za groš* (P. Bogdanovich, 1976); *Nedostižni most* (R. Attenborough, 1977); *Glavni događaj* (H. Zieff, 1979); *Partneri* (J. Burrows, 1982); *Hazarderska groznica* (R. Brooks, 1985).

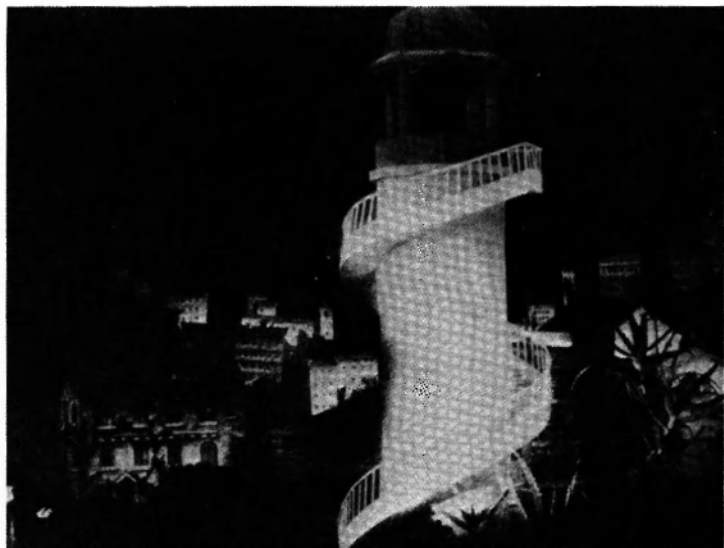
D. Mov.

O'NEAL, Tatum, am. filmska glumica (Los Angeles, 5. XI 1963). Kći → Ryana O. i glumice Joanne Moore, nakon njihove rastave živi s ocem. Uz njega glumi i u svome prvom filmu, nostalgичnoj komediji *Mjesec od papira* (1973) P. Bogdanovicha, gdje je za ulogu odrješite samostalne djevojčice koja potajno čezne za roditeljskom ljubavlju nagrađena Oscarom za epizodu — kao najmlađi dobitnik u povijesti te nagrade. Zajedno nastupaju i u daljem Bogdanovichevu → filmu nostalgije *Kino za groš* (1976). Za ulogu smjele igračice baseballa u filmu *Medvjedi nose loše vijesti* (1976) M. Ritchieja prima za dječjeg glumca rekordnan honorar: 350000 dolara i 9% od prihoda djela. Kao djevojka, bez prvotnoga djetinjeg šarma, donekle se ističe u 2 uloge prikladne toj dobi: kao učenica koja nastoji izgubiti nevinost u *Slatkim avanturama* (1980) R. F. Maxwella i kao maloljetnica zaljubljena u ostarjelog glumca (R. Burton) u filmu *Dvoje* (1981) J. Dassina. Nakon udaje za tenisača J. McEnroea, dobivši dvoje djece, gotovo potpuno napušta film. God. 1976. nalazila se na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca.

Ostale važnije uloge: *Međunarodna nagrada* (B. Forbes, 1978).

D. Mov.

O'NEILL, Jennifer, am. filmska i tv-glumica (Rio de Janeiro, 20. II 1948). Iz bankarske obite-

ONIRIČKI FILM G. W. PABST, *Tajne jedne duše*

liji, polazila elitne škole. Već kao djevojčica pobjeđuje na više konjičkih natjecanja, a ta popularnost omogućuje joj od 1963. uspješnu karijeru foto-modela, a od 1965. i manekenke. Visoka, izuzetno lijepa (čak proglašavana za »najljepšu ženu na svijetu«), na filmu debitira 1968 (*Za njenu ljubav* Da. Manna), a prvu veću ulogu igra 1970 (western *Rio Lobo* H. Hawksa). Svjetski uspjeh postiže ulogom žene u koju je zaljubljen adolescent u → filmu nostalgije *Ljeto '42* (1971) R. Mulligana. Nakon toga snima i u Italiji (npr. *Učiteljica i mafija*, 1975, L. Zampe i *Uljez*, 1976, L. Viscontija) ali i u izrazito komerc. produkciji (npr. *Asovi neba*, 1979, B. Browna /uz D. Carradinea/). Zbog privatnih problema film. karijera joj krajem 70-ih godina opada, ali je uspješna na televiziji (gdje se već istaknula 1972. u nagrađivanom tv-filmu *Staklene kuće* T. Griesa) — u tv-seriji *Na tajnom zadatku*. Do 1987. glumila je u oko 20 filmova.

Ostale važnije uloge: *Tako dobri prijatelji* (O. Preminger, 1971); *Doktor detektiv* (B. Edwards, 1972); *Dama i dijamanti* (T. Gries, 1973); *Reinkarnacija Petera Proudca* (J. L. Thompson, 1975); *Čelični žvoci* (S. Carver, 1979); *Moć razaranja* (D. Cronenberg, 1981).

B. Vid.

ONIRIČKI FILM, termin (prema grč. *óneiros*: san) koji se odnosi na filmove ili, što je učestalije, na pojedinačne sekvence u kojima se prikazuju altern. stanja ljudske svijesti (san, sanjarenje, mo-

re, tok svijesti, halucinacije, fobična stanja, vizije, prisjećanja i sl.). Oniričku tematiku u filmu (poremećenost svijesti, psihotično stanje nekog lika, ili svijet bajke, događaji koji se odnose na budućnost itd.) treba razlikovati od film. uobličavanja takve tematike, koje pridonosi da događaji djeluju poput prizora u snovima. Sugestija oniričkog i oniričko djelovanje postižu se, npr., pokretima kamere (naročito u kombinaciji s dubinskim kadrom), nelogičnim i paradoksalnim mizanscenskim rješenjima, dinamičkom montažom (usredotočenje na krupne planove i detalje, korištenje kratkih kadrova /engl. *flash*/), zanemarivanjem uzročno-posljedičnog slijeda događaja te jedinstva vremena i radnje (upotreba montažnih skokova, višestruke ekspozicije), optičkim trikovima, iskrivljavanjem slike fiz. stvarnosti (upotreba posebnih objekta), animacijom, neusklađenošću slike i zvuka, kontrastima boja, upotrebom specijalnih filtara. Svi ovi načini postizanja svojevrsnoga film. iluzionizma pridonose oniričkom djelovanju filma, pri čemu metaforičko značenje ne ostaje isključivo na tematskom nivou, već djeluje kinestetički.

Prvi film u kojem je prikazan san bio je *Putovanja na Mjesec* (1902) G. Meliesa — optičkim trikovima i krupnim planom dočaran je san učenjaka o osvajanju Mjeseca. U *Snu pijanca* (1906) E. S. Portera prvi put su upotrebljena specifično kinematička izražajna sredstva (dvostruka ekspozicija, vibrirajući pokreti kamere) za dočaravanje halucinacija jednog pijanca. *Tajne jedne duše* (1926) G. W. Pabsta prvi je film koji kroz psihoanalizu protagonista obrađuje snove s freudističkog stanovišta. Iste godine snimljen je i najznačajniji nij. onirički film *Luda stranica* (1926) T. Kinugase, koji inventivno prikazuje unutrašnje vizije psihički poremećenih ličnosti u duševnoj bolnici. U filmu *Ulomak carstva* (1929) F. M. Ermlera sjećanje junaka, koji je doživio stres, izraženo je tzv. »subliminalnim« insertima koji postupno uspostavljaju vezu između sadašnjeg života i prošlosti.

Ilustracija snova u hollywoodskim filmovima uglavnom se svodi na konvencionalnu upotrebu dvostrukih ekspozicija i zamagljenih kadrova. Originalnošću se odlikuje O. Welles u sekvenci zab. parka *Dame iz Shanghaja* (1948); spektakularnim korištenjem brojnih film. izražajnih sredstava uspio je dočarati osjećaj more i psihotičnog stanja junaka. U filmu *Opsjednut* (1945) A. Hitchcocka vizualizaciju sna izveo je S. Dalí koristeći nadrealist. simboliku.

Od redatelja u čijim opusima ne prevladava ova vrsta filmova, određena sklonost prema film. onirizmu zapaža se kod L. Bunuela (najviše) koji se u toku cijele karijere nadovezuje na tradiciju nadrealizma (npr. *Zaboravljeni*, 1950, i *Ljepotica dana*, 1967), I. Bergmana (npr. *Divlje jagode*, 1957; *Persona*, 1966; *Vučje doba*, 1968; *Licem u lice*, 1976; *Iz života marioneta*, 1980), A. Resnaisa (npr. *Prošle godine u Marienbadu*, 1961), F. Fellinija (npr. *Osam i pol*, 1963, i *Giulietta i duhovi*, 1965), A. Delvauxa (npr. *Jedne noći jedan vlak*, 1968, i *Ljepotica*, 1973) i A. A. Tarkovskog (npr. *Zrcalo*, 1974). Značajne doprinose oniričkom filmu pojedinim ostvarenjima dali su S. J. Paradzanov (*Sjenke zaboravljenih predaka*, 1965) i W. Herzog (*Fatamorgana*, 1970).

Pripadnici am. avangarde (tzv. newyorška škola) u velikoj su se mjeri bavili istraživanjem oniričkoga i hipnotičkog djelovanja film. slike i projekcije. Ističu se filmovi *Mreže popodneva* (1943) i *Na kopnu* (1944) M. Deren. Pojedini predstavnici am. neovisnog filma bave se istraživanjem oniričkog djelovanja filma na perceptivnom principu, tako da je teoretičar P. Adams Sitney uveo poseban naziv *hipnotički film* (engl. *hypnotic cinema*) za određena ostvarenja S. Brakhagea i B. Bailliea. Dr. predstavnici istog pokreta, G. Landau i B. Conner, koriste freudističke asocijacije u naznačavanju oniričke simbolike. U Vel. Britaniji M. Le Grice i P. Gidal eksperimentiraju s medijem

ONIRIČKI FILM A. HITCHCOCK, *Začaran*, desno: T. KINUGASA, *Luda stranica*

istražujući oniričko djelovanje filma na strukturalnoj osnovi.

Pojedini teoretičari filma smatraju da je film, medij »oniričan« po svojoj prirodi i da film, projekcija (koju označuje postizanje iluzije kretanja na ekranu), kao i sam ugođaj u toku projekcije (mrak i tišina u kinu), imaju hipnotičko djelovanje na gledaoce, bez obzira na sadržaj prizora i radnju. U posljednje vrijeme mnogi znanstvenici, koji se bave percepcijom i fiziologijom sna, eksperimentiraju s filmom uspoređujući reakcije gledalaca s psihosomatskim reakcijama ljudi koji sanjaju. Dosadašnji rezultati ovih istraživanja podržavaju tezu da film (naročito kad koristi treću dimenziju, široki ekran i visoku kolorističku rezoluciju) u mnogim vidovima izaziva reakcije slične onima koje se javljaju prilikom sna ili haluciniranja.

Na teorijskom planu, H. Munsterberg je u svojoj studiji *Fotodrama: psihološka studija* (1916) prvi uočio vezu između procesa svijesti i specifično film. načina izražavanja. Nakon njega su R. Clair i J. Epstein pisali o filmu kao »inteligentnoj mašini« koja stavlja gledaoce u stanje kakvo njihova svijest poprima u snu. A. Kyrrou, koji se bavio ispitivanjem odnosa nadrealizma i filma, tvrdio je da su film i snovi »nerazdvojno povezani« i da »kinematički onirizam (*Poneirisme cinématographique*) stvara magnetsku energiju koja ne dopušta da se stvarnost odvoji od snova.« Dva suvremena am. neuropsihologa, A. Hobson i R. McCarley, ispituju fiziološke reakcije osoba koje spavaju i uspoređuju takve reakcije s reakcijama osoba koje gledaju određenu vrstu filmova. Rezultati njihovih istraživanja potvrđuju jedinstvenu oniričku prirodu filma, što se ne može reći za televiziju ili video-sliku kod kojih veličina, tehnol. struktura fotogr. zrna i stroboskopske pulsacije znatno umanjuju oniričko-hipnotičko djelovanje prizora na ekranu. V. Pet.

OPACITET, neprozirnost. Fotogr. procesom (osvjetljavanjem i kem. obradbom osvijetljene vrpce u otopinama) na foto-materijalu nastaje slika koju izgrađuje crno metalno srebro. Ako se na fotogr. sliku (negativ) dovede svjetlost intenziteta I_0 , taj će se intenzitet zbog apsorpcije na mjestima većeg zacrnjenja znatno smanjiti, pa će nakon prolaza biti I_p . Odnos veličina I_0 i I_p izražava se opacitetom prema formuli:

$$O = \frac{I_0}{I_p}$$

Opacitet je recipročna veličina *transmitancije* (T) odn. prozirnosti ili transparentije:

$$O = \frac{1}{T}$$

odn. što je veći opacitet to je manja transmitancija i obratno.

Iz poznatog opaciteta može se izračunati gustoća zacrnjenja prema formuli:

$$D = \log O$$

Z. T. S.

OPĆI PLAN → PLANOVI

OPERATIVNI PLAN → PROIZVODNJA FILMA

OPERETNI FILM, podvrsta → muzičkog filma (srodna → muzičkoj komediji); naziv je dobio prema adaptiranim kaz. operetama — muzičko-scenskim djelima laganoga, zab. karaktera (brojni prizori s pjevanjem i plesom, jednostavan zaplet, sentimentalni sadržaj, stereotipni likovi). Javlja se na početku zv. razdoblja; najrasprostranjeniji je na njem. govornom području (osobito



OPERETNI FILM G. von BOLVARY, *Braća Schrammel*

OPERNI FILM J. LOSEY, *Don Giovanni*



u Austriji), gdje je opereta i kao kaz. vrsta najudomaćenija. Najistaknutiji redatelji film. opereta jesu: *Max Ophüls* (npr. »Prodana nevjesta«, 1932 /Smetanina komična opera transponirana u operetni film/), *Ernst Lubitsch* (npr. »Vesela udovica«, 1934 /sa *Jeanette Mac Donald* i *Mauriceom Chevalierom*/) i *Geza von Bolvary* (npr. »Šišmiš«, 1945), zatim *Willi Forst*, *E. W. Emo* i mnogi dr. Nakon II svj. rata film operetu potpuno potiskuje film. → *musical*, žanr sl. recepcijske usmjerenosti, ali mnogo šire popularnosti. Red.

OPERNI FILM, podvrsta → muzičkog filma. Zbog velike popularnosti i ugleda koji uživa opera, već u nij. razdoblju često se ekraniziraju sižeji (libreta) opera ili knjiž. predlošci prema kojima su nastale. Ponekad, u svečanijim zgodama, projekcije takvih filmova pratili su čitavi orkestri izvodeći njihove reprezentativne fragmente (najpopular-

nije arije, uvertire, intermeca); specifičan je austr. film »Kavalir s ružom« (1926) *Roberta Wienea*, za koji je skladatelj *Richard Strauss* skladao potpuno novi marš, prikladan filmu. U to je vrijeme najčešće ekranizirana Bizetova opera »Carmen« (npr. adaptacija *Ersta Lubitscha* iz 1918, s *Polom Negri* u naslovnoj ulozi).

U zv. razdoblju moguće je razlikovati nekoliko vrsta filmova vezanih uz operno stvaralaštvo:

1. U početku razdoblja snimani su kraći filmovi (najčešće od 1 role) u kojima se prezentira, radi popularizacije opere, tek jedan ili nekoliko njezinih ulomaka.

2. Biografski filmovi o skladateljima ili slavnim pjevačima, u kojima se nalazi velik broj fragmenata iz njihovih djela ili nastupa (najčešće su to filmovi bazirani na belkanto-pjevanju /npr. oni s *Mariom Lanzoni*/).



OPERNI FILM R.
WIENE, *Kavalir
s ružom*

3. Adaptacije opera, među kojima se razlikuju 2 podvrste: a) adaptacija izvedbe neke opere u određenoj opernoj kući; b) autentični film. projekt za koji se ansambl izvođača bira neovisno o njihovoj vezanosti za pojedinu kuću (u oba slučaja ponekad operne pjevače zamjenjuju privlačive glum. zvijezde koje filmu »posuđuju« svoj izgled (npr. lik *Sophie Loren* s glasom *Renate Tebaldi* u »Aidi«, 1953, *Clementea Fracassija*).

4. Autorski red. projekti kod kojih je opera — njen siže i glazba — tek pretekst za autorsku kongenijalnu obradbu (npr. »Carmen«, 1983, *Carlota Saure*); takvi su film. projekti većinom novijeg datuma.

Općenito, razvitak opernih adaptacija kretao se kroz faze koincidentne razvoju muz. filma u cjelini: u početku dominiraju »mehaničke« adaptacije kaz. predložaka, potom se kaz. izvedbe prilagođuju film. mediju, napokon se traga za složenijom strukturom u kojoj postoje kompliciraniji odnosi film. i muz. komponenata (što je najrjeđi slučaj).

S obzirom na samu produkciju, 30-ih godina zanimanje za adaptacije opera razmjerno je malo. Nakon II svj. rata ambiciozniji pokušaji nastaju u Italiji (npr. pojedini filmovi *Carminea Gallonea*, koji je već prije II svj. rata snimio nekoliko filmova s vrhunskim tenorom *Beniaminom Giglijem*), u Vel. Britaniji (pojedini filmovi tandemom *Michael Powell/Emeric Pressburger*, te *Paula Czinn*

M. OPHÜLS. *Madame de...* (D. Darrieux)



nera) i u SSSR-u (npr. pojedini filmovi *Leva O. Arntstama*, *Grigorija V. Aleksandrova*, *Grigorija L. Rošalja* i *Vere P. Strojve*). Nakon što je zanimanje za takvu vrst filmova gotovo zamrlo potkraj 50-ih i tokom 60-ih godina, oživljavaju ga 70-ih i 80-ih godina umjetnički i komercijalno uspješna djela *Ingmara Bergmana*, *Josepha Loseya*, *Francesca Rosija*, *Franca Zeffirellija*, *Hansa-Jürgena Syberberga*, *C. Saure* i nekih dr.

Film-opera, također *operafilm*, naziv (sporađično u uporabi) za filmove koje uopće nisu bazirani na opernom predlošku, no koji strukturom i karakterom na nju podsjećaju (osobito na onu iz XIX st.). Odnosi se to na spektakularnija, »barokno« režirana djela veće duljine (mahom u boji, često izrazito bogate scenografije i kostimografije), u kojima su likovi izričiti reprezentanti neke pov., socijalno-psihol. kategorije (stoga — u manje uspješnim filmovima — i shematično oblikovani, bližeći se stereotipovima ili tvoreći nove, često obuzeti tek jednim motivom ili strašću /kao u melodrami/) i u kojima se razdoblje ili pov. situacija ocrtava tek u gl. konturama. Prvim takvim (i iznimno uspješnim) filmom može se smatrati »Sens« (1954) *Luchina Viscontija*. Izraz se, međutim, češće koristi u modernističkom i postmodernističkom razdoblju (od kraja 60-ih godina), kad su djela takve strukture i pristupa tematici (neovisno o žanru) znatno učestalija (npr. pojedini filmovi *Bernarda Bertoluccija*, *Kena Russella*, *Stanleyja Kubricka* i dr.).

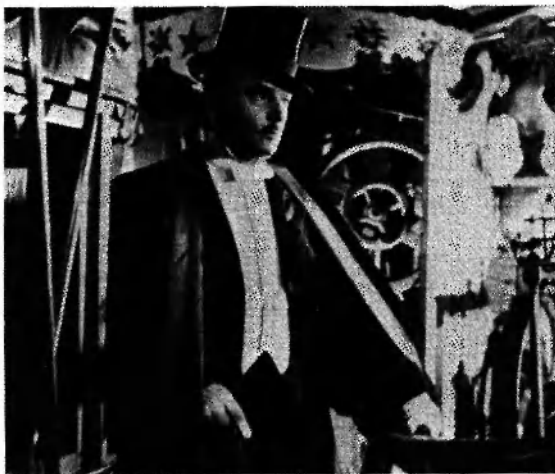
OPFERMANN, Heinrich, njem. teoretičar filma. Sljedbenik → B. Balzsa, autor knjige *Tajne igranog filma* (Die Geheimnisse des Spielfilms, 1938). Kamera je oko gledatelja, ali se njegov doživljaj ne završava viđenjem, već se sastoji od sudjelovanja u zbivanju, čijim protagonistom on mora postati; to se sudjelovanje pojačava zahvaljujući simboličnom značenju koje dobivaju predmeti na ekranu. Simbolični predmet u filmu mora biti nenametljiv, lako čitljiv, jasan; jasan plan ima bitno značenje kada se prikazuju unutrašnji doživljaji osoba koje proizlaze iz totaliteta ambijenta čiji su sastavni dio. Vrhunski činitelj filma je montaža; tek kadrovi postavljeni u međusobne odnose mogu potaknuti misaonu i cjelokupnu imaginativnu aktivnost gledatelja, koja funkcionira prelazeći s asocijacije ideja na izazivanje emocija i doživljaj preobražene dimenzije vremena koje film poznaje. Inače, precizna i detaljna knjiga snimanja je osnova montaže *a priori*.

Za teoriju filma značajno je i njegovo djelo *Nova škola uskog filma* (Die neue Schmal-Film-Schule, 1940).

Du. S.

OPHÜLS, Max (pr. ime **Maximilian Oppenheimer**), franc. filmski i kazališni redatelj njemačko-žid. podrijetla (Saarbrücken, 6. V 1902 — Hamburg, 26. III. 1957). Sin vlasnika tvornice tekstila, odbija da se zaposli u roditeljskom poduzeću. Isprva se bavi kaz. kritikom, nešto kasnije i glumom. Kao kaz. redatelj debitira 1923. u Dortmundu, već 1926. režira u bečkom Burgtheateru, a kasnije je angažiran i u Frankfurtu i Breslauu (danas Wrocław); do 1930. stječe znatan ugled postavama djela znamenitih dramatičara: Zweiga, Büchnera, Schnitzlera, Gogolja, Shakespearea, Molierea, Kleista, Shawa, Pagnola i dr. God. 1931. glumac je i asistent redatelja u filmu *Nikad više ljubav* A. Litvaka, a iste godine režira i svoj prvi igr. film *Zaljubljena firma* (Die verliebte Firma). Na dan požara Reichstaga 1933. emigrira u Francusku (1934. prima i franc. državljanstvo).

Izuzev 2 filma (u Italiji odn. Nizozemskoj), u toj svojoj fazi radi u Francuskoj. Prvi uspjeh postiže svojim posljednjim filmom na njem. jeziku *Ljubav-kanje* (Liebelei, 1932, u Austriji); ta vrhunska melodrama sadrži već sve važnije značajke Ophülsova cjelokupnog opusa. Ponikao iz tipičnog »duha valcera i operete«, realist. predložak (istoimeni kaz. komad A. Schnitzlera) se poetizira i pretvara u deskripciju jedne tragične ljubavi, ali postaje i izvanvremenska priča o ljubavi i smrti (s motivom »pročišćenja kroz ljubav«, vrlo čestim kod Ophülsa). Uočljiva je redateljeva sposobnost uživljavanja u krhke i osjećajne ženske likove (mahom tragične) čija je težnja čistoj ljubavi u izravnoj opreci s okrutnošću i perversizmom društva, te sklonost vožnjama i panoramama koje — uz deskriptivnu funkciju — služe i stvaranju ugođaja nesigurnosti i kobi. Od filmova iz toga razdoblja, vrijednošću ili zanimljivošću ističu se još: *Svačija gospođa* (La signora di tutti, 1934, u Italiji), ostvaren kroz retrospekcije (također njegov učestali red. postupak), o film. zvijezdi (I. Miranda) navedenoj na samoubojstvo; *Božanstvena* (Divine, 1935), sa zbivanjima u atmosferi pariškog Pigallea; *Nježna neprijateljica* (Tendre ennemie, 1936), o djevojci koju je majka natjerala u brak unaprijed osuđen na propast; *Werther* (Werther/Le roman de Werther, 1938) prema slavnom romanu J. W. Goethea; *Od Mayerlinga do Sarajeva* (De Mayerling à Sarajevo, 1940), ponovno »bečkog ugođaja«, no usredotočen na pov. zbivanja i ličnosti (prijestolonasljednik Franojo Ferdinand i supruga Sofija). God. 1940. emigrira u Švicarsku gdje postavlja 2 kaz. komada i režira film *Škola za žene* (L'école des femmes) prema Molièreu (nedovršen), potom (1941) prelazi u SAD, gdje mu nastavak karijere omogućuje P. Sturges (isprva bez potpisa pomaže dr. redateljima). Prvi mu je potpisani am. film *Prognanik* (The Exile, 1947), pov. djelo (XVII st.) o progonsstvu engl. kralja Karla II. Veći uspjeh postiže filmom *Pismo nepoznate žene* (Letter from an Unknown Woman, 1948) prema pripovijetki S. Zweiga, u kojem se — u retrospekcijama koje »ilustriraju« pismo — prikazuje ljubav žene, sada neizlječivo bolesne (J. Fontaine), koja je bila napuštena a ljubavnik (L. Jourdan) je nakon 15 godina nije ni prepoznao. Iako je u pitanju izrazito sentimentalna sadržaj, upravo taj film potvrđuje tvrdnje da »Ophüls melodramu uzdiže na razinu poezije«, a zapaža se i njegova sposobnost da u hollywoodskim studijima uvjerljivo ostvari atmosferu Evrope (ponovno Beč); ističe se, nadalje, kvaliteta njegove suradnje sa snimateljem (F. Planer, dotad njegov omiljeni snimatelj /u Francuskoj ga zamjenjuje Ch. Matras/). Njegova 2 posljednja am. filma izrazito su potcijenjena: *Uhvaćen* (Ca-



M. OPHÜLS, lijevo: *Vrtuljak* (A. Walbrook) desno: *Pismo nepoznate žene* (J. Fontaine)

ught, 1948), o ženi između dva muškarca (B. Bel Geddes) — neurotičnog supruga koji je dovodi do psih. sloma (R. Ryan) i ideal. liječnika koji je liječi (J. Mason); *Trenutak lakomnosti* (The Reckless Moment, 1949), o majci (J. Bennett) koja — štiteći kćer — dolazi u ruke ucjenjivaču (J. Mason). Nakon toga vraća se u Francusku i originalno režiranim omnibusom s mnogo zvijezda *Vrtuljak* (La ronde, 1950) — u karakterističnoj atmosferi *belle époque*, s idejom o ništavnosti želje a vriednosti ljubavi — započinje vrlo uspješno završno razdoblje karijere (kojem nemalo pridonosi suradnja sa scenaristom J. Natansonom). Slijedi *Zadovoljstvo* (Le plaisir, 1952), ponovno omnibus ljubavne tematike (prema trima novelama G. de Maupassanta), u kojem se potvrđuje Ophülsova sklonost prikazu reprezentativnih, čak spektakularnih ambijenata: svijeta umjetnika, balova, kazališta, kabareja, bordela i sl. *Madame de ...* (1953) ponovno je priča o ženi (D. Darrieux) između supruga (Ch. Boyer) i ljubavnika (V. De Sica), s radnjom na rubu banalnosti (ženine naušnice stižu do muževe ljubavnice, potom do njezina ljubavnika koji joj ih vraća, što dovodi do nesreće), kojom se — međutim — izražava ideja o zatvorenom krugu »društvene igre-vrtuljka«. Njegov posljednji film *Lola Montez* (Lola Montès, 1955) najuspjeliji je u tom razdoblju (ujedno jedino ostvarenje u boji njegova opusa): ta priča o Irkinji, poznatoj plesačici i otmjenoj kurtizani (M. Carol) koja se sredinom XIX st. kretala po evr. središtima mondenog života i dvorovima (među likovima su i F. Liszt i Ludwig II Bavarški) ponovno je prigoda da se iza luksuza i dekoracije otkriju usamljenost, tuga i moralno propadanje. Iako djelo osobito dojmljivo sjedinjuje sve

Ophülsove stilske karakteristike (osobito se ističe funkcionalan rad u mizansceni te scenografiji /J. d'Eaubonne/), doživio je financ. krah (a i kritika mu isprva nije bila sklona, na što su oštro reagirali R. Rossellini, J. Cocteau, J. Becker i J. Tati), čime je i završila njegova film. karijera (tokom koje je realizirao i više kratkometr. filmove). Pripremani film o slikaru A. Modiglianiju realizirao je, s posvetom Ophülsu, J. Becker 1957. kao *Montparnasse 19*. Umro je u Hamburgu, gdje je u kazalištu postavljao Beaumarchaisovu *Figarovu ženidbu*. Posthumno su mu objavljeni memoari *Predstava u postajanju* (Spiel im Dasein, 1959).

Bez obzira na to što je svoje filmove snimao posvuda u svijetu i što se stalno morao prilagođavati proizvodnim posebnostima pojedinih kinematografija, O. je svojim shvaćanjem medija, posebno režije (a i kozmopolitskim duhom), uspio svakom filmu dati specifičan, lako prepoznatljiv biljeg, realiziravši ipak koherentan opus prožet sugestivno definiranim svjetonazorom; spoj erudicije, odnegovanog duha i istančanog senzibiliteta rezultirao je specifičnim, atraktivnim (pomalo kićenim) red. stilom kojeg kritika naziva »baroknim«.

Njegov sin **Marcel Ophüls** ugledan je redatelj dokum. filmova.

Ostali igr. filmovi: *Prodana nevjesta* (Die verkaufte Braut, 1932); *Nasmijani nasljednici* (Die lachende Erben, 1933 /snimljen 1931/); *Oteli su jednog čovjeka* (On a volé un homme, 1934); *Novčarska komedija* (Komédie om Geld, 1936, u Nizozemskoj); *Yoshiwara* (1937); *Bez sutrašnjice* (Sans lendemain, 1939).

LIT.: R. Roud, Max Ophüls, London 1958; C. Beylie, Max Ophüls, Paris 1963; M. Mancini, Max Ophüls, Firenze 1978; s. a., Ophüls, London 1978.

Pe. K.

OPIS FILMSKI, također **filmska deskripcija**, onaj dio film. izlaganja u kojem se prvenstveno nastoji izgraditi prikladno specifična predodžba o postojećim osobinama → prizora, nekog dijela ili aspekta prizora (npr. o postojećim obilježjima ambijenta, ličnosti, stvari, situacije, određenog zbivanja ...). Kad se opisuje postojana i repetitivna struktura nekog zbivanja, tada se govori o *narativnom opisu* (→ NARACIJA).

Svako film. (vizualno-auditivno) pokazivanje prizorne pojave stvara i neku predodžbu o njoj (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO) pa snimka ima i deskriptivnu funkciju (bez obzira na ostale funkcije). Međutim, pod opisom (u izlagačkom smislu) smatramo posebno izvedenu strukturu film. izlaganja s pomoću koje se postupno izgrađuje predodžba o prizornim pojavama. Opis podrazumijeva postupak kojim se predodžba tražene pojave gradi uz pomoć izdvajanja karakterističnih aspekata, dijelova i općih odnosa među njima. Tipičan opisni pristup je *analitičko-sintetski*, a ukoliko nije takav drži se slabim opisom.

Opisan može biti već i sam → kadar. Takvi su, npr., kadrovi koji dulje traju te dozvoljavaju gledaocu da podrobnije promotri pokazane prizorne pojave; takvi su i kadrovi u kojima se postupno vizualno otkriva ili analizira neka prizorna pojava uz pomoć njenoga postupnog dovođenja u vidno polje (uz pomoć kretanja kamere, tzv. *opisno kretanje kamere*, *opisna panorama*, *opisna vožnja* /→ STANJANJE KAMERE/; npr. u panorami preko pejzaža ili u vožnji kroz neki ambijent, u vožnji preko dijelova tijela nekog lika i sl.).

Opisni mogu biti i → montažni sklopovi, te cijela kompozicija filma (→ MONTAŽA). Tzv. *opisnu sintagmu* obilježuje stanovit nizalački, kumulativan princip: nižu se kadrovi pojedinih aspekata prizora ili prizorne pojave, a veze među tim kadrovima su predodžbene specifikacije a ne veze → kontinuiteta (kauzalnog ili prostorno-vremenskog). Autor filma odlučuje da li će montažni prijelaz u sklopu opisne sintagme biti kontinuiran i u kojem stupnju. Opisne sintagme, pa i cijele opisne kompozicije filma tipične su za dokum. (osobito etnografske), obrazovne i popularno-znanstvene filmove. U igranima se opisne sintagme tipično javljaju na početku filma ili na početku novih sekvenci (s novim ambijentima, novim likovima, novim situacijama). Najčešće je, međutim, slučaj da je opis integriran s naracijom, te se opisuje istodobno s predočavanjem toka jedin-stvenog zbivanja. Klas. film je izgradio mnoge



M. OPHÜLS.
Trenutak lakomnosti

normativne opisne obrasce kojih se valjalo pridržavati pri naraciji. Tipičan opisni obrazac u klas. naraciji jest → *master plus inserti*, a nešto kasniji, pri snimanju kadar po kadar, jest obrazac *orijentacijski kadar* — *analitički kadrovi* — *reorijentacijski kadar*. Oba su ova pristupa sintetsko-analitička: prvo se predoči važan prizor u ukupnosti i općim obrisima, potom serija bližih planova raznovrsnih aspekata karakterističnih za opisivani prizor, da bi se najzad ponovno podsjetilo na ukupnost. U modernističkom filmu ima srazmjerno više opisnih sintagmi nego u klasičnomu; prečesto opisno strukturiranje zamjenjuje ili slabi scensko-narativno. U sklopu modernističkoga stila opis češće dobiva i dr. funkcije — npr. izražajnu, sugestivnu funkciju, dočaravajući više stanje duha nego činjenično stanje prizora (→ NARATIVNI FILM).

Različiti film. konteksti zahtijevaju različiti tip upućenosti u prizorne pojave, pa se opisi mogu razlikovati prema stupnju specifičnosti i po prikladnosti. *Shematski* je onaj opis u kojemu se slabo specificiraju detalji, ali se dobiva prikladna opća predodžba o tematiziranoj pojavi; *podroban* opis ima iscrpno specificirane aspekte opće predodžbe. *Potpuni* sadržava sve potrebne informacije o opisivanoj pojavi, a *nepotpuni* nedostatne informacije (predodžba nam je, npr., odviše fragmentarna ili nedovoljno detaljna). *Pretjeran* je onaj opis koji nudi više informacija no što je potrebno da se stvori tražena predodžba, ili pruža nepotrebne informacije što ne pridonose toj predodžbi.

H. TČ.

OPTIČKE ABERACIJE, također **optičke greške**, nedostaci optičkih elemenata zbog nesavršenosti optičkog sustava, a kao posljedica geometrijsko-optičkih uvjeta. S obzirom na film, osobito su zamjetljive u konstrukciji objektivâ. Odstupanja nastaju unutar leća kod svjetlosnih zraka koje su izvan osi objektiva, i kod objektiva većih vidnih kutova. Savršeni objektiv pokazao bi sliku točkastog predmeta kao točku, a ravnu crtu kao ravnu. U praksi, međutim, objektivni nisu uvijek tako savršeni: oni mogu prikazati točku i kao mrlju, a ravnu crtu manje ili više zakrivljenu. Da bi se ispravile aberacije u istom sustavu objektiva, upotrebljavaju se različite vrste optičkog stakla s različitim indeksom loma svjetlosti i različitim jačinom raspršivanja svjetlosti. Aberacija jedne leće obično se ispravlja suprotnom aberacijom dr. leća. O. se dijele u 2 skupine: *monokromatske* (odnose se na jednu valnu dužinu svjetlosnih zraka) i *polikromatske* (nastaju zbog raspršivanja bijele svjetlosti). Monokromatske aberacije su *sferna*, *koma*, *astigmatizam* i *distorzija*, a polikromatske su *aksijalna* i *poprečna kromatska aberacija*. Sto je veći broj leća kao dioptrijskih elemenata, veći je stupanj korekcija koje se mogu provesti; zato su kvalitetni objektivni složeni centrirani dioptrijski sustavi.

Sferna aberacija je posljedica geometrijsko-optičkih uvjeta kod sfernih oblika dioptrijskih ploha leća; to je nedostatak koji se javlja kad se upadne zrake sijeku u različitim točkama prolazeći kroz leću na gl. osi, tvoreći različita žarišta. Neoština se očituje u obliku sitnih kružnih površina različitih veličina. Rubni zraci svjetlosti kod sabirnih leća više se skupljaju, a kod rastresnih više rasipaju od centralnih zraka. Običava se reći da je aberacija sabirnih leća *pozitivna*, a rastresnih *negativna*. S povećanjem svjetlosnog snopa kroz otvor objektiva sferna se aberacija povećava; smanjuje se ograničavanjem svjetlosnog snopa, a mogu se koristiti i posebno prilagođene dioptrijske plohe leća koje odstupaju od sfernih. Često se

konstruira objektiv kod kojega je sferna aberacija ispravljena kombinacijom dviju leća od kojih je jedna pozitivna a druga negativna (npr. takozvani *aplanat*).

Astigmatizam je nedostatak optičkog sustava kad kose rubne zrake od jedne točke preslikanog predmeta stvaraju 2 žarišne točke u obliku kratkih ravnih crta (međusobno okomitih izvan istog žarišta). Greška se očituje u tome, što nije moguće dobiti ostru sliku nekoga ravnog predmeta. Kosi svjetlosni zraci se rasprostiru u 2 međusobno okomite ravnine: *radijalnu (primarnu)* i *transverzalnu (sekundarnu)*; ta 2 svjetlosna snopa sijeku se na istom pravcu presjecišta svojih dviju ravnina. Udaljenost između tih dviju žarišnih točaka je mjera za prisutni astigmatizam, a između njih u jednoj točki nalazi se položaj najtočnijeg žarišta. Astigmatizam je rijetko jedina aberacija u objektivu; izgled slike se »kviri« prisutnošću zakrivljenosti polja i kome. Sustav leća kojima se uklanja astigmatizam naziva se *anastigmatičnim sustavom*, a objektiv u čijoj konstrukciji je spriječena pojava astigmatizma — *anastigmat*.

Distorzija ili *iskrivljenje* je aberacija nesavršenosti optičkog sustava, a nastaje izvan područja osi objektiva. Ne utječe na oštrinu slike, već samo na rubovima mijenja njezin oblik. Dio slike izvan optičke osi ne reproducira se u istoj dimenziji kao dio na osi objektiva, već dobiva različita linearna povećanja. Ako se, npr., snimi kvadratni mrežasti predmet s ravnim crtama u blizini središta polja snimanog predmeta, crte će biti ravne, a prema rubovima iskrivljene. Uglovi snimanog predmeta mogu biti iskrivljeni prema unutra ili prema van. Ako su snimani rubni dijelovi kvadratnoga mrežastog predmeta iskrivljeni prema unutra i time umanjeni, nastaje *negativna* ili *bačvasta distorzija* (engl. *barrel*); ako su rubni dijelovi iskrivljeni prema van i time uvećani, nastaje *pozitivna* ili *jastučasta distorzija* (engl. *pin-cushion*). Veličina greške distorzije ne mijenja se smanjivanjem promjera otvora objektiva, već samo njegovim položajem. Ako se otvor nalazi između predmeta i leće, i to uz samu sfernu plohu, tada prolaze samo centralni svjetlosni zraci i nema iskrivljenja. O položaju i obliku leća kao i o bitnim svojstvima konstrukcije optičkog sustava ovisi vrsta i veličina distorzije.

K o m a se pojavljuje kod sfernog otklona kosih upadnih zraka svjetlosti koje čine veći kut s optičkom osi. Nedostatak je što se svjetlosne zrake ne presjecaju u istoj točki ravnine okomite na os optičkog sustava, već se javljaju po visini okomite ravnine, pa slika točkastog predmeta izvan osi poprima približno oblik zarezâ ili mrlje u obliku komete. U optičkom sustavu javljaju se 2 oblika takvih presjecišta koso upadnih zraka s oblikom sličnim zarezu; u jednom je oblik zarezâ okrenut prema unutra k optičkoj osi (*unutarnja* ili *pozitivna koma*), u drugom slučaju okrenut je od optičke osi prema van (*vanjska* ili *negativna koma*). Greška kome smanjuje se približno s kvadratom promjera otvora objektiva koji se nalazi ispred ili iza leće. Aberacijska pojava kome u optičkom sustavu otklanja se međusobnom kombinacijom sabirnih i rastresnih leća odgovarajućih vrijednosti.

Kromatska aberacija u optičkom sustavu raspršuje bijelu svjetlost na spektralne boje. Na središnjoj osi nastaje toliko žarišta slika točkastog predmeta, koliko iz izvora dolazi valnih dužina svjetlosti. U istoj pojavi razlikuju se 2 vrste kromatskih nesavršenosti: *aksijalna kromatska aberacija* (označuje položaj obojenih slika točkastog predmeta po središnjoj osi) i *poprečna kromatska aberacija* (označuje veličinu slike točkastog



MIA OREMOVIĆ

predmeta u odnosu na valnu dužinu svjetlosti). Svi upadni svjetlosni zraci ne lome se jednako — jače se lome ljubičasti nego crveni. Između ova 2 žarišta krajnjih boja vidljivog spektra nalaze se i žarišta ostalih boja. Slika bijeloga točkastog predmeta koja nije dovoljno oštra zbog spektralne obojenosti konture predmeta, preslikava se u obliku niza obojenih krugova. Da se ukloni kromatska aberacija, potrebne su najmanje 2 leće od raznih vrsta optičkih stakala. Sustav leća kojim se znatno uklanja kromatska aberacija zove se *akromatičnim*; da bi se postigla akromatičnost sustava, potrebno je da gl. točka slike i gl. točka predmeta kao i njihova žarišta ne ovise o duljini vala upadne svjetlosti. Objektiv čija kombinacija leća znatno smanjuje kromatske aberacije zove se *akromat*; najjednostavniji oblik sastoji se od dviju slijepljenih leća s različitim indeksom loma svjetlosti i uzajamnog usmjeravanja: jedna je leća sabirna od krunskog stakla, a druga rasipna od kristalnoga. Djelovanje im je međusobno suprotno, pa nastaje skretanje svjetlosnih zraka bez raspršenja na osnovne boje; kromatska aberacija jedne leće ukida aberaciju druge. *Apokromat* je korigiran objektiv, čiji sustav potpuno uklanja kromatsku aberaciju bijele svjetlosti; iz beskonačnosti lome se upadni višebojni svjetlosni zraci pod istim kutom na središnju os centriranoga optičkog sustava. Fr. V.

OPTIČKO SNIMANJE ZVUKA, također **fotografsko snimanje zvuka**, jedan od osnovnih načina stvaranja film. zapisa zvuka. Temelji se na elektro-optičkom principu, a njegovi začeci sežu od samog početka XX st. (→ FONOGRAFIJA, FILMSKA). Red.

OPTIKA, područje fizike koje proučava svjetlosne pojave i prirodu svjetlosti. Dijeli se na geometrijsku i fizikalnu optiku. *Geometrijska* pronalazi zakonitosti koje se odnose na stvaranje slike s pomoću optičkih sustava, a temelji se na 4 fundamentalna zakona: a) pravocrtnog širenja svjetlosti kroz istovrsnu optičku sredinu; b) loma svjetlosti; c) refleksije; d) povratka svjetlosti kroz optički sustav. *Fizikalna* polazi od prirode svjetlosti i tumači se sa 2 teorije: a) valne prirode svjetlosti ili valne optike; b) korpuskularne prirode svjetlosti ili kvantne optike. *Valna* razjašnjava pojave kao što su interferencija i difrakcija (ogib), a *kvantna* proučava atomske spektre, fotoel. efekt i lasere.

O. kao znanost temeljna je za razvitak izuma koji su doveli do otkrića filma, a time (kasnije) i za dalje trajno unapređivanje film. tehnike i tehnologije.

K. Mik.

OREMOVIĆ, Mia, film., kaz. i tv-glumica (Slavonska Požega, 31. VII 1918). Završila Školu primijenjene umjetnosti i Školu dramskih umjetnosti (kod B. Gavella) u Zagrebu; kaz. karijeru otpočela 1942. Od 1945. članica zagrebačkog HNK, od 1953. Dramskog kazališta (danas Gavella), od 1967. slobodna umjetnica; kao vrhunska karakterna glumica ostvarila je mnogo iznimno zapaženih uloga širokog raspona. Na filmu debitira gl. ulogom udovice u filmu *U oluji* (1952) V. Mimice; za sporednu ulogu u filmu *H-8* (1958) N. Tanhofera nagrađena je I nagradom na festivalu u Puli. U filmovima *Imam dvije mame i dva tate* (K. Golik, 1968, Zlatna arena za gl. ulogu), kao neurotična malograđanka, i *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik, 1970), kao usidjelica srednjih godina, iskazuje se kao prvorazredna komičarka, a taj njezin talent nije na filmu bio dovoljno iskorišten. Često glumi i na televiziji. Nagrađivana je i za svoj rad u kazalištu i na radiju.

Ostale važnije uloge: *Nije bilo uzalud* (N. Tanhofer, 1957); *Vratit ću se* (J. Gale, 1957); *Sreća dolazi u devet* (N. Tanhofer, 1961); *Neđelja* (L. Zafranović, 1969); *Polenov prah* (N. Stojanović, 1974); *Ljubica* (K. Golik, 1978); *Usporeno kretanje* (V. Kljaković, 1979).

Mi. Bog.

OREŠKOVIĆ, Vjenceslav, snimatelj (Zagreb, 19. XI 1928). Sudionik NOB-e. Završio Kinematografsku školu u Zagrebu (snim. odjel). Od 1950. asistent pa pomoćnik snimatelja (B. Blažine, K. Grčevića, I. Rajkovića i dr.). Samostalno radi od 1969. Njegovim najboljim snim. radom smatra se onaj u *Liscama* (1969, nagrađen na festivalu u Chicagu) K. Papića (ujedno njegovu prvom igr. filmu), gdje posebice dolazi do izražaja dokumentaristička faktura crno-bijele fotografije. Snimatelj je i igr. filmova *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja* (1973) K. Papića, *Deps* (1974) A. Vrdoljaka, *Priko sinjeg mora* (1979, sa P. Lalovićem i N. Majdakom) Lj. Jojić i *Snadi se, družo* (1982) B. Makarovića (i tv-serija *Mažak pod šljemom*). Snimio je čitav niz reklamnih filmova kao i više dokumentarnih (npr. *Čvor*, 1969, i *Ribari iz Urka*, 1974, K. Papića te *Šije*, 1970, N. Babica), a radio je i za autore eksperimentalnih ostvarenja (npr. za I. L. Galetu).

K. Mik.

ORGANIZACIJE U KINEMATOGRAFIJI, MEĐUNARODNE, društva, savezi i federacije koji omogućuju suradnje različitih ustanova i pojedinaca (film. stvaralaca i tehničara, znanstvenika i pedagoga, privrednika i administratora, profesionalaca i amatera) radi ostvarivanja zajedničkih interesa i unapređivanja kinematografije u cjelini, kao i pojedinačnih interesa svake nacionalne organizacije ili pojedinca; jedan su od brojnih dokaza univerzalnosti film. stvaralaštva i izraz istinske potrebe međunar. suradnje na području filma i kinematografije. O. održavaju kongrese i korisne radne sastanke radi razmjene informacija, ideja i iskustava, donošenja zajedničkih dokumenata (memoranduma, konvencija, kodeksa, standarda) koji pridonose unapređenju kinematografije i filma u cjelini, ili nekoga njihovog dijela odn. film. vrste ili struke. Radi toga priređuju i stručne seminare i specijalizirane festivale, tiskaju časopise, biltene, kataloge, adresare i sl.

Međunar. organizacije u kinematografiji osnivaju svoje komitete, savjete, komisije i komore, film. banke i fondove, a djeluju i međunar. institucije — zajednički istraživački ili dokumentacijski centri kao *Međunarodni centar filmova za djecu*

i *mladež* (akr. *ICFCYP*), *Međunarodni centar za povezivanje filmskih i televizijskih škola* (akr. *CILECT*), *Međunarodni audio-vizualni centar, Institut za znanstvenu kinematografiju* (akr. *ICS*), *Međunarodni statistički institut* (akr. *ISI*) i sl.

Međunar. organizacije u kinematografiji surađuju i s drugim međunar. organizacijama kojima film nije u prvom planu interesa, no koje ga smatraju važnim za ukupni razvoj: npr. *Međunarodno udruženje za umjetnost i audio-vizualne medije* (akr. *AIMA*), *Međunarodna organizacija o standardima* (akr. *ISO*), *Međunarodni savjet za obrazovne medije* (akr. *ICEM*), *Međunarodno udruženje znanstvenih radnika* i sl.

Neformalnim međunar. organizacijama mogu se smatrati i međunar. monopoli — savezi najvećih svjetskih distributera i prodavača koji dominiraju prometom filmova te na toj osnovi diktiraju uvjete njihove eksploatacije, određuju svjetske cijene, dijele među sobom međunar. tržište i određuju područja svojih interesnih sfera.

Tipologija međunar. organizacija uglavnom odgovara osnovnoj strukturi → kinematografije, a rijetko ima uže polit. ili vjerske ciljeve što se ostvaruju organizacijama kao što su *Međunarodni katolički ured za film* (akr. *OCIC*) ili *Međunarodni intercrkveni filmski centar* (akr. *INTERFILM*). Ponekad međunar. organizacije djeluju i u užim regionalnim okvirima, kao što su *Unija kinoteka Latinske Amerike* (akr. *UCAL*) ili *Panafrička federacija sineasta*.

Mnoge međunar. organizacije i tijela povezana s filmom pripadaju *Međunarodnom savjetu za film i televiziju* (akr. *IFTC*), koji je osnovan na temelju rezolucije UNESCO-a u New Delhiju 1956 (djeluje od 1958); okuplja zainteresirane međunar. organizacije respektirajući njihovu autonomiju i sva njihova posebna prava i nadležnosti.

Ostale organizacije mogu se sistematizirati prema osnovnim područjima kinematografije. Na području proizvodnje postoji nekoliko međunar. organizacija - producenata: *Međunarodni savez filmskih producenata* (akr. *IFFPA*), *Međunarodna federacija društava proizvođača filmova* (akr. *FIAPF*) te *Međunarodna federacija producenata filmskih udruženja* (akr. *IFEPA*). Također djeluju organizacije pojedinih struka i njihovih sindikata kao *Međunarodni savez glumaca* (akr. *FIA*), *Međunarodno udruženje dokumentarista* (akr. *IAD*) te *Međunarodni sindikat autora radija, filma i televizije*. Posebno značenje imaju organizacije koje unapređuju pojedine film. vrste, kao *Međunarodno udruženje umjetničkoga i eksperimentalnog filma* (akr. *CICA*), *Međunarodno društvo animiranog filma* (akr. *ASIFA*), *Međunarodno društvo znanstvenog filma* (akr. *ISFA*), *Međunarodno društvo filmova o umjetnosti* (akr. *FIFA*), *Međunarodno društvo filmskih novosti* (akr. *INA*), *Međunarodni komitet etnografskoga i sociološkog filma* (akr. *CIFES*) i dr.

Specifična je uloga *Međunarodnog saveza društava filmske tehnike* (akr. *UNIAITEC*) koji udružuje neovisne organizacije što rade bez profita, a bave se teh. aspektima filma i televizije, pronalazanjem raznih instrumenata, trik-fotografijom i sl. specifičnim film. umijećima, kao i onim granama znanosti koje unapređuju kinemat. tehnologiju. Postoje komiteti za formate filma, načine prikazivanja filmova, za instrumente i trik-fotografiju, laboratorijske praktične tehnike, boju, zvuk, studijsku rasvjetu, televiziju, video-kazete, magnetoskope i dr. Posebna je briga *UNIAITEC*-a standardizacija u kinematografiji.

Na području proizvodnje djeluje još i *Međunarodni savez neprofesionalnog filma i videa* (akr. *UNICA*).

Na području distribucije djeluje *Međunarodna federacija filmskih distributera* (akr. *FIAD*).

Međunarodna unija filmskih prikazivača (akr. *UIEC*) pokriva područje prikazivaštva, gdje još djeluju *Međunarodna konfederacija eksperimentalnih i umjetničkih kinematografa* (akr. *CICAE*), *Međunarodna federacija filmskih klubova* (akr. *IFFS*) i *Međunarodni komitet za širenje umjetnosti i književnosti putem filma* (akr. *CIDALC*).

Uz već spomenuti Međunarodni centar za povezivanje filmskih i televizijskih škola (akr. *CILECT*), djeluje i *Međunarodno udruženje filmskih studenata i diplomata* (akr. *IFTSGA*). Područje zaštite film. baštine pokriva *Međunarodna federacija filmskih arhiva* (akr. *FIAF*). Značajna je djelatnost i *Međunarodne federacije filmskog novinstva* (akr. *FIPRESCI*) i *Međunarodne federacije filmskih društava* (akr. *IFFS*) (→ ASIFA; CIDALC; FIAF; FIAPF; FICC; FIPRESCI; UNICA).

Z. Sud.

ORGANIZATOR SNIMANJA, također **vođa snimanja**, u nas naziv za zanimanje u kinematografiji koje pripada proizvodnom sektoru produkcije i organizacije. Vodi neposrednu brigu o izvršenju operativnog plana filma, a konkretno i svakodnevno o izvršenju dnevnih radnih naređenja (*dispozicija*). Koordinira rad sektora u ekipi i raspoređuje teh. sredstva te rad teh. i pomoćnog osoblja, vodeći stalno računa o okvirima financ. plana. Sudjeluje u sve 3 faze snimanja: priprema, snimanju slike i završnoj obradbi. Neposredno je odgovoran → direktoru filma.

Red.

ORLOVA, Ljubov Petrovna, sovj. filmska i kazališna glumica (Moskva, 11. II 1902 — Moskva, 26. I 1975). Pohađala konzervatorij u Moskvi, potom koreografski odjel moskovskoga kaz. tehat. God. 1926–33. članica je Glazbenog kazališta »Njemirotič-Dančenko« u Moskvi. Na filmu od 1934. već prvom ulogom (provincijske glumice u *Petrogradskoj noći*, 1934, G. L. Rošalja) postiže zapažen uspjeh. Golemu popularnost donosi joj interpretacija prapošne Anjute u muz. komediji *Pastir Kostja* (1934) G. V. Aleksandrova, kasnije njezinog supruga, u čijim filmovima najčešće nastupa. Plavokosa i privlačna, nadarena pjevačica i komičarka, O. postaje jedna od najomiljenijih sovj. glumica 30-ih i 40-ih godina, ujedno i jedna od najpoznatijih u inozemstvu. Osobito se istakla još u filmovima *Cirkus* (G. V. Aleksandrov, 1936) kao am. cirkusantica, *Volga, Volga* (G. V. Aleksandrov, 1938) kao dinamična Streljka, te *Svijetli put* (G. V. Aleksandrov, 1940) kao domaćica koja postaje inženjerka i sovj. delegat. Igrajući uloge najšireg raspona, dokazuje glum. svestranost (osobito dvostrukom ulogom u muz. komediji *Proljeće*, 1947, G. V. Aleksandrova). Od 1950. nosi titulu *Narodna umjetnica SSSR-a*. God. 1955. posvećuje se kazalištu (Moskva, u Moskvi), nastupivši otada na filmu samo još jednom 1960. O njoj je snimljen dokum. film *Ljubov Orlova* (1983) J. Mihajlove.

Ostale važnije uloge: *Djelo Artamonovih* (G. L. Rošalj, 1940); *Susret na Elbi* (G. V. Aleksandrov, 1950); *Musorgski* (G. L. Rošalj, 1950); *Glinka* (G. V. Aleksandrov, 1952).

N. Pc.

OROZOVIĆ, Ratko, film. i tv-redatelj i scenarist (Sarajevo, 25. II 1944). Završio Filozofski fakultet, a magistrirao na Fakultetu političkih nauka u Sarajevu. Na filmu od 1967. kao asistent redatelja. Kao redatelj debitira dokum. filmom o partizanskim bolnicama *Uz druga je drug* (1975), a autorske ambicije najavljuje igrano-dokum. angažiranim ogleđom o problemima pobačaja *Ljubiti* (1976). Najveće uspjehe ostvaruje dokum. filmovima *Razbojke se pola sela* (1977), *Okručeni*

grad (1978, Srebrna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu), *Ambasadori filma* (1979, nagrada za scenarij u Beogradu) i *Pero bombaš* (1983), te kratkim igr. filmovima *Čizme broj 46* (1984), *Balada o tenku* (1985) i *Šumovi iz života* (1986); sve ih povezuje soc. angažman i tretiranje problema suvremenih junaka uz crtu humora ili satire. SI. pristup odlikuje i njegov cjelovečernji privijenak *Vanbračna putovanja* (1988). Režira i na televiziji, posebno uspješno dokum. i obrazovne emisije. Bavi se i novinarstvom, kaz. i film. kritikom te humorom i poezijom.

N. Sić.

ORTOKROMATSKA VRPCA → VRPCA, FILMSKA

ORTOLANI, Riz, tal. skladatelj (Pesaro, 1931). Studirao u Bologni. Od 1954. aranžer više popularnih pjevača, od 1955. dirigent orkestra tal. RTV, a od 1956. djeluje u SAD. Po povratku u Italiju 1962. posvećuje se film. muzici, radeći i za strane producente. Vrlo plodan, sklada za filmove raznih žanrova (najčešće za izrazito komercijalne), ističući se lakom prilagodbom raznim sižejima i ambijentima te vještim stvaranjem ugodaja (mahom suvremenim izražajnim sredstvima). Najuspješnije surađuje sa P. Avatijem, za čije je filmove *Pomozi mi da sanjam* (1980) i *Škol-ski izlet* (1983) nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento. Njegova tema iz dokum. filma *Pasji svijet* (G. Jacopetti, 1962) jedna je od najčešće izvođenih u povijesti film. muzike. Cesto radi i za televiziju (npr. tv-serija *Kristof Kolumbo* A. Lattuada).

Ostali važniji filmovi: *Opasne krivine* (D. Risi, 1962); *Žuti Rolls-Royce* (A. Asquith, 1964); *Sedma zora* (L. Gilbert, 1964); *Vojnikova djevojka* (A. Blasetti, 1966); *Sedam puta žena* (V. De Sica, 1967); *Počivajte u miru* (C. Lizzani, 1967); *Gangsteri u Milanu* (C. Lizzani, 1968); *Pojas nevinosti* (P. Festa Campanile, 1968); *Dobro veče, gospodo Campbell* (M. Frank, 1968); *Otmica* (G. Mingozzi, 1968); *Bitka za Rim* (R. Siodmak, 1969); *Gerardove avanture* (J. Skolimowski, 1969); *Inovacija* (Y. Allégret, 1970); *Priznanje policijskog komesara* (D. Damiani, 1970); *Girolimoni, rimski monstrum* (D. Damiani, 1972); *Cosa nostra — istina o mafiji* (T. Young, 1972); *Brat sunce, sestra mjesec* (F. Zeffirelli, 1973, sa Donovanom); *Heroji* (D. Tessari, 1973); *Skalpel — bijela mafija* (L. Zampa, 1973); *Skandal* (S. Samperi, 1976); *Dvostruko umorstvo* (Steno, 1976); *Istraga pod strahom* (D. Damiani, 1976); *Prva ljubav* (D. Risi, 1978); *Misterij u Napulju* (S. Corbucci, 1979); *Dva lica jedne žene* (D. Risi, 1981); *Djevojka iz Trsta* (P. Festa Campanile, 1983); *Miranda* (T. Brass, 1985); *Perverzna sluškinja* (S. Samperi, 1986).

Red.

ORWOCOLOR → KOLOR

8 MM → FORMATI, FILMSKI

OSBORN, Paul, am. scenarist i dramski pisac (Evansville, Indiana, 4. IX 1901). Diplomiravši na sveučilištu Michigan, kraće vrijeme profesor engleskoga; potom studira dramsku umjetnost na Yaleu i otpočinje karijeru kaz. pisca. Njegovi su komadi (često adaptacije romana) 30-ih godina dvaput ekranizirani, kao i — kasnije — melodrama *Svijet Suzie Wong* (R. Quine, 1960). Kao film. scenarist debitira 1938 (*Mladi u srcu* R. Wallacea /sa Ch. Bennetom/), a 40-ih godina ističe se scenarijima nekoliko melodrama, među kojima se izdvajaju *Madame Curie* (M. LeRoy, 1944, sa P. H. Rameauom), *Proljeće života* (C. Brown, 1946) i *Portret Jennie* (W. Dieterle, 1948, sa P. Berneisom i L. Bercovicijem). Najviše priznanja dobiva za scenarije dvaju filmova E. Kazana:

Istočno od raja (1955, nominacija za Oscara), adaptacija posljednje trećine istoimenog romana J. Steinbecka, i *Dijva rijeka* (1960). Suradivao je i u 2 velika komerc. uspjeha J. Logana: *Sayonara* (1957) i *Južni Pacifik* (1958).

N. Pc.

OSBORNE, John, brit. dramatičar, film. i kaz. glumac te film. scenarist (London, 12. XII 1929). Kazalištem se počinje baviti kao glumac u više pokr. družina, potom počinje pisati dramske tekstove (isprva u suradnji s dr. autorima, npr. A. Creightonom). Punu afirmaciju doživljuje dramom *Osvrni se gnjevno* (Look Back in Anger) koja označuje početak tzv. *novе drame* u Engleskoj; postavio ju je 1956. T. Richardson, a gl. junak Jimmy Porter (u interpretaciji K. Haigha) postao je paradigmatički primjer → *mladoga gnjevnog čovjeka* — društ. nezadovoljnika iz sredine 50-ih godina. Sljedeće Osborneove drame, dijelom i pod utjecajem Brechtova teatra (npr. *Zabavljač* — The Entertainer; *Svijet Paula Slickeyja* — The World of Paul Slickey; *Luther*), nisu ponovile takav uspjeh.

Film. karijeru otpočinje 1958, kad s Richardsonom suosniva film. kompaniju *Woodfall Films*. Za nju piše scenarije prema vlastitim kaz. djelima (*Osvrni se gnjevno*, 1959 /sa R. Burtonom u gl. ulozi/, i *Zabavljač*, 1960, T. Richardsona te *Nedopustivo svjedočanstvo*, 1968, A. Pagea) kojima znatno utječe na film. struju britanskoga soc. realizma. Napisao je i scenarij filma *Tom Jones* (T. Richardson, 1963) prema romanu H. Fieldinga, za koji je nagrađen Oscarom. U ekranizaciji svoje drame *Luther* (G. Green, 1973) nije sudjelovao. Povremeno se bavi i film. glumom (npr. *Ne dirajte moju ljubav*, 1978, P. Collinsona).

B. Sen.

OSCAR, popularno ime za *Academy Award* — godišnju nagradu am. Akademije filmskih umjetnosti i znanosti (→ *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, akr. AMPAS), koja se dodjeljuje

je od 1928. Ima oblik pozlaćene statuete (kreirao ju je scenograf *Cedric Gibbons*), s postoljem visoke 34 cm a teške 2,90 kg. Dobitnicima donosi samo umj. satisfakciju, no zbog svoje popularnosti najčešće i dugoročno osigurava dalje angažmane. Podrijetlo popularnog naziva nije vjerodostojno utvrđeno; prema jednoj verziji smislila ga je bibliotekarka Akademije *Margareth Herrick*, a po drugoj prvi suprug B. Davis *Harmon Oscar Nelson jr.*

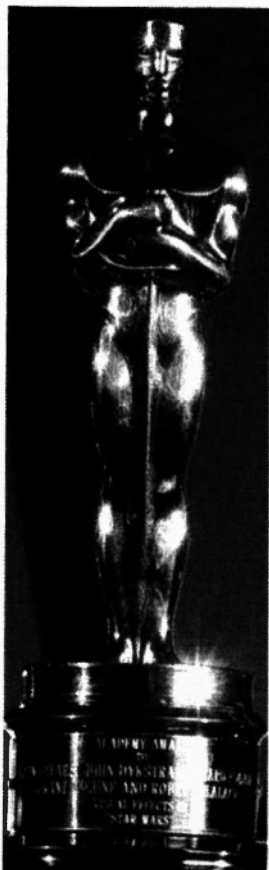
Počinje se dodjeljivati neposredno po osnutku Akademije, radi učvršćivanja ugleda film. industrije. Način i vrijeme dodjele više su se puta mijenjali, da bi se ustalili 50-ih godina. Prve 2 godine dodjeljivala ga je samo nekolicina najutjecajnijih članova Akademije; od 1929/30. dodjeljuju ga svi članovi; 1937. glasalo je čak oko 15 000 djelatnika film. industrije (ali su kandidature, tzv. *nominacije*, isticali samo članovi Akademije); nakon toga, o nominacijama su odlučivali svi pripadnici film. industrije, dok su članovi Akademije određivali dobitnike; napokon, od 1957. Akademija odlučuje i o nominacijama i o dobitnicima. Otada je osnovni princip sljedeći: članovi Akademije (svaki u svojoj kategoriji) najprije tajnim glasanjem odlučuju o 5 nominacija po kategoriji (u ranijim fazama znalo ih je biti i više), a potom — birajući samo između 5 nominiranih — odlučuju o pobjedniku; također, tada se ustalilo i vrijeme dodjele: potkraj ožujka ili poč. travnja (s tim da se nominacije objave mjesec ili dva ranije). Nagradu za najbolji film izvan engl. jezičnog područja najprije je dodjeljivao upravni odbor Akademije (*Board of Governors*), a od 1956. specijalno tijelo (*Foreign-Language Film Awards Committee*).

Do 1934. u obzir za nagrade su dolazili filmovi premijerno prikazani od 1. VII do 31. VI iduće godine; kasnije su u konkurenciju ulazili filmovi snimljeni prethodne kalendarske godine — pod uvjetom da su te godine najmanje tjedan dana prikazivani u kino-dvoranama na području Los Angelesa (inozemni filmovi /dopuštena je kandidatura i nominacija samo po 1 filma iz pojedine zemlje/ moraju se prikazati bilo gdje na teritoriju SAD). Posebnim pravilima utvrđena je mogućnost da se u konkurenciju uključe i filmovi ili film. djelatnici iz dr. zemalja (npr. u slučaju Oscara za gl. ulogu *Sophije Loren* u tal. filmu »Ciociara«, 1960, V. De Sike).

O. se dodjeljuje u brojnim kategorijama; od početka su stalne za najbolji film, režiju, glumca i glumicu, scenarij (posebno za originalni odn. za adaptaciju) i kameru (od 1939. dodjeljuje se posebna nagrada za crno-bijelu odn. za kolor-fotografiju /nakon 1967, kad crno-bijeli filmovi gotovo iščezavaju, ponovno se dodjeljuje jedinstvena nagrada/). Broj kategorija postupno se povećavao. Tako, pojavom zvuka uvode se Oscari za zv. komponentu film. djela (ton, muzika, song), kasnije i za koreografiju, kostimografiju, scenografiju, montažu, spec. efekte, dokum. i anim. film, sporednu mušku i žensku ulogu (od 1936), najbolji film izvan engl. jezičnog područja (od 1947) i dr. Dodjeljuju se i mnoge prigodne nagrade i priznanja (npr. specijalni Oscari »za ukupan doprinos filmskoj umjetnosti«, »za unapređivanje filmske tehnike i tehnologije« i sl.).

U početku je dodjela Oscara bila lokalni događaj te su je prenosile samo radio-stanice na području Los Angelesa; prvi tv-prijenos bio je 1953, a u boji 1966; danas je ceremonija dodjele jedan od najvećih tv-spektakla u SAD.

O popularnosti Oscara svjedoči podatak da je tv-prijenos ceremonije dodjele u travnju 1979. pratilo oko 70 milijuna Amerikanaca te oko 350



OSCAR

O S C A R
GODIŠNJA NAGRADA AMERIČKE AKADEMIJE FILMSKIH ZNANOSTI I UMJETNOSTI
(gl. nagrade)

1927/28 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Krila W. A. Wellmana Frank Borzage (<i>Sedmo nebo</i>) Emil Jannings (<i>Posljednja zapovijed</i> J. von Sternberga i <i>Put svega živog</i> V. Fleminga) Janet Gaynor (<i>Zora</i> F. W. Murnaua, <i>Sedmo nebo</i> i <i>Ulični andeo</i> F. Borzagea)	EPIZODISTICA: 1940 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Hattie McDaniel (<i>Prohujalo s vihorom</i> V. Fleminga) Rebecca A. Hitchcocka John Ford (<i>Plodovi gnjeva</i>) James Stewart (<i>Philadelphia priča</i> G. Cukora)	GLUMAC: Broderick Crawford (<i>Svi kraljevi ljudi</i> R. Rossena) Olivia De Havilland (<i>Nasljednica</i> W. Wylera) Dean Jagger (<i>Polijeptanje usred dana</i> H. Kinga)
1928/29 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Broadwayska melodija H. Beaumonta Frank Lloyd (<i>Božanstvena žena</i>) Warner Baxter (<i>U staroj Arizoni</i> R. Walsha i I. Cummingsa) Mary Pickford (<i>Koketa</i> S. Taylora)	GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA:	Ginger Rogers (<i>Kitty Foyle</i> S. Wooda) Walter Brennan (<i>Zakon Dvojeg zapada</i> W. Wylera) Jane Darwell (<i>Plodovi gnjeva</i> J. Forda)	STRANI FILM: 1950 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:
1929/30 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA:	Na Zapadu ništa novo L. Milestonea Lewis Milestone (<i>Na Zapadu ništa novo</i>) George Arliss (<i>Disraeli</i> A. E. Greena) Norma Shearer (<i>Raspuštenica</i> R. Z. Leonarda)	1941 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Kako je bila zelena moja dolina J. Forda John Ford (<i>Kako je bila zelena moja dolina</i>) Gary Cooper (<i>Narednik York</i> H. Hawksa) Joan Fontaine (<i>Sumnja</i> A. Hitchcocka) Donald Crisp (<i>Kako je bila zelena moja dolina</i> J. Forda) Mary Astor (<i>Velika laž</i> E. Gouldinga)	Mercedes McCambridge (<i>Svi kraljevi ljudi</i> R. Rossena) Kradljivci bicikla V. De Sike (<i>Italija</i>) Sve o Evi J. L. Mankiewicz Joseph L. Mankiewicz (<i>Sve o Evi</i>) José Ferrer (<i>Cyrano de Bergerac</i> M. Gordona) Judy Holiday (<i>Jučer rođena</i> G. Cukora) George Sanders (<i>Sve o Evi</i> J. L. Mankiewicz)
1930/31 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA:	Cimarron W. Rugglesa Norman Taurog (<i>Skippy</i>) Lionel Barrymore (<i>Slobodna duša</i> C. Browna) Marie Dressler (<i>Min</i> i <i>Bill</i> G. Hilla)	1942 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA:	Gospođa Miniver W. Wylera William Wyler (<i>Gospođa Miniver</i>) James Cagney (<i>Fiećiric sa Sjevera</i> M. Curtiza) Greer Garson (<i>Gospođa Miniver</i> W. Wylera) Van Heflin (<i>Johnny Eager</i> M. LeRoyja) Teresa Wright (<i>Gospođa Miniver</i> W. Wylera)	Josephine Hull (<i>Moj prijatelj Harvey</i> H. Koster)
1931/32 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Grand Hotel E. Gouldinga Frank Capra (<i>Zla djevojka</i>) Fredric March (<i>Doktor Jekyll i gospodin Hyde</i> R. Mamouliana); Wallace Beery (<i>Sampion</i> K. Vidora) Helen Hayes (<i>Grijež Madelon Claudet</i> E. Selwyna)	1943 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA:	Casablanca M. Curtiza Michael Curtiz (<i>Casablanca</i>) Paul Lukas (<i>Straža na Rajni</i> H. Shumlina) Jennifer Jones (<i>Bernadettina pjesma</i> H. Kinga) Charles Coburn (<i>Što brojniji, to veseliji</i> G. Stevensa) Katina Paxinou (<i>Kome zvono zvonit</i> S. Wooda)	Zidovi Malapage R. Clémenta (<i>Francuska/Italija</i>)
1932/33 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Kavalkada F. Lloydja Frank Lloyd (<i>Kavalkada</i>) Charles Laughton (<i>Privatni život Henrika VIII</i> A. Korde) Katharine Hepburn (<i>Jutarnja slava</i> L. Shermana)	1944 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Idući svojim putem L. McCareyja Leo McCarey (<i>Idući svojim putem</i>) Bing Crosby (<i>Idući svojim putem</i> L. McCareyja) Ingrid Bergman (<i>Plinsko svjetlo</i> G. Cukora) Barry Fitzgerald (<i>Idući svojim putem</i> L. McCareyja) Ethel Barrymore (<i>Niško osim usamljenog srca</i> C. Odetsa)	Amerikanac u Parizu V. Minnellija George Stevens (<i>Mjesto pod suncem</i>) Humphrey Bogart (<i>Afrika kraljica</i> J. Hustona) Vivien Leigh (<i>Tramvaj zvan čežnja</i> E. Kazana) Karl Malden (<i>Tramvaj zvan čežnja</i> E. Kazana) Kim Hunter (<i>Trameaj zvan čežnja</i> E. Kazana) Rašomon A. Kurosawe (<i>Japan</i>)
1934 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Dogodilo se jedne noći F. Capre Frank Capra (<i>Dogodilo se jedne noći</i>) Clark Gable (<i>Dogodilo se jedne noći</i> F. Capre) Claudette Colbert (<i>Dogodilo se jedne noći</i> F. Capre)	1945 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA:	Izgubljeni izlet B. Wildera Billy Wilder (<i>Izgubljeni izlet</i>) Ray Milland (<i>Izgubljeni izlet</i> B. Wildera) Joan Crawford (<i>Mildred Pierce</i> M. Curtiza) James Dunn (<i>Drovo raste u Brooklynu</i> E. Kazana) Anne Revere (<i>Velika nagrada</i> C. Browna)	Najveća predstava na svijetu C. B. De Millea John Ford (<i>Miran čovjek</i>) Gary Cooper (<i>Točno u podne</i> F. Zinnemanna) Shirley Booth (<i>Vrati se, mala Shebo</i> Da. Manna) Anthony Quinn (<i>Viva Zapata!</i> E. Kazana) Gloria Grahame (<i>Grad izašija</i> V. Minnellija) Zabranjene igre R. Clémenta (<i>Francuska</i>)
1935 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA:	Pobuna na brodu Bounty F. Lloydja John Ford (<i>Potkazivač</i>) Victor McLaglen (<i>Potkazivač</i> J. Forda) Bette Davis (<i>Opasna</i> A. E. Greena)	1946 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA:	Najljepše godine našeg života W. Wylera William Wyler (<i>Najljepše godine našeg života</i>) Fredric March (<i>Najljepše godine našeg života</i> W. Wylera) Olivia De Havilland (<i>Švokom svoje</i> M. Leisena) Harold Russell (<i>Najljepše godine našeg života</i> W. Wylera) Anne Baxter (<i>Oštri rub</i> E. Gouldinga)	Odavde do vječnosti F. Zinnemanna Fred Zinnemann (<i>Odavde do vječnosti</i>) William Holden (<i>Stalag 17</i> B. Wildera) Audrey Hepburn (<i>Praznik u Rimu</i> W. Wylera) Frank Sinatra (<i>Odavde do vječnosti</i> F. Zinnemanna) Donna Reed (<i>Odavde do vječnosti</i> F. Zinnemanna) %
1936 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Veliki Ziegfeld R. Z. Leonarda Frank Capra (<i>Gospodin Deeds ide u grad</i>) Paul Muni (<i>Louis Pasteur – spasitelj čovječanstva</i> W. Dieterlea)	1947 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA:	Džentlenski sporazum E. Kazana Elia Kazan (<i>Džentlenski sporazum</i>) Ronald Colman (<i>Dvostruki život</i> G. Cukora) Loretta Young (<i>Farmerova kći</i> H. C. Pottera) Edmund Gwen (<i>Čudo u 34. ulici</i> G. Seaton)	Na dokovima New Yorka E. Kazana Elia Kazan (<i>Na dokovima New Yorka</i>) Marlon Brando (<i>Na dokovima New Yorka</i> E. Kazana) Grace Kelly (<i>Provincijalka</i> G. Seaton)
GLUMICA: EPIZODIST:	Luisse Rainer (<i>Veliki Ziegfeld</i> R. Z. Leonarda) Walter Brennan (<i>Dodi i uzmi</i> H. Hawksa i W. Wylera) Gale Sondergaard (<i>Anthony Adverse</i> M. LeRoyja)	1948 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Čistači cipela V. De Sike (<i>Italija</i>) Hamlet L. Oliviera John Huston (<i>Blago Sierra Madre</i>) Laurence Olivier (<i>Hamlet</i> L. Oliviera) Jane Wyman (<i>Johnny Belinda</i> J. Negulesca) Walter Huston (<i>Blago Sierra Madre</i> J. Hustona) Claire Trevor (<i>Key Largo</i> J. Hustona) Gospodin Vincent M. Clochea (<i>Francuska</i>)	Edmond O'Brien (<i>Bosnoga kontesa</i> J. L. Mankiewicz) Vrata pakla T. Kinugase (<i>Japan</i>)
EPIZODISTICA:	Alice Brady (<i>U starom Chicagu</i> H. Kinga)	1949 FILM: REŽIJA:	Svi kraljevi ljudi R. Rossena Joseph L. Mankiewicz (<i>Pismo trima ženama</i>)	Jack Lemmon (<i>Gospodin Roberts</i> M. LeRoyja i J. Forda)
1937 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Život Émilea Zole W. Dieterlea Leo McCarey (<i>Strašna istina</i>) Spencer Tracy (<i>Kapetan Hrabrost</i> V. Fleminga)	1949 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Most na rijeci Kwai D. Leana David Lean (<i>Most na rijeci Kwai</i>) Alec Guinness (<i>Most na rijeci Kwai</i> D. Leana) Joanne Woodward (<i>Tri Evina lica</i> N. Johnsona) Red Buttons (<i>Sayonara</i> J. Logana) Miyoshi Umeki (<i>Sayonara</i> J. Logana) Cabirijine noći F. Fellinija (<i>Italija</i>)	Jo Van Fleet (<i>Istočno od raja</i> E. Kazana) Samuraj H. Inagakija (<i>Japan</i>)
GLUMICA: EPIZODIST:	Luisse Rainer (<i>Dobra zemlja</i> S. Franklina) Joseph Schildkraut (<i>Život Émilea Zole</i> W. Dieterlea)	1950 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Put oko svijeta za 80 dana M. Andersona George Stevens (<i>Div</i>) Yul Brynner (<i>Kralj i ja</i> W. Langa) Ingrid Bergman (<i>Anastasia</i> A. Litvaka) Anthony Quinn (<i>Zudnja za životom</i> V. Minnellija)	Ernest Borgnine (<i>Marty</i> De. Manna) Anna Magnani (<i>Tetovirana ruža</i> Da. Manna) Jack Lemmon (<i>Gospodin Roberts</i> M. LeRoyja i J. Forda)
EPIZODISTICA:	U grob ništa ne nosiš F. Capre Frank Capra (<i>U grob ništa ne nosiš</i>) Spencer Tracy (<i>Grad dječaka</i> N. Tauroga) Bette Davis (<i>Jezabel – demonska žena</i> W. Wylera) Walter Brennan (<i>Kentucky</i> D. Butlera) Fay Bainter (<i>Jezabel – demonska žena</i> W. Wylera)	1951 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Most na rijeci Kwai D. Leana David Lean (<i>Most na rijeci Kwai</i>) Alec Guinness (<i>Most na rijeci Kwai</i> D. Leana) Joanne Woodward (<i>Tri Evina lica</i> N. Johnsona) Red Buttons (<i>Sayonara</i> J. Logana) Miyoshi Umeki (<i>Sayonara</i> J. Logana) Cabirijine noći F. Fellinija (<i>Italija</i>)	Ulica F. Fellinija (<i>Italija</i>)
1939 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Prohujalo s vihorom V. Fleminga Victor Fleming (<i>Prohujalo s vihorom</i>) Robert Donat (<i>Zbogom, gospodine</i> <i>Chips</i> S. Wooda) Vivien Leigh (<i>Prohujalo s vihorom</i> V. Fleminga) Thomas Mitchell (<i>Poštanska kočija</i> J. Forda)	1952 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Čistači cipela V. De Sike (<i>Italija</i>) Hamlet L. Oliviera John Huston (<i>Blago Sierra Madre</i>) Laurence Olivier (<i>Hamlet</i> L. Oliviera) Jane Wyman (<i>Johnny Belinda</i> J. Negulesca) Walter Huston (<i>Blago Sierra Madre</i> J. Hustona) Claire Trevor (<i>Key Largo</i> J. Hustona) Gospodin Vincent M. Clochea (<i>Francuska</i>)	Strani film
EPIZODISTICA:	U grob ništa ne nosiš F. Capre Frank Capra (<i>U grob ništa ne nosiš</i>) Spencer Tracy (<i>Grad dječaka</i> N. Tauroga) Bette Davis (<i>Jezabel – demonska žena</i> W. Wylera) Walter Brennan (<i>Kentucky</i> D. Butlera) Fay Bainter (<i>Jezabel – demonska žena</i> W. Wylera)	1953 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Čistači cipela V. De Sike (<i>Italija</i>) Hamlet L. Oliviera John Huston (<i>Blago Sierra Madre</i>) Laurence Olivier (<i>Hamlet</i> L. Oliviera) Jane Wyman (<i>Johnny Belinda</i> J. Negulesca) Walter Huston (<i>Blago Sierra Madre</i> J. Hustona) Claire Trevor (<i>Key Largo</i> J. Hustona) Gospodin Vincent M. Clochea (<i>Francuska</i>)	Strani film
1939 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Prohujalo s vihorom V. Fleminga Victor Fleming (<i>Prohujalo s vihorom</i>) Robert Donat (<i>Zbogom, gospodine</i> <i>Chips</i> S. Wooda) Vivien Leigh (<i>Prohujalo s vihorom</i> V. Fleminga) Thomas Mitchell (<i>Poštanska kočija</i> J. Forda)	1954 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Čistači cipela V. De Sike (<i>Italija</i>) Hamlet L. Oliviera John Huston (<i>Blago Sierra Madre</i>) Laurence Olivier (<i>Hamlet</i> L. Oliviera) Jane Wyman (<i>Johnny Belinda</i> J. Negulesca) Walter Huston (<i>Blago Sierra Madre</i> J. Hustona) Claire Trevor (<i>Key Largo</i> J. Hustona) Gospodin Vincent M. Clochea (<i>Francuska</i>)	Strani film
EPIZODISTICA:	U grob ništa ne nosiš F. Capre Frank Capra (<i>U grob ništa ne nosiš</i>) Spencer Tracy (<i>Grad dječaka</i> N. Tauroga) Bette Davis (<i>Jezabel – demonska žena</i> W. Wylera) Walter Brennan (<i>Kentucky</i> D. Butlera) Fay Bainter (<i>Jezabel – demonska žena</i> W. Wylera)	1955 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Čistači cipela V. De Sike (<i>Italija</i>) Hamlet L. Oliviera John Huston (<i>Blago Sierra Madre</i>) Laurence Olivier (<i>Hamlet</i> L. Oliviera) Jane Wyman (<i>Johnny Belinda</i> J. Negulesca) Walter Huston (<i>Blago Sierra Madre</i> J. Hustona) Claire Trevor (<i>Key Largo</i> J. Hustona) Gospodin Vincent M. Clochea (<i>Francuska</i>)	Strani film
1939 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Prohujalo s vihorom V. Fleminga Victor Fleming (<i>Prohujalo s vihorom</i>) Robert Donat (<i>Zbogom, gospodine</i> <i>Chips</i> S. Wooda) Vivien Leigh (<i>Prohujalo s vihorom</i> V. Fleminga) Thomas Mitchell (<i>Poštanska kočija</i> J. Forda)	1956 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Čistači cipela V. De Sike (<i>Italija</i>) Hamlet L. Oliviera John Huston (<i>Blago Sierra Madre</i>) Laurence Olivier (<i>Hamlet</i> L. Oliviera) Jane Wyman (<i>Johnny Belinda</i> J. Negulesca) Walter Huston (<i>Blago Sierra Madre</i> J. Hustona) Claire Trevor (<i>Key Largo</i> J. Hustona) Gospodin Vincent M. Clochea (<i>Francuska</i>)	Strani film
EPIZODISTICA:	U grob ništa ne nosiš F. Capre Frank Capra (<i>U grob ništa ne nosiš</i>) Spencer Tracy (<i>Grad dječaka</i> N. Tauroga) Bette Davis (<i>Jezabel – demonska žena</i> W. Wylera) Walter Brennan (<i>Kentucky</i> D. Butlera) Fay Bainter (<i>Jezabel – demonska žena</i> W. Wylera)	1957 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Čistači cipela V. De Sike (<i>Italija</i>) Hamlet L. Oliviera John Huston (<i>Blago Sierra Madre</i>) Laurence Olivier (<i>Hamlet</i> L. Oliviera) Jane Wyman (<i>Johnny Belinda</i> J. Negulesca) Walter Huston (<i>Blago Sierra Madre</i> J. Hustona) Claire Trevor (<i>Key Largo</i> J. Hustona) Gospodin Vincent M. Clochea (<i>Francuska</i>)	Strani film
1939 FILM: REŽIJA: GLUMAC:	Prohujalo s vihorom V. Fleminga Victor Fleming (<i>Prohujalo s vihorom</i>) Robert Donat (<i>Zbogom, gospodine</i> <i>Chips</i> S. Wooda) Vivien Leigh (<i>Prohujalo s vihorom</i> V. Fleminga) Thomas Mitchell (<i>Poštanska kočija</i> J. Forda)	1958 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Čistači cipela V. De Sike (<i>Italija</i>) Hamlet L. Oliviera John Huston (<i>Blago Sierra Madre</i>) Laurence Olivier (<i>Hamlet</i> L. Oliviera) Jane Wyman (<i>Johnny Belinda</i> J. Negulesca) Walter Huston (<i>Blago Sierra Madre</i> J. Hustona) Claire Trevor (<i>Key Largo</i> J. Hustona) Gospodin Vincent M. Clochea (<i>Francuska</i>)	Strani film
EPIZODISTICA:	U grob ništa ne nosiš F. Capre Frank Capra (<i>U grob ništa ne nosiš</i>) Spencer Tracy (<i>Grad dječaka</i> N. Tauroga) Bette Davis (<i>Jezabel – demonska žena</i> W. Wylera) Walter Brennan (<i>Kentucky</i> D. Butlera) Fay Bainter (<i>Jezabel – demonska žena</i> W. Wylera)	1959 FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST:	Čistači cipela V. De Sike (<i>Italija</i>) Hamlet L. Oliviera John Huston (<i>Blago Sierra Madre</i>) Laurence Olivier (<i>Hamlet</i> L. Oliviera) Jane Wyman (<i>Johnny Belinda</i> J. Negulesca) Walter Huston (<i>Blago Sierra Madre</i> J. Hustona) Claire Trevor (<i>Key Largo</i> J. Hustona) Gospodin Vincent M. Clochea (<i>Francuska</i>)	Strani film

OSCAR

1958	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Gigi V. Minnelli Vincente Minnelli (<i>Gigi</i>) David Niven (<i>Odojjeni stolovi</i> De. Manna) Susan Hayward (<i>Želim živjeti</i> R. Wisea) Buri Ives (<i>Velika zemlja</i> W. Wylera) Wendy Hiller (<i>Odojjeni stolovi</i> De. Manna) Moj ujak J. Tatija (<i>Francuska</i>)	1967	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	U vrelini noći N. Jewisona Mike Nichols (<i>Diplomac</i>) Rod Steiger (<i>U vrelini noći</i> N. Jewisona) Katharine Hepburn (<i>Pogodi tko dolazi na večeru</i> S. Kramera) George Kennedy (<i>Hladnoruki kašnjenik</i> S. Rosenberga) Estelle Parsons (<i>Bonnie i Clyde</i> A. Penna) Strogo kontrolirani vlakovi J. Menzela (<i>ČSSR</i>)	1975	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Let iznad kukavičjeg gnijezda M. Formana Miloš Forman (<i>Let iznad kukavičjeg gnijezda</i>) Jack Nicholson (<i>Let iznad kukavičjeg gnijezda</i> M. Formana) Louise Fletcher (<i>Let iznad kukavičjeg gnijezda</i> M. Formana) George Burns (<i>Sunčani momci</i> H. Rossa) Lee Grant (<i>Hollywoodski frizer</i> H. Ashbyja) Dersu Uzala A. Kurosawe (<i>SSSR/Japan</i>)
1959	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Ben-Hur W. Wylera William Wyler (<i>Ben-Hur</i>) Charlton Heston (<i>Ben-Hur</i> W. Wylera) Simone Signoret (<i>Put u visoko društvo</i> J. Claytona) Hugh Griffith (<i>Ben-Hur</i> W. Wylera) Shelley Winters (<i>Dnevnik Ane Frank</i> G. Stevensa) Crni Orfej M. Camusa (<i>Francuska/Brazil</i>)	1968	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Oliver C. Reeda Carol Reed (<i>Oliver</i>) Cliff Robertson (<i>Charly</i> R. Nelsona) Katharine Hepburn (<i>Zima jednog lava</i> A. Harveyja); Barbra Streisand (<i>Smiješna djevojka</i> W. Wylera) Jack Albertson (<i>U pitanju bijahu ruže</i> U. Grosbarda) Ruth Gordon (<i>Rosemaryna beba</i> R. Polanskog) Rat i mir S. F. Bondarčuka (<i>SSSR</i>)	1976	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Rocky J. G. Avildsen John G. Avildsen (<i>Rocky</i>) Peter Finch (<i>TV-mreža</i> S. Lumeta) Faye Dunaway (<i>TV-mreža</i> S. Lumeta) Jason Robards (<i>Svi predsjednički ljudi</i> A. J. Pakule) Beatrice Straight (<i>TV-mreža</i> S. Lumeta) Crno-bijelo u koloru J. J. Annauda (<i>Obala Bjelokosti/Francuska</i>)
1960	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Apartman B. Wildera Billy Wilder (<i>Apartman</i>) Burt Lancaster (<i>Elmer Gantry, šarlatan</i> R. Brooks)	1969	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Ponoćni kauboj J. Schlesingera John Schlesinger (<i>Ponoćni kauboj</i>) John Wayne (<i>Čovjek zvan Hrabrost</i> H. Hathawayja) Maggie Smith (<i>Uzor gospođice Jean Brodie</i> R. Neamea) Gig Young (<i>Korpe ubijaju, zar ne?</i> S. Pollacka) Goldie Hawn (<i>Kaktusov cvijet</i> G. Waks)	1977	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Annie Hall W. Allena Woody Allen (<i>Annie Hall</i>) Richard Dreyfuss (<i>Djevojka za zbogom</i> H. Rossa) Diane Keaton (<i>Annie Hall</i> W. Allena) Jason Robards (<i>Julia</i> F. Zinnemanna) Vanessa Redgrave (<i>Julia</i> F. Zinnemanna) Cio život je pred tobom M. Mizrahija (<i>Francuska</i>)
1961	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Priča sa zapadne strane R. Wisea i J. Robbinsa Robert Wise/Jerome Robbins (<i>Priča sa zapadne strane</i>) Maximilian Schell (<i>Suđenje u Nurnbergu</i> S. Kramera) Sophia Loren (<i>Ciociaru</i> V. De Sike) George Chakiris (<i>Priča sa zapadne strane</i> R. Wisea i J. Robbinsa) Rita Moreno (<i>Priča sa zapadne strane</i> R. Wisea i J. Robbinsa) Kroz tamno ogledalo I. Bergmana (<i>Švedska</i>)	1970	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Patton – general od čelika F. J. Schaffnera Franklin J. Schaffner (<i>Patton – general od čelika</i>) George C. Scott (<i>Patton – general od čelika</i> F. J. Schaffnera) Glenda Jackson (<i>Zaljubljene žene</i> K. Russellja) John Mills (<i>Ryanova kći</i> D. Leana) Helen Hayes (<i>Aerodrom</i> G. Seaton)	1978	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Lovac na jelene M. Cimina Michael Cimino (<i>Lovac na jelene</i>) Jon Voight (<i>Povratak ratnika</i> H. Ashbyja) Jane Fonda (<i>Povratak ratnika</i> H. Ashbyja) Christopher Walken (<i>Lovac na jelene</i> M. Cimina) Maggie Smith (<i>Apartman hotela California</i> H. Rossa) Pripremite maramice B. Bliera (<i>Francuska/Belgija</i>)
1962	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Lawrence od Arabije D. Leana David Lean (<i>Lawrence od Arabije</i>) Gregory Peck (<i>Ubin pticu rugalicu</i> R. Mulligan)	1971	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Francuska veza W. Friedkina William Friedkin (<i>Francuska veza</i>) Gene Hackman (<i>Francuska veza</i> W. Friedkina) Jane Fonda (<i>Detektiv Klute</i> A. J. Pakule) Ben Johnson (<i>Posljednja kino-predstava</i> P. Bogdanovicha) Cloris Leachman (<i>Posljednja kino-predstava</i> P. Bogdanovicha) Vrt Finzi-Continijevih V. De Sike (<i>Italija</i>)	1979	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Kramer protiv Kramera R. Bentona Robert Benton (<i>Kramer protiv Kramera</i>) Dustin Hoffman (<i>Kramer protiv Kramera</i> R. Bentona) Sally Field (<i>Norma Rae</i> M. Ritta) Melvyn Douglas (<i>Dobrodošli, Mr. Chance</i> H. Ashbyja) Meryl Streep (<i>Kramer protiv Kramera</i> R. Bentona) Limeni bubanj V. Schlöndorffa (<i>SR Njemačka/Francuska</i>)
1963	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Tom Jones T. Richardsona Tony Richardson (<i>Tom Jones</i>) Sidney Poitier (<i>Ljiljani u polju</i> R. Nelsona) Patricia Neal (<i>Hud</i> M. Ritta) Melvyn Douglas (<i>Hud</i> M. Ritta) Margaret Rutherford (<i>«Vip»</i> A. Asquitha) Osam i pol F. Fellinija (<i>Italija</i>)	1972	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Kum F. F. Coppole Bob Fosse (<i>Kabare</i>) Marion Brando (<i>Kum</i> F. F. Coppole) Liza Minnelli (<i>Kabare</i> B. Fosseja) Joel Grey (<i>Kabare</i> B. Fosseja) Eileen Heckart (<i>Leptiri su slobodni</i> M. Katzelasa) Diskretni šarm buržoazije L. Buñuela (<i>Francuska</i>)	1980	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Obični ljudi R. Redforda Robert Redford (<i>Obični ljudi</i>) Robert De Niro (<i>Razjareni bik</i> M. Scorsesea) Sissy Spacek (<i>Povratak kći</i> M. Apteda) Timothy Hutton (<i>Obični ljudi</i> R. Redforda) Mary Steenburgen (<i>Melekin i Howard</i> J. Demmea) Moskva ne vjeruje suzama V. V. Menšjova (<i>SSSR</i>)
1964	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Moja draga lady G. Cukora George Cukor (<i>Moja draga lady</i>) Rex Harrison (<i>Moja draga lady</i> G. Cukora) Julie Andrews (<i>My Poppins</i> R. Stevensona) Peter Ustinov (<i>Topkapi</i> J. Dassina) Lila Kedrova (<i>Grk Zorba</i> M. Cacoyannisa) Jučer, danas, sutra V. De Sike (<i>Italija</i>)	1973	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Žalac G. R. Hilla George Roy Hill (<i>Žalac</i>) Jack Lemmon (<i>Spasite tigra</i> J. G. Avildsen)	1981	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Vatrene kočije H. Hudsona Warren Beatty (<i>Croeni</i>) Henry Fonda (<i>Ljetnikovac</i> M. Rydella) Katharine Hepburn (<i>Ljetnikovac</i> M. Rydella) John Gielgud (<i>Otkazani</i> Arthur S. Gordona) Maureen Stapleton (<i>Croeni</i> W. Beattyja) Mefisto I. Szaboa (<i>Madžarska/SR Njemačka</i>)
1965	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Moje pjesme, moji snovi R. Wisea Robert Wise (<i>Moje pjesme, moji snovi</i>) Lee Marvin (<i>Cat Ballou</i> E. Silversteina) Julie Christie (<i>Darling</i> J. Schlesingera) Martin Balsam (<i>Tisuću klamova</i> F. Coea) Shelley Winters (<i>Susret u parku</i> G. Greena) Trgovina na korzu J. Kádára i E. Klosa (<i>ČSSR</i>)	1974	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Kum II F. F. Coppole Francis F. Coppola (<i>Kum II</i>) Art Carney (<i>Čovjek i mačak otkrivaju Ameriku</i> P. Mazurskog) Ellen Burstyn (<i>Alice više ne stanuje ovdje</i> M. Scorsesea) Robert De Niro (<i>Kum II</i> F. F. Coppole) Ingrid Bergman (<i>Ubojstvo u Orijent-ekspresu</i> S. Lumeta) Amarcord F. Fellinija (<i>Italija</i>)	1982	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Gandhi R. Attenborougha Richard Attenborough (<i>Gandhi</i>) Ben Kingsley (<i>Gandhi</i> R. Attenborougha) Meryl Streep (<i>Sofijin izbor</i> A. J. Pakule) Louis Gosset jr. (<i>Oficir i džentlmen</i> T. Hackforda) Jessica Lange (<i>Tootsie</i> S. Pollacka) Početi iznova J. L. Garcija (<i>Španjolska</i>)
1966	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Čovjek za sva vremena F. Zinnemanna Fred Zinnemann (<i>Čovjek za sva vremena</i>) Paul Scofield (<i>Čovjek za sva vremena</i> F. Zinnemanna) Elizabeth Taylor (<i>Tko se boji Virginije Woolf?</i> M. Nicholisa) Walter Matthau (<i>Kolačić sudbine</i> B. Wildera) Sandy Dennis (<i>Tko se boji Virginije Woolf?</i> M. Nicholisa) Jedan muškarac i jedna žena C. Leloucha (<i>Francuska</i>)	1975	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Kum II F. F. Coppole Francis F. Coppola (<i>Kum II</i>) Art Carney (<i>Čovjek i mačak otkrivaju Ameriku</i> P. Mazurskog) Ellen Burstyn (<i>Alice više ne stanuje ovdje</i> M. Scorsesea) Robert De Niro (<i>Kum II</i> F. F. Coppole) Ingrid Bergman (<i>Ubojstvo u Orijent-ekspresu</i> S. Lumeta) Amarcord F. Fellinija (<i>Italija</i>)	1983	FILM: REŽIJA: GLUMAC: GLUMICA: EPIZODIST: EPIZODISTICA: STRANI FILM:	Vrijeme nježnosti J. L. Brooks James L. Brooks (<i>Vrijeme nježnosti</i>) Robert Duvall (<i>Nježno milosrđe</i> B. Beresforda) Shirley MacLaine (<i>Vrijeme nježnosti</i> J. L. Brooks)

EPIZODIST: Jack Nicholson (*Vrijeme nježnosti* J. L. Brooks)
 EPIZODISTICA: Linda Hunt (*Godina opasnog životinja* P. Weira)
 STRANI FILM: Fanny i Alexander I. Bergmana (*Švedska/SR Njemačka/Francuska*)

1984
 FILM: Amadeus M. Formana
 REŽIJA: Miloš Forman (*Amadeus*)
 GLUMAC: F. Murray Abraham (*Amadeus* M. Formana)
 GLUMICA: Sally Field (*Mjesto u srcu* R. Bentona)
 EPIZODIST: Haing S. Ngor (*Polja smrti* R. Jofféa)
 EPIZODISTICA: Peggy Ashcroft (*Kroz Indiju/Put u Indiju* D. Leana)
 STRANI FILM: Opasni potezi R. Demba (*Švicarska*)

1985
 FILM: Moja Afrika S. Pollacka
 REŽIJA: Sydney Pollack (*Moja Afrika*)
 GLUMAC: William Hurt (*Poljubac žene-pauka* H. Babenca)
 GLUMICA: Geraldine Page (*Putovanje u Bountiful* P. Mastersona)
 EPIZODIST: Don Ameche (*Čahura* R. Howarda)
 EPIZODISTICA: Anjelica Huston (*Čast Prizijevih* J. Hustona)
 STRANI FILM: Službena verzija L. Puenza (*Argentina*)

1986
 FILM: Platoon – vod smrti O. Stonea
 REŽIJA: Oliver Stone (*Platoon – vod smrti*)
 GLUMAC: Paul Newman (*Boja novca* M. Scorsesea)
 GLUMICA: Marlee Matlin (*Djeca manjeg boga* R. Haines)

EPIZODIST: Michael Caine (*Hannah i njezine sestre* W. Al-lena)
 EPIZODISTICA: Dianne Wiest (*Hannah i njezine sestre* W. Al-lena)
 STRANI FILM: Napad F. Rademakersa (*Nizozemska*)

1987
 FILM: Posljednji kineski car B. Bertolucci
 REŽIJA: Bernardo Bertolucci (*Posljednji kineski car*)
 GLUMAC: Michael Douglas (*Wall Street* O. Stonea)
 GLUMICA: Cher (*Općijeni mjesecinom* N. Jewisona)
 EPIZODIST: Sean Connery (*Nedodirljivi* B. De Palme)
 EPIZODISTICA: Olympia Dukakis (*Općijeni mjesecinom* N. Jewisona)
 STRANI FILM: Babetina svečana večera G. Axela (*Danska*)

milijuna gledatelja iz još 54 zemlje. O. je, međutim, često podvrgavan i kritici, budući da često više svjedoči o trenutnom ukusu am. publike i o potrebama (ideol., polit., komerc. i sl.) američke film. industrije nego o umj. vrijednostima, a nerijetko se — posebno u glum. kategorijama — dodjeljuje i iz »sentimentalnih« pobuda.

Najviše Oscara u povijesti (11) osvojio je film »Ben-Hur« (1959) William Wylera, u proizvodnji kompanije MGM.

Jedini jugosl. dobitnik Oscara dosad je crt. film »Surogat« (1961) Dušana Vukotića prema scenariju Rudolfa Sremeca, a u proizvodnji Zagreb filma. U kategoriji igr. filma za Oscara su bili nominirani »Cesta duga godinu dana« (1958) G. De Santisa, »Deveti krug« (1960) F. Štiglica, »Tri« (1965) i »Skupljači perja« (1967) A. Petrovića, »Bitka na Neretvi« (1969) V. Bulajića te »Otac na službenom putu« (1985) E. Kusturice; u konkurencijama kratkog metra bili su nominirani »Igra« (1962) D. Vukotića, »Tup-tup« (1972) N. Dragića i »Dae« (1979) S. Popova (nominirani su i pojedini filmovi jugosl. autora /npr. Z. Grgića/ za strane producente). Oscarom je nagrađeno i više sineasta podrijetlom iz Jugoslavije: Karl Malden za sporednu ulogu u »Tramvaju zvanom čežnja« (1951) E. Kazana, Matthew Yuricich za spec. efekte u »Loganovom bijegu« (1976) M. Andersona, Zoran Perišić u istoj kategoriji u »Supermanu« (1978) R. Donnera, te Steve Tesich za originalni scenarij filma »Četiri mangupa« (1979) P. Yatesa.

B. Šom.

OSCARSSON, Per, šved. filmski, kazališni i tv-glumac, film. redatelj i pisac (Stockholm, 28. I 1927). Od 1944. uči glumu u školi Kraljevskoga dramskog kazališta u Stockholmu, na čijoj sceni i debitira 1947. Kasnije je član Gradskog kazališta u Göteborgu, gdje je posebno zapažen izrazito modernom interpretacijom Hamleta. Na filmu već od 1946. Isprva se ističe ulogama mladih buntovnika (npr. *Prkos*, 1952, G. Molandera i *Divlje ptice*, 1955, A. Sjöberga), kasnije kontemplativnih autsajdera (npr. *Ole dole doff*, 1968, J. Troella). Za ulogu književnika, kojega glad — fizička i »duhovna« — dovodi na granicu ludila u dan. filmu *Glad* (1966) H. Carlsena, nagrađen je na festivalu u Cannesu. Nakon toga stvara i međunar. karijeru te nastupa na filmu i televiziji engl. govornog područja. Redatelj je i koscenarist filmova *U nama* (Os emellan, 1969) i *Zovem se Ebon Lundin* (Jag heter Ebon Lundin, 1972), u kojima i glumi. Izvoden je kaz. pisac.

Ostale važnije uloge: *Kristina preuzima zapovjedništvo* (G. Edgren, 1946); *Žvjeta nada!* (G. Gentile, 1951); *Gospođica Julija* (A. Sjöberg, 1951); *Baraba* (A. Sjöberg, 1953); *Karin Månsdotter* (A. Sjöberg, 1954); *Mit* (J. Halldoff, 1965); *Moja sestra, moja ljubav* (V. Sjöman, 1966); *Tvoj život je ovdje* (J. Troell, 1966); *Fićfirić u aspiku* (A. Mann, 1968); *Doktor Glas* (M. Zetterling, 1969); *La Madriguera* (C. Saura, 1969); *Miss and*

Mrs. Sweden (G. Gentile, 1970); *Posljednja dolina* (J. Clavell, 1971); *Beskrajna noć* (S. Gilliat, 1971); *Noćni posjetilac* (L. Benedek, 1971); *Emigranti* (J. Troell, 1971); *Nova zemlja* (J. Troell, 1972); *Dagny* (A. Scibor-Rylski i H. Sandøy, 1976); *Bračne tajne* (Ph. Saville, 1978); *Mister Montenegro* (D. Makavejev, 1981); *Ronja* (T. Danielsson, 1984).

Mi. Šr.

OSHIMA, Nagisa, jap. filmski i tv-redatelj, scenarist i producent (Kyoto, 31. III 1932). Iako već sa 6 godina ostaje bez oca, završava studij prava na sveučilištu Kyodai 1954. Idućih 5 godina asistent je redatelja Y. Nomure, M. Kobayashija i H. Obe u kompaniji Shochiku (studio Ofuna). Istodobno piše scenarije i objavljuje film. kritike (od 1956. je gl. urednik film. časopisa »Eiga

Hihyo«), obraćajući posebnu pažnju polj. i franc. filmu tog doba (veliki je poštovalac *novog vala*). God. 1959. režira svoj prvi film *Grad ljubavi i nade* (Ai to kibo no machi), naizgled u tradiciji žanra → *shomin-geki*, s humanom pričom o siromašnom dječaku s periferije koji bogatoj djevojci prodaje kućnog goluba; radnja ima tragičan završetak (djevojčin brat ubija goluba, a dječak biva žigosan kao prijestupnik), iznervirajući pravila žanra, jer O. smatra da »nema pomirenja između bogatih i siromašnih«. Surovi mladi prijestupnici u središtu su *Okrutne priče mladosti* (Seishun zankoku monogatari, 1960), neizravno simbolizirajući gnjev omladine protiv američko-jap. ugovora o sigurnosti iz 1960. Značajan uspjeh djela privremeno mu omogućuje znatnu stvaralačku slobodu. Međutim, otvorena kritika jap. popuštanja am.



N. OSHIMA, *Ceremonija*

N. OSHIMA, *Carstvo čula*



D. OSMANLI,
Mirno ljeto

utjecajima u filmu *Noć i magla Japana* (Nihon no yoru to kiri, 1960), složene dramske i vizualne strukture zasnovane na retrospekcijama i kadar-sekvencama, navodi rukovodstvo kompanije da povuče djelo iz distribucije i raskine suradnju s Oshimom. Nakon neuspjeha svoga prvog filma u žanru → *jidai-geki* — *Pobunjenik* (Amakusa Shiro Tokisada, 1962) o vodi kršć. pobune protiv šoguna u XVII st. (snimljenog u neovisnoj produkciji) — nekoliko godina posvećuje se televiziji, dokum. filmu i putovanjima. God. 1965. osniva vlastitu kompaniju *Sozoshu*, u kojoj — do njena ukidanja 1973 — proizvodi 12 igr. i 1 dokum. film. Film *Zadovoljstva* (Etsuraku, 1965) bizarnim sižejom o mladiću koji otkriva ispraznost lagodnog života uz iznenada stečeni novac, navješta vezanost motiva seksa i kriminala koji će dominirati u daljnjem redateljevom radu. *Nasilje usred dana* (Hakuchu no torima, 1966) portretira demonsku ličnost seksualnog manijaka čiji su složini motivirani samo njegovom sadističkom željom, bez moralnih ili soc. premisa. Motiv seksualnog zločina u središtu je i filmova *Japansko ljeto: dvostruko samoubojstvo* (Muri shinju Nihon no natsu, 1967), *Vješanje* (Koshikei, 1968), *Povratak tri pijanca* (Kaetta kita yopparai, 1968) i *Dnevnik lopova iz Shinjuku* (Shinjuku dorobo nikki, 1969), ali prožetih i imaginarnim i oniričkim detaljima te stiliziranih na rubu eksperimenta. Kulminaciju u obradbi motiva zločina iz strasti ostvaruje u japansko-franc. koprodukciji *Carstvo čula* (Ai no koriida, 1976), zasnovanoj na istinitom događaju (afeta Abe-Sada); međunar. kritika film pri-

hvaća kao »erotsko remek-djelo«, dok se u Japanu autoru sudi »zbog opscenosti i nemoralnosti«. U estetiziranoj fantazmagoričnoj varijanti motiv opetuje u *Carstvu strasti* (Ai no borei, 1978, nagrada za režiju na festivalu u Cannesu). U *Malom dječaku* (Shonen, 1969) tradic. obiteljsku melodramu stilizira bez imalo sentimenta, a u *Ceremoniji* (Gishiki, 1971, na tradic. rang-listi utjecajnog časopisa »Kinema Jumbo« film godine u Japanu), svome najkompleksnijem i najznačajnijem djelu, mozaično oslikava poratnu povijest Japana kroz sudbinu jedne brojne porodice. *Sretan Božić, gospodine Lawrence* (Furyo/Merry Christmas Mr. Lawrence, 1983, japansko-brit. koprodukcija) suptilno analizira odnose zaraćenih strana u surovom ambijentu jap. zarobljeničkog logora kroz latentni homoseksualizam dvojice gl. junaka — jap. i brit. oficira (R. Sakamoto odn. D. Bowie). Sklonost neobičnim aspektima seksualnosti iskazuje i filmom *Max, ljubavi moja* (Max mon amour, 1986, u Francuskoj), snimljenim prema ideji J.-C. Carrièrea.

Kao vodeći autor »novog vala« u jap. filmu, O. — koji, poput mnogih dr. japanskih autora, voli raditi sa stalnom ekipom: glumci F. Watanabe, K. Sato, M. Taura i A. Koyama (njegova supruga), scenaristi T. Ishido i Ts. Tamura, snimatelji A. Takada i Y. Yoshioka, te skladatelj H. Hayashi — predstavlja kompleksnu stvaralačku osobnost, tvorca vrlo različitih djela: s pečatom avangardnog eksperimenta ili u akademskoj stilizaciji, ali uvijek s nadahnućem autentičnoga i »drskog« istraživača film. medija, ljudske psihe i jap. dru-

štva. S pozicija lijevo orijentiranog intelektualca oporo i beskompromisno uranja u manifestacije podsvjesnih želja, uspostavljajući izravnu vezu između *erosa* i *thanatosa*, žigšući opresiju države nad pojedincem, unoseći ikonoklastičke ideje u tradicionalizam jap. morala kao i emfatične sintagmatske inovacije u film. jezik (najviše pod utjecajem J.-L. Godarda i L. Bunuela). Objavio je 2 knjige film. ogleda u Japanu (*Poratni film: destrukcija i kreacija* — Sengo eiga: Hakai to sozo, Tokio 1963; *Teorija poratnog filma na osnovi vlastitog iskustva* — Taikenteki sengo eizo ron, Tokio 1975) te knjigu *Zapisi* (Écrits, Pariz 1980 /u izdanju časopisa »Cahiers du Cinéma«).

Ostali igr. filmovi: *Pokop sunca* (Taiyo no haka-ba, 1960); *Zamka* (Shiiku, 1961); *Ninja* (Ninja bugeichi, 1966); *Japanske razoratelne pjesme* (Nihon shunka-ko, 1967); *Čovjek koji je ostavio oporuku na filmskoj vrpici* (Tokyo senso sengo hiwa, 1970); *Sestrice za ljeto* (Natsu no imoto, 1973).

LIT.: J. Mellen, *The Waves at Genji's Door*, New York 1976; A. Bock, *Japanese Film Directors*, New York/San Francisco/Tokyo 1978; S. Arecco, *Nagisa Oshima*, Firenze 1979. N. Sić.

OSMANLI, Dimitrie, film. i tv-redatelj (Bitola, 29. V 1927). Već kao gimnazijalac postaje član Narodnog teatra u rodnom gradu. Poznanstvo sa M. Manakijem potiče ga na neposrednije kontakte s filmom. God. 1953. diplomirao režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Kraće je vrijeme umj. voditelj bitolskog kazališta, potom prelazi u Skoplje gdje otpočinje bogatu film. i kaz. djelatnost. Na filmu debitira dokumentarcem *Razgorene baklje* (Rasplamteni fakli, 1956). Od njegovih desetak dokum. filmova najzapaženiji je *Dvanaest iz Papradnika* (Dvanaeste od Papradnik, 1965, Zlatna medalja »Beograd« i I nagrada za scenarij /ex aequo/ na festivalu u Beogradu), lirska skica o mladim, usamljenim djevojkama koje ljubav prema pedagoškom radu odvodi u zabačena sela. Ovaj će motiv ponoviti i u svome trećem igr. filmu *Žed* (1971), koji ipak ostaje u sjeni značaja komedije *Mirno ljeto* (Mirno leto, 1961) o mladom paru čije »mirno ljeto« na Ohridu poznanici pretvaraju u pakao (inače prvoga igr. filma u režiji mak. redatelja) i melodrame *Memor* (1967) o tragovima koje je u ljudima ostavio katastrofalni potres u Skoplju. Mnogo režira i na televiziji.

Dekan je Fakulteta dramskih umjetnosti u Skoplju i dobitnik većeg broja sav. i rep. nagrada i priznanja. G. Va.

OSNOVNA SVJETLOSNA POZICIJA → SVJETLO, FILMSKO

OSTOJIC, Radenko, redatelj i scenarist (Prijedor, 4. XII 1924 — Beograd, 17. VIII 1979). Završivši kurs za film. organizatore u zagrebačkom Jadranskom filmu, od poč. 50-ih godina djeluje kao organizator, asistent redatelja, scenarist i redatelj kratkometr. filmova te napokon scenarist i redatelj cjelovečernih igranih. Isprva režira namjenske filmove: reportažu *Zagrebački velesajam* (1950), *Radi onoga jutros* (1951) o štednji, *Dvije žetve* (1952, sa S. Draganićem) o seljačkoj radnoj zadruzi, *Zarobljene vode* (1952, sa S. Draganićem) o gradnji hidrocentrale te reklamni *Grafo* (1953, sa S. Draganićem). Prvi (i svoj najuspjeliji) igr. film *Saša* — o trojici srednjoškolaca u početku potpuno ravnodušnih prema okupaciji, koji postupno izrastaju u junake — realizira 1962; djelo na festivalu u Puli osvaja Veliku srebrnu arenu, te novčane nagrade za režiju i 3 gl. uloge (K. Angelovski, P. Ceramilać, R. Miletić). Slijede *Dve noći u jednom danu* (1963) prema pripovijetkama A. Isakovića iz vremena rata, i *Udi, ako hoćeš* (1968) po scenariju M. Selimovića, o mladiću koji

R. OSTOJIC, Saša
(R. Miletić,
K. Angelovski,
P. Ceramilać i
R. Marković)

traži smisao svog postojanja i vlastiti put. Često je surađivao i u koprodukcijskim filmovima, npr. kao suradatelj u *Blagu u Srebrnom jezeru* (1963) H. Reinla. Djelovao je i kao (ko)scenarist za dr. redatelje: *Uzavreli grad* (1961) V. Bulajića i *Zaseda* (1969) Ž. Pavlovića.

Mo. I.

OSTOJIC, Stevo, film. publicist (Sarok, Mađarska, 31. XII 1929). Od 1947. profesionalni novinar, od 1951. dopisnik i urednik »Politike« u Zagrebu. God. 1957. pokrenuo je časopis »Filmska kultura«, kojem je (sa F. Hanžekovićem) bio i urednik. Sudjelovao je u stvaranju prvog udruženja film. kritičara u nas, a 1955–59. bio prvi predsjednik udruženja film. publicista Hrvatske. Objavio je knjige *Razgovori* (1975), *Rat, revolucija, ekran* (1977) i *izdanja* na engl., franc. i rus. jeziku (1979), *Lijepi gorki film* (1979), *Javni dnevnik* (1981) i dr. Sa M. Boglić uredio je prvi jugosl. filmski almanah *Film danas* (1957), a sa F. Hanžekovićem napisao *Knjigu o filmu* (1979). Dobitnik je Nagrade grada Zagreba (1976) za knjigu *Razgovori*, te Nagrade »Otokar Keršovani« za životno djelo.

Mi. Bog.

OSTROVIDOV, Mihail, film. i tv-snimatelj (Zagreb, 18. VII 1930). God. 1950. završio Kinematografsku školu u Zagrebu (snim. odjel), potom studirao na Filozofskom fakultetu i Kazališnoj akademiji. Samostalni film. snimatelj od 1959, u toku karijere snimio je više od 50 dokum., anim., eksp. i kratkih igr. filmova, a surađivao je i u koprodukcijskim igranima (npr. zapadno-njem. serija o Winnetouu). Među njegovim snim. ostvarenjima osobito se ističe film *Igra* (1962) D. Vukotića, gdje vješto povezuje anim. i igr. prizore. Uspješno je surađivao i sa A. Babajom, S. Šimatovićem, R. Sremecom, D. Makavejevom, O. Gluščevićem, B. Majerom, I. Tomulićem i dr. God. 1956. priključio se grupi entuzijasta koji su željeli pokrenuti prvi tv-program u nas. Otada pa do danas djeluje na Televiziji Zagreb i snima sve vrste emisija. Jedan je od tv-snimatelja koji su najčešće pratili putovanja predsjednika Tita. Nagrađen je mnogim domaćim i međunar. nagradama i priznanjima.

K. Mik.

O'SULLIVAN, Maureen, am. glumica ir. podrijetla (Boyle kraj Roscommona, 17. V 1911). Majka → M. Farrow. Polazila kat. škole u Dublinu i Londonu, studirala u Parizu. Otkriva je i u Hollywood početkom zv. razdoblja dovodi F. Borzage (*Pjesma mog srca*, 1930); isprva je angažirana u kompaniji 20th Century-Fox, a od 1932. u MGM-u. Brineta nižeg rasta, ljepuskasta i milog izgleda, iskrena i uvjerljiva nastupa, ugled stječe (u tipu → naivke) značajnim sporednim ulogama u visokobudžetnim produkcijama (npr. *Barretovi iz ulice Wimpole*, 1934, S. Franklina; *David Copperfield*, 1935, G. Cukora; *Ana Karenjina*, 1935, C. Browna; *Jedan dan na trkama*, 1937, S. Wooda; *Ponos i predrasuda*, 1940, R. Z. Leona). Ipak, najveći uspjeh i popularnost postigla je, kao Jane (uz J. Weissmullera), u populističkoj seriji o → Tarzanu 1932–42 (npr. *Tarzan, čovjek-majmun*, 1932, W. S. Van Dyke; *Tarzan i njegova družica*, 1934, C. Gibbonsa; *Tarzan pobjeđuje*, 1936, i *Tarzan u New Yorku*, 1942, R. Thorpea). Udaвши se za → J. Farrowa, od 1942. znatno prorjeđuje nastupe (majka je sedme-ro djece), tumačeći epizode sukladne dobi (npr. *Hannah i njezine sestre*, 1986, W. Allena). Do 1988. nastupila je u više od 60 filmova. Od 50-ih godina glumi i na televiziji (npr. tv-serija *Irsko naslijeđe*), a 60-ih otpočinje i kaz. karijeru.

Ostale važnije uloge: *Neobični interludij* (R. Z. Leonard, 1932); *Tugboat Annie* (M. LeRoy,

1933); *Utočište* (W. S. Van Dyke, 1934); *Tanki čovjek* (W. S. Van Dyke, 1934); *Kardinal Richelieu* (R. V. Lee, 1935); *Demonška lutka* (F. Borzage, 1936); *Jenki u Oxfordu* (J. Conway, 1938); *Luka sedam mora* (J. Whale, 1938); *Veliki sat* (J. Farrow, 1947); *Sve što želim* (D. Sirk, 1953); *Čovjek iz Arizone* (B. Boetticher, 1957); *Izrez na leđima* (J. Němec, 1975); *Peggy Sue se udala* (F. F. Coppola, 1986).

B. P. Kć.

OSVJETLJENJE, pojam koji u kinematografiji podrazumijeva najslabije fenomene u svezi sa svjetlom i ekspozicijom. Osvjetljenjem se u prvom redu može nazvati rad s umjetnim svjetlom (→RASVJETA, FILMSKA), njegova upotreba vrijednost radi postizanja vidljivosti objekta, volumena i dubine u slici, te stvaranja ugođaja, dramatičnosti i vizualne kvalitete kadra. S time su stoga vezani i smjer svjetla, svjetlosni kontrast, svjetlosne pozicije, vrste svjetla s obzirom na usmjerenost, raspršivanje i širenje svjetla (→SVJETLO) te tonalitet slike, što sve pridonosi da se osvjetljenje ili izgradnja svjetla smatra — uz odabir objektiv, kompoziciju slike, pokrete kamere, korištenja filtera i primjenu boje — osnovnim izražajnim sredstvima snimatelja (ali i redatelja). U nekim razdobljima film. povijesti (npr. u njem. *ekspresionizmu* ili am. *film noiru*), te u mnogim suvremenim film. strujama, upravo je osvjetljenje jedna od osnovnih stilskih značajki.

K. Mik.

OSWALD, Gerd, am. filmski i tv-redatelj i producent austrijsko-žid. podrijetla (Berlin, 9. VI 1919, negdje 1916). Sin → R. Oswalda. Od 1930. dječji glumac u Beču, potom asistent redatelja u više evr. zemalja. U SAD od 1938. Od poč. 40-ih godina asistent redatelja (npr. H. Hathaway, E. Kazana, H. Kinga, J. L. Mankiewicza, G. Stevensa i B. Wildera), 50-ih i producent (npr. *Čovjek na žici*, 1953, E. Kazana). Kao redatelj debitira thrillerom *Poljubac prije smrti* (Kiss before Dying, 1956) prema romanu I. Levina. Iako režira gotovo isključivo niskobudžetne projekte (najuspješnije vesterne), uspijeva sačuvati stilsku i tematsku dosljednost (izuzetak je komercijalno usmjerena komedija *Praznik u Parizu* — Paris Holiday, 1958, sa B. Hopeom i Fernandelom), inzistirajući na antinacističkoj simbolici. Posebno je zanimljiva njegova *Novela o šahu* (Die Schachnovelle, 1959, u SR Njemačkoj), vrlo uspjela ekranizacija pripovijetke S. Zweiga. Nakon što je režirao 14 kinemat. filmova, od 1975. djeluje samo na televiziji (kao redatelj /ponekad i producent/ u tv-serijama *Perry Mason*, *Zvezdane staze* i dr.).

Ostali važniji filmovi: *Izazov u sumrak* (Brass Legend, 1956); *Zločin iz strasti* (Crime of Passion, 1957); *Bijes u Showdownu* (Fury at Showdown, 1957); *Valerie* (1957); *Poludjela Mimi* (Screaming Mimi, 1958).

Vr. V.

OSWALD, Richard (pr. ime **R. W. Ornstein**), njem. redatelj i producent austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 5. XI 1880 — Düsseldorf, 11. IX 1963). Otac → Gerda O. U Beču privatno uči glumu i otpočinje kaz. karijeru. Od 1910. u Düsseldorfu (gdje glumi i na filmu), a od 1913. u Berlinu (gdje se kao dramaturg i reklamni agent potpuno posvećuje filmu). Red. karijeru počinje pacifističkim filmom *Željezni križ* (Das eiserne Kreuz, 1914) koji — zbog početka I. svj. rata — nikad nije prikazan. Vrlo plodan i komercijalno uspješan, 1916. osniva vlastitu proizvodnu kuću *Richard Oswald-Film GmbH*. Razvivši se postupno u jednoga od značajnijih njem. redatelja nij. razdoblja (iako nije protagonist niti jedne od tada značajnijih film. struja), režira najrazličitije žanrove: melodrame (npr. *Jettchen Gebert*, 1918, u 2 dijela; *Kolo* — Das Reigen, 1920; *Progonjene*

žene — Gehetzte Frauen, 1927), filmove fantastičke (npr. *Hoffmannove priče* — Hoffmann's Erzählungen, 1915; *Strašne priče* — Unheimliche Geschichten, 1919 /i zv. *remake* 1932/; *Kurfürstendamm*, 1920; *Alraune*, 1930), tzv. *Sittenfilme* — neku vrst »objektivnih« filmova o seksualnosti (npr. *Prostitucija* — Die Prostitution, 1919 /u 2 dijela/, i *Drugačiji od ostalih* — Anders wie die Andern, 1919 /o homoseksualnosti/, pov. filmove (npr. *Lucrezia Borgia*, 1922), pustolovne filmove (npr. *Put oko svijeta za 80 dana* — Die Reise um die Erde in 80 Tagen, 1919; *Manolescuovi memoari* — Manolescus Memoiren, 1920; *Čaglostro*, 1929 /u Francuskoj/, ekranizacije knjiž. djela (npr. *Slika Doriana Graya* — Das Bildnis des Dorian Gray, 1917, i *Kapetan iz Köpenicka* — Der Hauptmann von Köpenick, 1931), socijalnokritičke filmove (npr. *Dreyfus*, 1930, i posebno nesačuvani *Antisemit* — Antisemiten, 1920 /u kojem predskazuje zbivanja koja su uslijedila nakon propasti Weimarske Republike/, u zv. razdoblju i muz. filmove (npr. *Jedna pjesma kruži svijetom* — Ein Lied geht um die Welt, 1933), kao i dr. God. 1933. emigrira u Francusku i Vel. Britaniju, potom u SAD; nije se uspio prilagoditi studijskom sistemu, pa je ondje režirao samo 3 filma i 1 tv-seriju. Vrativši se 50-ih godina u SR Njemačku, ne uspijeva obnoviti film. karijeru, već se kao dramaturg bavi kazalištem. Snimio je golem broj filmova; sa sigurnošću mu se može pripisati oko 80 nij. i oko 25 zvučnih.

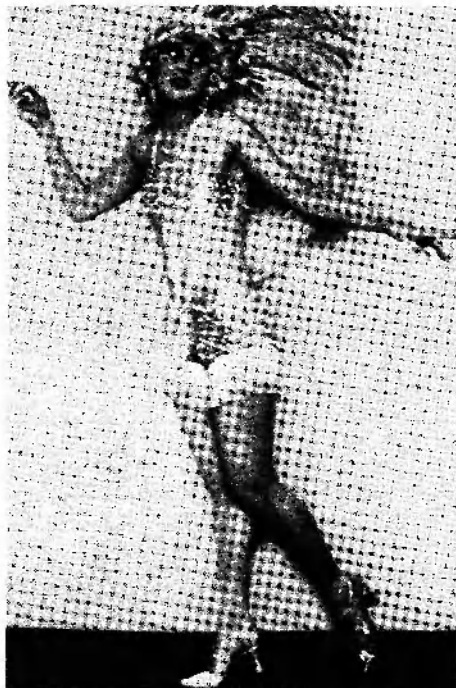
Ostali važniji filmovi: *Baskervilleski pas* (Der Hund von Baskerville, 1917); *Neka bude svjetlo!* (Es werde Licht, 1917/18, u 4 dijela); *Kuća triju djevojaka* (Das Dreimäderlhaus, 1918); *Zivi leš* (Der lebende Leichnam, 1918); *Igračica* (Die Spielerin, 1920); *Lady Hamilton* (1921); *Dnevnik izgubljene* (Das Tagebuch einer Verlorenen, 1922); *Don Carlos i Elizabeta* (Don Carlos und Elisabeth, 1924); *Luda noć* (Eine tolle Nacht, 1926); *Kod »Bijelog konja«* (Bei Weissen Rössl, 1926); *Narodni sud* (Feme, 1927); *Villa Falconieri* (1928); *Buđenje proljeća* (Frühlingserwachen, 1929); *Gospodarica i sluga* (Die Herrin und ihr Knecht, 1929); *Nježna rodbina* (Die zärtlichen Verwandten, 1930); *Viktorija i njezin husar* (Viktoria und ihr Husar, 1931); *Havajski cvijet* (Die Blume von Hawaii, 1932); *Oluja nad Azijom* (Tempête sur l'Asie, 1938, u Francuskoj).

Vr. V.

OSWALD, Ossi (pr. ime **Oswalda Stäglich**), njem. glumica (Berlin, 2. II 1899 — Prag, siječanj 1948). Isprva manekenka i članica baletnog zbor. Na film dolazi zahvaljujući E. Lubitschu (koji smisli i njeno umj. ime) i 1916–19. nastupa u 10 njegovih filmova. Ubrzo je stekla popularnost i ugled »njemačke Mary Pickford«, premda su kod nje prevladavale značajke budućeg tipa → flapper. Tipična film. glumica, nadarena komičarka, glumeći instinktivno i iskazujući prirodnu koketeriju, jedna je od najpopularnijih njem. zvijezda do potkraj nij. razdoblja (iako nakon prekida suradnje s Lubitschom glumi mahom u osrednjim filmovima /najčešće redatelja V. Jansona/). Po pojavi zv. filma popularnost joj opada (zadnji put snima 1933). Umire zaboravljena.

Važnije uloge: *Poručnik na zapovijed* (E. Lubitsch, 1916); *Dvorac cipela Pinkus* (E. Lubitsch, 1916); *Kad činimo isto* (E. Lubitsch, 1916); *Ossin dnevnik* (E. Lubitsch, 1917); *Zatoor vjernosti* (E. Lubitsch, 1917); *Djevojka iz baleta* (E. Lubitsch, 1918); *Princ Sami* (E. Lubitsch, 1918); *Princeza ostriga* (E. Lubitsch, 1919); *Moja žena filmska glumica* (E. Lubitsch, 1919); *Lutka* (E. Lubitsch, 1919); *Luda noć* (R. Oswald, 1926); *Florette i Patapon* (A. Palermi, 1927).

Vr. V.



OSSY OSWALDA

OŠTRINA, jedan od mogućih atributa snimljene ili projicirane slike. Procjenjuje se objektivnim i subjektivnim metodama. Oštrina najviše ovisi o kvaliteti objektiva (kontrastu), ali i o svojstvu film. ili fotogr. emulzije, o njenoj zrnatosti i kontrastnosti, o osvjetljenju i ekspoziciji, o kontrastu snimanog objekta te o laboratorijskoj obradbi.

Sliku smatramo oštrom kad je objektiv prilagođen da u žarišnoj ravnini na fotografski osjetljivom sloju stvara sliku točkastog predmeta kao mali kružić na osi u beskonačnosti. Od tih malih kružića koji se međusobno preklapaju, sastavljena je svaka točka ili crta koja djeluje oštrije ako je promjer kružića manji. Standard zadovoljavajuće oštrote svake slike promatrane s udaljenosti od 25 cm je kružnica promjera 0,25 mm, koju ljudsko oko vidi kao točku. U optici ta se kružnica naziva *rasipnom*. Što je negativ formata na koji se snima manji, standard oštrote je stroži i veličina rasipne kružnice manja. Za film. 35 mm format

rasipna kružnica ne smije biti veća od 0,05 mm, a za 16 mm format 0,025 mm. Za objektivnu procjenu oštrote upotrebljava se specijalna oprema kojom se ispituje kvaliteta oštrote s pomoću nekoliko različitih testova i metoda mjerenja:

Moć razdvajanja ili **rezolucija** je sposobnost optičkog sustava, fotogr. materijala i njegove obradbe da reproduciraju fine detalje. Moć razdvajanja objektiva i moć razdvajanja osjetljive emulzije nisu u međusobnom odnosu, ali je konačna moć razdvajanja finih detalja njihova zajednička funkcija. Ta se sposobnost procjenjuje kao najmanji prostor između 2 elementa koje optički sustav može razdvojiti. Reprodukacija finih detalja je i osnovna karakteristika «učinka» objektiva, ali ju je ipak teško ocijeniti kvantitativno. Kvalitetan objektiv kao dobro korigirani optički sustav može razdvojiti do 120 vidljivih linija po milimetru. Moć razdvajanja objektiva najveća je na osi, a smanjuje se prema rubovima zbog zaostalih aberacija na tim mjestima. Kvalitetnije razdvajanje finih detalja kod nekog objektiva postiže se pri relativnom otvoru f8 koji je dovoljno malen da osigura dobru korekciju, a dovoljno velik da one-mogući skretanje svjetlosnih zraka, odn. ogib.

Akutanca je fizikalno mjerilo oštrote slike s kojom se objektivno mjeri sposobnost optičko-fotogr. procesa da proizvede oštru sliku. Zasniva se na mjerenju prostornog omjera promjene gustoće preko granica slike upotrebom mikrodensitometarskog mjerenja (→ AKUTANCA).

Modulacijska prijenosna funkcija (engl. *Modulation Transfer Function*, akr. *MTF*) složena je elektronska metoda testiranja objektiva koja daje potpuniju sliku učinka objektiva i dobro se slaže sa subjektivnim zapažanjem.

Kontrast objektiva procjenjuje se učinkom na mogućnost ostvarivanja moći razlučivanja finih detalja (*rezolucije*) i mogućnost ostvarivanja oštrote (*definicije*). Objektiv ima veću rezoluciju kad može razdvojiti više finih detalja, odn. crta kao najmanjih linearnih dimenzija po milimetru. Crta je oštro razdvojena samo ako je izrazito tamnija ili svjetlija od susjednih tonova. Kontrastnu sliku s finim detaljima proizvest će objektiv ako su ispunjeni i svi dr. uvjeti izvan njegove konstrukcije: zadovoljavajuća kontrastnost samog objekta, određeni kontrast osvjetljenja, odgovarajuća emulzija i razvijanje. Ovisnost moći razlučivanja

u svezi s promjenom kontrasta izražava se u obliku *krivulje prijelazne funkcije kontrasta*. Kontrast slike smanjuje se i oštrinom kod većih relativnih otvora objektiva prisutnošću zaostalih aberacija, kao što se smanjuje i kod malih relativnih otvora zbog ogiba (difrakcije) svjetla. Najbolji rezultati ostvaruju se u središnjem dijelu zaslona. Difrakcija je uvijek prisutna kad elementi sustava ograničuju svjetlosne snopove. Svjetlo malo mijenja svoj prvotni smjer, ogiba se, što se razjašnjava valnom prirodom svjetla.

Fr. V.

OTERO, Manuel, franc. animator i redatelj katalonskog podrijetla (Esponella, 1938). Završivši u Španjolskoj lik. akademiju, poč. 60-ih godina dolazi u Francusku. Isprva sa J. Lerouxom korealizira nekoliko crt. filmova (npr. *Majstor* — *Maitre*, 1962; *Otok kaktusa* — *L'île aux cactus*, 1963), potom samostalno ostvaruje *Suprotno mišljenje* (*Contre-pied*, 1965), *Emilovu baladu* (*La balade d'Emile*, 1966, *hommage* Emileu Cohlju), *Ares protiv Atlanta* (*Arès contre Atlas*, 1967), *Svemir* (*Univers*, 1969), *Suho i uspravno* (*Sec et debout*, 1970) i dr. Svojim raznolikim (iako neujednačenim) opusom ubraja se među najistaknutije suvremene predstavnike animacije u Francuskoj. Nagrađivan je na više međunar. festivala.

R. Mun.

O'TOOLE, Peter, brit. filmski, kazališni i tv-glumac ir. podrijetla (Connemara kraj Galwaya, 2.VIII 1932). Sin namještenika u trkališnoj kladionici, odrastao u Leedsu. Sa 14 godina napušta školu i počinje raditi kao kurir u dnevniku »Yorkshire Evening News«, u kojem je potom reporter u dnevnoj kronici. Istodobno počinje nastupati u amat. kazalištu. Po završetku voj. roka (u mornarici) upisuje se na londonsku Kraljevsku akademiju dramskih umjetnosti (RADA). God. 1955–58. član je kazališta Old Vic u Bristolu, gdje se ističe u djelima J. Osborna, G. B. Shawa, W. Shakespearea i J. Giraudouxa. Ne napuštajući kazalište, na filmu debitira 1959. Nekoliko sljedećih uloga (npr. *Bjele sjenke*, 1960, N. Raya i B. Bandinija) odražavaju njegove komerc. a ne umj. težnje. Veliki međunar. uspjeh (i prvu od 7 nominacija za Oscara) te status zvijezde postiže filmom *Lawrence od Arabije* (D. Lean, 1962), u naslovnoj ulozi legendarnoga brit. pustolova i ratnika. Popularnost povećava a umj. ugled učvršćuje filmovima *Becket* (P. Glenville, 1964, nominacija za Oscara) kao engl. kralj Henrik II u prijateljstvu i suparništvu s nadbiskupom Becketom (R. Burton), te *Zima jednog lava* (A. Harvey, 1968, nominacija za Oscara) kao isti kralj u burnoj vezi s Eleonorom Akvitanskom (K. Hepburn). Visok i vitak, plavokos i modrih očiju, prodornoga ali u biti adolescentskog, radoznalo neobuzdanog i podsmješljivog pogleda, izrazito senzualna lica što čitavoj pojavi daje izgled apertne fiz. intenzivnosti, O. većinom inkarnira nametljive osobe ekshibicionističko-sadističkih poriva i postupaka suptilne psihologije, ali ponekad vrlo okrutnih namjera i sklonosti. Morbidna, neurotična i feminizirana crta stalna je oznaka većine karaktera što ih tumači, poput lika nacističkoga generala — seksualnog manijaka u *Noći generala* (A. Litvak, 1967), tragičnoga, incestuoznog vezom sa sestrom (S. York) opsjednutog aristokrata u *Seoskom plesu* (J. L. Thompson, 1970), pomorca opsjednutog željom da uništi podmornicu koja je potopila njegov brod u *Murphyjevom ratu* (P. Yates, 1971), aristokrata uvjerenog da je bog u *Vladajućoj klasi* (P. Medak, 1972, nominacija za Oscara), don Quijotea u *Čovjeku iz Manche* (A. Hiller, 1972) i osuvremenjenog Robinsona koji nastoji »civilizirati« Petka (R. Roundtree)



P. O'TOOLE u filmu *Lawrence od Arabije* (sa A. Quinnom)

u filmu *Ja, Petko* (J. Gold, 1975). Uravnoteženost s obilježjima introspekcije uočljiva je u filmu *Zbogom, gospodine Chips* (H. Ross, 1969, nominacija za Oscara). Nedostatak opuštenosti onemogućio mu je da komedijama *Što je novo, mačkice?* (C. Donner, 1965) i *Kako ukrasti milijun dolara* (W. Wyler, 1966) postane »novi Cary Grant«. Kritika ga smatra legitimnim nastavljateljem glum. tradicije L. Oliviera i R. Burtona, ali ga je — zbog krajnje boemskog života (što se odrazilo i na njegovu izgledu) i neproračunatog održavanja karijere — mimoišla etabliranost u nagradama, pa i najšira popularnost. Od sredine 70-ih godina producenti pomalo gube zanimanje za njega, a uloge ambivalentnih, neurotičnih i ekscentričnih osobnosti preuzimaju J. Nicholson, M. McDowell, D. Bowie i M. Rourke. Ipak, i u tom razdoblju uspjehe postiže kao sumanutu film. redatelj u *Kaskaderu* (R. Rush, 1978, nominacija za Oscar) i, prvi put u komičnoj ulozi, kao alkoholizirana hollywoodska zvijezda koja treba nastupiti u tv-showu u *Mojoj omiljenoj godini* (R. Benjamin, 1982, nominacija za Oscar). Sve češće prihvaća i sporedne uloge, npr. engl. odgovornika kin. cara u *Posljednjem kineskom caru* (B. Bertolucci, 1987). Do 1988. nastupio je u više od 30 filmova, ostavši uvijek u prvom redu kaz. glumac. Uspjeha je imao i na televiziji (npr. tv-serije *Masada* u Izraelu/ i *Svengali* u SAD/). Njegova medijska važnost ogleda se i u popularnom stripu *Alan Ford*, čiji je naslovni lik modeliran prema *imageu* toga brit. glumca.

Njegova prva supruga **Sian Phillips** također je poznata glumica.

Ostale važnije uloge: *Lord Jim* (R. Brooks, 1965); *Biblija* (J. Huston, 1966); *Casino Royale* (J. Huston, K. Hughes, V. Guest, R. Parrish, J. McGrath i R. Talmadge, 1967); *Pupoljak* (O. Preminger, 1975); *Caligula* (T. Brass, 1979); *Zora plemena Zulu* (D. Hickox, 1979); *Kreator* (I. Passer, 1985). Al. Pa.

OTOWA, Nobuko (pr. ime **N. Kaji**), jap. glumica (Osaka, 1. X 1924). Školovala se na plesako-glum. školi Takarazuka i neko vrijeme bila angažirana u istoimenom kazalištu (tzv. djevojačkoj operi). Film. karijeru otpočinje 1950. u kompaniji Daiei, isprva sentimentalnim likovima. God. 1952. s progresivnim redateljima K. Yoshimurom i K. Shindom (s kojima najčešće i najuspješnije surađuje) suosniva neovisnu proizvodnu kuću *Kindai Eiga Kyokai*, u čijim se produkcijama razvija u prvorazrednu karakternu glumicu. Od uloga u Yoshimurinim filmovima osobito se ističe suptilno tumačenje plemkinje u *Legendi o Genijiju* (1951), dok u suradnji sa Shindom (za koga se 1978. i udaje) prevladavaju uloge prožete gorčinom i cinizmom: učiteljice-idealiste u *Djeci Hirošime* (1952), seljanke u okrutnoj borbi za egzistenciju u *Golom otoku* (1961, nagrađena na festivalu u Moskvi), seksualno frustrirane žene srednjih godina u *Onibabi* (1964) i dr. Okrenuta u prvom redu filmu, nastupila je i u velikom broju komerc. projekata kompanije Shochiku.

Ostale važnije uloge: *Zaručnički prsten* (K. Kinoshita, 1950); *Gospodica Oyu* (K. Mizoguchi, 1951); *Priča o voljenoj ženi* (K. Shindo, 1951); *Lavina* (K. Shindo, 1952); *Tisuću papirnatih ždravica* (K. Yoshimura, 1952); *Želja* (K. Yoshimura, 1952); *Prije zore* (K. Yoshimura, 1953); *Minjatur* (K. Shindo, 1953); *Krčma u Osaki* (H. Gosho, 1954); *Ljepotica i zvijer* (K. Yoshimura, 1954); *Čovjek* (K. Shindo, 1962); *Izgubljeni spol* (K. Shindo, 1966); *Libido* (K. Shindo, 1967); *Kuroneko* (K. Shindo, 1968); *Operacija »Negližee«* (K. Shindo, 1968); *Otok toplog vala* (K. Shindo,

1969); *Čudna sklonost* (K. Shindo, 1969); *Croveni lav* (K. Okamoto, 1969); *Živi danas* (K. Shindo, 1970); *Ceremonija* (N. Oshima, 1971); *Himna* (K. Shindo, 1972); *Slijepi klaun* (K. Shindo, 1977); *Grad radnikâ* (S. Yamamoto, 1981); *Horizont* (K. Shindo, 1984); *Bjelogorično stablo* (K. Shindo, 1987). N. Sić.

LOUDART, Jean-Pierre, franc. teoretičar filma (Pariz, 4. VI 1944). Jedan od urednika časopisa »Cahiers du Cinéma« u njegovoj ljevičarskoj fazi; proučavatelj ideol. aspekata film. strukture. U svome najznačajnijem teorijskom radu *Filmski šav* (La suture, 1969) tvrdi da, za razliku od tradic. subjektivnog filma (gdje se film. subjekt podudara sa subjektom koji se filmuje), suvremeni film (u prvom redu bressonovskog tipa) obuhvaća i ono što slika ne pokazuje, jer svakom polju koje kamera nudi kao prisutno odgovara jedno odsutno polje, izvan rubova slike, koje gledatelj »dopisuje«. Tzv. *filmski šav* nastaje ukidanjem odsutnoga s pomoću onoga što se nalazi u film. polju, jer se njihovim stalnim negiranjem i prožimanjem ostvaruje dijalektička razmjena, retroaktivno djelovanje na planu označenoga i anticipacija na planu označavajućega, jedno »sinkopirano uživanje«; odsutno se potvrđuje u prisutnome u obliku značenjskog zbira koji odmah rađa novo odsutno što će ga podići na razinu označavajućega.

Ostali značajni teorijski radovi: *Boja* (La couleur, 1969); *Effekt stvarnosti: bilješke za jednu teoriju predstavljanja* (L'effet de réel: notes pour une théorie de la représentation, 1971); *Nepotpuna besjeda* (Un discours en défaut, 1971). Du. S.

OURY, Gérard (pr. ime **Max-Gérard Houry Tannenbaum**), franc. redatelj i glumac (Pariz, 29. IV 1919). Suprug → M. Morgan. Od 1938. uči glumu na pariškom konzervatoriju (R. Simon); 1939/40. član je Comédie-Française, a 1942 — 45. kazališta u Ženevi. Na filmu debitira 1946 (*Antoine i Antoinette* J. Beckera) i postupno stvara karijeru epizodista specijaliziranog za simpatične likove iz naroda. Režira od 1960 (*Topla ruka* — La main chaude) i odmah se iskazuje kao pobornik (najčešće spektakularnoga) komerc. filma. Držeći se gesla »veliki glumci u velikim ulogama«, za svoje red. projekte (gotovo uvijek sigurne financ. uspjehe) uspijeva angažirati vodeće franc. pa i svjetske zvijezde (npr. Bourvil, L. de Funès, Y. Montand, J.-P. Belmondo, D. Niven i dr.). Bavi se uglavnom žanrovskim filmom: od adaptacija krim. romana (npr. *Prijetnja* — La menace, 1961) do burlesknih komedija (npr. *Naravnica* — Le corniaud, 1964; *Velika avantura* — La grande vadrouille, 1966 / najgledaniji film svih vremena u Francuskoj, sa 17226000 plaćenih ulaznica; *Um carije* — Le cerveau, 1968; *Doorske spletke* — La folie des grandeurs, 1971), kojima i postiže najveće uspjehe. Ponekad glumi u svojim filmovima.

Njegova kći **Danièle Thompson** ugledna je franc. scenaristica; često surađuje s ocem.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Zločin se ne isplati* (Le crime ne paie pas, 1961); *Pustolovine Rabija Jakoba* (Les aventures de Rabbi Jacob, 1973); *U strahu su... hitre noge* (La carapate, 1979); *Udarac kišobranom* (Un coup de parapluie, 1980); *As asova* (L'as des as, 1982); *Osveta pernatih zmija* (La vengeance du serpent à plumes, 1984); *Lévy i Goliath* (Lévy et Goliath, 1986). Pe. K.

OVČINJIKOV, Vjačeslav Aleksandrovič, sovj. skladatelj (Moskva, 29. V 1936). Završio studij kompozicije i dirigiranja na moskovskom konzervatoriju. Skladao simfonije, sonate, oratorije

i 1 balet. Film. muziku piše od 1957; jedan je od najznačajnijih sovj. filmskih kompozitora modernijeg izraza. Osobito je zapažena njegova suradnja u filmovima A. A. Tarkovskog, A. S. Mihalkova-Končalovskog i S. F. Bondarčuka. God. 1971. napisao je muziku za ponovno ozvučivanje nji. filmova *Zvenigora* (1928), *Arsenal* (1929) i *Zemlja* (1930) A. P. Dovženka.

Ostali važniji filmovi: *Klizalište i violina* (A. A. Tarkovski, 1960, kratkometražni); *Ivanovo djetinstvo* (A. A. Tarkovski, 1962); *Rat i mir* (S. F. Bondarčuk, 1965); *Prvi učitelj* (A. S. Mihalkov-Končalovski, 1965); *Andrej Rubljov* (A. A. Tarkovski, 1966); *Plemićko gnijezdo* (A. S. Mihalkov-Končalovski, 1969); *Waterloo* (S. F. Bondarčuk, 1970); *Zlatna vrata* (J. I. Solnceva, 1971); *Operacija Sloboda* (V. P. Zalakjavičus, 1973); *Oni su se borili za domovinu* (S. F. Bondarčuk, 1975); *Stepa* (S. F. Bondarčuk, 1978). Ni. Š.

OVERLAPPING, također **montažno preklapanje**, kontinuirani → montažni prijelaz kod kojega se u sljedećem → kadru ponavlja završni dio radnje iz prethodnog kadra. Do montažnog preklapanja dolazi kad se međusobno spajaju 2 kadra u kojima se s različitih točki gledišta prati isto kontinuirano zbivanje, ali se u sljedećem kadru radnja preuzima na ranijem mjestu od onoga na kojem je u prethodnom napuštena. Također, do dojma preklapanja dolazi ukoliko se nakon šireg plana (npr. iz srednjega) nekog postupka središnjeg lika (npr. prinošenja čaše ustima) prikaže bliži plan toga istog postupka, ali točno u trenutku kad je ta radnja napuštena u prethodnom kadru.

Budući da montažno preklapanje narušava kontinuitet zbivanja na iskustveno nemoguć način (ponavlja se ireverzibilno zbivanje), uočava ga se kao nelogičnost u montažnom prijelazu. Montažno preklapanje može nastati greškom, ali se narušavajuće djelovanje takvog prijelaza može funkcionalno koristiti u stilizacijske svrhe. U tom slučaju preklapanje se pojačava, tako da se ponavlja veći dio radnje iz prethodnog kadra, a ponekad se ponavlja i cijela radnja iz prethodnog kadra s dodatnim stilizacijama (npr. s usporenim kretanjem, zamućenom slikom i sl.).

Montažno preklapanje razlikuje se od doslovnog ponavljanja istog kadra (iste radnje s iste točke gledišta), jer se u montažnom preklapanju ponavlja radnja sa 2 različite → točke gledišta, tj. ne radi se o ponovljenom kadru, već o 2 kadra s ponovljenom radnjom (→ MONTAŽA). H. Tć.

OWEN, Don, kanadski film. i tv-redatelj i scenarist (Toronto, 1933). Nakon studija antropologije stupa u → National Film Board of Canada, čije su tendencije vrlo zamjetljive u njegovim dokum. filmovima. Režira od 1960 (dokum. film. *Trkač* — The Runner), a svojim je ostvarenjima uvijek i (ko)scenarist. Međunar. uspjeh postiže igr. filmom *Na rastanku nitko nije mahnuo* (Nobody Waved Goodbye, 1964, u svim dosad provedenim anketama istican kao jedan od najboljih kan. filmova svih vremena) o ljubavi dvoje mladih koji ne nailaze na razumijevanje sredine, u kojem dosljedno primjenjuje metode → direktnog filma. Zapaženi su mu i igr. filmovi *Erniejeva igra* (The Ernie Game, 1967, sniman od 1965) o mladiću koji traga za svojim identitetom i *Bilješke o Donni i Gail* (Notes for a Film about Donna and Gail, 1966), kronika o dvjema djevojkama-radnicama (koje su se kao sporedne ličnosti pojavile već u prethodnom filmu). Od njegovih kratkometr. filmova posebno se ističu dokumentarni *Galerija: pogled na vrijeme* (Gallery: A View of Time, 1969) o muzeju Albright-Knox u am. gradu Buffalu, te

kratki igrani *Kauboj i Indijanc* (Cowboy and Indian, 1972), ironičan prilaz žanru vesterna. Cesto radi i za televiziju, primjenjujući metode direktnog filma u snimanju priloraz iz svakodnevnog života te iskazujući osobni stav i komentar obojen polit. konotacijama.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Toronto Jazz* (1963); igrani: *Dame i gospodo* (Ladies and Gentlemen, 1965); *Partneri* (Partners, 1976).

V. Pet.

OXILIA, Nino (pr. ime **Angelo Agostino Adolfo Oxilia**), tal. redatelj i scenarist (Torino, 13. XI 1889 — Grappa, 18. XI 1917). Vrlo mlad počinje se baviti novinarstvom (*«Gazzetta de Torino»*), a piše i poeziju i kaz. komade. Film. karijeru otpočinje kao koscenarist (s redateljem) filma *Zbogom, mladosti* (1913) S. Comisija, prema vlastitom kaz. komadu (koji je još dvaput ekraniziran: 1918. u režiji A. Genine, ponovno prema Oxilijinu scenariju, te 1940. u režiji F. M. Poggiolija). Kao redatelj uspješno debitira 1913 (*Zivi leš* — *Il cadavere vivente*), a iste godine postiže još veći uspjeh *Ivanom Orleanskom* (Giovanna d'Arco), oba sa M. Jacobini u gl. ulogama. U skladu s → divizmom tog doba, režirajući uglavnom kostimirane spektakle, filmove nastoji što izraziti je podrediti gl. glumicama, ne odričući se ipak umj. pretenzija: npr. *Plava krv* (Sangue bleu, 1914) sa F. Bertini i *Sotonska rapsodija* (Rapsodia satanica, 1915) sa L. Borelli. Ukupno je režirao 14 filmova. Velika nada tal. kinematografije, poginuo je u bici kod Grappe za I svj. rata.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Nasljedstvo mržnje* (Retaggi d'odio, 1914); *Podmornica br. 27* (II sottomarino n. 27, 1915); kao scenarist: *Cvijet zla* (C. Gallone, 1915). Da. Mć.

OZEP, Fedor (pr. ime **Fjodor Ozep**), redatelj i scenarist rus. podrijetla (Moskva, 9. II 1895 — Ottawa, Kanada, 20. VI 1949). Već za studija na moskovskom sveučilištu piše prvi scenarij (1916). Nakon diplomiranja radi u kazalištu te kao umj. savjetnik u tek osnovanoj sovj. filmskoj zadruzi. Red. karijeru otpočinje kao suredatelj B. V. Barneta u filmu *Miss Mend* (1926), dok mu je prvo samostalno ostvarenje *Zuti pasoš* (*Žuta knjižka*, 1927), pod utjecajem V. I. Pudovkina, njem. ekspresionizma i F. Langa. U Njemačkoj režira zapaženu adaptaciju Tolstojeva *Živog leša* (*Živog trup/Der lebende Leichnam*, 1929), s Pudovkinom u gl. ulozu, i »dekadentno-ekspresionističku« verziju *Braće Karamazov* — *Ubojica Dmitrij Karamazov* (Der Morder Dimitri Karamasoff, 1931). Po dolasku nacista na vlast odlazi u Francusku, gdje režira više filmova; izdvaja se tek špijunski thriller *Gibraltar* (1938), sa E. von Stroheimom i V. Romance u gl. ulogama. Za II svj. rata seli u Kanadu, a djeluje i u SAD; istaknuo se prvim quebeckim igr. filmom *Otac Chopin* (Le père Chopin, 1943) i nostalgичnim filmom *Tri ruske djevojke* (Three Russian Girls, 1944) snimljenim u Hollywoodu. Do povlačenja 1948. režirao je 14 cjelovečernih filmova.

Ostali važniji filmovi — u SSSR-u: *Zarobljena zemlja* (Zemlja v plenu, 1928); u Francuskoj: *Iluzije Pariza* (Mirages de Paris, 1933); *Amok* (1934); *Pikova dama* (La dame de pique, 1937); *Princeza Tarakanova* (La principessa di Tarakanova, 1938, sa M. Soldatijem /koprodukcija s Italijom/).

Vr. V.

OZERAY, Madeleine, franc. filmska i kazališna glumica podrijetlom iz Belgije (Bouillon-sur-Semois, 1910). Glumu uči na bruxelleskom konzervatoriju i debitira u tamošnjem Théâtre du Parc. Poč. 30-ih godina seli u Pariz, gdje s podjednakim

uspjehom glumi u kazalištu (u trupama R. Rouleaua i L. Jouveta), prvenstveno u modernom repertoaru, i na filmu (debitira 1932). Lijepa plavuša, ponešto patetična u izrazu, bila je predodređena za tumačenje nesretnih ženskih likova i takvim je ulogama (mada je snimala relativno rijetko) postala jednom od najpopularnijih franc. glumica 30-ih godina. Zapažene kreacije ostvarila je u filmovima *Lilom* (F. Lang, 1934), *Zločin i kazna* (P. Chénal, 1935), *Krivac* (R. Bernard, 1936) i *Pikova dama* (F. Ozep, 1937), dok joj najveći uspjeh u karijeri donosi uloga u *Kraju dana* (1939) J. Duviviera (uz L. Jouveta). Od 1942. živi u Juž. Americi, potom u Kanadi (gdje glumi u prvomu kan. igranom filmu na franc. jeziku *Otac Chopin*, 1943, F. Ozepa). Po povratku u Francusku (1949), glumi samo u kazalištu; filmu se — karakternim epizodama — vraća tek u kasnijoj dobi. Objavila je autobiografiju *Zauvijek, gospodine Jouvete* (A toujours, Monsieur Jouvete, Pariz 1966).

Ostale važnije uloge: *Djevojka iz restorana «Maxim's»* (A. Korda, 1933); *Kćeri njegove visosti* (R. Schunzel, 1934, franc. verzija); *Manekenka i ministar* (P. Granier-Deferre, 1973); *Stara puška* (R. Enrico, 1975); *Draga nepoznata* (M. Mizrahi, 1979). D. Šva.

OZEROV, Jurij Nikolajevič, sovj. redatelj i scenarist (Moskva, 26. I 1921). Sin poznatoga opernog pjevača, prije II svj. rata studira na Muzičkoj akademiji u Moskvi. Za rata bori se u bici za Moskvu, a 1944. završava voj. akademiju Frunze. Nakon rata upisuje moskovski Kazališni institut, potom prelazi na red. odsjek visoke film. škole VGIK, gdje 1951. diplomira u klasi I. A. Savčenka. Prvi veći uspjeh ostvaruje sovjetsko-čehosl. koprodukcijom *Veliki put* (Bol'shaja doroga, 1963) o zgodama Jaroslava Haške u SSSR-u. Kasnije mu je povjerena režija 2 najskuplja projekta poratne sovj. kinematografije: *Oslobođenje* (Osvožboždenie, 1969–71, i koscenarist u 6 dijelova (*Vatreni svod*, 1969; *Proboj*, 1970; *Upućivanje glavnog udara*, 1970 /u 2 dijela/; *Bitka za Berlin*, 1971; *Posljednji juriš*, 1971) o završnim operacijama Crvene armije u II svj. ratu, te *Bitka za Moskvu* (Bitva za Moskvu, 1985) u 2 dijela (*Agresija*; *Tajfun*) o odlučnoj bici Domovinskog rata. Oba karakteriziraju spektakularni ratni prizori, šturo fabuliranje i razmjerno shematsko rekonstruiranje pov. situacija i ličnosti.

Ostali važniji filmovi: *Kočubej* (1958); *Vojnici slobode* (Soldaty svobodi, 1977). N. Pc.

OZNAČENO, FILMSKO → ZNAK, FILMSKI

OZNAČITELJ, FILMSKI, također **označavajuće, filmsko** → ZNAK, FILMSKI

OZU, Yasujiro, jap. redatelj i scenarist (Tokio, 15. XII 1903 — Tokio, 15. XII 1963). Iz trg. obitelji s petero djece; od 1913. s majkom i braćom živi i školuje se u gradu Matsuzaka. Vezan uz majku ostaje i u zreloj dobi. Nije bio primjeran učenik, a sl. reputacija prati ga i za služenja voj. roka (gdje se opire autoritetu starješina). Već u srednjoj školi pokazivao je zanimanje za suvremenu jap. književnost (J. Tanizaki i R. Akutagawa), te za inozemne filmove (posebno one R. Ingrama te s glumcima L. Gish i W. S. Hartom). God. 1923. vraća se u Tokio i, unatoč očevu protivljenju, zapošljava se u film. kompaniji Shochiku kao asistent snimatelja. Nikad nije ostvario bračnu vezu, pa je tako jap. redatelj s ugledom najdelikatnijeg tumača obiteljskih veza i odnosa sâm ostao bez obitelji. Općenito, privatni život malo ga je inspirirao u stvaranju; njegovo

shvaćanje filma počivalo je u prvom redu na opserviranju tuđih života i kontemplaciji.

Prva film. znanja stječe od redatelja K. Ushihere, u čijim je projektima asistent snimatelja (do 1926). Nakon toga postaje asistent redatelja, najčešće surađujući sa T. Okubom; od ovog specijalista za nonsens-komedije vulgarne geg-komike nije mogao mnogo naučiti (prema vlastitim navodima, svoj je stil formirao potpuno samostalno, bez ičijeg utjecaja). God. 1927. debitira kostimiranim → *jidai-geki* filmom (jedinim u karijeri) *Mač pokajanja* (Zange no yaiba), zasnovanim na sižeju jednoga am. filma G. Fitzmauricea, a prema scenariju K. Node (kasnije i koscenarista svih njegovih značajnijih djela); usprkos visokom rangiranju u utjecajnom časopisu »Kinema Jumpo«, O. ovaj film nije volio i, kada ga je kasnije vidio, izjavio je kako nema dojam da je to njegovo ostvarenje. Već od idućeg filma posvećuje se isključivo žanru *gendai-geki* (filmovi suvremene tematike) i svojoj opsesivnoj temi obiteljskog života pripadnika niže srednje klase (podžanr → *shomin-geki*). Započeo je s »lakim komedijama« kojima 30-ih godina daje socijalnokritičku intonaciju, da bi u posljednjoj, najzrelijoj fazi (nakon II svj. rata) stvaralačku pažnju usmjerio isključivo prema individualnom aspektu obiteljskih odnosa.

Na samom početku karijere O. radi veoma mnogo: 1928. godine 5 filmova, 1929. godine 6, 1930. godine 7. Vlastiti stil počinje otkrivati filmom *Ljepota tijela* (Nikutai bi, 1928), »kućnom komedijom« o nezaposlenom suprugu koji postaje model svojoj ženi slikarici, a kad ona gubi popularnost, uloge se izmjenjuju. Filmom *Diplomirao sam, ali...* (Daigaku wa deta keredo, 1929) okreće se društv. pozadini sižeja obiteljske komedije, prikazujući probleme mladog čovjeka koji traži posao u Tokiju, gdje mu se pridružuju majka i djevojka u iznajmljenom sobičku. *Život jednog činovnika* (Kaisha-in seikatsu, 1929), ocijenjen kao prvi Ozuov *shomin-geki*, obiteljska je drama o svagdašnjim ljudima i njihovim teškoćama, u ovom slučaju o otpuštenom ocu obitelji. Soc. previranja i proleterski pokret samo su se djelomično odrazili u njegovoj tematici u kojoj su ekon. teškoće pretekst za bavljenje metafiz. dimenzijom ljudskog bića, nadanjima, razočaranjima i prilagodbama obiteljskom životu. Punu zrelost rane faze doseže serioznom komedijom *Zbor iz Tokija* (Tokyo no gassho, 1931), posvećenom opet ocu obitelji koji traži posao, s filigranskim nizom profinjanih komičnih situacija, urojenih u realist. milje sumornoga gradskog života. Pripadnost obitelji je neopoziva — O. nikad ne diže glas protiv stega društv. i obiteljskog života u svijetu feudalnih odnosa, ali kapitalističke životne prakse, pa ga dio kritike optužuje čak za pasivnost (pri čemu se uglavnom zamjenjuje pasivnost njegovih junaka sa samim autorskim stavom). U komediji *Roden sam, ali...* (Umarete wa mita keredo, 1932) ulogu kritičara očeve pasivnosti u odnosu na nadmenog šefa preuzimaju njegova djeca, dvojica netipičnih dječčića, pa film postupno zadobiva veoma sumoran ton. Zbog toga kompanija zadržava distribuciju, no film kasnije postiže golem uspjeh (*«Kinema Jumpo»* proglašuje ga filmom godine /ukupno 6 njegovih filmova dobilo je to priznanje, a još 8 se nalazilo na ljestvici 10 najuspješnijih u godini/).

Odnos djece i roditelja vrlo je česta tema Ozuovih filmova, a obično se razrješuje razočaranjem mladih koji odviše očekuju (npr. u *Prolaznom hiru* — Dekigokoro, 1933, u kojem udovac — usprkos protivljenju djece — nastoji ostvariti vezu s mladom djevojkom). Realizirajući 2–3 filma godiš-



Y. OZU, lijevo: Braća i sestre Toda, desno: Rođen sam ali...



nje, O. oklijeva prihvatiti zv. tehniku; čini to tek 1936 (5 godina nakon prvoga zv. filma u Japanu) filmom *Jedini sin* (Hitori musuko), u kome s puno odmjerenosti govori o ljudskom nerazumijevanju i usamljenosti kroz priču o majci koja žrtvuje sve da bi podigla i školovala sina; iako u popularnom podžanru *haha-mono* (tzv. majčinski filmovi), film nije bio komercijalan zbog autorova pesimizma.

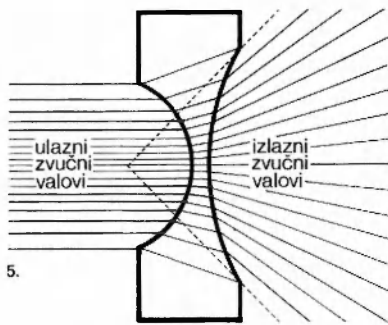
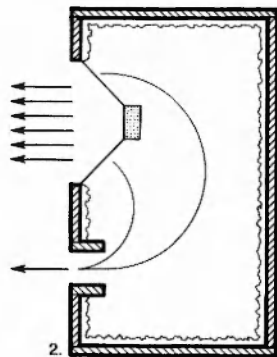
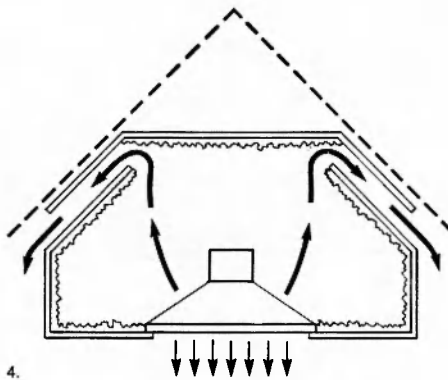
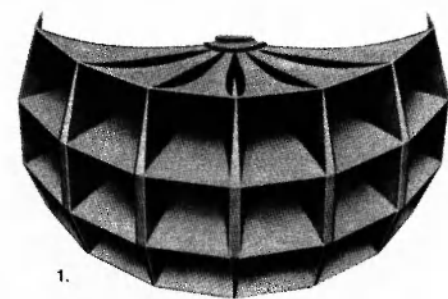
God. 1937. O. je pozvan u voj. rezervu i upućen na kin. ratište kao pješadijski podoficir; ondje — unatoč svome antiratnom raspoloženju i nepoštivanju voj. discipline — provodi 2 godine. Filmu se vraća 1941. velikim komerc. uspjehom *Braća i sestre Toda* (Toda-ke no Kyodai), ujedno proglašenim i filmom godine; u središtu radnje opet je obiteljska drama (nakon muževljeve smrti žena s kćerkom seli k starijem sinu, ali zbog neslaganja sa snahom odlazi mlađem sinu u Kinu), no publika — uznemirena ratnim stanjem — sada mnogo bolje prima ovu vrstu filmova. Problem razdvajanja oca od sina autor obrađuje u filmu *Bio je otac* (Chichi ariki, 1942), jednom od svojih formalno najsavršenijih ostvarenja. Iako je rat na Pacifiku već u punom jeku, a cenzura pojačana, O. se ne odriče svojih humanističkih moralnih premisa. God. 1943. voj. vlasti šalju ga u Singapur da snimi propagandni film koji nikad nije dovršen. Među zaplijenjenim am. filmovima ondje je imao priliku vidjeti *Građanina Kanea* (1941) O. Wellesa, za koji je do kraja života govorio da mu je najomiljeniji film (premda toliko različit od njegovih). God. 1945. pola godine provodi u brit. zarobljeništvu u Singapuru, gdje se intenzivnije počinje baviti poezijom. I nakon svih tih gorkih iskustava. O. bitno ne mijenja svoj red. stil. U jednom od prvih poratnih ostvarenja *Kokoš na vjetru* (Kaze no naka no mendori, 1948), kroz priču o ženi koja se prostituira da bi plaćala liječenje sina dok je muž na frontu, u potpunosti reafirmira svoj red. postupak, a vrhunski ga demonstrira u idućem filmu *Kasno proljeće* (Banshun, 1949), nazvanom »jednim od najsavršenijih, najdovršenijih i najuspjelijih studija karaktera ikad ostvarenih u japanskom filmu«. U njemu se nijansira delikatan odnos oca i kćeri stasale za udaju: ona ne želi ostaviti oca, a ni on se — iz istih razloga — ne želi ponovno oženiti. Nezainteresiranost za dramski zaplet i akciju O. ponajbolje pokazuje u *Ranom ljetu* (Bakushu, 1951), zbiru

anegdotskih vinjeta o šestočlanoj obitelji koja se razdvaja nakon udaje kćeri (Ozu: »Htio sam pokazati životni ciklus, nevidljive mijene svakodnevice...«). Filmom *Priča o Tokiju/Put u Tokio* (Tokyo monogatari, 1953), jednostavnom zgodom o razočaravajućoj posjeti roditelja djeci u prijestolnici i majčinoj smrti po povratku kući, O. stvara jedno od svojih najsugestivnijih, ujedno i jedno od najznačajnijih djela jap. kinematografije uopće. Stil mu je ponovno maksimalno usklađen s posredovanjem autentičnih emocija i iznimno iznijansiranim građenjem karaktera predstavnika dviju generacija. *Rano proljeće* (Soshun, 1956) turbobna je studija rutine svakodnevnog života i neuspjelog pokušaja izlaza iz tog sivila preljubom. Nakon melodramatičnoga *Tokijskog sumra-ka* (Tokyo boshoku, 1957), realizira svoj prvi film u boji *Cvijeće ravnodnevnice* (Higanbana, 1958), opet na temu sukoba generacija — kćeri i oca koji se protivi njenom izboru bračnog druga, prožimajući ga ironijom i kritikom uređenja jap. obiteljskog života. *Dobar dan* (Ohayo, 1959) replicira osnovnu temu iz filma *Rođen sam, ali...*: dva dječaka ucjenjuju oca »štrajkom šutnje« ne bi li kupio televizor. I iduća 2 filma nove su verzije

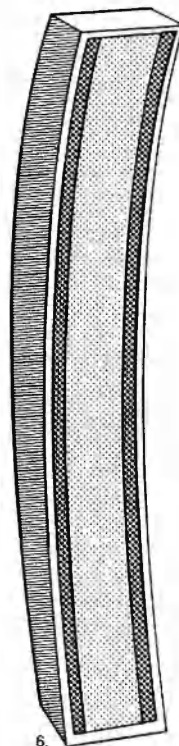
prethodnih: *Plutajuće trave* (Ukigusa, 1959), istog sižeja kao i film iz 1934, govori o odnosima u putujućoj glum. družini, a *Kasna jesen* (Akibiyori, 1960) varira temu iz *Kasnog proljeća*. Nakon filma *Jesenski suton/Jesen obitelji Kohayagawa* (Kohayagawa-ke no aki, 1961), u kome slika brojnu obitelj, u svome posljednjem ostvarenju *Jesensko popodne* (Samma no aji, 1962) sadržaj opet reducira na odnos oca i kćeri, koji nakon njezine udaje ostaje usamljen.

O. je umro od raka na svoj 60. rođendan; na njegovu grobu urezana je samo riječ *mu* (ništavilo, ali se u zen-filozofiji izjednačuje sa značenjem *sve*). Zap. svijet otkriva ga uglavnom posthumno, 70-ih godina, jer su ga i u samom Japanu smatrali specifičnim i nedostupnim inozemnom gledatelju (nazivan »najtipičnijim japanskim redateljem« /iako je uvijek izbjegavao folklornu i nacionalnu egzotiku/). Njegov opus (53 filma) jedan je od najkonzistentnijih koje povijest filma poznaje; tematska omeđenost i izražajna decentnost izraz su autorske dosljednosti i privrženosti opsesivnom motivu — raspadu jap. obitelji u suvremenim uvjetima života i privređivanja. Neznatnim varijacijama tog motiva postiže toliki stupanj produblji-

Y. OZU, *Jesensko popodne*



OZVUČNE KONSTRUKCIJE. 1. Lijevak, 2. Akustičke leće, 3. Klipschova kutija, 4. Labirint kutija, 5. Bas refleks, 6. Ozvučni stup



vanja teme ugroženosti tradic., homogene obitelji da su ga neki kritičari optuživali za konzervativizam; njegovi privrženici pak navodili su primjer H. de Balzaca — kao i on, i sâm pripadnik srednje klase, O. slika njene traume s istinoljubivošću koja vodi raskrinkavanju. Egzistencijalne konture obitelji kao mini-univerzuma uspostavlja s izvanrednom preciznošću i kroz delikatnu artistsku ravnotežu svih komponenti suzdržane film. ekspresije, savršeno odražavajući balans između unutrašnjeg toka života i njegova vanjskog manifestiranja. Tzv. strukturalne vertikale u njegovu djelu funkcioniraju pod nepogrešivom autorskom kontrolom, uvijek u funkciji dramske cjelovitosti. Fobija od rasplinjavanja i rasapa usmjeruje njegovu režiju ka redukciji — s naglašenim statičnim kadrovima i dosljednom izmjenom plana-kontraplana, s kamerom uvijek postavljenom na oko 1 m iznad tla, što u zapadnjačkoj recepciji djeluje kao pedantna sustavnost. Svojim decentnim, prigušenim i produhovljenim red. stilom on izbjegava kinestetičke efekte koji bi narušili koncentraciju na suštinu bića i na njihovu evolutivnu transformaciju u istančanim nijansiranjima kroz sve životne faze. Maksimalnu pažnju posvećuje scenariju, uobličujući ga na gotovo arhitektonskim principima, s emocionalnim dramskim «modulima» koje često predočuje graf. sredstvima. Dosljedno se držao principa suradnje s (koliko je to moguće) istom ekipom; tako je, npr., H. Shigehara direktor fotografije u 31 filmu a Y. Atsuka u 14, dok glumci Ch. Ryu i T. Saito glume u 23, a glumica K. Tanaka u 10. U esencijalnom produbljivanju svog opusa mijenjao je samo ono na što je bio primoran. Kada su ga počeli prikazivati u Sjevernoj Americi i Evropi, pod njegov utjecaj potpali su mnogi mladi sineasti — npr. J. Rivette, W. Wenders, M. Scorsese, P. Schrader i dr.

Ostali filmovi: *Snovi mladosti* (Wakodo no yume, 1928); *Izgubljena žena* (Nyobo funshitsu, 1928); *Bundeva* (Kabocha, 1928); *Par koji presežuje* (Hikkoshi fūfu, 1928); *Gorsko blago* (Takara no yama, 1929); *Dani mladosti* (Wakaki hi, 1929); *Borbeni prijatelji — japanska verzija* (Wasei kenka tomodachi, 1929); *Posetni dječak* (Tokkan kozo, 1929); *Uvođenje u brak* (Kekkon-gaku nyumon,

1930); *Hodajte veselo!* (Hogaraka ni ayume, 1930); *Ponavljam sam, ali...* (Rakudai wa shita keredo, 1930); *Osvetnički duh Erosa* (Erogami no onryo, 1930); *Zena za jednu noć* (Sono yo no tsuma, 1930); *Izgubljena sreća* (Ashi ni sawatta koun, 1930); *Mlada gospođica* (Ojosan, 1930); *Zena i njeni miljenici* (Shukujo to hige, 1931); *Nesreća ljepote* (Bijin aishu, 1931); *Proljeće dolazi od žena* (Haru wa gofujin kara, 1932); *Gdje su sada snovi mladosti?* (Seishun no yume ima izuko, 1932); *Dok se ponovno ne sretnemo* (Mata au hi made, 1932); *Zena iz Tokija* (Tokyo no onna, 1933); *Sukobljene žene* (Hijosen no onna, 1933); *Majku treba voljeti* (Haha o kowazu-ya, 1934); *Priča o plutajućim travama* (Ukigusa monogatari, 1934); *Nevina djevojka* (Hakoiri musume, 1935); *Krčma u Tokiju* (Tokyo no yado, 1935); *Skola je fino mjesto* (Daigaku yoi toko, 1936); *Sto je gospođa zaboravila?* (Shukujo wa nani wasuretaka, 1937); *Ispovijest jednog posjednika* (Nagaya no shinshi roku, 1947); *Sestre Munekata* (Munekata shimai, 1950); *Ukus zelenog čaja s rižom* (Ochazuke no aji, 1952).

LIT.: P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, Los Angeles 1972*; D. Richie, *Ozu, Berkeley 1974*; A. Bock, *Japanese Film Directors, New York/San Francisco/Tokyo 1978*.

N. Sić.

OZVUČENI FILM, naziv za prvotno nij. film kojem su naknadno pridodani zvukovi. Ta praksa bila je posebno učestala na prijelazu u zv. razdoblje, kad je naglo opalo zanimanje za nij. filmove, pa su — iz komerc. razloga — mnogi filmovi naknadno ozvučivani.

Red.

OZVUČENJE → SNIMANJE ZVUKA; ZVUK U FILMU

OZVUČNE KONSTRUKCIJE, vrsta akustičkih konstrukcija koje pojačavaju i usmjeruju akustičku snagu zvučnika ovisno o frekvenciji zv. signala. Primjenjuju se na filmu za ozvučenje različitih prostora: film. studija i vanjskog prostora, ton. studija, za slušnu kontrolu u → ton-režijama, a napose za ozvučenje svih prostora koji služe za film. projekciju (→ ZVUČNIK) i dr.

Osnovno im je svojstvo sprečavanje akustičkoga kratkog spoja koji uzrokuje slabljenje akustičke snage emitiranja zvučnika u određenom pojasu

frekvencija. Akustički kratki spoj je fizikalna pojava koja nastaje poništavanjem tlaka i podtlaka ispred i iza membrane zvučnika u vrijeme njezina titranja. Pojava je izraženija u većih zvučnika na niskim frekvencijama, a u malih na niskim i srednjim frekvencijama.

Budući da zvučnici i ozvučne konstrukcije imaju optimalno djelovanje u određenom pojasu frekvencija, za pokrivanje čitavog audio-područja frekvencija upotrebljava se više različitih i prikladnih zvučnika s ugodnom emisijom zvuka u svakom pojasu frekvencija. Za raspodjelu odn. skretanje el. signala određenih separatnih pojaseva frekvencija (duboki, srednji, visoki) na adekvatne zvučnike primjenjuju se el. sklopovi zvani *frekvencijske skretalice*, sastavljeni od zavojnica (el. induktivnost) bez željezne jezgre i kondenzatora (el. kapacitivnost) spojenih u titrajne krugove.

Za sprečavanje akustičkoga kratkog spoja, za pojačanje akustičke snage i njeno usmjerenje u prostoru i u željenom pojasu frekvencija najčešće se primjenjuju sljedeće ozvučne konstrukcije: ploče, lijevci, akustičke leće i kutije.

Ploča — najčešće drvena s otvorom iza kojega se pričvršćuje zvučnik — najjednostavnija je ozvučna konstrukcija; što je veća, uspješnije djeluje na nižim frekvencijama.

Lijevak, također *truba* ili *homo*, ima osnovno akustičko svojstvo da usmjeruje i pojačava zv. energiju u prostoru sa vrlo ujednačenom emisijom zvuka na frekvencijama iznad donje granice.

Akustičke leće, akustičke konstrukcije koje fokusiraju, raspršuju ili skreću snop zv. vala ovisno o njegovoj frekvenciji. U ozvučnim konstrukcijama primjenjuju se u prvom redu na visokim frekvencijama radi proširenja (difuzije) snopa zv. vala i njegova pravilnijeg širenja u prostoru.

Ozvučna kutija kao akustička konstrukcija određeni je, kutijom omeđeni, volumen zraka koji — pobuđen zvučnikom na titranje — može različito pojačavati i usmjeravati zvuk u prostoru, ovisno o frekvenciji. Najpoznatiji tipovi, svaki sa svojim specijalnim prednostima, jesu: *Klipschova kutija*; *labirint-kutija*; *bas-refleks-kutija*; *ozvučni stup*.

Z. Sc.

P

PABST, Georg Wilhelm, njem. redatelj austr. podrijetla (Raudnitz /danas Roudnice, ČSSR/, 27. VIII 1885 — Beč, 29. V 1967). Sin Bečanina, željezničara, polazio teh. školu u Beču (jer su roditelji željeli da postane inženjer). Međutim, P. 2 godine studira na bečkoj Akademiji za primijenjenu umjetnost, a 1905. u Zürichu počinje učiti glumu i nastupati u kazalištu. Kasnije je angažiran u Salzburgu i Berlinu, a od 1910. u njem. kazalištu u New Yorku (gdje i počinje režirati). Našavši se 1914. u Francuskoj, interniran je kao »državni neprijatelj«. Nakon I svj. rata glumac je u Beču (1919. nastupa uz E. Bergner). Od 1920. u Berlinu, glumi u 1 filmu C. Froelicha, kojem je od 1922. scenarist i asistent redatelja (npr. *Ljubav i spletko*, 1922). Kao redatelj debitira 1923. u Froelichovoj kompaniji filmom *Blago* (Der Schatz), početnički nevjesticom ali vizualno impresivnim, u ekspresionističkom stilu (pod utjecajem filma *Golem kako je došao na svijet*, 1920, P. Wegenera i C. Boesea). Zahvaljujući nastupu velike njem. zvijezde H. Porten, ugled stječe svojim drugim filmom *Grofica Donelli* (Gräfin Donelli, 1924). Redatelj međunar. ugleda, a ujedno i jedan od vodećih njemačkih, postaje filmom *Ulica bez radosti* (Die Freudlose Gasse, 1925) — studijom žitelja jedne bečke ulice nakon I svj. rata, odn. moralnoga i ekon. sloma koji je nastupio nakon poraza (što je i sâm u Beču neposredno iskustio). Strukturu filma čine 2 isprepletene priče čiji su nosioci ženski likovi (već tada dolazi do izražaja redateljeva sklonost portretiranju žena): jedna od njih (G. Garbo, koja tim filmom stječe međunar. popularnost), kći visokog činovnika koji je izgubio posao, umalo postaje žrtva svodilje (V. Gert); druga (A. Nielsen) je natjerana na prostituciju, čak i na umorstvo. Ovaj film, usprkos isforsiranom hepiendu, smatra se snažnom kritikom postojeće soc. situacije, time i poticajem da se njem. film posveti aktualnoj problematici. Iako sniman u studiju, izbjegava ekspresionistički simbolizam (čiji su tragovi zamjetljivi jedino u osvjetljenju i sklonosti prema prikazivanju stubišta i hodnika), a utemeljuje i podžanr → uličnih filmova te se uklapa u tendencije umj. struje *nova stvarnost* (Neue Sachlichkeit). Slijede *Tajne jedne duše* (Geheimnisse einer Seele, 1926), o čovjeku obuzetom opsesivnim psihozama (W. Krauss, Pabstov omiljeni glumac); iako naivno ilustrira Freudove psihoanalitičke teorije, djelo je zanimljivo zbog ekspresionističkog dočaravanja snova te kao jedan od začetaka → oniričkog filma. Težnja prema realiz-

mu (iskazana pažljivom rekonstrukcijom zbiljskih ambijenata i snimanjem kamerom iz ruke) dolazi do izražaja u Pabstovu sljedećem uspjehu *Ljubav Jeanne Ney* (Die Liebe der Jeanne Ney, 1927, za kompaniju UFA). Rađen prema romanu I. G. Erenburga o ljubavi Francuskinje i rus. komunistu za građanskog rata u SSSR-u, pod utjecajem V. I. Pudovkina i am. narativnog filma, iako melodramatičan i s promijenjenim krajem (što je izazvalo Erenburgove proteste), film je neutralnošću u prikazu boljševizma bio značajna novina za zap. svijet. Po mnogim mišljenjima, Pabstov najuspjeliji film je *Pandorina kutija* (Die Büchse der Pandora, 1929, za kompaniju Nero-Film) prema 2 drame F. Wedekinda. Ta priča o djevojci izrazite senzualnosti i nesputane seksualnosti, ne nemoralnoj već »izvan moral«, koja svima donosi nesreću (dok je napokon ne ubije Jack Trbosjek), svakako je njegovo najsugestivnije ostvarenje: kao kritika građanskog licemjerja, zbog oslobođenosti od ekspresionističke stilizacije (ali izvorno ekspresionistički — likovima, pa i samom pričom), kao i zbog vrsnoga red. rada u mizansceni (osobito prizori u kazalištu i u londonskim slumovima) i montaži (kojom anticipira režijski stil zv. filma). Dio uspjeha djelo zahvaljuje kontrastnoj fotografiji G. Krampha te osobito glumi L. Brooks (upravo zbog te uloge mnogi je povjesničari filma smatraju »najljepšom filmskom glumicom«). Na-

kon *Bijelog pakla Piz Palüa* (Die weisse Hölle von Piz Palü, 1929, sa A. Franckom /realiziran u vlastitoj proizvodnoj kući G. W. Pabst Film GmbH/), filma koji je najznačajniji za razvitak tipično njem. žanra *planinskih filmova* (Bergfilme), slijedi još jedno ostvarenje koje svoju vrijednost duguje u prvom redu L. Brooks — *Dnevnik izgubljene* (Tagebuch einer Verlorenen, 1929); taj njegov posljednji nij. film — o djevojci koja se mora prostituirati ali ipak ne gubi vlastiti dignitet — novi je obračun s dvostrukim moralom buržoazije te izraz vjere u instinktivno u čovjeku. Svojim prvim zv. filmom *Zapadno bojište 1918.* (Westfront 1918, 1930) iskazuje — ekonomičnošću upotrebe zvuka (bez glazbe) — vrlo uspješnu prilagodbu zv. mediju; iako se P. ne bavi prikazom uzroka rata, ta pesimistička priča o četvorici njem. pješaka u posljednoj godini I svj. rata jedan je od prvih uspješnih pacifističkih i antimilitarističkih filmova. Među Pabstova vrlo značajna djela tog razdoblja ubrajaju se i 2 filma iz 1931, ujedno njegova posljednja ostvarenja koja su postigla veći uspjeh. *Prosjacka opera* (Die Dreigroschenoper), adaptacija istoimenoga kaz. komada B. Brechta (3 godine nakon kaz. praizvedbe) lišena autorove rev. dimenzije (Brecht je tužio Pabsta zbog nevjerođostojne adaptacije), pokazuje sposobnost snalaženja u tekstu vrlo škrte fabule; Brechtovu epičnost i rasplintost zapleta P. je



G. W. PABST,
Drugarstvo



G. W. PABST, *Pandorina kutija* (L. Brooks)

namjestio jedinstvom ugodaja (vrstan snim. rad F. A. Wagnera i scenografija A. Andrejeva); povjesničari filma ističu i vještinu kojom je redatelj integrirao songove u radnju — kvalitetu tada još nepoznatu u am. muzičkom filmu. *Drugarstvo* (Kameradschaft /njemačko-franc. koprodukcija/) temelji se na jednoj od dotad najvećih rudarskih nesreća (ugljenokopi Courrières na granici Francuske i Njemačke 1906, kad su Nijemci u spašavanju pomagali Francuzima); P. je radnju smjestio u god. 1921, da bi — nakon nedugo završenoga I svj. rata — izrazio vjeru u razumijevanje i zbližavanje različitih ljudi i naroda (u tom smislu djelo je preteča *Velike iluzije*, 1937, J. Renoira). Stoga je, kao i dr. Pabstovi filmovi iz tog razdoblja, za vrijeme nacionalsocijal. režima zabranjen. Nakon toga najrealističnijeg filma u karijeri počinje faza Pabstove dezorijentacije, možda i zatečnosti slijedom polit. događaja. Zbog problema s cenzurom (*Pandorina kutija*, mijenjanje kraja

u *Drugarstvu*) i optužbi nacionalsocijal. krugova da je ljevičar, P. se posvećuje »neutralnijoj« tematici: najprije fantastici (utopija osrednje vrijednosti *Atlantida/Gospodarica Atlante* — Die Herrin von Atlantis, 1931 /sa B. Helm u naslovnoj ulozi/), potom i ekranizacijama knjiž. predložaka (Cervantesov *Don Quijote*, 1933, u Francuskoj /sa F. I. Saljapinom, kojem je to jedina sačuvana film. uloga/). Po dolasku nacionalsocijalista na vlast, 1933—39. živi i djeluje u Francuskoj (izuzetak je film *Svremeni junak* — A Modern Hero, 1934, u SAD); među njegovim franc. projektima izdvaja se špijunski thriller *Gospodica doktor* (Mademoiselle Docteur, 1937).

God. 1939 vraća se u Beč, navodno na osobni poziv ministra propagande J. Goebbelsa, što je — kao čin podrške Hitlerovu režimu — izazvalo revolt naprednih sineasta u svijetu. U Njemačkoj realizira 2 biografska filma s tek pojedinim fragmentima »velikogermanske« propagande (ali zato

u duhu »germanskog elitizma«): *Komedijaši* (Komödianten, 1941) o Karoline Neuber, jednoj od utemeljiteljica njem. nacionalnog kazališta iz XVIII st., te uspjeliji (često spominjana scena plesa Smrti) *Paracelsus* (1943) sa W. Kraussom, o poznatom liječniku, mističkom filozofu i alchemičaru iz XVI st. Film *Proces Molander* (Der Fall Molander) sniman 1945. nije privedo kraju; navodno je dovršen 1949. u sovj. okupacijskoj zoni.

Posljednja faza Pabstove karijere u znaku je pokušaja rehabilitacije. Film *Proces* (Der Prozess /In Namen der Menschlichkeit, 1948, u Austriji) obračun je s antisemitizmom (nagrada za režiju na festivalu u Veneciji), *Dogodilo se 20. srpnja* (Es geschah am 20. Juli, 1955) interpretacija je novije povijesti s antinacističkih pozicija, a *Posljednji čin* (Der letzte Akt, 1955) prikaz posljednjih dana Hitlerova (A. Skoda) života. Povukao se poč. 1957, nakon srčanog udara.

U Pabstovu tematski raznoliku te vrijednošću i stilski neujednačenu opusu prepliću se komponente ekspresionizma (osvjetljenje, atipični likovi, ambijenti koji simboliziraju čovjekovu degradaciju i propast), Kammerspielfilma (komorni prizori, usmjerenost na samo nekoliko gl. likova), opusa V. I. Pudovkina (postupna psihol. razradba likova), am. narativnog filma (montaža, razradba zapleta) i tendencija tzv. nove stvarnosti (prikaz klasnih suprotnosti i siromaštva općenito). U osnovi tog preplitanja ipak se nalazi težnja prema realizmu koja u spletu spomenutih značajki rezultira — kako to nazivaju povjesničari filma — »naturalističkom stilizacijom«. Ta kvalifikacija u skladu je i s njegovom »kolebljivim« pogledom na svijet: često obrađivano pitanje klasne podvojenosti (koje postavlja jasnije od dr. najistaknutijih njem. redatelja tog razdoblja) ne prati i istraživanje uzroka društ. nedaća, kao ni sugeriranje mogućnosti njihova razrješavanja. Pozicija građanskog liberala (20-ih godina naklonjenog i ljevici) nije bila dostatno uporište za dalju stvaralačku evoluciju u karijeri. Unatoč tome, čak i kad se izuzme nekoliko izuzetno vrijednih djela, P. ipak iskazuje neke svoje specifične osobine: u izboru sižeja (prikaz ljudi kojima dominira instinkt što ih nezadrživo pokreće prema propasti, sklonost prikazivanju ženskih sudbina, simpatija prema siromašnima i obespravljenima), u žanrovskom pogledu (psihol. film, soc. film) te na planu režije (usredotočenost na uspostavljanje suptilnih odnosa među likovima — kadriranjem, mizanscenom i montažom). Neovisno o raznolikim ocjenama njegova opusa (što je sukladno raznovrsnosti tog opusa), Pabstu ipak pripada značajno mjesto u povijesti filma kao tematskom, žanrovskom i stilskom novotaru.

Ostali filmovi: *S ljubavlju se ne igra* (Man spielt nicht mit der Liebe, 1926); *Stramputice* (Abwege, 1928); *Skandal oko Eve* (Skandal um Eva, 1930); *Odozgo nadolje* (Du haut en bas, 1933, u Francuskoj); *Shanghajska drama* (Le drame de Shanghai, 1938, u Francuskoj); *Mlade djevojke u opasnosti* (Jeunes filles en détresse, 1939, u Francuskoj); *Tajanstvene dubine* (Geheimnisvolle Tiefen, 1949, u Austriji); *Glas tišine* (La voce del silenzio, 1952, u Italiji); *Da poludiš!* (Cose de pazzi, 1953, u Italiji); *Priznanje Ine Kahr* (Das Bekenntnis der Ina Kahr, 1954); *Ruže za Bettinu* (Rosen für Bettina, 1956); *Kroz šume, kroz močvare* (Durch die Wälder, durch die Auen, 1957).

LIT.: N. Efimov, Georg Vilhelm Pabst, Moskva/Leningrad 1936; S. Kracauer, From Caligari to Hitler, Princeton 1947; L. H. Eisner, L'Écran démoniaque, Paris 1952; F. Buache, G. W. Pabst, Lyon 1965; R. Borde/F. Buache/T. Courtade, Le cinéma réaliste allemand, Lyon 1956; B. Amengual, G. W. Pabst, Paris 1966; L. Atwell, G. W. Pabst, Boston 1977.

V. Kh.

G. W. PABST, *Prosjakača opera*



PACINO, Al (puno ime **Alberto Pacino**), am. filmski i kazališni glumac (New York, 25. IV 1940). Sin zidara doseljenog sa Sicilije koji ubrzo napušta obitelj. Rano iskazuje sklonost prema glumi te upisuje Manhattan's High School of Performing Arts (izbačen je prije mature). Uzdržavajući se raznim poslovima (dostavljač, vratar, pazikuća), upisuje glum. tečaj H. Berghofa, a 1966. i Actors' Studio. Zapažen već u prvim kaz. nastupima (nagrada Obie za najbolju *off-Broadway* ulogu 1968), od 1969. glumi na Broadwayu (i iste godine dobiva nagradu Tony). Na filmu debitira 1969 (*Ja, Natalie F. Coea*), a poz-



A. PACINO u filmu *Kum II*

fiju, vraćajući se između filmova, s uspjehom, kazalištu (ponovno nagrada Tony 1977).

Ostale uloge: *Strašilo* (J. Schatzberg, 1973); *Kum II* (F. F. Coppola, 1974); *Bobby Deerfield* (S. Pollack, 1977); *Autor, autori/Usamljeni tata* (A. Hiller, 1982); *Revolucija* (H. Hudson, 1985); *More ljubavi* (H. Becker, 1989).

PADOVANI, Lea, tal. filmska, kazališna i tv-glumica (Montalto di Castro, 28. VII 1920). Studirala na Nacionalnoj akademiji dramske umjetnosti u Rimu. Karijeru otpočinje 1945 — i na filmu i u kazalištu (u revijama, često uz komičara Macarija); u drugoj polovici 40-ih godina već je istaknuta kaz. glumica modernog repertoara. Rasna crnka, upečatljiva, vrlo ozbiljnoga, pomalo strogog izgleda, najbolju ulogu ostvarila je u filmu *Sunce još izlazi* (A. Vergano, 1947), kao kći nadničara koja krije dezertera, te u am. neorealističkom filmu *Daj nam danas* (1949) E. Dmytryka. Pojavom zvijezda izrazitijeg erotskog naboja sredinom 50-ih godina popularnost joj opada pa nastupa sve rjeđe (uglavnom u koprodukcijama ili u Francuskoj) u karakternim epizodama, da bi se s filma povukla 1971 (odigralaš oko 50 film. uloga). U zrelijoj dobi često nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Veliki otklon* (A. Vergano, 1951); *Jedna od onih* (A. Fabrizi, 1952); *Toto i žene* (M. Monicelli i Steno, 1952); *Rim, jedanaest sati* (G. De Santis, 1952); *Naša vremena* (A. Blasetti, 1954); *Cheri-Bibi* (M. Pagliero, 1954); *Kruh, ljubav i...* (D. Risi, 1955); *Crni dosje* (A. Cayatte, 1955); *Oko za oko* (A. Cayatte, 1956); *Montparnasse 19* (J. Becker, 1957); *Gola Maja* (H. Koster, 1959); *Princeza od Klevea* (J. Delannoy, 1961); *Germinal* (Y. Allegret, 1963); *Dosada* (D. Damiani, 1963); *Divota ljeta* (L. Zampa, 1963); *Prepolovljen čovjek* (V. De Seta, 1966); *Candy* (Ch. Marquand, 1968).

Da. Mć.

PAGANO, Bartolomeo, tal. glumac (San Ilario Ligure, 28. IX 1878 — San Ilario Ligure, 24. VI 1947). Lučki radnik izuzetne fiz. snage u Genovi, javlja se na natječaj kojim redatelj G. Pastrone traži snažnog muškarca za ulogu crnog roba → Macisteu u superspektaklu *Cabiria* (1914). Tom ulogom P. postiže golemu popularnost koja postaje razlogom snimanja serije filmova o Macisteu — sada u liku suvremenoga bijelog čovjeka koji simbolizira snagu, hrabrost, plemenitost, odanost i dobrotu. U tim filmovima P. se predstavlja kao prototip film. → čovjeka od akcije, pridajući pojedinima — za I svj. rata — i patriotski značaj (npr. *Maciste alpinac*, 1916, G. Pastro-

nea i L. Maggija). Od ostalih filmova serije ističu se *Maciste* (1915) G. Pastronea te tzv. *Trilogija o Macisteu* (1919) C. Campogallianija.

U vrijeme vladavine kulta ženskih film. zvijezda (→ DIVIZAM), P. je (uz → E. Ghionea) jedini glumac čija je popularnost jednaka popularnosti najčuvenijih film. diva (F. Bertini, L. Borelli, Hesperia, M. Jacobini, P. Menichelli i dr.). Atletski razvijen, instinktivan i prirodan, P. je rodonačelnik čitavog niza glumaca koji su karijere izgradili zahvaljujući u prvom redu fiz. sposobnostima. U privatnom životu skroman i razborit, sumnjajući u svoju sposobnost da se prilagodi zv. filmu, povlači se 1928.

Ostali važniji filmovi: *Kočijaš iz Moncenisija* (B. Negroni, 1927); *Judita i Holoferno* (B. Negroni, 1928); *Posljednji carevi* (B. Negroni, 1928).

D. Šva.

PAGE, Geneviève (pr. ime **G. Bonjean**), franc. filmska, kazališna i tv-glumica (Pariz, 13. XII 1931, negdje 1927). Kći antikvara, glumu uči na pariškom konzervatoriju. Kaz. karijeru otpočinje u Comédie-Française, a na filmu debitira 1949. U počecima karijere igra gl. uloge u nizu drugorazrednih projekata, dok neprijeporna nadarenost iskazuje u tzv. drugim glavnim ili sporednim ulogama u ambicioznim filmovima (i u inozemstvu). Vrlo vitka, sitna lica izražajnih crta, »damskog« nastupa, najznačajnija ostvarenja postiže epizodom vlasnice pariškog bordela u *Ljepotici dana* (1967) L. Buñuela te gl. ulogom šarmantne špijunke u koju se zaljubljuje Sherlock Holmes (R. Stephens) u *Privatnom životu Sherlocka Holmes* (1970) B. Wildera. Od poč. 70-ih godina na filmu nastupa rijetko (ukupno oko 30 uloga do 1988), ali zato sve češće na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1951); *Neobična žudnja gospodina Barda* (G. von Radvanyi, 1953); *Carev glasnik* (C. Gallone, 1956); *Džepna ljubav* (P. Kast, 1957); *Pjesma bez kraja* (Ch. Vidor, 1960); *Pariški blues* (M. Ritt, 1961); *El Cid* (A. Mann, 1961); *Dan i sat* (R. Clément, 1962); *Tri sobe na Manhattanu* (M. Carné, 1965); *Grand Prix* (J. Franhenheimer, 1966); *Mayerling* (T. Young, 1968); *Hladna zakuška* (B. Blier, 1979); *Smrtonosni put* (C. Miller, 1983); *Terapija — bez rezultata* (R. Altman, 1987).

Da. Mć.

PAGE, Geraldine, am. filmska, kazališna i tv-glumica (Kirksville, 22. XI 1924 — New York, 13. VI 1987). Kći liječnika, pohađala umj. školu u Chicagu. Glum. karijeru otpočinje 1941: isprva



BARTOLOMEO PAGANO

nat postaje kao *dealer* koji i sâm postaje ovisnik u *Panici u parku droga* (1971) J. Schatzberga. Status zvijezde stječe u *Kumu* (1972, nominacija za Oscara za epizodu) F. F. Coppole, tumačeći složeni lik nepredvidljivoga najmlađeg sina mafijskog »dona«, koji se iz pasivno dokonog uživate-lja očeva bogatstva pretvara u hladnokrvnoga i proračunatoga gangsterskog »bossa«. Nižeg rasta, tamnokos i tamnopus (što ga odmah »eliminira« iz kruga am. WASP-ova), ovećeg nosa što fizionomiji daje prijeteći izgled, sklon gestikulaciji, uvijek užurban na granici pretjerane pokretljivosti nij. komedije, sugestivno dočarava »osobe instinkta«, često neurotične ili s paranoidnim ispadima u sukobu s institucijama, pa i fanatično uporne u nekoj nakani ili pothvatu — bez obzira na rizik osobne destrukcije. Istaknuo se još u filmovima *Serpico* (S. Lumet, 1973, nominacija za Oscara za gl. ulogu) kao policajac obuzet borbom protiv kriminala, ali i korupcije svojih kolega i šefova, *Pasje popodne* (S. Lumet, 1975) kao sumanutu homoseksualni pljačkaš banke na kraju ipak izigran i likvidiran, *Pravda za sve* (N. Jewison, 1979, nagrađen na festivalu u Karlovym Varyma) kao angažirani advokat, te *Mamac* (W. Friedkin, 1980) kao policajac »ubačen« u sastajališta homoseksualaca, koji napokon i sam izvrši zločin jer se prepoznao izvan »maske« normalna čovjeka. Posljednji uspjeh ostvaruje ulogom kub. useljenika koji se brutalno uspinje u hijerarhiji podzemlja u *Licu s ožiljkom* (1983) B. De Palme, asociirajući na Ala Caponea i ponovno demonstrirajući uživanje u jedan seksualno ambivalentan lik (incestuozi porivi). Zahtjevan u odabiru uloga, ima relativno skromnu filmogra-

u ljetnim kazalištima, potom u *off-Broadway* produkcijama, napokon i na Broadwayu. Na filmu od 1947. već za prvu značajniju ulogu (*Hondo*, 1953, J. Farrowa) nominirana je za Oscara za epizodu. Nezadovoljna ponudama, vraća se kazalištu i postaje jedna od najprezentativnijih tzv. *method-glumica* (→ ACTORS STUDIO). Proslavlja se u predstavama T. Williamsa: izvanbroadwayskom postavom *Ljeta i dima* te broadwayskom *Slatke ptice mladosti*. Poč. 60-ih godina nastavlja film. karijeru nastupivši u ekranizacijama tih komada (P. Glenville, 1961 odn. R. Brooks, 1962); za obje nominirana za Oscara za gl. ulogu, stječe renome glumice izuzetnog raspona i intenziteta, specijaliziravši se za karakterne uloge — usidjelica, neprivlačnih i odbačenih žena bogata emocionalnog života. Za takve likove još je dvaput nominirana za Oscara za sporednu (*Sada si velik momak*, 1967, F. F. Coppole i *Pete i Tillie*, 1972, M. Ritta), a jednom za gl. ulogu (*Interijeri*, 1968, W. Allena). Oscara za gl. ulogu napokon dobiva za *Putovanje u Bountiful* (1985) P. Mastersona, gdje tumači stariju ženu koja iz neprijaznog doma sina i snahe bježi u rodno mjesto u texaškoj provinciji, ali ga ne nalazi onakvim kakvim ga se sjećala. Glumila je u oko 30 filmova. Cesto je nastupala i na televiziji (dvostruka je dobitnica tv-nagrade Emmy).

Ostale važnije uloge: *Igračke u potkrovlju* (G. R. Hill, 1963); *Drago srce* (De. Mann, 1964); *Opčijen* (D. Siegel, 1971); *Sjaj i bijeda Hollywooda* (J. Schlesinger, 1975); *Loše navike* (M. Lindsay-Hogg, 1977); *Poludjeli autoput* (J. Schlesinger, 1981); *Papa Greenwich Villagea* (S. Rosenberga, 1984); *Bijele noći* (T. Hackford, 1985). Đ. Pć.

PAGE, Louis, franc. snimatelj (Lyon, 16. III 1905). Isprva kaz. scenograf i slikar. Na filmu od 1930. kao asistent redatelja (npr. J. Cocteaua, u čijoj *Pjesnikovoj krvi* radi na trikovima, i G. Lacombea). Nakon toga je asistent snimatelja (npr. G. Périnala, E. Schüffana i A. Thirarda), dok samostalno snima od 1939. Osobina Pageova fotogr. stila je realizam — preteča neorealista. tretmana fotografije (npr. *Nada*, 1945, A. Malrauxa); zapažen je i pojedinim liričnijim ostvarenjima (npr. *Svjelost ljeta* i *Nebo pripada vama*, oba 1943, J. Grémillona). Nakon II svj. rata radi u komercijalnijoj produkciji te često snima filmove sa J. Gabinom u gl. ulozi. Povukao se 1965.

Ostali važniji filmovi: *Félicie Nanteuil* (M. Allégret, 1942); *François Villon* (A. Zwoboda, 1944); *Cim* (Christian-Jaque, 1944); *Povratnik* (Christian-Jaque, 1946); *Ružičasti život* (J. Faure, 1947); *Brača Bouquingnant* (L. Daquin, 1947); *Zidovi Malapage* (R. Clément, 1948); *Madame X* (J. Grémillon, 1950); *Ljubav žene* (J. Grémillon, 1953); *Svjelost preko puta* (G. Lacombe, 1955); *Voli me, ne voli me* (M. Allégret, 1955); *Crveno dobyte* (G. Grangier, 1957); *Nered noći* (G. Grangier, 1957); *Klošar Arhimed* (G. Grangier, 1958); *Maigret postavlja zamku* (J. Delannoy, 1958); *Velike obitelji* (D. de La Patellière, 1958); *Ulica des Prairies* (D. de La Patellière, 1959); *Maigret i afera Saint-Fiacre* (J. Delannoy, 1959); *Predsjednik* (H. Verneuil, 1961); *Melodije u suterenu* (H. Verneuil, 1962); *Korak u zimu* (H. Verneuil, 1962); *Gospodin* (J.-P. Le Chanois, 1964). K. Mik.

PÁGER, Antal, mađ. filmski, kazališni i tv-glumac (Makó, 29. I 1899 — Budimpešta, 1987). Kao student prava u Budimpešti glumi u amat. trupama. God. 1919. napušta studij i bez ikakva glum. školovanja otpočinje profesionalnu karijeru u Szekesfeherváru; idućih desetak godina nastupa u više pokr. kazališta (Kecskemét, Nagy-

várad, Pečuh, Segedin), najčešće kao komičar. Od 1930. član vodećih budimpeštanskih kazališta, postupno prelazi na dramski repertoar te svojom prirodnom i ležernom glumom stječe znatnu popularnost. Na filmu debitira 1932. i ubrzo, u tada izrazito komercijalno orijentiranoj mađ. kinematografiji, postaje popularan u prvom redu uvjerljivim, s mnogo detalja oživljenim likovima seljaka. Iako je kazališnom (npr. kao Bolkonski u Piscatorovoj postavi *Rata i mira*) i film. aktivnošću (60 filmova do 1944) stekao položaj vodećega mađ. glumca, kao uvjereni desničar 1944. napušta Mađarsku i do potkraja 1956. živi u Argentini. Po povratku dobiva angažman u budimpeštanskomu Vedrom kazalištu, gdje sljedeća 3 desetljeća ostvaruje niz karakternih uloga komičnoga i dramskog tipa (a gostuje i na dr. scenama). Aktivira se i na filmu (za ulogu u *Sevi*, 1963, L. Ranódyja nagrađen je na festivalu u Cannesu), a uključuje se i u tek osnovanu televiziju te do 1984. ostvaraju više od 90 film. i tv-uloga. Dobitnik je drž. Nagrade Lajos Kossuth.

Ostale važnije uloge: *Živi za mene!* (I. Székely, 1934); *Rasprava iza zatvorenih vrata* (G. von Radvanyi, 1940); *Háry János* (F. Bán, 1941); *Noć u Erdelju* (F. Bán, 1941); *Za koga ševa pjeva* (L. Ranódy, 1959); *Jučer* (M. Keleti, 1959); *Dovoljeno gaziti travu* (K. Makk, 1960); *Pljusak* (M. Keleti i A. Kovács, 1960); *Jesenska zvijezda* (A. Kovács, 1962); *Izgubljeni raj* (K. Makk, 1962); *Labudi pjev* (M. Keleti, 1964); *Dvadeset sati* (Z. Fábri, 1964); *Posezona* (Z. Fábri, 1966); *Sve o ženama* (M. Keleti, 1967); *Obitelji Tóth* (Z. Fábri, 1969); *Voda nešto nosi* (J. Kadar i E. Klos, 1969); *Na mađarskom ugaru* (A. Kovács, 1973); *Crni dijamanti* (Z. Várkonyi, 1976); *Circus maximus* (G. von Radvanyi, 1980); *Zagrljeni pogledi* (K. Makk, 1982). I. Šo.

PAGET, Debra (pr. ime **Debralee Griffin**), am. filmska i kazališna glumica (Denver, Colorado, 19. VIII 1933). Kći vodviljske glumice M. Gibson, u kazalištu glumi od 13. godine a na filmu debitira 1948 (*Plač grada* R. Siodmaka). Poznata postaje ulogom Indijanke koja se udaje za bijelca (J. Stewart) u *Slomljenoj strijeli* (1950) D. Davesa. Oniža, skladno građena, crnokosa i »neurbane« ljepote, uspjeh postiže kao egzotična ljepotica (npr. kao Indijanka u *Posljednjem lovu*, 1956, R. Brooksa te kao senzualna ind. plesačica u *Tigru od Ešnapura*, 1958, i *Indijskomu nadgrobnom spomeniku*, 1959, F. Langa), te u pseudopov. (npr. *Princ Valiant*, 1954, H. Hathaway i *Omar Hajam*, 1956, W. Dieterlea) i pseudorelig. spektakla (npr. *Demetrije i gladijatori*, 1954, D. Davesa i *Deset zapovijedi*, 1956, C. B. De Millea). Pojavivši se vrlo mlada (u doba kad tip → nimfete još nije popularan), nastupa većinom u ulogama »drugog plana«. Na vrhuncu je popularnosti sredinom 50-ih godina, kad postiže i svoje posljednje uspjehe u filmovima *Voli me nježno* (1956) R. D. Webba, uz E. Presleyja, i *Na obali rijeke* (1957) A. Dwana. Udaвши se za hongkonškog bogataša, povlači se već sredinom 60-ih godina. Nastupila je u više od 30 filmova.

Ostale važnije uloge: *Kuća mržnje* (J. L. Mankiewicz, 1949); *Četrnaest sati* (H. Hathaway, 1951); *Ana od Indije* (J. Tourneur, 1951); *Jadnici* (L. Millestone, 1952); *Najopasniji živi čovjek* (A. Dwan, 1961); *Priče strave* (R. Corman, 1962); *Začarana palača* (R. Corman, 1963). An. Pet.

PAGLIERO, Marcello ili **Marcel**, francusko-tal. filmski i tv-redatelj, scenarist i glumac (London, 15. I 1907 — Pariz, 9. XII 1980). Sin Talijana i Francuskinje, 1914. se s roditeljima vraća u Itali-

ju. Završivši studij prava, posvećuje se knjiž. i lik. kritici. Zbog vrsnog poznavanja engl. jezika prevodi i radi na sinkronizaciji brit. i am. filmova otkupljenih za tal. tržište. God. 1941. okušava se kao koscenarist, a 1943. definitivno se opredjeljuje za film. karijeru, dovršivši film *Zelja* (Desiderio) koji je započeo R. Rossellini (prikazan tek 1946). Međunar. ugled stječe kao glumac — ulogom inženjera-vode pokreta otpora u filmu *Rim, otvoreni grad* (1945) R. Rossellinija. Potpuno se uklopivši u okvire neorealista. pokreta, po uzoru na to djelo samostalno režira *Rim, slobodni grad* (Roma, città libera, 1946). Iako film postiže zapažen uspjeh, P. isprva nastavlja s koscenar. aktivnošću (npr. *Paisà*, 1946, R. Rossellinija). God. 1947. odlazi u Francusku i otada naizmjenice radi u franc. i tal. kinematografiji. U Francuskoj (gdje s uspjehom i glumi: npr. *Igra može početi*, 1947, J. Delannoya i *Dédée iz Amersa*, 1947, Y. Allégreta) najveći red. uspjeh postiže filmom *Jedan čovjek šeta gradom* (Un homme marche dans la ville, 1949), spojem tal. neorealizma i franc. poetskog realizma. Nakon dokumentarno-igr. filma *Dvadeset tisuća milja po zemlji* (Vingt mille lieux sur la terre/Leon Garos iščeta druga, 1960, u SSSR-u) posvećuje se film. glumi i tv-režiji u Francuskoj; režirao je 13 dugometr. i 1 kratkometr. film.

Ostali važniji filmovi — kao glumac: *Divno doba* (P. Kast, 1959); *Loši potezi* (F. Leterrier, 1961); kao redatelj: *Ljubavnici s rijeke* (Les amants de bras-mort, 1951); *Bludnica dostojna poštovanja* (La p... respectueuse, 1952); *Ženske sudbine* (omnibus, epizoda *Dvije žene* — Due donne, 1953); *Odjenuti gole* (Vestire gli ignudi, 1953); *Moderna djevojka* (Vergine moderna, 1954); *Chéri-Bibi* (1954). Da. Mć.

PAGNOL, Marcel, franc. književnik, scenarist, redatelj, producent i teoretičar filma (Aubagne, 28. II 1895 — Pariz, 18. IV 1974). Sin profesora, i sâm je isprva profesor engl. jezika na jugu Francuske. To zvanje napušta da bi se posvetio pisanju kaz. komada; slavu stječe 1928. komedijom *Topaze*, koju su 1933. ekranizirali L. Gasnier u Francuskoj i H. d'Abbadie D'Arrast u SAD (1936. i 1950. i sâm P.). Filmom se počinje baviti kao producent ekranizacija vlastitih drama *Marius* (A. Korda, 1931) i *Fanny* (M. Allégret, 1932) prema kojoj su snimljeni i am. filmovi *Luka sedam mora* (J. Whale, 1938) i *Fanny* (J. Logan, 1961). Režira od 1933 (*Ravno u srce* — Direct au coeur /sa R. Lionom/) u vlastitom studiju. Filmove najčešće snima prema vlastitim scenarijima, a na osnovu svojih ili tuđih (npr. J. Giono, E. Zola i A. Daudeta) dramskih i proznih djela. Ostvaruje možda najbolje primjere tzv. *snimljenog kazališta* (surađujući uvijek s vrsnim glumcima koje izuzetno vodi), a svojim populističkim realizmom plastično ocrtava živopisne karaktere marseilskih predgrađa i okolice. Prvi red. uspjeh postiže filmom *Angèle* (1934) po Gionoovu romanu, tragičnom pričom koja se smatra njegovim najboljim ostvarenjem (s Fernandelom u gl. ulozi). Od ostalih režija izdvajaju se *César* (1936, treći dio trilogije koju čine još *Marius* i *Fanny*), melodrama puna grubih ali životnih karakterata, o sinu-mornaru koji se vraća s plovidbe i izaziva krizu savjesti roditelja, te *Pekareva žena* (La femme du boulanger, 1938), opet po Gionou, o seoskom pekaru (vrsna kreacija Raimua) koji nakon svađe sa ženom odbija peći kruh i time izaziva gužvu, s nizom pitoresknih portreta »malih ljudi«. Režirao je 20 filmova.

U teorijskim spisima nastupa mišljenje da je film vrsta ideografskog pisma koje služi za »konzerviranje« dramskih predstava; dok je nijemi, koristeći samo sliku, bio kao pismo nesavršen

i nužno pribjegavao natpisima, zvučni je krajnje dovršenje tog pisma jer može bilježiti mimiku, pantomimu i govor; ipak, ako i jest umjetnost, film je — poput opere, baleta, radija i televizije — samo »niža umjetnost« koja služi kao sredstvo izražavanja (»skup tehničkih postupaka i ostalog pribora«) za »višu umjetnost« dramskog pisca (*Pariška kineturgija* — La cinéturgie de Paris, Pariz 1969).

Njegova četvrta supruga **Jacqueline Bouvier-Pagnol** je glumica i protagonistica svih njegovih filmova do 1946.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Jofroi/Putori ljubavi* (Jofroi, 1934); *Obnova* (Regain, 1937); *Schpountz/Otkucaj srca* (Le schpountz, 1938); *Kći kopača bunara* (La fille du puisatier, 1941); *Naïs* (1946); *Manon s izvora* (Manon des sources, 1952); *Pisma iz mog mlina* (Lettres de mon moulin, 1954); kao producent: *Toni* (J. Renoir, 1934).

Du. S.

PAINLEVÉ, Jean, franc. redatelj (Pariz, 20. XI 1902 — Pariz, 12. VII. 1989). Sin matematičara i političara P. Painlevéa. Kao student zanosi se nadrealizmom pod čijim utjecajem 1928. snima kratki znanstveni film *Hobotnica* (La pieuvre). Otada se posvećuje ovom podžanru → obrazovnog filma. Premda mu se ponekad spočitava da je znanstvena područja medicine, biologije i zoologije znao i vulgarizirati, ipak je ostvario čitav niz izuzetno vrijednih djela o životu mikroorganizama. U kapljici vode P. otkriva fantastičnost i ljepotu skrivenih svjetova; u sićušnim životinjicama najprije vidi materijal za tvorbu slikovnih senzacija (pronalazeći nadrealist. dimenzije u prirodnim fenomenima), a potom ih uočava kao živa bića koja fasciniraju stanovitim aspektima svoga »organiziranog« života. Osobito se ističu *Morski konjic* (L'hippocampe, 1934) i *Ubojice iz slatkih voda* (Assassins d'eau douce, 1946), tvoreći svojevrsan podžanr tzv. *podvodnih filmova*. U mnogim filmovima P. je poetske valere postizao glazbom, surađujući isprva sa D. Milhaudom i M. Jaubertom, a kasnije koristeći jazz. Kao direktor *Francuskog instituta za znanstveni film* mnogo je radio na propagiranju i internacionalizaciji znanstvenog filma; tako je 1930. bio među osnivačima *Međunarodnog društva znanstvenog filma* (akr. ISFA). Okušao se i na polju igranoga (*Nepoznati za šest dana* — L'inconnu des six jours, 1926 /sa M. Simonom/) i lut. filma (*Modrobradi* — Barbe bleue, 1937). Bio je administrator Francuske kinoteke i počasni predsjednik Međunarodne federacije kino-klubova (akr. IFFS).

Ostali važniji filmovi: *Morski ježevi* (Les oursins, 1928); *Korektivna kirurgija* (La chirurgie correctrice, 1928); *Oživljavanje psa* (Reviviscence d'un chien, 1929); *Rakovice* (Les crabes, 1930); *Račici* (Les crevettes, 1930); *Izučavanje krvi* (L'étude du sang, 1935); *Putovanje u nebo* (Voyage dans le ciel, 1937); *Matematičke slike četvrtne dimenzije* (Images mathématiques de la 4^e dimension, 1937); *Vampir* (Le vampire, 1943); *Pasteurov biološki znanstveni rad* (L'oeuvre biologique de Pasteur, 1947, sa G. Rouquierom); *Dječje igre* (Jeux d'enfants, 1948).

Pe. K.

PAJER, Ivica, film. i tv-glumac (Uljanik kraj Daruvara, 9. IX 1934). Studirajući na Filozofskom fakultetu u Zagrebu otpočinje film. karijeru kao naturščik — odmah većim ulogama u djelima neorealist. tendencija *Cesta duga godinu dana* (G. De Santis, 1958) i *Vlak bez voznog reda* (V. Bulajić, 1959), kao partner poznatih glumica E. Rossi Drago odn. O. Marković. Iako istican kao prvi »buntovnik bez razloga« jugosl. filma,

M. PAGNOL,
Angèle (Fernandel)



kasnije snima uglavnom u Italiji ili u jugoslavenko-am. koprodukcijama. Takvim sporednim ulogama istaknuo se u filmovima *Privatni poroci, vrline javne* (M. Jancso, 1976), *Željezni križ* (S. Peckinpah, 1977) i *Sofijin izbor* (A. J. Pakula, 1982) te u tv-seriji *Avanture Odiseja* F. Rossija. Od rijetkih nastupa u domaćim projektima izdaju se *Seljačka buna 1573.* (V. Mimica, 1975), *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (V. Mimica, 1978), *Čovjek koga treba ubiti* (V. Bulajić, 1979) i *Obećana zemlja* (V. Bulajić, 1986). Do 1988. glumio je u oko 50 filmova.

D. Mov.

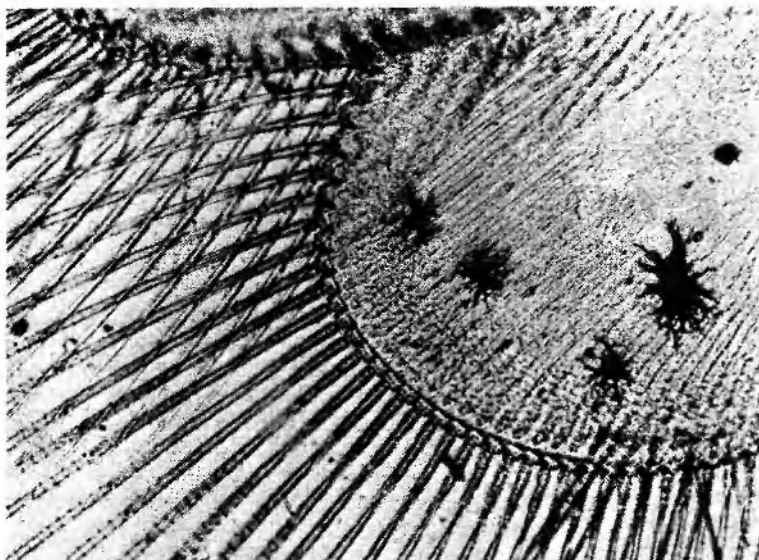
PAJKIĆ, Nebojša, film. kritičar i scenarist (Visoko, 25. XI 1951). Diplomirao (1975) na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu — scenarijem *Šest dana juna* koji je 1985. realizirao D. Tucaković. O filmu počinje pisati 1972, surađujući ponajviše u »Studentu«, »Dugi«, »Sineastu«, zagrebačkom »Filmu«, te (i kao urednik) u »Džuboksu« i »Filmografu«; predstavlja se kao posljedni zastupnik tzv. žanrovske kritike, posebno zainteresiran i za amat. eksperimentalni film. Scenaristikom se aktivnije bavi od poč. 80-ih godina, zanimajući se uglavnom za probleme suvremenih mladih ljudi: *Dečko koji obećava* (M. Radivojević, 1981, s redateljem), *Pismo-glava* (B. Cengić, 1983, s redateljem i M. Jančićem), *Davitelj protiv davitelja* (S. Sijan, 1984, s redateljem), *Una* (M. Radivojević, 1984) i *Kraljeva završnica*

(Ž. Tomić, 1987, s redateljem). Koscenarist je tv-serije *Čovek u srebrnoj jakni* P. Jakonića. Docent je na katedri za scenarij Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.

N. Pc.

PAKISTAN. U toj gusto naseljenoj islamskoj zemlji s brojnim narodnostima i jezicima filmska se proizvodnja nije značajnije razvila. Nakon izdvajanja iz brit. kolonije Indije (1948), naslijeđen je tek manji film. studio u *Lahoreu*, a kinofikacija je bila u začetku. Organiziraniji razvitak pakistanske kinematografije onemogućuje i ogromna proizvodnja u susjednoj Indiji, gdje se filmovi snimaju i na jezicima koji se govore u Pakistanu (posebno na službenom — *urdu*); iako su ind. filmovi zabranjeni, u velikom broju ilegalno se unose u zemlju a raširena je i trgovina video-kasetama.

Prvi pakistanski filmovi koji su pobudili i međunar. pažnju bili su »Kismet« (1957) *Nazira Ajmerija* i »Dan se rađa« (1959, nagrađen na festivalu u Moskvi) *Aejaya Kardara*. Otada se pakistanska proizvodnja (oko 40–80 filmova godišnje /ovisno o ekon. i polit. prilikama/) — inače u privatnom vlasništvu (često i bogatih pakistanskih emigranata u zemljama Perzijskog zaljeva) — najvećim dijelom sastoji od filmova koji šablonski (sadržajem, film. izrazom i glum. stilom te obiljem glazbe i plesa) plagiraju komerc. indijske. Postoji vrlo snažna ideol. i relig. cenzura kojom rukovodi osobno predsjednik *Zia Ul Hak*.



J. PAINLEVÉ,
Rakovice



A. J. PAKULA, Svi predsjednikovi ljudi (D. Hoffman i R. Redford)

Intrigantnijim ostvarenjima javljaju se tek u drugoj polovici 70-ih i poč. 80-ih godina veteran A. Kardar te noviji autori *Ahmad Farid*, *Jamil Dehlavi*, *Masud Pervez* i *Ahmad Bashir*. U zemlji postoji oko 500 kino-dvorana — od toga oko 3/5 u nekoliko najvećih gradova. Uz modernizirani manji studio u *Lahoreu*, postoji noviji i veći u *Karachiju*. Osamdesetih godina proizvodnja se ustalila na 70–80 filmova (npr. 78 u 1983; 17 na jeziku urdu, 36 na *punjabiju*, a 25 na *pashtiju*). Još od 1951. postoji drž. filmska centrala (*State Film Authority*), ali bez većih financ. sredstava, pa se njezina proizvodnja svodi na kratkometr. filmove različitih profila.

LIT.: A. Kabir, *The Cinema in Pakistan*, Dacca 1969. R. Sr.

PAKULA, Alan Jay, am. redatelj i producent (New York, 7. IV 1928). Studirao dramu na sveučilištu Yale. Nakon što je kraće vrijeme radio u odjelu za crt. film kompanije Warner Bros, 1950. prelazi u MGM, a ubrzo potom u Paramount, gdje je asistent redatelja i producenta. God. 1957–68. producent je 7 filmova R. Mulligana, uključujući i velik uspjeh *Ubiti pticu rugalicu* (1963). Kao redatelj debitira komercijalno uspješnom pričom o prvim seksualnim iskustvima studentice (L. Minnelli) — *Nastljava djevojka* (*The Sterile Cuckoo*, 1969). Velik uspjeh i u kritike postiže sljedećim filmom *Klute* (1971), psihol. thrillerom u čijem su središtu mœurs i strahovi prostitutke (J. Fonda), koji je — »urbanom paranojom«, eksploatacijom seksa i morbidnim voajerizmom — znatno utjecao na dalji razvitak tog žanra. Filmom *Ubojice i svjedoci* (*The Parallax View*, 1974) zalazi na područje polit. tema, zao-kruživši potom *Svim predsjednikovim ljudima* (*All the President's Men*, 1976) o aferi Watergate, svoju tezu o suvremenom čovjeku kao pojedincu sputanom mehanizmima drž. aparata. Nakon slabije prihvaćenih filmova *Dolazi jahač* (*Comes a Horseman*, 1978), *Početi iznova* (*Starting over*, 1979) i *Kotrljanje* (*Rollover*, 1981), međunar. uspjeh ponovno ostvaruje psihol. dramom *Sofijin izbor* (*Sophie's Choice*, 1982) o traumama polj. useljenice (M. Streep) koja je bila svjedok tragičnih zbivanja za II svj. rata, te thrillerom *Široćad* (*Orphans*, 1987).

Predstavnik tzv. novog Hollywooda, za njegov opus (sam je najčešće i producent svojih filmova) karakteristično je kolebanje između komercijalno-

sti i intelektualizma, ali mu se ne može odreći ozbiljnost u pristupu »gorućim problemima« suvremenoga am. društva. Kao i njegov nekadašnji suradnik Mulligan, i P. je vrlo zapažen po vrsnom radu s glumcima; u njegovim filmovima neke od svojih najboljih interpretacija ostvarili su L. Minnelli, J. Fonda i M. Streep, odn. D. Sutherland, W. Beatty, D. Hoffman, R. Redford i A. Finney, kao i dr.

Ostali filmovi — kao redatelj: *Ljubav i patnja*, i cijelo to smeće (*Love and Pain and the Whole Damn Thing*, 1972); *Ljubavnik iz snova* (*Dream Lover*, 1986); *Vidimo se ujutro* (*See You in the Morning*, 1988).

Dr. II.

PAL, George (pr. ime **György Pál**), am. producent, snimatelj i majstor spec. efekata madž. podrijetla (Cegléd, 1. II 1908 — Beverly Hills, California, 2. V 1980). Film. karijeru otpočinje u Madžarskoj, gdje u okviru produkcije reklamnih filmova eksperimentira s mogućnostima animacije. Nakon toga je scenograf kompanije UFA u Berlinu, dok u Nizozemskoj (Eindhoven) za elektroničku kompaniju Philips realizira lut. reklamne filmove. U SAD od 1940. isprva je produ-

J. PALANCE u filmu *Uzbuna na ulicama*

cent lut. filmova u kompaniji Paramount (za primjenu novih tehnika /drvene lutke/ nagrađen je specijalnim Oscarom 1943); od 1946. radi u proizvodnji obrazovnih filmova, od 1947. posvećuje se cjelovečernjim crt. filmovima, a 1950. postaje producent igr. filmova. Njegove produkcije (npr. *Pravac: Mjesec!*, 1950, I. Pichela; *Sudar svjetova*, 1951, R. Matéa; *Rat svjetova*, 1953, B. Haskina /za sva 3 nagrađen je Oscarom za spec. efekte/; *Gola džungla*, 1953, B. Haskina; *Čudesni svijet braće Grimm*, 1962, H. Levina; *Moć*, 1967, B. Haskina) svjedoče o trajnoj zaokupljenosti filmom fantastike, teh. eksperimentima i trikovima; u njima se iskazuje i kao jedan od najvećih hollywoodskih eksperata i inovatora na polju spec. efekata. Od 1958. otkađ radi uglavnom za MGM, počinje i režirati (svojim je projektima uvijek i producent). Debitira *Palčićem* (Tom Thumb, 1958, Oscar za spec. efekte), kombinacijom igr. i crt. filma, dok najbolje ostvarenje postiže uzbudljivom adaptacijom romana H. G. Wellsa *Vremenski stroj* (*The Time Machine*, 1960, Oscar za spec. efekte). Povlači se 1967.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Atlantida — izgubljeni kontinent* (*Atlantis the Lost Continent*, 1961); *Sedam lica doktora Laoa* (*The Seven Faces of Dr. Lao*, 1964).

An. Pet.

PALANCE, Jack (pr. ime **Walter J. Palahnuik**), am. filmski, kazališni i tv-glumac (Lattimer, Pennsylvania, 18. II 1918 /negdje 1919. ili 1921/). Sin rudara ukr. podrijetla, i sâm je isprva rudar, potom uspješan boksač. God. 1940. završava sveučilište North Carolina. Za II svj. rata pilot bombardera; 1943. avion mu je oboren, a on teško povrijeđen (morao se podvrgnuti plastičnoj operaciji). Nakon rata u New Yorku, gdje 1948. otpočinje kaz. karijeru. God. 1949. zamjenjuje A. Quina u *Tramvaju zvanom čežnja* T. Williamsa u režiji E. Kazana koji mu daje ulogu zaražen-ga sadističkog ubojice u filmu *Uzbuna na ulicama* (1950). Prema hollywoodskim standardima ružan — visok i mršav, izraženih kostiju lica, zategnute kože i »boksackog nosa«, prijeteca ali i zagonetnog izgleda, sugestivna tihog glasa — isprva tumači gotovo isključivo negativce am. tipa *heavy* (npr. kao nesmiljeni revolveras u *Shaneu*, 1953, G. Stevensa). Već u to doba počinje igrati i psihološki iznijansirane uloge (npr. kao suprug koji se želi riješiti bogate žene u *Nenadanom strahu*, 1952, D. Millera). Kasnije uspješno odigrane uloge iza grubog izgleda otkrivaju bolećivu osjećajnost: *Umro sam tisuću puta* (S. Heisler, 1955) kao izopćeni gangster i *Veliki nož* (R. Aldrich, 1955) kao film. zvijezda koju ucjenjuju. Od poč. 60-ih godina često nastupa u Evropi (npr. *Prezir*, 1963, J. L. Godarda, kao bešćutni producent), uglavnom u komerc. projektima u Italiji. Uspješan je i na televiziji (npr. dvostrukom ulogom u tv-filmu *Doktor Jekyll i gospodin Hyde*, 1972, Ch. Jarrota te u tv-seriji *Bronk*).

Ostali važniji filmovi: *Do posljednjeg...* (L. Milestone, 1951); *Znak poganina* (D. Sirk, 1954); *Vatreni poljubac* (J. M. Newman, 1955); *Atak* (R. Aldrich, 1956); *Usamljenik* (H. Levin, 1956); *Majski cvijet* (R. Gavalldón, 1957); *Deset sekundi do pakla* (R. Aldrich, 1959); *Austerlitz* (A. Gance, 1960); *Mongoli* (A. De Toth, 1960); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Baraba* (R. Fleischer, 1962); *Ubojica iz San Franciska* (R. Nelson, 1965); *Profesionalci* (R. Brooks, 1966); *Plaćenik* (S. Corbucci, 1968); *Banditi* (H. Levin, 1968); *Che!* (R. Fleischer, 1969); *Čovjek koga je teško ubiti* (W. A. Fraker, 1970); *Chatova zemlja* (M. Winner, 1972); *Surova Oklahoma* (S. Kramer, 1973); *Za šaku di-*

jamanata (V. Guest, 1975); *Safari-ekspres* (D. Tesari, 1977).

B. P. Kć.

PALERMI, Amleto, tal. redatelj, scenarist, producent i pisac (Rim, 11. VII 1889 — Rim, 20. IV 1941). U mladosti živi na Siciliji; isprva novinar i uspješan autor dijalektalnih (sicilijanskih) kaz. komedija. Na filmu od 1914. kao redatelj; svojim je projektima često i (ko)scenarist, a piše i za dr. redatelje (npr. *Gospodin Max*, 1937, M. Camerinija). Snimivši više od 80 filmova, jedan je od plodnijih tal. redatelja njeg. i početnoga zv. razdoblja. U nijemome se osobito istaknuo ekranizacijom kaz. komada L. Pirandella *Henrik IV* (Die lebende Maske — Heinrich der Vierte, 1926, u Njemačkoj) te suradnjom (po nekim izvorima i korežijom) u četvrtoj, najspektakularnijoj nij. verziji *Posljednjih dana Pompeja* (1926) C. Gallonea. Komercijalno vrlo uspješan, posebno zapažen po vrsnom redu s glumcima (P. Menichelli, V. De Sica, C. Veidt i dr.), u zv. razdoblju okušao se u raznim žanrovima a najbolje rezultate postigao je u pučkim komedijama (npr. *Nekadašnji Napulj* — Napoli d'altri tempi, 1937, i *Sv. Ivan bez glave* — San Giovanni decollato, 1940) te dramama sa zamjetnim stilskim značajkama verzima (npr. *Cavalleria rusticana*, 1939 /po noveli G. Verge/, i *Grešnica* — La peccatrice, 1940). God. 1940. film. časopis «Cinema» proglasio ga je najboljim redateljem u povijesti tal. filma. Osnovao je proizvodne kuće *Rinascimento Film* i *Società Film Palmeri* te suosnovao udrugu *Artisti Associati Italiani* (akr. AAI).

Ostali važniji filmovi: *Za karnevala* (Carnevallesca, 1917); *Tatice, svi mi se sviđaju!* (Papà mio, mi piaccion tutti!, 1918, sa L. D'Ambrom); *Napoleonca* (1918); *Roman o mladom siromahu* (Il romanzo di un giovane povero, 1920); *Gola istina* (Verità nuda, 1921); *Druga supruga* (La seconda moglie, 1922); *Djevojka iz restorana* «Maxim's» (La dama di Chez-Maxim's, 1923); *Pazi na Ameliju* (Occupati d'Amelia, 1924); *Florette i Patapon* (Florette e Patapon, 1927); *Stara gospođa* (La vecchia signora, 1931); *Likovi u noći* (Creature della notte, 1934); *Ludosti stoljeća* (Folie del secolo, 1939); *Vesela utvara* (L'allegro fantasma, 1941).

D. Šva.

PALLETTE, Eugene, am. glumac (Winfield, Kansas, 8. VII 1889 — Hollywood, 3. IX 1954). Napušta voj. akademiju Culver da bi glumio u pokr. kazalištima. Od 1910. statist, a od 1913. film. glumac; u nij. razdoblju, uz nekoliko izuzetaka (npr. *Netrpeljivost*, 1924; D. W. Griffitha; *Tri mušketira*, 1921; F. Nibloa; *Sjeverno od zaljeva Hudson*, 1923; J. Forda; *Klopka za muškarce*, 1926; V. Fleminga), nastupa u drugorazrednim filmovima. Nizak i vrlo debeo, široka lica okruglih obraza, podsmješljivih očiju s čupavim obrvama, »kreketava« glasa, popularnost stječe u zv. razdoblju — posebno karakternim (većim) epizodama u tzv. sofisticiranim komedijama. Osobito se isticao likovima ekscentričnima (takav je bio i u privatnom životu): *Duh putuje na zapad* (R. Clair, 1935), *Moj čovjek Godfrey* (G. La Cava, 1936) i *Nebo može čekati* (E. Lubitsch, 1943). Njegovo tumačenje fratra Tucka u *Robinu Hoodu* (1938) M. Curtiza i W. Keighleyja smatra se najboljim od svih dosadašnjih verzija. Snimivši više od 100 filmova, zbog teške bolesti povukao se 1946.

Ostale važnije uloge: *Ljubavna parada* (E. Lubitsch, 1929); *Ekspres za Shanghai* (J. von Sternberg, 1932); *Karavana* (E. Charrell, 1934); *Parobrod iza okuke* (J. Ford, 1935); *Topper* (N. Z. McLeod, 1937); *Gospodin Smith ide u*

Washington (F. Capra, 1939); *U znaku Zorroa* (R. Mamoulian, 1940); *Mladi Tom Edison* (N. Turog, 1940); *Močvara* (J. Renoir, 1941); *Lady Eve* (P. Sturges, 1941); *Nezavršeni posao* (G. La Cava, 1941); *Muška životinja* (E. Nugent, 1942); *Neizvjesnost* (F. Tuttle, 1946).

Mi. Šr.

PALMER, Ernest G., am. snimatelj (1885–1978). Član i jedan od osnivača → A. S. C. Od 1910. asistent snimatelja, od 1919. snimatelj. U nij. razdoblju najuspješnije surađuje sa J. M. Stahлом, E. Flynnom i posebno F. Borzageom. U zv. razdoblju (do potkraj 40-ih godina) radi najčešće za kompaniju 20th Century-Fox i — težeći slikovnoj atraktivnosti — uspješan je u različitim žanrovima. Oscarom je (sa R. Rennahanom) nagrađen za fotografiju u filmu *Krv i pijesak* (1941) R. Mamouliana, dok je nominiran za filmove *Ulični anđeo* (1928, sa P. Ivanom) F. Borzagea i *Slomljena strijela* (1950) D. Davesa. Nakon 1950. radi uglavnom u Vel. Britaniji — u komerc. produkciji. Povukao se 1960.

Ostali važniji filmovi: *Sedmo nebo* (F. Borzage, 1927); *Rijeka* (F. Borzage, 1928); *Četiri đavola* (F. W. Murnau, 1929); *Gradska djevojka* (F. W. Murnau, 1930); *Kavalkada* (F. Lloyd, 1933); *Berkeley Square* (F. Lloyd, 1933); *Karavana* (E. Charrell, 1934, sa Th. Sparkuhlom); *Put prema istoku* (H. King, 1935); *Pod dvije zastave* (F. Lloyd, 1936); *Brod robova* (T. Garnett, 1937); *Četiri čovjeka i propovjednik* (J. Ford, 1938); *Chad Hanna* (H. King, 1940); *Pjesma s otoka* (W. Lang, 1942); *Coney Island* (W. Lang, 1943); *Stogodišnje ljeto* (O. Preminger, 1946).

K. Mik.

PALMER, Lilli (pr. ime **Lillie Marie Peiser**), njemačko-angloam. glumica i književnica (Posen/danas Poznań, Poljska/, 24. V 1914 — Los Angeles, 27. I 1986). Kći kirurga i glumice, glumu uči u Berlinu. Debitira 1932. u kazalištu u Darmstadtu. God. 1933. emigrira u Pariz, gdje pjeva i pleše u music-hallovima. Film. karijeru otpočinje 1934. u Londonu. Isprva glumi druge gl. uloge (npr. *Tajni agent*, 1936; A. Hitchcocka i *Djevojka mora živjeti*, 1939, C. Reeda), potom i glavne (npr. *Thunder Rock*, 1942, R. Boultinga); ti uspjesi omogućuju joj i zapaženu kaz. karijeru. Od 1945. u Hollywoodu, posebno se ističe u filmovima *Ogrtač i bodež* (1946) F. Langa i *Tijelo i duša* (1947) R. Rossena. Vrativši se 1953. u Evropu, nastupa i u franc. i njem. (vrlo često i izrazito komerc.) filmovima, kao i u visokobudžetnim koprodukcijama (npr. *Ljubavne avanture Moll Flanders*, 1965, T. Younga; *Operacija Strijela*, 1965, M. Andersona; *De Sade*, 1970, C. Endfielda) te na televiziji (npr. tv-serija *Petar Veliki*). U tom razdoblju karijere ostvaruje širok dijapazon likova — uglavnom elegantnih, inteligentnih i kozmopolitskih → mondenki. Svoj životni i umj. put duhovito je opisala u autobiografiji *Debeljuškasta Lilli — dobro dijete* (Dicke Lilli — gutes Kind, 1973), a objavila je još nekoliko knjiga (osobito je uspjela *Sve zbog dugog nosa* — Um eine Nasenlänge, 1984 /prev./).

Njezina mlađa sestra **Maria Palmer** također je glumica.

Ostale važnije uloge: *Nježni spol* (L. Howard, 1943); *Engleski bez suza* (H. French, 1944); *Život razorvatnika* (S. Gilliat, 1945); *Čuvaj se samilosti* (M. Elvey, 1946); *Moja djevojka Tisa* (E. Nugent, 1948); *Bračni krevet* (I. Reis, 1952, nagrada u Veneciji); *Glavnom ulicom na Broadway* (T. Garnett, 1953); *Vatromet* (K. Hoffmann, 1954); *Montparnasse 19* (J. Becker, 1957); *Djevojke u uniformi* (G. von Radvanyi, 1958); *Ali ne za mene* (W. Lang, 1959); *Zadovoljstvo u njegovom društvu* (G. Seaton,

1961); *Spijun po zapovijedi* (G. Seaton, 1961); *Sastanak u ponoć* (R. Leenhardt, 1962); *Putovanje s ocem/Praznik bez радости* (D. de La Patellière, 1966); *Lotta u Weimaru* (E. Günther, 1975); *Momci iz Brazila* (F. J. Schaffner, 1978).

Vr. V.

PAMPANINI, Silvana, tal. glumica (Rim, 25. IX 1925). Kći tipografa, učila je klavir, ples i pjevanje. Zapažena na izboru za Miss Italije 1946, na filmu debituira 1947. Atraktivna rasna crnka impozantnog torza, karakterističnoga južnjačkog izgleda i temperamenta, uz S. Mangano prva je glumica u tipu → pin-up u tal. kinematografiji. Nastupa u pov. spektaklima te u melodrama i lakim erotskim komedijama — obično kao »narodska ljepotica« (npr. *Ljepotica iz Rima*, 1955, L. Comencinija). Pedesetih godina ističe se i u nekoliko psihološki složenih dramskih uloga, npr. kao mlada i lijepa žena koja zbog primitivnosti sredine, a donekle i vlastite prirode ne nalazi muža u filmu *Muš za Annu Zaccheo* (1953) G. De Santisa ili kao požrtvovna supruga u *Cesti dugog godinu dana* (1958) istog redatelja. Ne izdržavši konkurenciju novih tal. zvijezda G. Lollobrigide i S. Loren, počinje se povlačiti već 60-ih godina, da bi zadnji film. nastup ostvarila 1971; snimajući i u Francuskoj, glumila je u oko 60 filmova. Režirala je dokum. film *Giuseppe Verdi* (1958).

Ostale važnije uloge: *Vatrogasci iz Viggiua* (M. Mattoli, 1949); *Neuhvatljivi br. 12* (M. Mattoli, 1951); *O. K., Nerone* (M. Soldati, 1951); *Ljepotice na biciklu* (C. Campogalliani, 1951); *Proces gradu* (L. Zampa, 1952); *Trgovina bijelim robljem* (L. Comencini, 1952); *Predsjednica* (P. Germi, 1952); *Mandrinove pustolovine* (M. Soldati, 1952); *Jedan dan na sudu* (Steno, 1953); *Brak* (A. Petrucci, 1954); *Napoleon* (S. Guitry, 1954); *Kula u Neleu* (A. Gance, 1954); *Rimske priče* (G. Francioli, 1955); *Gaučo* (D. Risi, 1964).

Da. Mć.

PANAMA, Norman, am. redatelj, scenarist i producent (Chicago, 21. IV 1914). Školuje se na sveučilištu Chicago, gdje upoznaje Melvina Franka, s kojim kao scenarist, redatelj i producent surađuje do poč. 60-ih godina. Samostalno režira od 1958 (ukupno 6 filmova), postupno se specijaliziravši za komedije (*Put u Hong Kong* — The Road to Hong Kong, 1962), među kojima se izdvajaju dopadljive, farsične o bračnim odnosima (*Ne diraj mi ženu* — Not with My Wife You Don't, 1966, i koscenarist i producent; *Kako »počiniti« brak?* — How to Commit Marriage, 1969; *Da, da... za sada* — I Will I Will... for Now, 1976, i koscenarist). Režira i na televiziji (→ M. FRANK).

N. Paj.

PANAYOTOPOULOS, Nicos, grč. redatelj (Mitilena, 6. XI 1941). Za građanskog rata 1948. dolazi s roditeljima u Atenu. Usporedo sa srednjom školom pohađa Centar za visoke filmske studije u Atenu. Sa 18 godina odlazi u Pariz, gdje diplomira na Sorbonni (*Institut de Filmologie*). Film. karijeru otpočinje kao asistent redatelja u Francuskoj, potom u istom svojstvu djeluje i u Grčkoj. Kao redatelj debituira indus. filmovima. Pripadnik je tzv. novog vala grč. filma (sa Th. Angelopoulosom, Th. Rentzisom, P. Voulgarisom i dr.). U kratkometr. filmovima *Neđjelja* (Kiriaki, 1966) i *Andreou* (1969) navješta izrazito moderan senzibilitet i odvaja se od tradic. grčke kinematografije. Njegov prvi cjelovečernji igr. film *Boje duge* (Ta chromata tis iriados, 1974), začudna priča o nestanku jednog čovjeka za snimanja filma, pod neposrednim je utjecajem suvremenoga am. filma, a alegorijski (kroz ironiju i mistiku) predstavlja građansko društvo modernog doba. Sl. stilske odlike razvija u idućem filmu

M. PANSINI.
Dvorište

Lijenost plodne doline (I tempelides tis evforis hildas, 1978), za koji je iste godine nagrađen na festivalima u Locarnu i Chicagu. B. Ze.

PAN FILM → JUGOSLAVIJA, Vojvodina

PANFILOV, Glibe Anatoljevič, sovj. redatelj i scenarist (Sverdlovsk, 21. XII 1934). Diplomirao politehniku u Sverdlovsku, 1960–63. pohađao dopisni kurs za snimatelje moskovske visoke film. škole VGİK. God. 1961–64. radi kao tv-redatelj u Sverdlovsku, a 1965. diplomira viši kurs za profesionalne redatelje na VGİK-u. Iste godine prelazi u studio Lenfil'm, gdje 1968. debitira filmom *Kroz vatru prolaza nema* (V ogne broda net /i koscenarist sa J. J. Gabrilovičem/), koji dobiva gl. nagradu na festivalu u Locarnu. Među novim sovj. redateljima P. se odmah izdvaja slojevitim oslikavanjem doba građanskog rata, a u fragmentarnosti priče, naglašenom realizmu i kompozicijama crno-bijele fotografije očito je usvajanje iskustava modernog filma. Idući film *Početak* (Načalo, 1970, i koscenarist sa Gabrilovičem) priča je o radnici koja dobija priliku da glumi Ivanu Orleansku; on također postiže međunar. uspjeh, iako se montažni spoj intrigantnog prikaza radničinog življenja i artifičijelnih umetaka snimanja filma ne povezuje u posve suvislu cjelinu (kao i u prethodnom, gl. ulogu tumači Ina M. Čurikova, redateljeva supruga, suradnica i u svim sljedećim projektima). Stanovite polemike izaziva i *Tražim riječ* (Prošu slova, 1975, i koscenarist sa Gabrilovičem), o neurozama gradonačelnice kojoj je tragično stradao sin, no još je provokativnija *Tema* (1977, i scenarist), prikaz stvaralačke krize privilegiranog pisca, koji prilikom posjeta provincijskom gradiću spoznaje svoju nesposobnost. Dugim kadrovima i scenama koje se odigravaju u jednom prostoru u realnom vremenu, P. postiže osebujan ugođaj tjeskobe, a film je 10 godina morao čekati dozvolu za prikazivanje; nakon svjetske premijere na festivalu u Berlinu, nagrađen je 1987. Zlatnim medvjedom. Njegovi filmovi s poč. 80-ih godina — *Valentina* (1981, i scenarist), ekranizacija drame *Prošlog ljeta u Culimsku* A. Vampilova o bescilnosti egzistiranja u sibirskoj zabit, i *Vasa* (1983, i scenarist — Zlatna nagrada /ex aequo/ u Moskvi), originalna interpretacija drame *Vasa Zeljeznova* M. Gorkog — svjedoče o sineastu koji se nastoji baviti temeljnim egzistencijalnim pitanjima, odbijajući bilo kakvu povezanost sa sccrealist. odrednicama u kulturi, a njegov red. prosede nadilazi kaz. predloške preciznim kadriranjem, film. po-

imanjem vremena i prostora te zahtjevom za suzdržanim glum. interpretacijama. Režira i na televiziji.

LIT : K. Nemes, Mita, Panfilov, Tarkovskij, Budapest 1977. N. P.

PANKROMATSKI FILM → VRPCA, FILMSKA

PANNONIA STUDIO, vodeći madž. studio za proizvodnju anim. filmova u Budimpešti (s ateljeima i u Kecskemetu i Pečuhu). Formalno osnovan 1956 (postoji od 1950), nastao je kao organizacijski oblik djelovanja animatora okupljenih oko *Gyule Macskassyja*, koji su otpočeli rad na anim. reklamama u okviru nacionalizirane film. proizvodnje već od 1948. Prvi autorski film proizveden je 1951; do 1954. realiziraju 1 film godišnje, a tada dolazi do zastoja jer vlasti uskraćuju financ. podršku. Premda je većina suradnika otpuštena, jezgra studija nastavlja rad na anim. reklamama, da bi nakon dramatičnih događaja 1956. formirala studio pod imenom P. God. 1960/61. položaj studija su utvrdile 3 nagrade na međunar. festivalima (2 filma tandemom Gy. Macskassy/Gy. Várnai te I. T. Csermaka); otada se proizvodnja povećava — brojčano i po vrstama. Šezdesetih godina počinje izradba serija, od kojih je najpoznatija *Gusztav* (u tih 10 godina proizvedeno je 68 filmova od 5 min, prikazanih u oko 70 zemalja). Ubrzo nastaje i prva serija lut. filmova, a radi se i na animaciji predmeta, slikarstva, krpica, lego-kocaka i dr. Nakon ekon. reforme 1968. opet su smanjene drž. dotacije; ipak, međunar. ugled studija omogućuje brojne narudžbe iz inozemstva koje — kao i sve veće potrebe televizije — još više potiču opseg i raznovrsnost proizvodnje. U to doba ističu se zab. obiteljska serija *Obitelj Smola* J. Neppa te 3 odgojne serije *Objašnjavam...* T. Szaboa Siposa. Nastavljajući s kratkometr. serijama (nastavak *Gusztava*) ali i s novim tematskim orijentacijama (madž. narodne priče priređene za djecu), uz to usvajajući nove tehnike (kolaž) ili obogaćujući već poznate (serije lut. filmova), P. 70-ih godina proizvodi i nekoliko dugometražnih crt. filmova. Nakon prevenc *Vitez János* (1973) M. Jankovisza realizira se po 1 dugometr. projekt godišnje; među njima ima i eksperimentalnih (npr. *Junačka vremena*, 1982, J. Gemesa) ali i izrazito zabavnih (npr. *Gušćar Matija*, 1976, A. Dargaya i *Mačkolovka*, 1986, B. Ternovszkog). Svjetski ugled studija potvrđuje stotinjak međunar. nagrada, među kojima je najvećeg odjeka imao Oscar za 1981. dodijeljen filmu *Muha* F. Rofusza. I. So.

PANOFSKY, Erwin, am. proučavatelj umjetnosti, historičar i teoretičar filma njem. podrijetla (Hannover, 30. III 1892 — Princeton, New Jersey, 14. III 1968). Profesor na univerzitetu u Hamburgu, po dolasku nacionalsocijalista na vlast (1933) emigrira u SAD, gdje djeluje na Institutu za postdiplomski studij u Princetonu. Bavio se u prvom redu ikonologijom i lik. umjetnostima (*Ikonološke studije* — *Studies in Iconology*, 1936, revidirano 1962; *Značenje u vizualnim umjetnostima* — *Meaning in the Visual Arts*, 1957). O filmu je napisao ogled *Stil i medij filma* (*Style and Medium in the Motion Pictures*, 1934, revidirano 1947), u kojem ističe ideju da film dinamizira prostor i, shodno tome, putem prostora izražava vrijeme, što se ostvaruje kroz načelo *suizražljivosti* — istovremeno funkcioniranje vizualnih i auditivnih činitelja filma. strukture. Du. S.

PANOPTIKON, prvotno edioloscop, izum *Majora Woodvillea Latham*. Radi se o projektoru koji se u SAD koristio do 20. V 1895. Poput kine-scopea Th. A. Edisona, radi s kontinuiranim kretanjem vrpce, a gl. nedostatak je slaba svjetlo-ća slike. Zbog sličnosti obaju izuma, Latham je činio dug sudski spor s Edisonom. K. Mik.

PANSINI, Mihovil, film. redatelj (Korčula, 29. V 1926). Diplomirao (1953) medicinu u Zagrebu, potom specijalizirao otorinolaringologiju. Prvi kratkometr. film *Gospodin doktor* realizira 1953. Njegov rad na filmu vezan je uz → GEFF, čiji je bio jedan od gl. predstavnika i idejnih vođa. Pod utjecajem B. Balazsa, ali nadovezujući se i na iskustva dr. umjetnosti, svoje shvaćanje medija ponajbolje manifestira kroz tzv. *antifilm* koji karakterizira maksimalno pojednostavljenje film. djela, napuštanje tradic. sredstava realizacije i oslobađanje od filoz., moralnog, psihol., lit. i simboličkog značenja (kako bi film ostao čist vizualno-akustički fenomen). Teoretske premise njegova rada najbolje se iskazuju u filmu *K-3, ili čisto nebo bez oblaka* (1963), kratkometr. eksperimentu krajnje redukcije svih film. izražajnih sredstava. Ponekad se ipak odvajaju od »nefilm-skih« elementa, pa se u mnogim njegovim ostvarenjima pojavljuje nemoć kao lajtmotiv (npr. *Osuđeni*, 1954, i *Brodovi ne pristaju*, 1955). Uglavnom se bavi eksperimentiranjem s nekim od film. izražajnih sredstava: »raskoljenom« slikom (*Plove*, 1958), fiksacijom (*Dvorište*, 1963) ili puštanjem kamere da sama nađe objekt snimanja (*Scusa signorina*, 1963). Pedesetih i 60-ih godina intenzivno piše o filmu, surađujući u časopisima »Kulturni radnik«, »Filmska kultura«, »Sineasta«, »Film«, »Naše teme« i dr. Profesor je na Medicinskom fakultetu u Zagrebu, a bavi se senzorikom i motorikom slušne i govorne percepcije (što je istovremeno i područje njegovih film. eksperimenata).

Ostali važniji filmovi: *Zagorski cug* (1955); *Smi-rena predvečerja* (1955); *Život stvari* (1955); *Ribe ribe kost* (1958); *Siesta* (1958); *U jednoj maloj tihoj kavani* (1958); *Kamen sebi diže spomenik* (1958); *Zahod* (1963). Da. Mć.

PANSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA FILMOWA, TELEWIZYJNA I TEATRALNA IM. LEONA SCHILLERA, polj. državna viša filmska, televizijska i kazališna škola u Łodzi, osnovana 1948. Po završetku II svj. rata u Poljskoj je počela temeljita obnova kinematografije, što je uključivalo i potrebu za sustavnim obrazovanjem kadrova. Već 1945. u Krakovu je organizirana film. radionica, koja je postupno prerastala u film. školu, a obilježja prave film. akademije dobila je preseljenjem u Łódź — pod rukovod-

stvornom najpoznatijega polj. teoretičara filma (kasnije i svjetskog autoriteta na području film. pedagogije) *Jerzyja Toeplitza* (direktor 1948—68) i njegova pomoćnika, istaknutog dokumentarista *Jerzyja Bossaka*. Predavači su uglavnom najistaknutiji polj. filmski stvaraoci: od starijih (npr. A. Ford, W. Jakubowska, A. Bohdziewicz, E. Cękałski i dr.) do onih koji su u Łodzi diplomirali i vratili se kao predavači (npr. A. Wajda, A. Munk, R. Polanski i dr.). Studij traje 6 godina, od kojih su 2 posljednje posvećene isključivo praktičnom radu, u kojem se inzistira na kolektivnoj realizaciji. Mnogi od tih studentskih (uglavnom kratkometr.) filmova dosegli su takvu razinu, da su bili prihvaćeni kao profesionalni, a neki su osvajali i međunar. nagrade. Na film. akademiji u Łodzi diplomiralo je dosad više od 1000 filmaša raznih profila (među njima i brojni inozemni, privučeni ugledom jedne od najcjenjenijih film. obrazovnih ustanova u svijetu). Kasnije su na akademiji osnovani i odjeli za televiziju i kazalište. To K.

PAPANDOPULO, Boris, kompozitor i dirigent (Honnef am Rhein, 25. 11. 1906). Sin pjevačice Maje Strozzi. Studirao kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (F. Dugan, F. Lhotka, B. Bersa, A. Dobronić), a dirigiranje na Novom konzervatoriju u Beču (D. Fock). Djelovao je kao nastavnik, zborovođa i operni dirigent, a značajan je i kao muz. kritičar i publicist. Među prvim skladateljima u nas služio se suvremenim izražajnim sredstvima. Isprija pristaša nacionalnog smjera, ubrzo nalazi vlastiti »srednji put«, spajajući iskustva suvremene evr. glazbe s elementima domaćega muz. folklor. Virtuozan instrumentator i majstor kompozicijske tehnike, stvorio je opsežan opus s više od 300 raznorodnih djela (opere, oratoriji, kantate, baleti, simfonijska, komorna i vokalna djela i dr.), među kojima su i partiture za 5 igr. filmova (uglavnom iz pionirskih dana jugosl. kinematografije): *Bakonja fra Brne* (1951) i *Stojan Mutikaša* (1954) F. Hanžekovića, *U oluji* (1952) V. Mimice, *Milioni na otoku* (1955) B. Bauera te *Pustolov pred vratima* (1961) S. Šimatovića; skladao je i za kratkometr. filmove. A. Dič.

PAPAS, Irene (pr. ime *Ireni Lelekou*), grč. filmska, kazališna i tv-glumica (Hiliomotho kraj Korinta, 3. IX 1929, negdje 1926). Iz učiteljske obitelji, glumom se bavi već od 12. godine. Kasnije uči balet i završava Školu dramskih umjetnosti u Ateni. Profesionalnu karijeru otpočinje u djelima raznih žanrova, postupno se specijalizirajući za klas. grčku tragediju (Ifigenija, Elektra, Antigona i dr.).



I. PAPAS u filmu *Grk Zorba*

Na filmu debitira 1948., a prvu veću ulogu igra u *Mrtvom gradu* (1951) I. Frixosa, s kojim sudjeluje na festivalu u Cannesu. Zapažena, međunar. karijeru — zbog interesantne fizionomije (crnka klas. grčkog tipa, ozbiljna i pomalo stroga izgleda) — otpočinje sporednim ulogama »egzotičnog tipa« (npr. *Carica Teodora*, 1953, R. Frede i *Atila*, 1954, P. Franciscija). I u ambicioznijim djelima tog razdoblja karijere (npr. *Porez na okrutnost*, 1955, R. Wisea; *Vlast i nagrada*, 1956, H. Kostera; *Topovi s Navarona*, 1961, J. L. Thompsona) njezin je doprinos zapostavljen. Međutim, naslovna uloga u *Antigoni* (1961) G. Tzavellasa nagovješta, a u *Elektri* (1962) M. Cacoyannisa definitivno joj pribavlja ugled dramske glumice velikih mogućnosti, što potvrđuje i kao kamenovana seoska udovica u *Grku Zorbi* (1964) istog redatelja. Otada s velikim uspjehom glumi gl. i veće sporedne (karakterne) uloge u filmovima različitih kinematografija, postavši (uz M. Mercouri) najpoznatija

grč. glumica; izdvajaju se: *Svakom svoje* (E. Petri, 1967), *Stalijska braća* (M. Ritt, 1968), *Z* (Costa-Gavras, 1968), *Kraljevski san* (Da. Mann, 1969), *Trojanke* (M. Cacoyannis, 1971), *Sutjeska* (S. Delić, 1973), *Krist se zaustavio u Eboliju* (F. Rosi, 1979), *Erendira* (R. Guerra, 1983) i *Kronika jedne najavljene smrti* (F. Rosi, 1987). Nakon pada voj. hunte u Grčkoj (koja joj je zabranila povratak u domovinu), trijumfalno se vraća i gr. kinematografiji ulogom Klitemnestre u *Ifigeniji* (1977) M. Cacoyannisa. Do 1988. glumila je u više od 40 filmova. Cesto nastupa i u visokobudžetnim tv-serijama tal. televizije (npr. *Avanture Odisjeje* F. Rossija; *Mojsije* G. De Bosija; *U sjeni velikog hrasta* A. Gianettija).

Ostale važnije uloge: *Nevjernice* (Steno i M. Monicelli, 1952); *Gorke trave* (Z. Mitrović, 1966); *Stidljivi Roger* (R. Freda, 1966); *Luđakinja iz Chaillota* (B. Forbes, 1969); *Ana od tisuću dama* (Ch. Jarrott, 1969); *Visoko društvo Rima* (C. Lizani, 1971); *Bit ću joj poput oca* (A. Lattuada, 1974); *Pod zastavom Muhameda* (M. Akkad, 1976); *Pustinjski lav* (M. Akkad, 1979); *Krvne veze* (T. Young, 1979); *U noć* (J. Landis, 1985); *Sweet Country* (M. Cacoyannis, 1987). G. Va.

PAPIĆ, Krsto, redatelj i scenarist (Vučedol, 7. XII 1933). Završio filoz. fakultet u Zagrebu. Karijeru otpočinje 1956. kao asistent redatelja (M. Bogdanovića, F. Hanžekovića, V. Bulajića, M. Relje i R. Ostojića). Debitira 1965. epizodom *Čekati omnibusa Ključ*, o soc. problemima (stan) mladoga bračnog para koji negativno djeluju i na njihov odnos i karaktere; svojim je filmovima uvijek i (ko)scenarist. Njegov prvi cjelovečernji igr. film je melodrama o sukobu generacija *Iluzija* (1967), a *Lisicama* (1969, velika Zlatna arena za film i Zlatna arena za režiju na festivalu u Puli, godišnja rep. Nagrada »Vladimir Nazor«) ostvario je jedno od najznačajnijih djela jugoslavenskoga tzv. crnog vala. To je prvi film koji se eksplicitnije bavi razdobljem IB-a, odn. psihozom koja se tragično odražava na živote običnih ljudi. Snimljen u monumentalnom ambijentu kamenjara Dalmatinske zagore, s radnjom u 1 danu na seoskoj svadbi, uproščenošću izražajnih sredstava i uzbuđujućom dokumentarnošću film po jednostavnosti, snazi i dramatičnosti navodi na usporedbu s antičkom tragedijom. U sl. ambijentu zbiva se i *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja* (1973, Srebrna arena za režiju) po istoimenu kaz. komadu I. Brešana. Duhovita i razorna varijacija na shakespearijansku temu u ozračju seljačke vitalnosti i primitivizma korektno je prenijeta na

K. PAPIĆ. lijevo: *Lisice* (J. Kaloper), desno: *Izbavitelj* (M. Majurec i I. Vidović)



film, no polit. osuda kaz. izvornika izrečena upravo pred snimanje filma utjecala je i na kontroverze oko njega, pa P. u iduća 2 filma pribjegava ponešto skrivenijoj metaforičnosti. Prvim jugosl. filmom strave *Izbavitelj* (1976) po fantastičnoj prozi sovj. pisca A. S. Grina osvaja 1977. Grand Prix festivala u Trstu. U sklopu proslave obljetnice velikog znanstvenika N. Tesle realizira *Tajnu Nikole Tesle* (1980, Velika Srebrna arena za film), gdje multimilijardera J. P. Morgana tumači O. Welles (jedna od njegovih najboljih uloga u zrelijoj dobi), ali potom — premda u naponu stvaralačke snage — dugo ne dobiva novi igr. film. Tek 1988. režira *Život sa stricem* prema romanu *Okvir za mranju* i scenariju I. Aralice, djelo iznimne dramatičnosti s radnjom na poč. 50-ih godina, o posljedicama moralno-polit. devijacija na sudbinu jednog učenika.

U stankama između igr. filmova režira (većinom se oslanjajući o metode → filma istine) dokumentarce koji se odlikuju aktualnošću i kritičnošću u tretmanu soc. tema, te životnošću i uvjerljivošću, što mu donosi ugled jednoga od najistaknutijih jugosl. dokumentarista. Ističu se: *Kad te moja čakija ubode* (1968, Zlatna medalja »Beograd« *lex aequo* na festivalu u Beogradu) o ubojicama koji ispovijedaju svoju nasilnost; *Čvor* (1970, Srebrna medalja »Beograd« *lex aequo*) snimljen na kolodvoru u Vinkovcima, s temom raskoraka između društ. težnji i rezultata; *Nek se čuje i naš glas* (1971, nagrađen u Oberhausenu) koji sa simpatijama prikazuje »poplavu« privatnih radio-stanica u ruralnom ambijentu sjv. Hrvatske; *Specijalni vlakovi* (1972, Grand Prix u Beogradu), gdje kamera prati gastarbajtere na putu za Njemačku i pritom suptilno razotkriva društ. pozadinu te pojave, kao i degradaciju koja ih očekuje; *Mala seoska priredba* (1972) koja ironizira utjecaj masovnih medija na provincijsku svijest; *Nezaposlena žena s djecom* (1986, Velika Zlatna medalja »Beograd« *lex aequo*) kojim se vraća svomu čestom motivu — pojedinačnoj sudbini kao odrazu društ. prilika.

Podjednako uspješan na igr. i dokum. filmu, uz F. Hadžića redatelj koji se (u hrv. kinematografiji) najčešće bavi aktualnom i akutno soc. i polit. tematikom, većinom svojih filmova izaziva osporavanja, pa i žučljive polit. reakcije. Odlikuje ga osjećaj za opažanje autentičnoga, smisao za rad s naturščicima i prikaz dramski naglašenih odnosa i situacija.

Ostali kratkometr. filmovi: *Halo München* (1967); *À propos des étrangers en France* (1970, za franc. televiziju); *Ribari iz Urka* (1974, koprodukcija s Nizozemskom); *Charter let br. ...*

(1975, koprodukcija s Australijom); *Vlakom u operu* (1975).

PAPOUŠEK, Jaroslav, čehosl. redatelj i scenarist (1929). Nakon studija kiparstva prelazi na visoku film. školu FAMU u Pragu. Čvrstim prijateljstvom povezan sa M. Formanom i I. Passerom, s njima po vlastitoj priči piše scenarij za Formanova *Crnog Petra* (1963), a koscenarist je i Formanovih filmova *Ljubavi jedne plavuše* (1965) i *Gori, moja gospođice!* (1967) te Passerova *Intimnog osvjetljenja* (1965). U zadnja 2 je i asistent redatelja, a po vlastitom scenariju debitirao je kao redatelj 1968 (*Najljepša doba* — Nejkrašnejši vek). Koristeći vlastita studentska iskustva, stvara 3 međusobno povezane epizode koje se zbivaju na lik. akademiji, donoseći tako tematsko osvjetljenje, ali mu režija nije do kraja osmišljena — dijelom i zbog poteškoća na snimanju (umire jedan od gl. glumaca, dolazi do intervencije snaga Varšavskog ugovora). Nakon toga s Formanom i Passerom odlazi u SAD, no ne uspijeva se adaptirati ni realizirati svoje projekte. Vrativši se u CSSR, po vlastitom scenariju snima *Ecce homo Homolka* (1970), satiričku farsu o malograđanskoj obitelji. Iako i ovaj film potvrđuje da je P. bolji scenarist no redatelj, u CSSR je — zbog niza komičnih situacija — bio vrlo popularan, pa su uslijedili i nastavci *Hogo fogo Homolka* (1971) i *Homolka i novčanik* (Homolka a tobolka, 1972). Režira i na televiziji.

PARADŽANOV, Sergej-Sergo Josifovič (pr. ime *Sarkis Paradžanjan*), sovj. redatelj i scenarist (Tbilisi, 9. I 1924). Armenac, odrastao u obitelji umj. sklonosti. Upisao je pjevanje na konzervatoriju, ali je diplomirao violinu i završio koreografsku školu (diplomirao je i na Institutu za željeznički transport). God. 1946. upisao režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi (u klasi I. A. Savčenka); na 2. godini osuđen je na 5 godina zatvora (koje većim dijelom i izdržava). Diplomiravši 1951. asistira A. P. Dovženku i do sredine 60-ih godina radi u ukr. filmskim studijima u Kijevu. Debitira 1955. kao suredatelj (sa J. Baziljanom) filma *Andrieš*. Proslavlja se tek svojim 5. filmom *Sjenke zaboravljenih predaka* (Teni zabytyh predkov, 1965, i koscenarist sa I. Cendejem), ekranizacijom pripovijedaka M. M. Kocjubinskog. Film dobiva dvadesetak međunar. priznanja, ponajviše zbog originalnog korištenja bogatog kolorita zapadnokr. folklor, »razuzdane« vizualne poetičnosti (montažna asocijativnost, kolorističke intervencije, pokretna kamera) i autentičnoga romantičarskog zanosa, snažno iskazanoga u traženju idealne ljubavi, opijenosti prirodom i odbacivanju

društva. Zbog optužbi za ukr. nacionalizam, idući film *Sajat-Nova* (Cvet granata/Sajat-Nova, 1969, i scenarist), metaforičnu biografiju armenskog pjesnika iz XVIII st. Arutjuna Sajadjana, realizira u armenskim film. studijima. Koncipiran u 10 tabloa (prolog, 8 poglavlja, epilog), u kojima se oslikava život gl. junaka (glumi ga žena, → S. M. Čiaureli), obuzet otkrivanjem stare armenske kulture i religioznošću, govori o razapetosti umjetnika između esteticizma i životnosti, a njegov izvanredni vizualni stil odlikuje se statičnom kamerom, plošnim kadrovima, svodenjem glumaca na figure i ugledanjem na tradic. prikazanja. Unatoč ocjeni da je to jedno od najoriginalnijih ostvarenja poratne sovj. kinematografije, ocijenjen je kao nerazumljiv, a samo zahvaljujući trudu S. J. Jutkjeviča ponešto skraćena verzija pohranjena je u studiju i tek potkraj 70-ih godina prikazana u svijetu, gdje dobiva panegirične pohvale. God. 1973. P. je osuđen na 5 godina zatvora (zbog »homoseksualnih sklonosti, poticanja na samoubojstvo i švercanja stranom valutom«) od kojih izdržava 3; ponovno osuđen 1982, nakon protesta stranih sineasta kazna mu je pretvorena u uvjetnu. Nakon toga režira *Legendu o suramskoj tvrđavi* (Legenda o suramskoj krepости, 1985, sa D. I. Abašidzeom), osebujan spoj tradicionalnoga i modernoga, srednjovj. kazivanja i umjetnosti distanciranja, u kojem još više pročišćuje red. postupak započet u *Sajat-Novu*, svodeći glumce na »prolaznike kroz kadar«, odbacujući čak i lik. esteticizam a zadržavajući jedino nenametljivu koreografiju pokreta.

Ostali filmovi: *Ukrajinska rapsodija* (Ukrajinska rapsodija, 1958); *Prvi momak* (Pervyj paren', 1959); *Cvijet na kamenu* (Cvetok na kamne, 1962); *Ašik-Kerib* (1988).

LIT.: A. Liehm (urednik), Serghie Paradžanov, Venezia 1977. N. Pć.

PARALAKSA, razlika (otklon, pomak) između projicirane (gledane) slike u tražilu kamere i iste slike snimljene na film. vrpici (→ KAMERA, FILMSKA, Suvremena kamera). P. je, dakle, posljedica udaljenosti 2 optička sistema (objektiva i okulara). Javlja se kod kamera s optičkim tražilom ugrađenim na kućištu kamere, tako da slika koja se projicirala na vrpču u toku snimanja nije bila jednaka onoj koju je vidio snimatelj u samom trenutku snimanja. Stoga prilikom snimanja, kod komponiranja slike, nastaje naoko neznatna razlika između gledane slike i one stvarno snimljene (projicirane kroz objektiv). Međutim, ta neznatna razlika postaje vrlo zamjetljiva u film. slici na platnu, uvećanoj nekoliko stotina puta. P. osobito dolazi do izražaja kad se teži vrlo preciznoj kompoziciji slike, kad se neki objekti moraju nalaziti na strogo određenim mjestima, a posebno u blizim planovima. Izbjegava se refleksnim tražilima (koja su se počela koristiti u novije doba), s pomoću kojih snimatelj sliku prati kroz objektiv kamere.

Lažna paralaksa, razlika u veličini snimljene i projicirane slike; nastaje zbog razlika u veličinama vratašca na kameri i projektoru. Do lažne paralakse dolazi i kod prikazivanja filma na televiziji — zbog razlika u veličini projicirane i televizijski emitirane slike. E. Gre.

PARALELNA MONTAŽA. 1. Također *naizmjenična*, *izmjenična* i *sinkrona montaža*, → montažni sklop obilježen smjenjivanjem kadrova s pomoću kojih se naizmjenice prate 2 (ili više njih) razdvojena a istodobna prizorna događanja s posrednom uzročno-posljedičnom i, eventualno, plansko-ciljnom međusobnom vezom. — 2. Također *filmska komparacija* i *montažna predoba*,



S. J. PARADŽANOV, *Sjenke zaboravljenih predaka*

montažna retorička figura koju obilježava smjenjivanje kadrova 2 (ili više) razdvojenih prizornih pojava s namjerom da ih se interpretativno usporuđuje (→ MONTAŽA; NARACIJA).

Tipičan uzorak paralelne (naizmjenične) montaže sastoji se od izmjenične višekratne smjene kadrova međusobno odvojenih zbivanja. Tako, npr., u filmu *Mirna ulica* (1917) Ch. Chaplina postoji sljedeći niz kadrova: 1) Soba. Charlie sjedi i puši; 2) Podrum. Narkoman progoni djevojku; 3) Soba. Charlie puši i ustaje; 4) Podrum. Narkoman progoni djevojku i skoro je dohvaća; 5) Soba. Charlie, odlazeći, ruši nogom stolicu i kreće prema stepenicama; 6) Ulica. Charlie izlazi pred gomilu koja uzmiče pred njim; 7) Podrum. Djevojka se stolicom brani od narkomana; 8) Ulica. Charlie se šeće, a kad gomili okrene leđa ona ga hvata i odnosi prema podrumu. 9) Podrum. Narkoman oguljuje svoju ruku. Premda, tako, tipičnu paralelnu montažu obilježuje ponavljana izmjenična smjena mnogobrojnih kadrova, paralelnost može sugerirati i insert samo jednog kadra nekoga drugog zbivanja (tzv. *kadar otklona*). Također, čest je slučaj da se pri naizmjeničnom praćenju odvojenih istodobnih zbivanja pojedino zbivanje prati montažno razrađivanje, te se smjenjuju skupine kontinuirano montiranih kadrova svakoga od paralelnih zbivanja. Međutim, ukoliko je montažno praćenje svakog zbivanja odveć razrađeno, pa se smjenjuju cijele scene ili sekvence paralelnih zbivanja, tada se više ne govori o *paralelnoj montaži* (dakle o montaži unutar određenog montažnog sklopa) već o *paralelnoj naraciji* (tj. o povezivanju cijelih montažnih sklopova).

Već samo naizmjenično pokazivanje odvojenih zbivanja može sugerirati istodobnost i uzajamnu relevantnost 2 zbivanja, ali ako ništa ne proturječi istodobnosti (npr. ako u zbivanjima nema indikacija da se radi o potpuno različitoj vremenskoj razdoblju) i ako zbivanja nisu odviše međusobno nespojiva. Uobičajeno je, međutim, da se paralelno montiraju prizorna zbivanja s kojima smo se već upoznali i o čijoj smo uzajamnoj vezi (vremenskoj, ambijentalnoj, akcionoj) već prethodno doznali. Ako su prethodni podaci oskudni ili ih uopće nema (npr. kad film započne paralelnom montažom), podrazumijeva se tek istodobnost a očekuje se objašnjenje akcionih veza između paralelnih zbivanja.

Istodobnost koju sugerira paralelna montaža jest istodobnost ukupnih tokova razdvojenih zbivanja što ih pratimo; kadrovi, međutim, pokazuju vremenski uzastopne, kontinuirane vremenske odsječke. Naime, dok pratimo jedno zbivanje podrazumijeva se da se drugo istodobno događa, te kad se (promatrački) vratimo prvome, podrazumijeva se da to neće biti isti trenutak u kojem smo ga napustili, već da će od njega biti ispušten onaj dio zbivanja koji nismo pratili (→ ELIPSA).

Promatrački prijelaz s jednoga na drugo istodobno zbivanje u pravilu se izvodi → rezom, premda nisu rijetki prijelazi uz pomoć pretapanja ili zavjese.

Princip naizmjeničnosti obilježuje i montažnu poredbu. Međutim, tipično, u montažnoj poredbi vremenski odnosi ili nisu važni ili nisu odnosi istodobnosti (i tada se nepodudarnost vremena naglašeno prizorno naznačuje — odjećom, maskom, držanjem...), kao npr. u montažnoj smjeni vremenski uzastopnih prizora doručaka Kanea i njegove supruge u *Gračaninu Kaneu* (1941) O. Wellesa, čime se želi dočarati i protok vremena i promjena uzajamnih odnosa. Također, u slučaju montažne poredbe nastoji se paralelne prizorne situacije prikazati tako da ih je teško ili nemoguće

međusobno akciono povezati (npr. u smjenama prizora policijskog gonjenja štrajkaša i prizora klanja goveda u klaonici u *Strajku*, 1924, S. M. Ejzenštejna), te im je zato teško pripisati uzročno-posljedične, odn. akcione, a time vremenske veze. Kako u takvim slučajevima naizmjeničnost prikazivanja ipak upućuje gledaoca da povezuje 2 prizorne situacije, njih se ne povezuje na neposredno akcionoj razini, nego na interpretativnoj, asocijativnoj, te se paralelizam tumači figurativno, retorički. Kako je kod ovakvog paralelizma često jedno zbivanje osnovno, njega se kontinuirano prati, dok se drugo javlja kao svojevrstan → insert, te dobiva *komentativnu funkciju* u odnosu na temeljno zbivanje.

Poredbena montažna naizmjeničnost može usmjeriti pažnju gledaoca na utvrđivanje različitosti između razdvojenih prizornih situacija, pa se onda govori o *montaži kontrasta* (*kontrastivnoj montaži*); može se usredotočavati i na uočavanje sličnosti, pa se tada govori o *montaži analogija* (*analogijskoj montaži*).

Premda se najčešće pojavljuju odvojeno, moguće je ujediniti funkciju sinkronizma i komparacije, ali u takvim slučajevima mora postojati neki naglašeniji signal da paralelizam nema samo narativno-sinkronu već i retoričko-komparacijsku ulogu.

Kod globalnoga narativnog paralelizma (kod paralelne naracije) moguće je ostvariti čistu narativnu komparaciju bez sinkronizma (kako je to učinio D. W. Griffith u *Netrpeljivosti*, 1916, komparativno povezujući 4 priče).

Razvitak paralelne montaže. Princip paralelnoga naizmjeničnog praćenja istodobnih zbivanja poznat je već otprije iz literature (tzv. *paralelna radnja*), a vizualno je primjenjivan npr. u prezentacijama narativnih sekvenci fotogr. »slajdova« u predfilm. vrijeme. Paralelna montaža se počela koristiti da zadovolji povećane potrebe višeprizorne naracije u ranom nij. filmu (→ NARATIVNI STILOVI), tj. potrebu za pokazivanjem razdvojenih a istodobnih zbivanja. Jedno rješenje bilo je da se istodobna zbivanja pokažu povratom, preklapanjem (najprije se pokaže jedno zbivanje u cjelini, pa se onda vraća u vremenu kako bi se pokazalo drugo istodobno zbivanje u cjelini). Međutim, bolje rješenje bio je pokušaj da se istodobna zbivanja prate istodobno, a za to je naizmjeničnost praćenja bila najprikladnija. Prva rješenja tog problema sastojala su se od insertiranja samo jednog kadra drugog zbivanja (tzv. *kadar otklona*) u tok praćenja temeljnog zbivanja. Takva upućivanja s pomoću jednog kadra na drugo istodobno zbivanje bila su već prilično česta oko polovice prvog desetljeća XX st. Elementi prave naizmjeničnosti (ponavljano smjenjivanje kadrova 2 razdvojena zbivanja) pojavili su se polovicom prvog desetljeća, i to pretežno u evr. filmovima (posebno u Patheovim). Dijelom pod tim utjecajem počeli su se češće javljati sl. pokušaji i u SAD (D. W. Griffith).

Budući da dodatan učinak naizmjeničnosti jest isticanje uzajamne vezanosti dvaju zbivanja, to paralelno pokazivanje istodobnih zbivanja ima retoričke potencijale koje je Griffith vrlo uspješno razrađivao. Otkrio je da paralelna montaža retorički osobito uspješno djeluje kod prikazivanja konvergentnih zbivanja od uzajamne važnosti za dramatičnost (npr. u sekvencama potjere i »spasa u zadnji čas« npr. *Usamljena vila*, 1909/). U tim je dijelovima počeo upotrebljavati kraće kadrove kako bi ubrzao njihovu montažnu smjenu, a usavršio je i figuru *montažnog ubrzavanja*; ukoliko, naime, progresivno skraćivanje kadrova — a time

i naizmjenične smjene istodobnih zbivanja — prati akcionu krizu, takvo će montažno ubrzanje pridonijeti dojmu pojačavanja prizorne dramatičnosti. Nakon 1914. uporaba paralelne montaže radi pojačavanja dramatičnosti postala je uobičajena u akcionim filmovima u SAD; u Evropi je tada bila manje korištena.

Retorički aspekti montažnog paralelizma doveli su do narativnog uopćavanja tog principa, te se otkriveni paralelizam počeo koristiti i u dr. narativne svrhe (kao narativni paralelizam, npr. u *Netrpeljivosti*, 1916, D. W. Griffitha).

Međutim, retoričko-poredbene potencijale montažne naizmjeničnosti počeli su sustavno i programatski razrađivati redatelji sovj. revolucionarnog filma (S. M. Ejzenštejn i V. I. Pudovkin). Montažna poredba tu je postala stand. retoričkom figurom, a ponekad se smatrala temeljnim principom montaže; često je služila kao podloga za dodatna retorička osmišljavanja (npr. kao temelj za film. metaforu). Nešto drugačije retoričke efekte naizmjeničnosti (efekte ekspresivno, optički orijentirane) istraživali su sineasti u sklopu avangardnih tendencija 20-ih godina (npr. u impresionističkim filmovima */Kotac*, 1923, A. Gancea/, u čistom filmu */Mehanički balet*, 1924, F. Legera/, u »poemskom« filmu npr. *Čovjek s filmskom kamerom*, 1929, D. Vertova/).

Retorički aspekt paralelne montaže dobio je svoje metanarativno pojačanje uvođenjem zvuka u film, osobito uporabom dramatične muzike i šumova. S druge strane, uobičajila se i nenaglašena, informativna uporaba sinkronog paralelizma. P. je tako — u svojem obavijesnom i retoričkom obliku — postala stand. dijelom film. montaže i temeljnog repertoara tzv. *filmskog jezika*, iz kojega se uzima da bi se individualno primjenjivala i modificirala u žanrovskom, općestilskom i autorskom smjeru.

LIT.: L. V. Kuljevov, Osnovi filmske režije 1, Zagreb 1950; S. M. Ejzenštejn, Montaža atrakcija, Beograd 1964; U. Kurowski, Lexikon Film, München 1972; R. P. Madsen, The Impact of Film, New York 1973; K. McC, Ogledi o značenju filma 1, Beograd 1973; D. Arjón, Grammar of the Film Language, London 1976; B. Belan, Sintaksa i poetika filma, Zagreb 1979; J. L. Fell, A History of Films, New York 1979; J. M. Carroll, Toward a Structural Psychology of Cinema, The Hague 1980; K. Rajs/G. Milar, Filmska montaža, Beograd 1982; A. Peterlić, Osnove teorije filma, Zagreb 1982; B. Salt, Film Style and Technology: History and Analysis, London 1983. H. Tć.

PARAMETRI KADRA, značajke → kadra koje moraju biti specificirane pri kadriranju, odn. one koje specificiraju percepciju kadra.

1) Svaki kadar ima svoju *epistemološku usmjerenost*; prikazivački je ili neprikazivački, živo-filmski ili animiran (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO).

2) Svaki kadar ima određene *veličine*: svoje *trajanje* ili *duljinu* (što se mjeri i izražava sekundama), *ritam* (brz ili spor, prebrz ili prespor), *položaj u redoslijedu kadrova* (tzv. *sintagmatski položaj*, obično obilježen rednim brojem i oznakom pripadnosti → sceni ili montažnom sklopu) (→ MONTAŽA).

3) Kad je prikazivački, svaki kadar ima neka-
kav prizorni *sadržaj* (→ PRIZOR, FILMSKI), → *mizanscenu* (dinamičku ili statičku, duboku ili plošnu i dr. /→ PLANOV) i *kompoziciju* (→ KOMPOZICIJA KADRA).

4) Također kad je prikazivački, svaki kadar bitno obilježuju *modusi točke promatranja* (izrez kadra, plan, strana, rakursi, stanje promatranja i dr.).

5) Svaki kadar ima neke *optičke osobine*. Npr., sniman je određenim tipom → objektivu, određenom vrstom film. vrpce koja uvjetuje kromatske vrijednosti (da li je film crno-bijeli ili u boji), zrnatost slike, neku vrstu kontrastnosti ili ključa

(→ NISKI KLJUČ, VISOKI KLJUČ), ima određenu oštrinu i dr. (→ CRNO-BIJELI FILM; KOLOR; VRPCA, FILMSKA).

U načelu, svako utvrđivanje neke obvezne značajke kadra ujedno je i pridruživanje novog parametra, tako da je moguće uvesti i dr. parametre do ovih spomenutih. Međutim, postoji težnja da se pojam parametra ograniči na karakteristične značajke kadra, tj. na one koje se tipično određuje kad se govori o kadru. To su u prvom redu *modusi točke promatranja*, te se — pod parametrima kadra — najčešće pomišlja upravo samo na njih. H. Tč.



PARAMOUNT, am. kompanija za proizvodnju i distribuciju filmova. Već od nastanka P. je — kao jedan od 5 velikih hollywoodskih studija — imao značajno, ponekad i vodeće mjesto u razvitku am. kinematografije. Utemeljivač tvrtke bio je chikaški trgovac krznom *Adolph Zukor*, kasnije neznoj dugogodišnji predsjednik, koji je — zainteresiran mogućim profitom — 1912. osnovao *Famous Players Film Company*, poduzeće za proizvodnju i distribuciju filmova. God. 1914. Zukor distribuciju povjerava tvrtki *Paramount Pictures Corporation* W. W. Hodgkinsona, no stvaranje snažne kompanije omogućuje tek fuzija s proizvodnim poduzećem *Jesse L. Laskyja* — *Famous Players-Lasky Corporation* sa Zukorom kao predsjednikom, a Laskyjem kao potpredsjednikom. Preuzimanjem distributerskih tvrtki *Artcraft* i *Paramount Pictures Corporation*, kompanija počinje kontrolirati i mnogobrojne kino-dvorane širom SAD; od 1927. ima karakteristični amblem (vrh planine) i naziva se *Paramount Famous Lasky Corporation*, koji se — nakon personalnih promjena (1930) — krati u *Paramount Public Corporation*. Već poč. 20-ih godina P. se naglo probio među tzv. *velike studije*, a imao je ugovore sa zvezdama poput G. Swanson, C. Bow, P. Negri, R. Valentina, D. Fairbanksa i J. Barrymorea (nije uspio pridobiti Ch. Chaplina). Kao novi rukovoditelj produkcije, B. P. Schulberg u drugoj polovici 20-ih godina lansira nove zvijezde: C. Colbert, G. Coopera, F. Marcha, G. Rafta i dr., s kojima studio lakše preživljuje prijelaz na zv. film. Dvadesetih i 30-ih godina P. iznimno zanimanje pokazuje za darovite evropske, osobito njem. redatelje, povjeravajući ambiciozne projekte F. W. Murnauu, J. von Sternbergu, E. Lubitschu i R. Mamoulianu. Budući da gotovo cijela najbolja glum. postava kompanije iz 20-ih godina nije izdržala prijelaz na zv. film, a financ. nestabilnost poč. 30-ih godina ozbiljno su ugrozile Hollywood u cjelini, P. se — nakon žestokih sukoba — lišava usluga suosnivača Laskyja kao i Schulberga, ali 1933. ne uspijeva izbjeći bankrot. Današnji naziv *Paramount Pictures Inc.* tvrtka — reorganizirana — dobiva 1935. Usprkos teškoćama, uzdržava se muz. komedijama sa B. Crosbyjem, erotskim komedijama sa M. West (koje vješto zaobilaze »zamke« Haysova ureda za čudoređe)

i spektaklima »povratnika« C. B. De Millea, a ugovore ima i s mnogobrojnim komercijalno uspješnim glumcima — braćom Marx (koji su u Paramountu postigli najveće uspjeh), M. Chevalierom, W. C. Fieldsom, H. Lloyd, B. Ho- peom, C. Lombard i dr., te s novim ljepoticama — osobito M. Dietrich (posebno u Sternbergovim filmovima). Uz već spomenute redatelje, vodeći »kućni« su još M. Leisen i osobito P. Sturges, majstor jetke satire iz 40-ih godina. Unatoč ugledu i mnogobrojnim zvijezdama, P. od filma *Krila* (1927) W. A. Wellmana 17 godina nije dobio Oscara u važnijim kategorijama, sve dok filmovi *Idući svojim putem* (1944) L. McCareya i *Izgubljeni izlet* (1945) B. Wildera nisu postigli taj uspjeh (inače, u uspješnijim godinama /npr. 1945, 1974. ili 1981/ P. je imao i do 30 nominacija te desetak osvojenih nagrada). Nakon II svj. rata i početnoga naglog porasta profita, potkraj 40-ih godina kompaniju, pa i čitav Hollywood zahvaća snažna anti-trustovska drž. kampanja, koja je potkraj 50-ih — uz obilnu pomoć novog medija televizije — posve uništila već vodećih studija. P. 50-ih godina profitira filmovima s komičarskim tandemom J. Lewis/D. Martin i vrsnim thrillerima A. Hitchcocka, te od svih velikih studija najbolje prosperira, no ne uspijeva izbjeći krizu 60-ih godina; tada ga (listopad 1966) otkupljuje financijska i rudarska kompanija *Gulf & Western Industries* (već vlasnik takvih am. institucija kakve su izdavačka kuća Simon & Schuster ili newyorski Madison Square Garden) i povjerava svom odjelu za »proizvodnju zabave« *Leisure Time*. P. je bio prva velika film. kuća koja je potpala pod kontrolu većeg koncerna iz druge indus. grane, što je ubrzo postalo redovita praksa.

Među prvima, P. se počinje baviti tv-produkcijom (prvi tv-film proizveo je još 1939) i distribucijom; njegov odvojak *Paramount Television* jedan je od najsnažnijih svjetskih tv-producenata i distributera, kao i vitalni komerc. odjel matične tvrtke. Prevladavši financ. kušnje s kraja 60-ih i početka 70-ih godina, P. nakon izvanrednoga komerc. i umj. odjeka filma *Kum* (1972) F. F. Coppole neprestano postiže nove uspjeh; ipak, za razliku od svoga »zlatnog doba«, filmove proizvodi u koprodukciji s manjim, neovisnim producentima. Kompanija u posljednjih petnaestak godina suvereno dominira na listama gledanosti komerc. »mega-hitovima« *Groznicna subotnje večeri* (J. Badham, 1977), *Briljantin* (R. Kleiser, 1978), *Otmičari izgubljenog kovčega* (S. Spielberg, 1981), *Flashdance* (A. Lyne, 1983), *Indiana Jones i hram sudbine* (S. Spielberg, 1984) i dr., pokušavajući istodobno održati ugled i proizvođača »kvalitetnih filmova koji ne gube novac« (npr. *Kineska četvrt*, 1974, R. Polanskog, *Nashville*, 1975, R. Altmana, *Tražeci gospodina Goodbara*, 1977, R. Brooksa, *Božanstveni dani*, 1978, T. Malicka, *Ratnici podzemlja*, 1979, W. Hilla, *Američki žigolo*, 1980, P. Schradera i dr.).

VI. T.
PARÉLY, Mila, franc. filmska i kazališna glumica (Pariz, 7. X 1917). Napustivši studij medicine, statira u mnogobrojnim filmovima; prvu zapaženiju ulogu igra u filmu *Liliom* (1934) F. Langa. Vrsna pjevačica i plesačica, zapažena je za jedne turneje po SAD i angažirana u 2 muz. filma (npr. *Folies-Bergère*, 1935, R. Del Rutha). Otada nastupa znatno češće (isključivo u Francuskoj), ali bez značajnijih glum. dostignuća; najveći uspjeh ostvaruje u *Pravilima igre* (1939) J. Renoira. Karijeru nastavlja za II svj. rata i nakon njega, odigravši ukupno više od 40 film. uloga. Od 50-ih godina posvetila se gotovo isključivo kazalištu (osobito operetama i revijama).

Ostale važnije uloge: *Kraljevski valcer* (J. Grémillon, 1935); *Nećak rukopis* (J. Grémillon, 1936); *Gospodin Flow* (R. Siodmak, 1936); *Vratimo se na Champs-Élysées* (S. Guitry, 1938); *Shanghajska drama* (G. W. Pabst, 1938); *Fantastična kočija* (J. Duvivier, 1939); *Dvanaest žena* (G. Lacombe i Y. Mirande, 1940); *Bijeli kamion* (L. Joannon, 1942); *Andeli grijeha* (R. Bresson, 1943); *Ljepotica i zvijer* (J. Cocteau, 1946); *Užitak* (M. Ophuls, 1952); *Pariz, Palace Hotel* (H. Verneuil, 1956).

D. Šva.

PARIS, John Ayrton → THAUMATROPE

PARKER, Alan, brit. filmski i tv-redatelj i producent (London, 1944, negdje 1940). Isprva redatelj tv-reklama, od 1971. i tv-filmova (već tada počinje suradnju sa svojim gotovo stalnim snimateljem M. Seresinom). Film. karijeru otpočinje 1970. kao scenarist za dr. redatelje; iste godine sa A. Marshallom osniva vlastitu *Alan Parker Film Company*, u kojoj proizvodi više dokum. filmova i tv-programa. Na igr. filmu debitira 1976. kod kritike vrlo uspješnom, stiliziranim filmofilskom muz. parodijom am. gangsterskog filma iz 30-ih godina *Bugsy Malone*, u kojoj sve uloge igraju djeca. Slijedi tzv. zatvorski film *Ponoćni ekspres* (Midnight Express, 1978), klaustrofobično djelo o sudbini Amerikanca (B. Davis) osuđenog u Turskoj zbog posjedovanja droge. Taj izrazito »američki« film pokazuje Parkerovu želju da radi u Hollywoodu, što i ostvaruje *Snom o slavi* (Fame, 1980), tipičnom pričom o »američkom snu« lociranom u školi za plesače i muzičare u New Yorku i režiranom u nervoznoj i pomalo nemarnoj maniri. Nakon relativnog neuspjeha ambiciozne melodrame *Pucanj u mjesec* (Shoot



A. PARKER. *San o slavi*

the Moon, 1982), P. se prihvaća filma *Zid* (The Wall, 1983) inspiriranog istoimenom pločom kultne rock-grupe Pink Floyd, koji režira u psihodeličkoj maniri sve popularnijih video-spotova. Najveći uspjeh postiže filmom *Ptičica* (Birdy, 1984, Zlatna palma na festivalu u Cannesu), pričom o traumama ratnih veterana iz Vijetnama koji nastoje zaboraviti prošlost, a vrlo je zapažen *Palim anđelom* (Angel Heart, 1987), chandlerovskim detektivskim filmom (gl. uloga M. Rourke) s nadrealist. komponentama, i *Požarima u Mississippiju* (Mississippi Burning, 1988).

B. Vid.

PARKER, Eleanor, am. glumica (Cedarville, Ohio, 26. VI 1922). Prva glum. iskustva stječe u Clevelandu i putujućim kaz. družinama. Holly-

woodski »lovci na talente« otkrivaju je u kazalištu Pasadena Playhouse (gdje i uči glumu) i omogućuju joj ugovor s kompanijom Warner Bros. Njezina prva uloga u filmu *Umrli su u čizmama* (R. Walsh, 1941) isječena je iz konačne verzije. Crvenokosa, vrlo naočita, 40-ih godina uglavnom je ljepuskasta »potpora« muškim protagonistima u akcionim filmovima, melodramama i komedijama. Zahtjevnije uloge dobiva tek 50-ih godina, pred istek ugovora s Warner Brosom: u zatvorskoj drami *U kavezu* (J. Cromwell, 1950), kao osuđenica koja u neljudskim uvjetima zatvora postaje izopačena (patnja koja rezultira zloćom česta je značajka njenih film. likova), te u *Detektivskoj priči* (W. Wyler, 1951), kao odana supruga neurotičnog detektiva (K. Douglas) koji joj ne može oprostiti »grešku iz prošlosti«; za obje je nominirana za Oscara. Prešavši u MGM, nastupa u filmovima raznih žanrova; za ulogu operne pjevačice oboljele od paralize u *Prekinutoj melodiji* (C. Bernhardt, 1955) ponovno je nominirana za Oscara. Od 60-ih godina sve više glumi sporedne uloge, ali intenzivno nastupa na televiziji. Do 1988. igrala je u oko 50 filmova.

Ostale važnije uloge: *Moskovska misija* (M. Curtiz, 1943); *Hollywoodska kantina* (D. Daves, 1944); *Polos marinarica* (D. Daves, 1945); *O ljudskim okovima* (E. Goulding, 1946); *Glas kornjače* (I. Rapper, 1948); *Lančano svjetlo* (S. Heisler, 1950); *Kad žene vole* (R. Wise, 1950); *Scaramouche* (G. Sidney, 1952); *Iznad i iza* (M. Frank i N. Panama, 1952); *Bijeg iz tvrđave* (J. Sturges, 1953); *Gola džungla* (B. Haskin, 1953); *Treba prijeći mnogo rijeka* (R. Rowland, 1955); *Čovjek sa zlatnom rukom* (O. Preminger, 1955); *Kralj i četiri kraljice* (R. Walsh, 1956); *Sedmi grijeh* (R. Neame, 1957); *Rupa u glavi* (F. Capra, 1959); *Kuća na brežuljku* (V. Minnelli, 1959); *Povratak u gradić Peyton* (J. Ferrer, 1961); *Moje pjesme, moji snovi* (R. Wise, 1965); *Stoj, pucat ću!* (B. Kulik, 1967); *Avanture četrdesetogodišnjaka* (D. Risi, 1967); *Manekenka i detektiv* (R. C. Sarafian, 1979).

D. Pć.

PARLO, Dita (pr. ime **Grethe Gerda Kornstadt**), njemačko-franc. glumica (Stettin /dan danas Szczecin, Poljska/, 4. IX 1906 — Pariz, 13. XII 1971). Uči balet i kraće vrijeme nastupa kao balerina. Nakon što je pohađala tečaj glume kompanije UFA, zahvaljujući producentu E. Pommeru na filmu debitira 1928 (*Dama s krinkom* W. Thielea). Krhka plavuša, velikih očiju pomalo uplašena pogleda, izražajna lica, djelujući naivno i romantično, potkraj 20-ih i poč. 30-ih godina jedna je od najpopularnijih njem. glumica. Prihvativši 1930. poziv iz Hollywooda, sinkronizira nekoliko am. filmova na njemački i igra više sporednih uloga u am. filmovima — bez većeg uspjeha. Vrativši se u Evropu, zbog dolaska nacionalsocijalista na vlast ostaje u Francuskoj. Zapaženo se uključila u tamošnju kinematografiju i ostvarila 3 svoje najuspjelije uloge: mlade i nježne supruge u *Atalanti* (1934) J. Vigoa, njem. seljančice u *Velikoj iluziji* (1937) J. Renoira i (naslovnu) špijunke u *Gospodici doktor* (1937) G. W. Pabsta. God. 1940. uhapšena je kao njem. državljanka i deportirana u domovinu. U Francusku se vraća 1950, nastupivši otada u još 3 filma (najuspješnije kao stara grofica u *Pikovoj dami*, 1965, L. Keigela /svome posljednjem filmu/).

Ostale važnije uloge: *Povratak kući* (J. May, 1928); *Manolesco* (V. Tourjansky, 1929); *Otmica* (D. Kirsanoff, 1934); *Slučaj glasnika iz Lyona* (C. Autant-Lara, 1937); *Ultimatum* (R. Wiene i R. Siodmak, 1938); *Christobalovo zlato* (J. Becker i J. Stelli, 1939); *Pravda je izvoršena* (A. Cayatte, 1950).

Da. Mć.

PARRA, Pim de la, niz. redatelj, producent i kritičar podrijetlom iz Surinama (1940). Nakon studija polit. znanosti u Amsterdamu, upisuje Nizozemsku filmsku i televizijsku akademiju (režija). God. 1964. sa W. Verstappenom osniva novovalni časopis »Skoop« (u kojem se proćuo bespoštednim kritikama stanja u niz. filmu i zagovaranjem promjena u stilu franc. → novog vala), a ubrzo potom i vlastitu kompaniju *Scorpio Films*; god. 1965–77. njih dvojica naizmjenice režiraju odn. produciraju niz filmova. Najveći komerc. uspjeh ostvaruje erotičnim thrillerom *Opesije* (Obsessions, 1968), a priznanja kritike dobivaju komedije *Frank i Eva* (Frank en Eva, 1973) o dokonom životu bogataške mladeži, i *Jedan narod* (Wan pipele, 1977) snimljen u Surinamu, u kojem se — zapravo dobroćudno — bavi rasnom netrpeljivošću. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *O, Tamara!* (Aah... Tamara, 1965); *Rubijina džungla* (Rubia's Jungle, 1970); *Prljava slika* (Dirty Picture, 1980); *Posljednja halucinacija* (De ultieme hallucinatie, 1986); *Otrovani* (Als in een roes, 1987).

D. Mov.

PARRISH, Robert R., am. redatelj, producent, montažer i glumac (Columbus, Georgia, 4. I 1916). Poput mlađe sestre Helen, karijeru otpočinje kao dječji glumac, nastupajući (1928–36) i u djelima Ch. Chaplina i J. Forda. Već od 1933. asistent je redatelja u kompaniji RKO, zatim i montažer zvuka (za većinu Fordovih filmova s kraja 30-ih i početka 40-ih godina). Za II svj. rata montira njegove dokum. filmove *Bitka za Midway* (1942) i *Sedmi prosinca* (1943), a u poratnom razdoblju postaje jedan od najuglednijih am. montažera (npr. *Tijelo i duša*, 1947 /nagrađen Oscarom/, i *Svi kraljevi ljudi*, 1949, R. Rossena, *Dvostruki život*, 1947, G. Cukora te *Uhvaćen*, 1948, M. Ophülsa). Kao redatelj debitira 1951. krim. filmom *Rulja* (The Mob), i u toku desetljeća stječe ugled nizom akcionih filmova, komedija i melodrama skromna budžeta, među kojima se izdvajaju 3 ostvarenja s naglašeno moral. pričama delikatna, sjtna ugođaja: ratna drama *Grimizna dolina* (The Purple Plain, 1954) te vesterni *Osedlaj vjetar* (Saddle the Wind, 1958) i osobito *Divna zemlja* (Wonderful Country, 1959). Od 60-ih godina češće režira u Evropi, no njegova ostvarenja više ne posjeduju nekadašnju cjelovitost. Ukupno je (do 1974) režirao 19 igr. filmova.

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Viči: Opasnost!* (Cry Danger, 1951); *Zadatak u Parizu* (Assignment — Paris, 1952); *Lucy Gallant* (1955); *Vatra tamo dolje* (Fire Down Bellow, 1957);

U francuskom stilu (In the French Style, 1962); *Dalje od mostobrana!* (Up from the Beach, 1965); *Casino Royale* (1967, sa J. Hustonom, K. Hughe-som, V. Guestom i dr.); *Zvekan* (The Bobo, 1967); *Duffy* (1968); *Marseilleski ugovor* (The Marseilles Contract, 1974).

N. Pć.

PARTITIVNO MIJEŠANJE BOJA → MIJEŠANJE BOJA

PASINETTI, Francesco, tal. povjesničar filma, scenarist i redatelj (Venecija, 1. VI 1911 — Rim, 2. IV 1949). Diplomirao književnost u Padovi. Film. kritike objavljuje od 1931. u brojnim listovima i časopisima; osobito su zapažene u časopisu »Cinema«, kojima — još u doba faš. režima — znatno utječe na razvitak napredne misli o filmu. Jedan od utemeljitelja filmologije u Italiji, od 1937. do smrti predavač je povijesti filma i direktor visoke film. škole Centro Sperimentale di Cinematografia u Rimu. Objavio je sljedeća filmskopov. djela: *Povijest filma od početaka do danas* (Storia del cinema dalle origini a oggi, Rim 1939), koje mu donosi velik ugled i u međunar. razmjerima; *Filmska režija* (La regia cinematografica, Venecija 1945 /sa G. Puccinijem/); *Pol stoljeća filma* (Mezzo secolo di cinema, Milano 1946); *Filmlexicon* (Rim 1948).

Kao redatelj debitira 1934. »fiktionaliziranim« dokum. filmom *Kanal anđela* (Il canale degli angeli) s neprofesionalnim glumcima, a od 1936. piše i scenarije za dr. redatelje (npr. *Grešnica*, 1940, A. Palermija; *Ulica pet mjeseca*, 1942, i *Gostioničarka*, 1944, L. Chiarinija). Osobit je uspjeh postigao nizom dokum. filmova o Veneciji (npr. *Gondola* — La gondola, *Golubovi Venecije* — I piccioni di Venezia i *Venezia minore*, svi 1942; *Venezija na fešti* — Venezia in festa, *Trg sv. Marka* — Piazza san Marco i *Duždeva palača* — Il palazzo dei dogi, svi 1947; *Grad na vodi* — Citta sull'acqua, 1948) koji su svojevrsan hommage rodnom gradu.

Nakon njegove smrti, Pasinettijevim su imenom nazvane 2 ugledne film. nagrade: za najbolji strani film na festivalu u Veneciji te za najbolju film. kritiku objavljenu u Italiji (koju dodjeljuje časopis »Cinema Nuovo«).

D. Šva.

PASKALJEVIĆ, Goran, redatelj i scenarist (Beograd, 22. IV 1947). Diplomirao režiju na film. akademiji FAMU u Pragu 1972 (u klasi E. Klosa). Isprva radi na Televiziji Beograd, ostvarivši više od 30 dokum. i igr. programa. Film. karijeru otpočinje kratkim igr. filmovima *Legenda o Lapotu* (1972, Srebrna medalja »Beo-



G. PASKALJEVIĆ.
Andeo čuvar

grad« /ex aequo/ na festivalu u Beogradu) i *Potomak* (1974, Zlatna medalja »Beograd« /ex aequo/). Njegov cjelovečernji prvijenac *Čuvar plaže u zimskom periodu* (1976, Zlatna arena za režiju u Puli, nagrada CIDALC-a u Berlinu) sjetna je komedija o ljudskoj usamljenosti; sl. temu razvija u idućem filmu *Pas koji je voleo vozove* (1977), intimističkoj tragikomediji koja traži i nalazi svoja uporišta na razmeđu nježnosti i nasilja. Njegovo najznačajnije djelo *Zemaljski dani teku* (1979, Velika brončana arena u Puli, Grand Prix u Avellinu, »film godine« po jugosl. filmskoj kritici), u kome je ostvario potresno svjedočanstvo o starenju i ljudskoj oda- nosti; autentične osobe iz jednoga staračkog doma tumače vlastite sudbine, a P. — uspješno podražavajući dokumentarističku fakturu — u punoj mjeri ostvaruje dojam stvarnosti — jednu suvremenu varijantu neorealizma. Puna stvaralačka zrelost ogleda se u *Posebno tretmanu* (1980, Zlatna arena za režiju u Puli, »film godine« po jugosl. kritici, nagrada M. Dravić za sporednu ulogu u Cannesu, nominacija za Golden Globe u Hollywoodu), metafori o otuđenom društvu koja polazi od ljudskih sudbina u sanatoriju za alkoholičare. Međunar. uspjesi njegovih filmova odvođe ga u Hollywood, gdje realizira film *Suton* (Twilight Time, 1983, Grand Prix UNICEF-a) sa K. Maldenom u gl. ulozi, priču o starcu i dječaku koja

ulogama u predstavama *Slamni šesir* E. Labichea i M. Michela te *Bal lopova* J. Anouilha — iskazuje izrazite sklonosti prema vodvilju; posvetivši se ovoj vrsti komike, u svim medijima (posebno na televiziji) igra niz sporednih uloga koje mu donose znatnu popularnost. I film. karijeru otpočinje komičnom epizodom u *Čudotvornom maču* (1950) V. Nanovića. Nakon toga istaknuo se u filmovima *Sumnjivo lice* (1954, naslovna uloga), *Diližansa snova* (1960), *Orlovi rano lete* (1966) i *Silom otac* (1969) S. Jovanović, *Tuda zemlja i Vratiti će se* (oba 1957) J. Galea, *Bog je umro uzalud* (1969) R.-L. Đukića te *Moja luda glava* (1971) V. Vuča. Vrhunac film. karijere ostvaruje svojom prvom dramskom ulogom — oca protagonistice — u filmu *Već viđeno* (1987) G. Markovića, za koju je nagrađen na festivalu glum. ostvarenja u Nišu. Mo. I.

PASKUCI, Miodrag, redatelj i scenarist (Beograd, 20. IX 1928). God. 1959. u Titogradu sa S. Stetinom pokreće proizvodnju lut. filmova (npr. *Pegavko osvaja svemir* i *Pegavko šampion*). Kasnije za razne jugosl. producente realizira prvenstveno dokumentarne (npr. *Mali oglasi*, 1960; *Mostar*, 1962; *Spomenici Srema*, 1963; *Sremski šereti*, 1966; *Libija, Libija, Libija*, 1975; *Sretmo*, 1975; *Zelene oaze u srcu pustinje*, 1977), ali i dr. vrste kratkometr. filmova. R. Mun.



P. P. PASOLINI,
Accattone

ponovo pokazuje Paskaljevićevo zanimanje za ljudsku usamljenost. U *Varljivom letu* 68 (1984), pokušaju sjetne reminiscencije u kojem do izražaja ponajviše dolazi utjecaj »novog vala« čehosl. filma, osjećaju se znaci stvaralačke krize. *Andeo čuvar* (1987) o prodaji romske djece u Italiji, temeljen na istinitoj priči, djeluje kao autentično svjedočenje o vremenu i ljudima; u ediciji *International Film Guide* za 1987. nalazi se na 4. mjestu liste 10 najboljih.

Paskaljevićev opus odaje izuzetan autorski senzibilitet, koji u temama usamljenosti i otuđenosti suvremenog čovjeka najčešće uspijeva prigušiti sentiment te tako ostvariti poruku visoke metaforičnosti. B. Ze.

PASKALJEVIĆ, Mihajlo-Bata, film., kaz. i tv.-glumac (Požarevac, 14. I 1923). Nakon gimnazije stupio je u KUD »Ivo Lola Ribar« i Akademsko pozorište u Beogradu, potom s grupom mladih glumaca u tek osnovano Beogradsko dramsko pozorište, čiji je stalni član od 1950 (od 1975. Pozorišta na Terazijama). Iako se okušao u najraznovrsnijem repertoaru, ubrzo — osobito gl.

PASOLINI, Pier Paolo, tal. redatelj, scenarist, teoretičar filma i književnik (Bologna, 5. III 1922 — Ostia, 2. XI 1975). Poznati pjesnik (isprva na furlanskom, potom i na tal. jeziku) i romanopisac, 1954. otpočinje film. karijeru kao (ko)scenarist. Velik uspjeh u kritike i publike ostvaruje već svojim prvim red. projektima *Accattone* (1961, Glavna nagrada /ex aequo/ na festivalu u Karlovym Varym), prema vlastitom romanu o životu svodnika (F. Citti) iz rimskog predgrađa, i *Mamma Roma* (1962) o težnji prostitutke (A. Magnani) da postane pripadnica srednje klase; pod utjecajem marksističke ideologije s jedne strane i mistične religioznosti s druge, oba se djela bave proleterskim miljeom i karakterima (kakovima se u to doba bavila i njegova literatura). God. 1963. uhapšen je zbog vrijeđanja crkve u svojoj epizodi (*Skuta* — La ricotta) omnibusa *Rogopag*, gdje parodira hollywoodske »biblijske spektakle«. Nakon toga realizira *Evandjele po Mateju* (II Vangelo secondo Matteo, 1964), sasvim originalno tumačenje *Svetog pisma*, s vlastitom majkom u ulozi Bogorodice i s neprofesionalnim glumcima u dr. ulogama (i sâm često nastupa u svojim filmovima

/ali i za dr. redatelje: npr. *Grbavac*, 1960, i *Počivajte u miru*, 1967, C. Lizzanija). Kasnije se obraća literaturi prošlosti: srednjovjekovlju (*Ptičarine i ptičice* — Uccelacci e uccellini, 1966), klasičnoj grč. drami (*Kralj Edip* — Edipo re, 1967; *Medea* — Medea, 1969), renesansnim izvorima (*Dekameron* — Il Decamerone, 1971; *Canterburyske priče* — I Racconti di Canterbury, 1972) i arap. književnoj baštini (*Cvijet 1001 noći* — Il Fiore delle Mille e una notte, 1974, specijalna nagrada u Cannesu). Ipak, u njegovu su opusu i dalje najuvjerljiviji prikazi suvremenog života u kojima iznosi svoja društ. i polit. gledišta na metaforičan ili izravan način (*Teorema*, 1968; *Svinjac* — Porcile, 1969). Često, osobito u svojoj posljednjoj fazi, nailazi na oštre kritike crkve i zabrane cenzure zbog blasfemija, te suviše izravnog prikazivanja nasilja i seksa (*Salò ili 120 dana Sodome* — Salò o le centoventi giornate di Sodoma, 1975, o faš. tzv. Republici Salò, nastaloj u sjev. Italiji nakon kapitulacije pred saveznicima). Neujednačen i kontroverzan, pun nedosljednosti i sukobljenih tendencija u pokušajima da »pomiri« Krista, Marxa i Freuda, i pored toga jedan je od najzanimljivijih film. stvaralaca 60-ih i 70-ih godina. Umro je nasilnom smrću.

O teoriji filma objavio je relativno malo radova, ali je u suvremenom pristupu filmu ipak ostavio dubok trag. Razvijao je tezu o filmu kao »jeziku akcije«, zapisanom trenutku prirodnoga i sveobuhvatnog djelovanja u stvarnosti, koji ima 2 artikulacije i 4 gramatička »načina« (*reprodukcija; supstantivacija; kvalifikacija; verbalizacija*) (*Jezik pisan akcijom* — La lingua scritta dell'azione, 1965). Taj jezik osniva se na im-znacima (za razliku od govornih lin-znakova) — znacima memorije i snova slikovnog karaktera što tvore sirovu i grubu komunikaciju zasnovanu na oniričkim iracionalnim mehanizmima koji se javljaju u konkretnoj objektivnosti svijeta: krajnja objektivnost i krajnja subjektivnost u isto vrijeme (*Rasprava o filmskom jeziku* — In calce al 'cinema di poesia', 1966). Osobito značajan za prirodu film. medija jest *kadar-sekvenc*, koji omogućuje da se prizor u svojoj prostorno-vremenskoj cjelovitosti sagleda s jedne točke u prostoru kao subjektivna vizija; subjektivnost je krajnja točka realizma koji se dovodi u pitanje čim kadar dođe u kontekst dr. kadrova u montaži, jer je analogon života, i kao takav nema dovršenog smisla; kao što smrt dovršava mogućnost promjena u životu i tako mu daje krajnji smisao, i montaža oduzima realist. otvorenost kadru i pretvara ga u negaciju stvarnosti i sadašnjosti, preobražavajući subjektivnu sliku u film »falsificiranjem« stvarnog vremena; za medij važi isto što i za život — »biti besmrtn i neizražen ili se izraziti i umrijeti« (*Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti* — Discorso sul piano-sequenza ovvero il cinema come semiologia della realtà, 1967).

Ostali važniji filmovi (kao /ko/scenarist za dr. redatelje): *Žena s rijeke* (M. Soldati, 1954); *Cabirijine noći* (F. Fellini, 1957); *Namiguša Marisa* (M. Bolognini, 1957); *Mladi muževi* (M. Bolognini, 1958); *Hrabra noć* (M. Bolognini, 1959); *Šalji vi dan/jedan dan u Rimu* (M. Bolognini, 1960); *Djevojka u izlogu* (L. Emmer, 1960); *Borna kola* — 8. rujna (G. Puccini, 1960); *Lijepi Antonio* (M. Bolognini, 1960); *Duga noć 1943.* (F. Vancini, 1960); *Stranputica* (M. Bolognini, 1961); *Smrt* (B. Bertolucci, 1962).

Ostali filmovi (kao redatelj): *Naličja u Palestini* (Sopraluoghi in Palestina, 1964, srednjometr. dokumentarni); *Skupštine ljubavi* (Comizi d'amore, 1965, cjelovečernji dokumentarni); *Vještice* (om-

nibus, epizoda *Zemlja viđena s Mjeseca* — La terra vista dalla luna, 1967); *Evangelje 70* (omnibus, epizoda *Sekvenca papirnatog cvijeta* — La sequenza del fiore di carta, 1967); Capriccio all'italiana (omnibus, epizoda *Sto su oblaci* — Che cosa sono le nuvole, 1968); *Bilješke za indijski film* (Appunti per un film indiano, 1968, kratkometr. dokumentarni); izašli posmrtno: *Afrička Orestijada* (Orestade africano, 1976); *Skuta* (La ricotta, 1976, kao samostalni srednjometr. film).

Ostali teorijski spisi: *Uvod u Okrugli stol na temu »Kritika i novi film«* (Introduzione alla Tavola rotonda sul tema: Critica e nuovo cinema, 1965); *Prozni film* (Il cinema di prosa, 1966); *Scenarij kao struktura koja želi biti druga struktura* (Sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura, 1966); *Taktovi o filmu* (Battute sul cinema, 1967); *Usmena riječ, izvanredna mogućnost filma* (La parola orale, meravigliosa possibilità del film, 1969).

LIT.: M. Ponzi, Pier Paolo Pasolini, Roma 1968; O. Stack, Pasolini on Pasolini (Interviews with Oswald Stack), London/Bloomington 1969; J. Duflo, Entretiens avec Pier Paolo Pasolini, Paris 1970; S. Areco, Pier Paolo Pasolini, Firenze 1972; M. Gervais, Pier Paolo Pasolini, Paris 1973; S. Petraglia, Pier Paolo Pasolini, Firenze 1974; J. Duflo, Pier Paolo Pasolini, Paris 1976; P. Willemen (urednik), Pier Paolo Pasolini, London 1976; M. Estève (urednik), Pier Paolo Pasolini (I-II), Paris 1976/77; A. Ferrero, Il cinema di P. P. Pasolini, Venezia 1977.

Du. S.

PASPA, Maksimilijan, pionir kinoamaterizma (Zagreb, 29. XI 1896 — Zagreb, 19. X 1961). Poznati zagrebački liječnik-zubar, osnivač je (1928) i prvi predsjednik Kino-kluba »Zagreb«. Ljubav prema filmu stekao je u električarskoj radionici svog oca — jednog od prvih popravljaca i izrađivača film. opreme u nas. Prvu kameru, franc. *Pathé-Baby*, nabavio mu je otac 1917. u Rijeci. Snimao je dokum. filmove sa sasvim određenim sadržajima, obiteljske zgode, prirodne ljepote, čak i kratke igr. filmove, koje je sâm i kolorirao i »lijepio« im zvuk. Kao jedan od najuglednijih hrv. i jugosl. filmskih amatera (odgajio je mnoge kinoamate mladih generacija), stekao je i evr. ugled; od 1925. do smrti sudjelovao je na mnogim manifestacijama film. amaterizma te osvojio niz vrijednih nagrada (npr. u Zagrebu, Beogradu, Berlinu i Parizu). Bio je i strastven fotograf, ostvarivši oko 7000 dijapozitiva naših i evr. gradova i krajeva.

P. C./E. Ce.

PASSENDORFER, Jerzy, polj. filmski i tv-redatelj (Krakov, 8. IV 1923). Za II svj. rata član ilegalnog kazališta u Krakovu, gdje od 1946. počinje kaz. školu i film. kurseve. Kraće vrijeme reporter film. novosti, od 1948. studira režiju na film. akademiji FAMU u Pragu. Red. karijeru otpočinje 1950. u ČSSR obrazovnim filmovima; na igr. filmu od 1957. Iako snima žanrovski raznovrsne projekte, najuspješniji je u onima s temom rata, okupacije i otpora: *Atentat* (Zamach, 1959, nagrađen u San Sebastianu), *Povratak* (Powrót, 1960), *Srušeni most* (Zerwany most, 1962), *Vatreno krštenje* (Skąpani w ogniu, 1964), *Ratni prizori* (Barwy walki, 1965), *Pravac: Berlin!* (Kierunek Berlin, 1968) i *Posljednji dani* (Ostatnie dni, 1969). Režira i na televiziji (npr. popularna tv-serija *Janosik* iz 1973/74).

Ostali važniji filmovi: *Signali* (Sygnały, 1959); *Presuda* (Wyrok, 1961); *Blagdan pravde* (Niedziela sprawiedliwości, 1966); *Dan očišćenja* (Dzien oczyszczenia, 1970); *Operacija Brutus* (Akcja »Brutus«, 1971); *Ubijte crnu ovcu* (Zabijcie czarną owcę, 1972, nagrađen u San Sebastianu).

PASSER, Ivan, čehoslovačko-amer. redatelj i scenarist (Prag, 11. VII 1942). Studirao na lik. akademiji, ali je zbog »buržoaskog podrijetla«

P. P. PASOLINI,
Medeja



(bogatim roditeljima) izbačen, pa kao pomoćnik radi u cirkusu i putujućem kazalištu. Na film dolazi asistirajući redateljima L. Helgeu, Z. Brynychu i V. Jasnom. Nakon toga usko surađuje sa M. Formanom i J. Papoušekom, s kojima piše scenarije za Formanove filmove *Načejaj* (1963), *Crni Petar* (1963), *Ljubavi jedne plavuše* (1965) i *Gori, moja gospođice!* (1967). Kao redatelj debitira 1965. srednjometr. filmom *Dosadno poslijepodne* (Fadno odpoledne), koji je trebao biti epizoda omnibusa *Biseri na dnu* (u kojem su vrlo uspješno debitirali mnogi redatelji njegove generacije), ali su odgovorni njegov film izbacili iz konačne verzije, pa je bio samo povremeno prikazivan kao zasebna cjelina. Potom režira jedan od najboljih filmova »zlatnog doba« čehosl. kinematografije 60-ih godina *Intimno osvetljenje* (Intimni osvetlení, 1965) o virtuozu na violini koji nakon 10 godina posjećuje prijatelja, nastavnika na glazb. školi u provinciji; to djelo je gotovo lišeno zapleta (prijatelji se prisjećaju starih dana, sviraju i piju), a P. izvanredno spretno iskazuje svoje shvaćanje da beznačajne svakodnevne situacije više određuju ljudski život nego rijetki značajni događaji, te ujedno pokazuje tragikomičnu uzaludnost života provincijskog intelektualca konfrontiranu s gotovo istom uzaludnošću života njegova velegradskog kolege. Kako su takvi protagonisti odviše odudarali od tada traženoga »pozitivnog junaka«,

P. više nije dobio priliku da režira u domovini. Odlazi u Francusku i Vel. Britaniju a zatim u SAD, gdje tek 1971. uspijeva realizirati film *Rođen za pobjedu* (Born to Win). Kako ni am. producenti ni (posebno) publika nemaju previše razumijevanja za finese njegova red. prosedea, nešto veći uspjeh postiže — iako snima relativno redovito — tek filmovima *Na Cutterov način* (Cutter and Bone/Cutter's Way, 1981), gdje se te značajke vezuju uz protagoniste koji su bili u Vi-jetnamu, te *Ukleta ljeta* (Haunted Summer, 1988).

Ostali am. filmovi: *Zakon i nered* (Law and Disorder, 1974); *As u rukavu* (Ace up My Sleeve, 1975); *Srebrni medvjedi* (Silver Bears, 1976); *Kreator* (Creator, 1985).

To. K. **PASTRONE, Giovanni**, tal. redatelj, scenarist i producent (Montechiaro d'Asti, 11. IX 1883 — Torino, 27. VI 1959). Po zanimanju knjigovođa, od 1905. radi u međunar. odjelu talijansko-njem. kompanije Rossi & C. Nakon nekoliko poslovnih neuspjeha tvrtke, P. 1907. postaje njezin administrativni direktor; 1908. iz poduzeća nastaje → *Itala Film*. Svojom producerskom i red. djelatnošću (ponekad i pod pseudonimom *Giovanni Fusco*), P. je obilježio prijelaz tal. filma iz pionirske faze u suvremenije organiziranu industrijsku. Iako je režirao tek petnaestak filmova, usmjerio je tal. proizvodnju prema (pseudo)hist.



G. PASTRONE,
Cabiria



PATHÉ FRÈRES, Reklamni plakat

spektaklu koji označuje razdoblje komerc. procvata i svjetskog ugleda tal. filma 10-ih godina. Sve značajke tog trenda kulminiraju u njegovoj *Cabiriji* (1914, u izvornoj verziji 4500 m/ nešto više od 4 h/), inspiriranoj romanom *Kartaga u plamenu* E. Salgarija. Radnja se zbiva u starom Rimu i Kartagi u III. st. prije nove ere, a gl. junaci su oteta rimska djevica Cabiria koja treba biti žrtvovana bogu vatre Molohu te dobroćudni div → Maciste koji je spašava; nosioci gl. uloga → I. Almirante Manzini te → B. Pagano (film. prototip → čovjeka od akcije) postaju svjetske zvijezde i pridonose stvaranju → divizma. Film obiluje grandioznim masovnim scenama, zadivljuje scenogr. i kostimogr. rješenjima, za svoje doba začudnim spec. efektima, a u samoj se realizaciji — iz estetskih razloga — koriste duge vožnje kamere na specijalno konstruiranim kolicima (→ S. de CHOMÓN) i rafinirano postavljena dopunska rasvjeta. Za izvođenje uz projekciju P. je od vrhunskog skladatelja → I. Pizzettija naručio popratnu glazbu, pa je tako nastala i danas izvođena *Simfonija plamena*. P. je isključivi autor filma, a spominjanje G. D'Annunzija kao scenarista samo je smišljen propagandni potez koji je cijelom projektu trebao dati umj. dignitet. *Cabiria* je nesumnjivo utjecala na remek-djelo *Netrpeljivost* (1916) D. W. Griffitha, osobito u narativnoj tehnici (paralelni tokovi radnje) i režiji masovnih scena.

Red. uspjehe postiže i filmovima *Maciste alpinač* (Maciste alpino, 1916, sa L. Maggijem), gdje — zbog tadašnje ratne euforije — svoga starorimskog junaka pretvara u suvremenoga tal. vojnika, te *Kraljevska tigrica* (Tigre reale, 1916), ekranizacijom istoimenog romana G. Verge. Nakon filma *Hedda Gabler* (1919) povlači se i posvećuje med. istraživanjima, a na česte pozive da se vrati filmu odgovara samo jednom (*Jadne male* — Povere bimbe, 1923).

Ostali filmovi — kao redatelj: *Agnese Visconti* (1909); *Pad Troje* (La caduta di Troia, 1910); *Otac* (Padre, 1912, sa D. Testom); *Vatra* (Il fuoco, 1915); *Maciste* (1915); *Rat i Momijev san* (La guerra e il sogno di Momi, 1916); *Trilogija o Dorini* (La trilogia di Dorina, 1917). D. Šva.

PATALAS, Enno, njem. kritičar i povjesničar filma (Quakenbrück, 15. X 1929). Studirao novinarstvo, germanistiku i povijest umjetnosti u Münsteru. Film. publicistikom počinje se baviti 50-ih godina (*Die Zeit*», *Süddeutsche Zeitung*», *Der Spiegel* i dr.), postavši ubrzo jedan od najznačajnijih kritičara u svojoj zemlji. Jedan je od osnivača nekoliko film. časopisa koji su imali velikog utjecaja u poratnom razvitku filma u SR Njemačkoj, u prvom redu zbog vrlo kritičkog odnosa prema komerc. praksi njem. kinematogra-

fije (npr. »Filmkritik« osnovan 1957, čiji je urednik do 1970). Od 1973. rukovoditelj je film. arhiva pri Münchner Stadtmuseum. Od filmskopovjesničarskih radova najznačajniji su: *Socijalna povijest filmskih zvijezda* (Sozialgeschichte der Stars, Hamburg 1963), jedina povijest → *stava zvijezda*, jedinstvena i zbog vrlo detaljne i pregledne tipologije starova, te *Povijest filmske umjetnosti* (Geschichte des Films, München/Beč/Gütersloh 1973, sa U. Gregorom). An. Pet.

PATHÉ, Charles, franc. izumitelj, film. industrijalac, producent i redatelj (Chevry-Cossigny, 25. XII 1863 — Monte Carlo, 25. XII 1957). Sin alsaskog mesara i kuharice koji su 1870. doselili u Pariz (Vincennes). Već sa 12 godina radi u očevoj i dr. trgovinama. Nakon 5 godina voj. službe 1889. odlazi u Argentinu; 1891. vraća se u domovinu gdje se bavi najrazličitijim poslovima: trgovac vinom, vlasnik restorana, advokatski pisar i dr. God. 1894. kupuje Edisonov fonograf i započinje s ekshibicijama po cijeloj Francuskoj, što mu donosi velike prihode, pa za samo nekoliko mjeseci postaje jedan od gl. uvoznika i trgovaca toga Edisonova izuma. U srpnju iste godine, u suradnji sa H. Jolyem konstruira projektor *eknetographes kinétoscopes*, a 1896. vlasnik je velikog broja projekcijskih dvorana, za čije potrebe i režira nekoliko kratkometr. filmova, uglavnom oponašajući braću Lumière (npr. *Ljeganje Parižanke* — *Coucher de la Parisienne*, 1895, i *Dolazak vlaka na stanicu Vincennes* — *L'arrivée d'un train à la gare de Vincennes*, 1896). Iste godine s braćom Emileom, Jacquesom i Théophileom osniva jednu od najznačajnijih film. kompaniji u svijetu → *Pathé Frères*. Sve do 1901. gl. izvor njegovih prihoda bile su projekcijske dvorane, no tada napušta taj posao i otpočinje djelovati kao film. producent (u suradnji s redateljem i producentom F. Zeccaom), Već 1902. izgrađuje veliki studio u Vincennesu, u kojem proizvodi golem broj filmova (snima se i po 1 dnevno); iduće godine počinje otvarati filijale u inozemstvu. Razvijajući posao, osniva ubrzo i tvornicu fotogr. i film. opreme (među ostalim, eksperimentira sa substand. formatima i s koloriranjem), a gradnjom studija, laboratorija (npr. *Joinville*) i kino-dvorana osigurava monopol na svjetskom tržištu pa je 1907–12. najmoćniji film. industrijalac u svijetu. God. 1914. odlazi u SAD i osniva am. ogranak svoje kompanije → *Pathé Exchange*. Iako je u prvom redu bio poslovni čovjek, neprestano je pronalazio nove talente koji su, zahvaljujući njemu, postali zvijezde tog razdoblja (npr. A. Deed, M. Linder i dr.). Već po njegovu povratku iz SAD 1917. kompanija mu počinje stagnirati, jer se na tržištu počinju masovno pojavljivati jeftiniji am. filmovi. Prekomjerne ambicije *Bernarda Na-*

tana Tanenzapfa, od 1929. upravitelja kompanije, dovode je u još lošiji položaj, pa se P. u svibnju 1930 — prodavši i posljednju akciju — povlači u mirovinu u Monte Carlo. Posmrtno mu je objavljena autobiografska knjiga *Od Pathé Frères do Pathé-Cinéma* (De Pathé Frères à Pathé-Cinéma, Lyon 1970). Da. Mć.

PATHÉ FRÈRES, franc. filmska kompanija koju je 1896. osnovao → *Charles Pathé* (s braćom Emileom, Théophileom i Jacquesom), koji je bio i njezin rukovoditelj (Jacques i Théophile P. ubrzo su napustili tvrtku). Njezino stvaranje omogućio je uspjeh Pathéova usavršenog *kinetoscopa*, kod kojega je pokretne sličice moglo istodobno promatrati četvero gledatelja (kod Edisonova izvornika — samo jedan). God. 1897. kompaniji — čija je centrala bila u Parizu (Vincennes) — pridružuje se dotadašnji proizvođač el. motora *Claude Grivolas*, koji je usmjeruje prema vlastitoj proizvodnji filmova. Oko 1900. u kompaniji se zapošljava redatelj *Ferdinand Zecca*, koji isprva imitira filmove G. Mélièsa, no kasnije postiže velik uspjeh režirajući komedije. Stoga Pathé 1902. u Vincennesu gradi studio u kojem se kratki igr. filmovi proizvode gotovo serijski. Osjetivši da perspektivna tržišta postoje i izvan Francuske, tvrtka otvara predstavništva u Londonu, potom u New Yorku i Moskvi, a kasnije čak u Kijevu, Budimpešti, Singaporeu i Calcutti. Do 1908. P. postaje »međunarodni filmski imperij«, koji je samo u SAD distribuirao više filmova no sve am. kompanije zajedno. Industrijalizirajući među prvima film. produkciju, P. se kao daleko najveći svjetski proizvođač filmova (od naivnih komedija do pompoznihi art-filmova) s vremenom počela sve više orijentirati prema proizvodnji film. opreme i film. vrpca, a s druge strane monopolizirati izgradnju novih studija, sve luksuznijih kino-dvorana i laboratorija. Iz kompanije su potekle i prve redovite film. novosti — *Pathé Journal* (1908), a razvila je i vlastiti proces kolor-filma. Za I. svj. rata kompanija se sklanja iz zaraćene Evrope i koncentrira na svoj am. odvojak *Pathé Exchange*, međutim, tamo nije mogla izdržati konkurenciju sve jače (i jeftinije) američke film. industrije. Nakon rata P. se postupno osipa: 1918. prodana je sekcija fonografa, 1920. ukinuti su američko (*Pathé Exchange* u New Yorku) i brit. predstavništvo (*Pathé Limited* u Londonu), a 1926. tvrtka Kodak otkupljuje tvornice film. materijala. Konačni udarac Pathé Frèresu zadaje tvrtka *Natan-Films*, koja 1929. kupuje *Pathé-Cinéma* i pretvara ga u *Pathé-Natan* (koji propada 10 godina kasnije). Tek 1944. grupa financijera oživljuje pionirski naziv osnutkom *Société Nouvelle Pathé-Cinéma*, usmjerene u prvom redu na distribuciju. P. postoji i danas, distribuirajući u svijetu klas. francuske filmove. Svoj *hommage* kompaniji izrazio je R. Clair filmom *Dajte nam slobodu* (1931).

LIT.: Ch. Pathé, De Pathé Frères à Pathé-Cinéma, Lyon 1970.

VI. T.

PAT I PATAŠON, danski *Fyrtårnet och Bivognen*, njemački *Pat und Patachon*, francuski *Doublepatte et Patachon*, engleski *Long and Short* (pr. imena *Carl Schenstrøm* i *Harald Madsen*), dan. glumci (Schenstrøm: Kopenhagen, 13. XI 1881 — Kopenhagen, 10. IV 1942; Madsen: Silkeborg, 20. XI 1890 — Kopenhagen, 13. VII 1949). Komičarski duo sazdan na suprotnostima — visoki, mršavi i melankolični Pat (Schenstrøm) te omleni, debeli i naivno-lukavi Patašon (Madsen); evr. prethodnici → Stanlija i Olija. Tandem je 1921. osnovao redatelj i producent L. Lauritzen, združivši već afirmiranoga kaz.

i film. komičara Schenströma s početnikom Madsonom. Vrlo popularni i u inozemstvu, većinu najuspješnijih filmova snimili su s Lauritzenom, koji je redatelj i njihova najambiciozniji ali neuspjelog projekta *Don Quijote* (1926). Izvan te suradnje, najznačajniji su im filmovi *Uskrs policajca Paulusa* (G. Molander, 1924), *Veseli momci* (U. Gad, 1926) i *Šogori* (H. Steinhoff, 1927). Iako su i njihovi prvi zv. filmovi uspješni, 1932. prekidaju suradnju s Lauritzenom i bez većeg uspjeha snimaju u Njemačkoj, Austriji i Švedskoj. Pokušaj povratka u matičnu kinematografiju (*Dobra stara vremena*, 1940, J. Jacobsena) nije im uspio pa se iste godine povlače.

Mi. Šr.

PATRICK, John (Jack) (pr. ime **J. P. Goggan**), am. scenarist i dramatičar (Louisville, Kentucky, 17. V 1905). Studirao na sveučilištima Columbia i Harvard. Istaknut dramski pisac, dobitnik Pulitzerove nagrade za *Čajnu na augustovskoj mjesecini* (Teahouse of the August Moon), čijoj je ekranizaciji (Da. Mann, 1956) scenarist. U Hollywoodu još od druge polovice 30-ih godina, isprva radi na niskobudžetnim filmovima. Ekranizacija njegova komada *Žustro srce* (V. Sherman, 1949) osigurava mu značajnije projekte, mahom adaptacije knjiž. djela: *Prva dama Amerike* (H. Levin, 1953), *Tri novčića u fontani* (J. Negulesco, 1954), *Ljubav je sjajna stvar* (H. King, 1955), *Visoko društvo* (Ch. Walters, 1956), *Neki su dotrčali* (V. Minelli, 1958) i *Svijet Suzie Wong* (R. Quine, 1960). Piše i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Rođen nesmotren* (M. St. Clair, 1937); *Neobična ljubav Marthe Ivers* (L. Milestone, 1946); *Čarolija* (I. Reis, 1948); *Plešalice* (G. Cukor, 1957); *Gigot* (G. Kelly, 1962); *Glavna atrakcija* (D. Petrie, 1962).

N. Pc.

PATRICK, Nigel (pr. ime **N. Dennis Wemyss**), brit. glumac i redatelj (London, 2. V 1913 — London, 21. IX 1981). U kazalištu nastupa od 1932, isprva kao komičar. Kao već popularan kaz. glumac na filmu debitira 1939. Nastupa u gl. i drugim gl. ulogama karakternog tipa, osobito sugestivno tumačeći u osnovi pozitivne likove ali s crtom pokvarenosti, kao i one koji iza superiornosti i ironična nastupa kriju labilnost. Nastupio je u 32 filma (i u SAD), a istaknuo se i u tv-seriji *Zero One*. Režirao je filmove *Kako ubiti bogatog ujaka* (How to Murder a Rich Uncle, 1957) i *Johnny Niko* (Johnny Nobody, 1965 /snimljen 1961/) u kojima je i glumio.

Ostale važnije uloge: *Omča* (E. Gréville, 1948); *Proljeće u Park Laneu* (H. Wilcox, 1948); *Putujući odlazak* (R. W. Baker, 1950); *Pandora i ukleti Holandez* (A. Lewin, 1950); *Browningova verzija* (A. Asquith, 1951); *Brži od zvuka* (D. Lean, 1952); *Drvo života* (E. Dmytryk, 1957); *Safir* (B. Dearden, 1959); *Liga džentlmena* (B. Dearden, 1960); *Proces Oscaru Wildeu/Optuženi ste, Oscare Wilde!* (K. Hughes, 1960); *Bitka za Britaniju* (G. Hamilton, 1969); *Izvršitelj* (S. Wanamaker, 1970); *Veliki valcer* (A. L. Stone, 1972); *Čovjek iz Australije* (J. Huston, 1973).

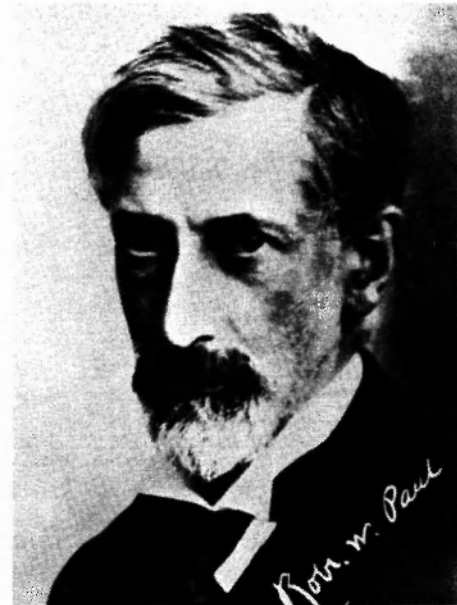
An. Pet.

PATRONI GRIFFI, Giuseppe, tal. redatelj, scenarist i pisac (Napulj, 27. II 1921). Raznovrsnih interesa, od 1948. piše za radio te objavljuje priče i (vrlo uspješne) kaz. komade. Na filmu od 1952. kao (ko)scenarist, a ugled stječe potkraj 50-ih i 60-ih godina: *Torbari* (F. Rosi, 1959), *Nova kinja* (A. Lattuada, 1960), *Djevojka s kovčegom* (V. Zurlini, 1961), *Crna duša* (R. Rossellini, 1962, prema vlastitom kaz. komadu /Anima nera/), *Vještice* (omnibus, epizoda L. Visconti, 1967) i *Bilo jednom* (F. Rosi, 1967). Kao redatelj debitira filmom *More* (II mare, 1962), koji tematikom

(ispraznost postojanja, nemogućnost komuniciranja), izborom prostora (sivi, pusti, turistički još netaknuti Capri) i intelektualizmom podsjeća na poetiku M. Antonionija. Nakon toga — osim filмова *Priprijeti večeru* (Metti, una sera a cena, 1969) prema istoimenoj vlastitoj drami i *Zbogom okrutni brate* (Addio, fratello crudele, 1971) prema drami *Šeta što je kurva!* J. Forda — dulje vremena režira uglavnom u kazalištu (V. Brancati, L. Pirandello, M. Schisgal i dr.). Njegov interes za psihol. analize osoba svrstanih izvan okvira »normale« povezan s eksperimentiranjem s vremenom (suprotstavljanje retrospektivnosti i kronološkog slijeda) uočljiv je u filmovima *Smrt u Rimu* (Identikit, 1974) o ženi (E. Taylor) i mladiću koji će je — nakon niza histeričnih tortura — na njen zahtjev ubiti, i *Božanstvena žena* (Divina creatura, 1975) o aristokratu (T. Stamp) kojega ljubav prema pučanki (L. Antonelli) i ljubomora dovode do tragičnog kraja. Režira i na televiziji.

Ostali filmovi: *Ljubavni kavez* (La gabbia, 1985); *Rimljanka* (La Romana, 1988).

Al. Pa.



ROBERT WILLIAM PAUL

PAUL, Robert William, brit. pronalazač, tvorničar i sineast (Highbury, 3. X 1869 — Putney, 28. III 1943). Po zanimanju optičar. Opsjednut izumom kinematografa, konstruirao je više uređaja za snimanje i projekciju; smatra se da je 1894. kopirao (donekle i usavršio) → *kinetoscope* Th. A. Edisona (koji nije uspio zaštititi svoja autorska prava u Vel. Britaniji, pa je prestao opskrbljivati brit. tržište filmovima), a 1896. izumio → *malteški križ*. Međutim, nekoliko tjedana prije njega braća Lumière su već prikazala svoj *cinématographe*, kod kojega se intermitentno kretanje vrpce odvijalo s pomoću hvataljki (a ne malteškog križa). Paulov izum bio je — kao i *cinématographe* — istodobno kamera i projektor, a zvao se *theatograph* (kasnije *animatograph*). God. 1899. P. otvara jedan od prvih »pravih« film. studija u Evropi — *Muswell Hill* u Londonu, i tako postaje prvi brit. producent; tokom 6 godina proizvodio je po oko 50 filmova godišnje (redatelj je najčešće bio *Walter R. Booth*) — uglavnom temeljenih na trikovima. Smatra ga se jednim od začetnika igr. filma, jer je već 1896. na krovu londonskog varijetea Alhambra snimio jednominutnu dosjetku u jednom kadru *Vojnikovo udvaranje* (The Soldier's Courtship) o vojniku koji udvara djevojci, a neprekidno im dodijava dosad-

na starica. Publika je oduševljeno prihvaćala i dr. njegova ostvarenja poput *Sudara vlakova* (A Railway Collision, 1900), *Uklete trgovine suvenira* (The Haunted Curiosity Shop, 1901), *Sahovske svade* (A Chess Dispute, 1903), *Toga prokletog momka* (Drat That Boy, 1904) i dr., među kojima se izdvaja *The ? Motorist* (1906), poznat po triku kojim se automobil diže u zrak i leti u svemir. Naime, P. se osobito uspješno bavio spec. efektima: npr., koristio je usporeni pokret na ekranu i snimao sudar vlakova s pomoću maketa. Nakon sloma živaca 1910. napustio je film i posvetio se znanstvenom radu.

Svojom djelatnošću P. je postao najznačajniji brit. pionir filma prije → C. M. Hepwortha, kojem po značenju donekle konkurira jedino → B. Acres.

K. Mik.

PAULVÉ, André, franc. producent (Seignelay, 30. X 1898 — Pariz, 8. VIII 1982). Bankar, filmom se profesionalno bavi od 1937. kao administrativni suradnik producenta i distributera A. Ossoa. Iste godine, zahvaljujući financ. uspjesima svoga bankarskog društva, osniva distribuciju *Discina*, a 1938. i proizvodnu tvrtku *Specia Films*. Prvi veliki uspjeh postigao je 1939 (*Zamke* R. Siodmaka), a najkreativnije razdoblje imao je 1941—47, posebno za II svj. rata kad proizvodi više vrhunskih filmova označavanih kao »qualité France« (npr. *Noćni posjetioči*, 1942, i *Djeca raja*, 1944, M. Carnéa te *Svijetlost ljeta*, 1943, J. Grémilona). Nakon rata ističe se nekim osobnijim projektima (npr. *Ljepotica i zvijer*, 1946, J. Cocteaua i *Prokletnici*, 1946, R. Clémenta) te visoku kvalitetu produkcija održava do poč. 50-ih godina. Nakon komerc. neuspjeha klas. djela *Zlatna kaci-ga* (1952) J. Beckera postupno se povlači (posljednji film potpisuje 1953).

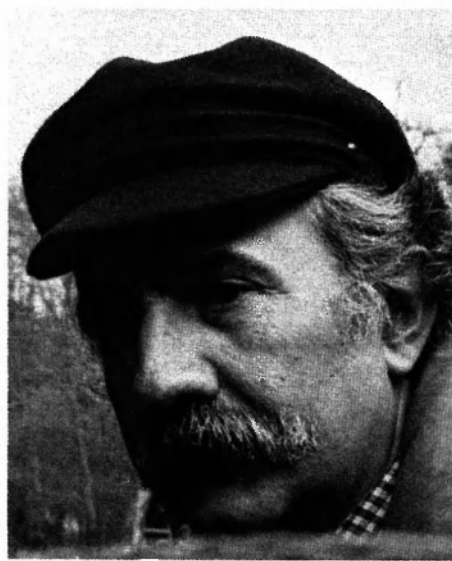
Ostali važniji filmovi: *Sukob* (L. Moguy, 1938); *Komedija sreće* (M. L'Herbier, 1940); *Priča smijeha* (M. L'Herbier, 1941); *Vječno vraćanje* (J. Delannoy, 1943); *Čini* (Christian-Jaque, 1944); *Silvija i fantom* (C. Autant-Lara, 1945); *Dio sjene* (J. Delannoy, 1945); *Rocambole* (J. de Baroncelli, 1947); *Parmski kartuzijanski samostan* (Christian-Jaque, 1948); *Manež* (Y. Allégret, 1950); *Veliki šef* (Y. Ciampi, 1951).

Da. Mć.

PAUS, Turido, crtač i animator (Sarajevo, 15. XI 1924). Apsolvirao pravo. Na filmu od sredine 50-ih godina; isprva radi za Duga film, potom u Interpublicu a zatim u Zagreb filmu. U prvom redu animator (nekoliko desetaka naslova), glavni je animator u filmovima *Dječak i lopta* (B. Kolar, 1960), *Lutkica* (B. Dovniković, 1961), *Đavolja posla* (Z. Grgić, 1965), *Muzikalno prase* (Z. Grgić, 1965, s redateljem), *Manevri* (B. Dovniković, 1971), *Lutke bez kose* (A. Zaninović, 1971) i dr. Gl. crtač i gl. animator u filmovima *Slučaj luđaka s brkovima* i *Slučaj brzog puža* (oba 1961) P. Radimirija i dr. Suradivao je u izradbi velikog broja reklamnih filmova.

R. Mun.

PAVIĆ, Josip, glumac i književnik (Travnik, 31. XII 1887 — Zagreb, 21. X 1936). Jedan od najvećih dramskih umjetnika zagrebačkog glumišta, vjerojatno posljednji predstavnik hrv. kazališne boeme. Zbog svoje scenske izražajnosti i velike popularnosti dolazi i na film — u sāmim počecima tog medija u Hrvatskoj; tako postaje jedan od prvih film. glumaca u nas. Nastupio je u filmovima *Matija Gubec* (A. Binički, 1917), prikazu seljačke bune 1573. prema romanu A. Šenoe, *Vragoljanka* (A. Grünhut, 1918), veseloj igri, i *Dvije strote* (A. Grünhut, 1918), drami iz vremena franc. revolucije; tadašnja film. kritika, također još u začetku, njegove je film. nastupe ocijenila



ZIVOJIN PAVLOVIĆ

vrlo povoljno. S uspjehom se bavio i knjiž. radom (novele i humorističke crtice). P. C./E. Ce.

PAVLINIĆ, Zlatko, scenarist, redatelj, crtač i animator (Zagreb, 23. V 1944). Studirao na Elektrotehničkom fakultetu u Zagrebu. Bavi se karikaturom i stripom; izlagao je u Zagrebu, Montrealu, Bordighieri i dr. God. 1967. kao gl. crtač sudjeluje u amaterskom crt. filmu *Bez brijanja* M. Puhlovskog (za zagrebački FAS). U Zagreb filmu od 1968. Kao potpun autor realizirao je crt. filmove *Na dnu* (1969), *Na vrhu* (1969), *Gallery* (1970), *Portreti* (1971), *Sreća* (1976), *Kako su ljudi ostali bez mozga* (1977), *Začarani princ* (1978), *Kugina kuća* (1979), *Fatamorgana* (1980) i dr. S uspjehom se okušao i u crt. mini-filmovima. Jedan je od zapaženijih mlađih autora tzv. zagrebačke škole crtanog filma. R. Mun.

PAVLOVIĆ, Svetozar-Sveta, redatelj (Rogljevo kod Negotina, 21. V 1926). Studirao historiju umjetnosti. Poč. 50-ih godina predavač montaže na Filmskom tehnikumu u Beogradu. Njegov opus s više od 50 dokum. filmova raznih žanrova, i kad ne dostiže najviše domete, svojevrsan je mozaik emotivnoga, impresionističkog doživljavanja ambijenta u kome je ponikao, često protkanog lirskim tonovima i šarmom, pa ga kritika svrstava među najautentičnije srp. dokumentariste. Pažnju privlači filmom *Vašar* (1959, I nagrada za

folklorni film na festivalu u Bruxellesu). Slijedi niz zapaženih ostvarenja: *Majdanpek* (1961) o preporodu rudnika bakra starog 2 milenija; *Veliki okršaj* (1962, Brončani lav u Veneciji), galerija reakcija nogometnih navijača; *Radovi u toku* (1965, III nagrada za režiju i scenarij u Beogradu) o sitnim navikama — preprekama razvoja; *Da capo al fine* (1965) o seljacima-muzičarima; *Dodi Mile u naš kraj* (1967) o životu nekad i sad; *Beograd* (1969) o 25. godišnjici oslobođenja; *O nekim infinitezimalnim aspektima...* (1975) o seoskim kovačima i bravarima koji »servisiraju« motorna vozila. Nekoliko filmova snimio je i na temu rata: *Cerska bitka* (1964, novčana nagrada za scenarij i režiju u Beogradu) o prvoj savezničkoj pobjedi u I svj. ratu; *Breze* (1968, nagrađivan u Moskvi) o rus. brezama na groblju oslobodilaca u Požarevcu; *Kad je nebo bilo crno nad Beogradom* (1978, Srebrna medalja »Beograd« /ex aequo/) o bombardiranju Beograda 6. IV 1941; *Kad su lomače gorele u Beogradu* (1981) o logoru na Banjici; *Sećanja na ženu ratnika* (1983) o danas zaboravljenoj ženi-dobrovoljcu u balkanskim i I svj. ratu. Uspješan je i reklamno-propagandnim filmovima (npr. *Narodno pozorište*, 1968, *Plamena peć, javi se*, 1972 /nagrađivan u Pardubicama/, i *Vuna — zlatna sirovina*, 1978 /nagrađivan u Beogradu/). Snimio je i desetak filmova o svom zavičaju, o Boru i njegovim rudnicima, za koje je dobio Oktobarsku nagradu grada Bora. Od 1973. radi i za obrazovni program Televizije Beograd (npr. serije *Naši krajevi* i *Ostavština za budućnost*). Nosilac je Ordena rada sa srebrnim (1966) i zlatnim vijencem (1980). Mo. I.

PAVLOVIĆ, Vladimir, redatelj i scenarist (Valjevo, 24. XI 1930 — Beograd, 21. XI 1984). Studirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu i Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu (režija). Karijeru je otpočeo kratkometr. propagandnim filmovima po vlastitim scenarijima: *Soja i Minut čutanja* (oba 1961), *Moja prva vožnja* (1963) i *Krušik* (1969). U svojim igr. filmovima bavi se ratnom tematikom. U prvijencu *Deca vojvode Smita* (1967), snimljenom skromnim sredstvima u tada poluprofesionalnim uvjetima Kino-kluba »Beograd« (koji nije postigao veći uspjeh), prikazuje sudbinu ratne siročadi traumatizirane ratom. U *Oseki* (1969) apsurdnost rata kulminira u surovom obračunu dvojice ideol. protivnika (nekad prijatelja i kumova) u zabačenom srp. selu; neprikriveno autorsko suprotstavljanje tzv. crnom valu P. je želio iskazati nekom vrstom nastavka tog

filma (*Palma*), koji međutim nije realiziran. Nekoliko idućih godina P. se posvećuje koprodukcij-skom projektu domaćih producenata (Filmski studio iz Titograda i Zeta film iz Budve) sa SSSR-om (Mosfil'm) — *Okovani šoferi* (Edinstvennaja doroga, 1975) o monstroznoj njem. zamisli da ratni transport petroleja od Rumunjske do Italije od jugosl. partizana zaštite tako što bi vozači bili okovani sovj. zarobljenici; za režiju ovog filma nagrađen je na festivalu u Puli Brončanom arenom. Nakon toga neko vrijeme živi u SSSR-u, gdje režira sovjetsko-švic. koprodukciju *Zlatna sezona* (Barhatnyj sezon, 1979) o situaciji u Evropi 1938, kad — nakon potpisivanja Münchenskog sporazuma — još nije shvaćena opasnost od fašizma koji se naglo širi (s poznatim glumcima I. M. Smoktunovskim i S. F. Bondarčukom u gl. ulogama). U SSSR-u radio i na produkciji dokum. filma o Maji Pliseckaji te igr. filma *Teheran 43* (1981) A. A. Alova i V. N. Nau-mova. Mo. I.

PAVLOVIĆ, Zivojin, film. i tv-redatelj, scenarist i književnik (Šabac, 15. IV 1933). Diplomirao dekorativno slikarstvo na Akademiji za primjenjenu umjetnost u Beogradu. Na film dolazi kao filmofil preko Kinoteke (tada neke vrste slobodnog univerziteta), s generacijom nezadovoljnom »krajnje provincijalnim diletantskim komercijalnim filmom« koja se nastoji i sama okušati u tzv. autorskom filmu. Nakon nekoliko amat. projekata (*Voz No 4686*, 1959; *Triptih o materiji i smrti*, 1960; *Lavirint*, 1961), profesionalnu karijeru otpočinje predavanjima o filmu po unutrašnjosti Srbije i režijom po I storije u omnibusima *Kapi, vode, ratnici* (1962) te *Grad* (1963), u Sarajevu sudski zabranjen. Sljedećih godina snima nekoliko filmova različitih sadržaja, ali jedinstvenih po duhu i gotovo dokumentarističkoj fakturi, u kojima njegovi junaci — ne mogavši se osloboditi predodžbi o svijetu u koje iskreno vjeruju — bivaju poraženi i dospjevaju »do samog dna«. U *Neprijatelju* (Sovražnik, 1965) inspiriranom *Dvojnkom* F. M. Dostojevskog, gl. junak (B. Živojinović) koji se bori za humanističke ideale, biva poražen podvalama svog dvojnika, dok u *Povratku* (1966) kriminalac (opet B. Živojinović) po izdržanoj kazni bezuspješno pokušava izmijeniti dotadašnji život. Slijede filmovi koji ga svrstavaju među najistaknutije film. redatelje u Jugoslaviji: *Buđenje pacova* (1967, Srebrna arena za režiju na festivalu u Puli i nagrada za režiju u Berlinu) o usamljeniku (S. Perović) koji uzalud pokušava

Ž. PAVLOVIĆ, lijevo: *Zasada* (I. Vidović i M. Dravić), desno: *Kad budem mrtav i beo* (D. Nikolić)



unijeti promjene u svoj turbobni i besmisleni život, vodeći računa da se nakon IB-a ponovno ne kompromitira; *Kad budem mrtav i beo* (1967, Velika zlatna arena za najbolji film i Zlatna arena za režiju u Puli 1968, nagrada Saveza omladine Jugoslavije za uspješan film o problemima mladih te Specijalna nagrada *lex aequo* u Karlovym Varyma) o antiheroju (D. Nikolić) iz mlade generacije koji, prepuštajući se egzistenciji bez smisla, završava tragično; *Zaseda* (1969) o mladiću (I. Vido- vić), simbolu revolucionarne čistoće, koji se uključuje u potjeru OZNA-e, koju ubrzo razočaran napušta, da bi — upavši u zasjedu svojih — bio strijeljan na licu mjesta (po Pavlovićevim riječi- ma, njemu najbliži film jer prikazuje vrijeme njegove rane mladosti). Nakon toga, u razdoblju napada na tzv. crni talas u jugosl. filmu kad nije mogao nastaviti rad u svojoj sredini, realizirao je 4 filma u Sloveniji: *Crveno klasje* (Rdeče klasje, 1970, Velika zlatna arena u Puli 1971, te Oktobar- ska nagrada grada Beograda iste godine) po moti- vima knjige *Na selu* I. Potrča, o omladinskom aktivistu (R. Serbedžija) koji nakon rata u štajers- kom selu uspješno izvršava partijski zadatak pri- dobivanja seljaka za stupanje u zadrugu, ali — ras- trzan saznanjem da je uspjeh ipak bio posljedica prisile i nezadovoljan na intimnom planu — ubija nevinog čovjeka; *Let mrtve ptice* (1973), suvremena priča o postupnom raspadu seoske porodice u Prekomurju, o ocu čvrsto vezanom za zemlju i tradiciju i trojici sinova koji odlaze; *Doviđenja u sljedećem ratu* (Nasvidenje u prihodni vojni, 1980) po djelu V. Zupana o susretu nekadašnjih neprijatelja (slov. partizana i njem. vojnika) i nji- hovu pokušaju da rat sagledaju iz drugačije per- spektive; *Zadah tela* (1983, Velika zlatna arena te Zlatna arena za scenarij/sa S. Golubovićem/ u Pu- li) prema vlastitom istoimenom romanu, suvremena priča o željezničaru (D. Janičijević) koji, upoznavši drugu ženu, pokušava očuvati ustaljeni red stvari i porodicu, ali ga potreba za promjenom dovodi u bezizlaznu situaciju i opredjeljuje za patnju kao jedini oblik čiste ljudske egzistencije. U međuvremenu je režirao *Hajku* (1977, Zlatna arena za režiju u Puli) prema romanu M. Lalića, o hajci četnika na iscrpljene i slabo naoružane partizane, koja ljude pretvara u zvijeri — progno- nje i one koje progone. God. 1987. realizira film *Na putu za Katangu*, realist. prikaz života i proble- ma rudara, sniman u autentičnim lokacijama. Za Televiziju Beograd režirao je tv-seriju *Pesma* prema istoimenom romanu O. Davića.

Svoje viđenje svijeta P. usporedo iskazuje kroz literaturu i film, predstavljajući jednu od najkom- pletnijih autorskih ličnosti u jugosl. kinematogra- fiji. U nizu uglednih listova i časopisa javljao se napisima i kritikama o filmovima, a objavio je i niz knjiga (npr. eseji *Đavolji film*, 1969, *O od- vratnome lo umetnosti, o individui, o mnoštvu*, 1972, i *Belina sutra*, 1984; pripovijetke *Krivudava reka*, 1963, i *Cigansko groblje*, 1972; romani *Lut- ke*, 1965, *Kain i Avelj*, 1971, *Zadah tela*, 1982, *Zid smrti*, 1985, i *Neprijatelj*, 1986). Zaokupljen pro- blemom egzistencije čovjeka kao individue ugro- žene prevlašću mediokritetstva i bezličnosti (ko- jim se dosljedno bavi u čitavom svom opusu), P. je za svoja ostvarenja dobio mnoga priznanja film. kritike i značajne nagrade, ali je izazvao i svoje- vrsna, pa i kontroverzna osporavanja pojedinih filmova označenih kao tzv. *crni talas*. Tako, iako odobren od cenzure i nagrađen Specijalnom di- plomom službenog žirija pulskog festivala »za iskreno i smjelo traženje umjetničke istine...«, njegov film *Zaseda* nikad nije prikazan u kinema- tografima; sâm P. smijenjen je s položaja docenta

film. režije na beogradskoj Akademiji za pozori- šte, film, radio i televiziju kao »nepodoban za nastavu«, a osporena mu je i Oktobarska nagrada.

Ostali filmovi (kao scenarist): *Opklada* (Z. Ran- dić, 1971); *Tragovi crne devojke* (Z. Randić, 1972, sa D. Ivkovom).

LIT.: R. Munitić, Živojin Pavlović: *Zaseda*, Ljubljana 1969; P. Volk, Moć krize. Petrović, Pavlović, Mimica, Đorđević, Maku- vejev, Klopčić, Hladnik, Bulajić, Beograd 1972. Mo. I.

PAXINO, Katina (pr. ime **K. Constantopou- lou**), grč. kazališna i film. glumica (Pirej, 1900 — Atena, 22. II 1973). Studirala pjevanje na kon- zervatoriju u Ženevi; kraće vrijeme operna pjeva- čica. Od 1929. glumica u trupi velike tragedkinje M. Cotopouli (ističe se i u klas. i u modernom repertoaru), a od 1931. članica Nacionalnog teatra u Ateni. Za II svj. rata isprva u Vel. Britaniji, a od 1942. u SAD. Nakon velikoga broadwayskog us- pjeha u *Heddi Gabler* H. Ibsena, 1943. otpočinje i film. karijeru. Za prvu ulogu — ciganske repu- blikanke Pilar u filmu *Kome zvonio* S. Wooda — nagrađena je Oscarom za epizodu. Po povratku u Grčku ponovno je članica Nacionalnog teatra; kasnije s drugim suprugom A. Minotisom osniva i vodi Kraljevski teatar, zamišljen da oživi klas. grčku tragediju. Markantna izgleda i autoritativna nastupa, usporedo tumači i niz zapaženih spored- nih uloga u evr. i am. filmovima (nikad u grčki- ma), među kojima se izdvaja lik majke u filmu *Rocco i njegova braća* (1960) L. Viscontija.

Ostale važnije uloge: *Taoci* (F. Tuttle, 1943); *Povjerljivi agent* (H. Shumlin, 1945); *Californija* (J. Farrow, 1946); *Korota pristaje Elektri* (D. Ni- chols, 1947); *Princ lisaca* (H. King, 1949); *Tajni dosje* (O. Welles, 1955); *Čudo* (I. Rapper, 1959); *Teta Zita* (R. Enrico, 1968). Mi. Šr.

PEARSON, George, brit. redatelj i producent (London, 1875 — London, 1973). Po zanimanju učitelj; zainteresiravši se za film, to zvanje napu- šta u 37. godini. Isprva režira putopisne filmove za kompaniju Pathe, a od 1914. igrane za produ- centu J. B. Samuelsona (prvijenac *Skrletna studija* — *A Study in Scarlet* /6 rola/ po romanu A. C. Doylea). Prešavši u Gaumont, velik uspjeh posti- že 1915—17. serijalom od 4 epizode *Ultus* (latin- ski: osvjetnik), inspiriranim *Fantomom* L. Feuil- ladea. Filmovima tog razdoblja stječe ugled naj- nadarenijega brit. redatelja koji se pojavio nakon C. M. Hepwortha. God. 1918. sa Th. Welshom osniva kompaniju *Welsh-Pearson*, koja posjeduje i mali studio; iako proizvodi tek nekoliko filmova godišnje, svrstava se među vodeće u Vel. Britaniji 20-ih godina. Najveći uspjeh postiže kraćom se- rijom o tipičnoj Londončanki (*cockney heroine*), prodavačici cvijeća s Piccadillyja (*Squibs*, 1921; *Squibs dobivica calcuttske lutrije* — *Squibs Wins the Calcutta Sweep*, 1922; *Squibs kao član Donjeg doma* — *Squibs M. P.*, 1923; *Squibs u medenom mjesecu* — *Squibs' Honeymoon*, 1923), u kojoj njegovo otkriće B. Balfour postaje prva brit. glu- mica međunar. ugleda. Već u toj seriji zamjetljiv je utjecaj D. W. Griffitha (kojega je iznimno cije- nio), osobito u razvijanju usporednih radnji, koji do izražaja dolazi u filmu *Buđenje* (Reveille, 1924) o posljedicama I svj. rata (inspiriran *Netrpeljivošću* iz 1916). Iako aktivan i na poč. zvučnog razdob- lja, nije se dovoljno prilagodio novoj medijskoj disciplini te se počeo postupno povlačiti. Veći uspjeh ostvaruje kao producent (npr. am. film *Kraj putovanja*, 1930, J. Whalea). Za II svj. rata nekoliko je godina producent dokum. filmova za tvrtku Colonial Film Unit.

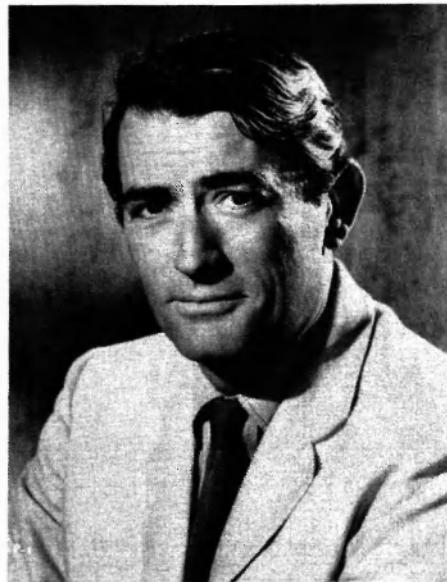
Jedan od najistaknutijih redatelja brit. filma nij. razdoblja, inovativan na planu montaže i u težnji prema realizmu (u osvjetljenju i glumi),

P. je bio i jedna od najautoritativnijih ličnosti brit. filmske industrije, predavač o filmu, pisac broj- nih tekstova i predstavnik sineasta u kampanji 1927. za povećanje broja domaćih filmova koji se u Vel. Britaniji moraju obvezno prikazati. Njego- vo autobiografsko djelo *Flashback* (London 1959) jedno je od najčešće citiranih u povijestima brit. filma.

Ostali važniji filmovi: *John Halifax, džentlmen* (John Halifax Gentleman, 1915); *Dragana malog McGregora* (Wee McGregor's Sweetheart, 1922); *Ljubav, život i smijeh* (Love Life and Laughter, 1923); *Mali ljudi* (The Little People, 1925); *Blin- keyjevi* (Blinkeys, 1926); *East Lynne na zapadnoj fronti* (East Lynne on the Western Front, 1931); *Džentlmenški sporazum* (Gentlemen's Agreement, 1936). An. Pet.

PECK, Gregory (puno ime **Eldred G. Peck**), am. filmski, kazališni i tv-glumac te film. produ- cent (La Jolla, California, 5. IV 1916). Studirajući na sveučilištu Berkeley zainteresirao se za glumu i počeo nastupati u putujućoj kaz. družini. Kasni- je uči glumu u newyorškom Neighborhood Play- houseu i postiže velik uspjeh već svojim broadway- skim debijem — u *Zvijezdi Danici* E. Williamsa 1942. Nakon još nekoliko kaz. uloga, u Hollywo- du debitira 1944. ulogom rus. partizana u *Dani- ma slave* J. Tourneura, za kompaniju RKO (kas- nije uglavnom radi za D. O. Selznicka, 20th Cen- tury-Fox i MGM). Visok, vitak i crnokos, izuzet- no privlačan, simpatična nastupa, pojavivši se za II svj. rata kad su mnoge film. zvijezde u vojsci (sam P. zbog problema s kičmom nije bio sposo- ban za voj. službu), ubrzo postaje jedan od najpo- pularnijih am. glumaca. Iako tumači raznovrsne likove — negativne (npr. kao zloćudni brat J. Cot- tena u *Dvoboju na suncu*, 1947, K. Vidora), dija- bolične (npr. nedostatan uvjerljiva interpretacija fanatičnog kapetana Ahaba u *Mobyju Dicku*, 1956, J. Hustona ili uloga dr. Mengelea u *Momci- ma iz Brazila*, 1978, F. J. Schaffnera), osobe koje podliježu teškoćama ili kušnjama (npr. u Hitch- cockovim filmovima *Opsjednut*, 1945, gdje tumači lik koji zbog kompleksa krivnje gubi pamćenje, i *Slučaj Paradine*, 1947, kao advokat kojem ljubav prema klijentici ugrožava brak i profesionalni ugled) i iz knjiž. baštine (npr. kao junak Dosto- jevskoga zaluden kockom u *Velikom griješniku*, 1949, R. Siodmaka) — ipak se postupno ustaljuje i ima najviše uspjeha kao nastavljac tipa → mom-

GREGORY PECK



ka iz susjedstva. Idealističnosti i nepokolebljivosti takvih likova P. pridaje crtu melankoličnosti i nesigurnosti, ponekad i prikrivene tjeskobe; oni autoritet stječu manje odriješitošću (kao prethodnici u tipu), a više dobronamjernošću, »civiliziranošću«, stvaranjem osjećaja da »ne dolikuje nauditi« takvoj osobi. Tumačeći likove takva moralnog profila i temperamenta, bio je uspješan u mnogim žanrovima: vesternima (npr. *Zuto nebo*, 1948, W. A. Wellmana i *Revolveraš*, 1950, H. Kinga), pustolovnim filmovima (npr. *Kapetan Horatio Hornblower*, 1951, R. Walsha), ratnim filmovima (npr. *Topovi s Navarona*, 1961, J. L. Thompsona), film. biografijama (npr. *MacArthur*, 1977, J. Sargenta), psihol. dramama (npr. *Čovjek u sivom flannelskom odijelu*, 1956, N. Johnsona), melodramama (npr. *Srjegovi Kili-mandžara*, 1952, H. Kinga) i romant. komedijama (npr. *Novčanica od milijun funti*, 1953, R. Neamea te *Praznik u Rimu*, 1953, W. Wylera /koju mnogi kritičari smatraju njegovom najboljom ulogom uopće/). U najšire publike prihvaćen je najviše zbog filmova romant. intonacije, kao partner najpoznatijih glumica (npr. A. Gardner, s kojom tvori »najljepši par Hollywooda«). Nakon 4 nominacije za Oscara (kao požrtvovni svećenik u *Kini u Ključevima kraljevstva*, 1944, J. M. Stahla /njegov prvi uspjeh/; kao farmer koji se brine za dolutalog jelena u *Proljeću života*, 1946, C. Browna; kao novinar koji istražuje fenomen antisemitizma u *Džentlenskom sporazumu*, 1947, E. Kazana; kao avijatičar u *Polijetanju usred dana*, 1949, H. Kinga), nagradu napokon osvaja — u razdoblju kad mu popularnost već počinje opadati — za ulogu čestitoga južnjačkog odvjetnika koji brani nepravedno optuženog crnca (B. Peters) u filmu *Ubili pticu rugalicu* (1963) R. Mulligana.

Vrlo popularan, tolerantan i »neškodljivo« radikal, više respektabilan no talentiran, P. uživa nepodijeljen ugled u film. industriji i među sineastima općenito. Nosioc je više odlikovanja, dobitnik niza drž. i hollywoodskih priznanja (npr. *Jean Hersholt Humanitarian Award*), 1967–70. bio je predsjednik → Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Do 1988. nastupio je u više od 50 filmova, a u zrelijoj dobi glumio je i na televiziji. Bavi se i film. producenturom (npr. *Golubica/Susret na oceanu*, 1974, Ch. Jarrota). Objavio je autobiografiju *Život glumca* (An Actor's Life, 1978).

Njegova djeca **Tony** i **Cecilia Peck** također su glumci.

Ostale važnije uloge: *Dolina odluke* (T. Garnett, 1945); *Afera Macomber* (Z. Korda, 1947); *Samo hrabri* (G. Douglas, 1950); *David i Betsabeja*



G. PECK u filmu *Ubili pticu rugalicu*

(H. King, 1952); *Svijet u njegovim rukama* (R. Walsh, 1952); *Grimizna dolina* (R. Parrish, 1954); *Ljudi noći* (N. Johnson, 1954); *Crtačica modela* (V. Minelli, 1957); *Bravados* (H. King, 1958); *Velika zemlja* (W. Wyler, 1958, i koproducent); *Brdo svinjskog odreska* (L. Milestone, 1959); *Ljubljani nezjermik* (H. King, 1959); *Posljednja obala* (S. Kramer, 1959); *Mamac za ubojicu* (J. L. Thompson, 1962); *Kapetan Newman, liječnik* (D. Miller, 1963); *I dođe dan osvete* (F. Zinnemann, 1964); *Arabeska* (S. Donen, 1966); *Divlji čovjek* (R. Mulligan, 1968); *MacKennino zlato* (J. L. Thompson, 1969); *Zarobljenici svemira* (J. Sturges, 1969); *Serife, ovo je zemlja nasilja* (J. Frankenheimer, 1970); *Vatreni obračun* (H. Hathaway, 1971); *Billy Dva Šešira* (T. Kotcheff, 1973); *Predskazanje* (R. Donner, 1976); *Morski vukovi* (A. V. McLaglen, 1981). An. Pet.

PECKINPAH, Sam, am. film. i tv-redatelj i scenarist (Fresno, California, 21. II 1925 — Inglewood, California, 28. XII 1984). Sin suca, za II svj. rata služi u mornaričkoj pješadiji. Nakon trogodišnjeg boravka u Kini studira dramu na sveučilištu Southern California. Isprva kaz. redatelj i glumac, potom radi na lokalnoj tv-stanici.

Film. karijeru otpočinje kao asistent redatelja, redatelj dijaloga i suradnik na scenariju u *Invaziji kradljivaca tijela* (1956) D. Siegela. Nakon toga scenarist je (npr. *U dimu baruta*) i redatelj (npr. *The Dick Powell Show*) epizoda više tv-serija. Svoj prvi film, vestern *Kobni suputnici* (The Deadly Companions), režira 1961, i zatim se — sve do sredine 70-ih godina — posvećuje uglavnom tom žanru. U doba zamiranja američkoga i ekspanzije tal. vesterna, P. se 60-ih godina nameće kao posljednji autentični evokator pionirskog duha, nastojeći da se postupno od sentimentalnog sljedbenika uzdigne do predvoditelja žanrovskog preporoda. Jedna od bitnih značajki njegove poetike je sentimentalnost, najeksplicitnije izražena u filmu *Pucnji poslijepodne* (Ride the High Country/Guns in the Afternoon, 1962), priči o ostarjelim revolverašima (J. McCrea i R. Scott) čiji životni »suton« simbolizira i »sumrak« žanra. Njegove iduće vesterne *Sierra Chariba* (Major Dundee, 1965, i koscenarist) i *Divlja horda* (The Wild Bunch, 1969, i koscenarist) odlikuju red. perfekcionizam, dramatičnost, »barokna« i dramatična mizanscena te vizualna atraktivnost (česta suradnja sa snimateljem L. Ballardom). Prvi — prikaz pohoda raznorodno sastavljenog odreda unionističkih vojnika i južnjačkih zarobljenika protiv indijanskih odmetnika — skraćen je za dvadesetak minuta protiv redateljeve volje i ostao bez većeg odjeka, dok je drugi postigao velik uspjeh i Peckinpaha svrstao među tada najeminentnije am. filmaše. Baveći se sudbinama grupice pljačkaša na američko-meks. granici poč. stoljeća, P. romantizira njihovu anarhoidnost, a djelo finalizira silovitim, krvavim obračunom (čija je brutalnost potcrtna čestom uporabom usporenog snimanja, Peckinpahovim kasnijim »zaštitnim znakom«), interpretirajući nasilje kao jednu od bitnih oznaka proturječnosti ljudske prirode. U prvoj polovici 70-ih godina ugled potvrđuje postvestern-baladom *Šampion rodea* (Junior Bonner, 1972) sa S. McQueenom, u kojoj obnavlja elegijsku intonaciju filma *Pucnji poslijepodne* (kao i *Balade o Cable Hogueu* — The Ballad of Cable Hogue, 1970), te izuzetnim *Bivšim prijateljem Kidom* (Pat Garrett and Billy the Kid, 1973) sa J. Coburnom i K. Kristoffersonom, u kojem — varirajući priču o legendarnim junacima Divljeg zapada — metaforički komentira poraz šezdesetosmaškog bunta. Ipak, sve je očitiije da je P. autor koji rafiniranom (ali i pomalo grčevitom) samokontrolom uspijeva svoja maniristička ishodišta predstaviti kao klasiistički model. Također, njegov svjetonazor pokazuje stanovitu ograničenost zbog čestog ponavljanja tema i motiva, posebno očitog u *Psimu od slame* (Straw Dogs, 1971, i koscenarist /u Vel. Britaniji/), gdje znatno uprošćenije ponavlja teze o nasilju iz *Divlje horde*. Osim toga, njegov se sentimentalizam sve češće miješa s rezignacijom i cinizmom, naglašeno prisutnima u komercijalno vrlo uspješnom krim. filmu *Bijeg* (Getaway, 1972), a dosljedno formuliranima u njegovu posljednjem intrigantnijem ostvarenju *Donesite mi glavu Alfreda Garcije* (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974, i koscenarist) — ekscentričnoj, crnohumornoj i pomalo apsurdnoj priči o borbi za već odsječenu glavu čovjeka na koju je raspisana nagrada. Kao redatelj koji je u relativno



S. PECKINPAH, *Divlja horda*

kratkim razdoblju prošao raspon od romantičarske anarhoidnosti do crnohumorne rezignacije, P. se sve teže uspijevao prilagođavati hollywoodskoj komerc. produkciji. Već patetični thriller *Elita ubojica* (The Killer Elite, 1975) najavljuje njegovu silaznu putanju, koju samo potvrđuju melodramski retorični ratni film iz II svj. rata *Zeljezni križ* (Cross of Iron, 1977, zapadnonjemačko-brit. koprodukcija snimana i u SFRJ) i polit. thriller *Ostermanov vikend* (The Osterman Weekend, 1983), sniman u vrijeme kad je P. već shrvan alkoholizmom i bolešću. Usporedo se i dalje bavio scenariistikom za dr. redatelje (npr. *Pancho Villa jaše*, 1968, B. Kulika).

Uz nekoliko izuzetnih filmova, dokaz Peckinpahova značaja je i utjecaj koji je izvršio na niz novohollywoodskih redatelja, koji su — crpeći iz njegovog primjera — pokušali obnoviti žanrovske motive i u toku 80-ih godina.

Ostali filmovi: *Konvoj* (Convoy, 1978).

LIT.: J. Kises, Horizons West, London 1969; M. Evans, Sam Peckinpah: Master of Violence, Vermillion 1972; V. Caprara, Sam Peckinpah, Firenze 1973. N. Paj

PEČENKA, Ferdinand, čehosl. snimatelj (9. II 1908 — 3. X 1959). Od 1923. naučnik u film. poduzeću Poja-film u Pragu; do 1930. radi u laboratoriju i detaljno upoznaje film. fotografiju. Nakon službenja voj. roka asistira vodećemu čehosl. snimatelju O. Helleru, radeći i u Njemačkoj i Francuskoj. Samostalno snima od 1933, a već 1936. dobiva drž. nagradu za fotografiju u pov. filmu *Jánošik* M. Friča. Do 1945. snimio je više od 70 filmova, najuspješnije surađujući s Fričom (npr. *Uličica k ráju*, 1936; *Put do dubinâ student-ske duše*, 1938; *Kristian*, 1939), O. Vávrom (npr. *Filozofska priča*, 1937 /sa O. Hellerom/; *Zakrínka-na ljubavnica*, *Pacijentica doktora Hegla* i *Svibanj-ska bajka*, svi 1940; *Začarana*, 1942; *Sretno puto-vanje*, 1943) i F. Čápom (npr. *Noćni leptir*, 1941). Nakon II svj. rata do smrti snimio je više od 20 igr. filmova, najuspješnije surađujući sa V. Krškom (npr. *Violína i san*, 1947; *Mikolaš Aleš*, 1951; *Mlade godine*, 1952; *Mjesec nad rijekom*, 1953; *Srebrni vjetar*, 1954; *Iz mog života*, 1955), osobito se ističući korištenjem pejzaža kao činite-lja dramskog djelovanja. Uspješno je snimao i ani-mirane (npr. lutkarski *Carev slavuj*, 1949, J. Trn-ke) i dokum. filmove (npr. *Pjesma o sletu*, 1949, J. Weiss).

Ostali važniji filmovi: *Prolom* (K. Steklý, 1946); *Pančo se ženi* (R. Hrušínsky, 1946); *Posljednji hitac* (J. Weiss, 1950); *Moj prijatelj Fabian* (J. Weiss, 1954); *Cirkusa će uvijek biti* (O. Lipský, 1954); *Labakan* (V. Krška, 1957); *Legenda o lju-bavi* (V. Krška, 1957); *Zvijezda putuje na jug* (O. Lipský, 1959). K. Mik.

PEERCE, Lawrence-Larry, am. filmski i tv-redatelj (New York, 19. IV 1930). Sin poznatog tenora Jana Peercea. Studirao dramu na sveučilištu North Carolina i učio glumu u New Yorku (kod S. Adler). Kraće vrijeme kaz. glumac (i na Broadwayu), od 1956. redatelj na televiziji (npr. epizode tv-serijâ *Batman* i *Dick Tracy*). Na filmu debitira 1964. soc. dramom *Jedan krumpir, dva krumpira* (One Potato Two Potato), u kojoj se naglašeno etično bavi problemom rasno mješovitog braka. Sl. usmjerenje pokazuje u *Noć divljaka* (The Incident, 1967), gdje se — na tragu politiziranosti brit. socijalnog realizma — bavi psihologijom grupe sučeljene s individualnim terorom. Krajem 60-ih godina zapaženo ekranizira roman Ph. Rotha *Zbogom, Columbus* (Goodbye Colum-bus, 1969), a u toku 70-ih — iako zadržava zanimanje za konfliktne situacije — napušta sociol. utemeljenje i priklanja se melodramskim moti-

vima i vrlo individualiziranim karakterima, zadržavajući vezu s početnim preokupacijama naglašenom sklonošću prema psihologiziranju. Veliki komerc. uspjeh *S druge strane planine* (The Other Side of the Mountain, 1975), priča o hendikepiranoj skijašici, primjer je gubljenja njegovih polazišta, kojima se pokušava vratiti dramom *Stakleno zvono* (The Bell Jar, 1979), ekranizacijom romana S. Plath. Do 1987. režirao je 14 igr. filmova. Usporedo i dalje radi na televiziji (npr. tv-serija *Queenie*).

Ostali važniji filmovi: *Pepelnica* (Ash Wednesday, 1973); *Dvije minute panike* (Two Minute Warning, 1976); *Zašto bih lagao?* (Why Would I Lie?, 1980); *Teško za izdržati* (Hard to Hold, 1984); *Wired* (1989, o J. Belushiju). N. Paj.

PEJAKOVIĆ, Mladen, redatelj, scenarist i scenograf (Petrinja, 1. VI 1928). Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu; istaknuti slikar, a bavi se i postavljanjem izložbi. Scenograf je kratkih igr. filmova *Telefon* (1962) i *Ženidba gospodina Marčipana* (1963) V. Mimice, kao i više crt. filmova (npr. *Mala kronika* V. Mimice i *Duh u škripcu* Ž. Kanceljaka, oba 1962). Scenarist je i suredatelj (sa B. Majerom) kratkoga igr. filma *Izložba* (1964), a scenarist, redatelj i scenograf crt. filmova *Bila jednom jedna tačica* (1964) i *Zemlja* (1969, i gl. crtač). R. Mun.

PELLEGRIN, Raymond (pr. ime **R. Pellegrini**), franc. filmski, kazališni i tv-glumac (Nica, 1. I 1925). Sin tal. useljenika; ne želeći se upisati u srednju mornaričku školu, bježi od kuće i u Parizu se uzdržava raznim poslovima. Glumu uči od

(npr. *Svi smo mi ubojice*, 1952, A. Cayattea; *Napoleon*, 1954, S. Guitryja /naslovna/; *Gorka pobjeda*, 1957, N. Raya; *Pogled s mosta*, 1962, S. Lumeta; *I dođe dan osvete*, 1964, F. Zinnemann; *Drugi dah*, 1966, J.-P. Melvillea), nije ostvario cjelovit filmskoglum. opus i smatra se jednim od nedovoljno iskorištenih karakternih glumaca franc. filma. Glumi i u mnogobrojnim komerc. filmovima (i u Italiji i SR Njemačkoj), a u novije vrijeme i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Naïs* (M. Pagnol, 1946); *Zabranjeno voće* (H. Verneuil, 1952); *Manon s izvorâ* (M. Pagnol, 1952); *Velika igra* (R. Siodmak, 1954); *Razmetljivac* (D. Kirsanoff, 1955); *Svjetlo preko puta* (G. Lacombe, 1955); *Nepredviđeno* (A. Lattuada, 1961); *Korzikanska osveta* (Y. Boisset, 1971); *Camorra* (P. Squitieri, 1972); *Jedni i drugi* (C. Lelouch, 1981); *Živio život!* (C. Lelouch, 1984); *Jubiabá* (N. Pereira dos Santos, 1986). Mi. Šr.

PENDERECKI, Krzysztof, polj. skladatelj (Dębica, 23. XI 1933). Diplomirao 1958. na muz. akademiji u Krakovu. Bio je suradnik u eksperimentalnom studiju za konkretnu muziku Poljskog radija, te profesor kompozicije u Krakovu, Essenu i na Yaleu; od 1976. rektor muz. akademije u Krakovu. Najznačajniji predstavnik poratne polj. muzičke avangarde, umješno koristi zvukove i šumove kao i tradic. instrumentalna i vokalna sredstva, stvarajući snažan i osebujan glazb. izraz, često inspiriran tragikom rata. Piše brojna orkestralna djela, opere i, osobito, tzv. velike vokalne forme. Film. muziku sklada od 1959. Podjednako



A. PENN, *Mali veliki čovjek* (D. Hoffman)

1941 (Y. Noé), a prvi kaz. angažman dobiva u rodnom gradu. U Parizu ponovno od 1945. proslavlja se naslovnom ulogom u *Topazeu* M. Pagnola (čijom ekranizacijom iz 1950. postiže i prvi film. uspjeh). Nižeg rasta i zdepast, s jednakom uvjerljivošću tumači najraznovrsnije karaktere; ipak, posebno su zapažene njegove uloge negativaca (npr. makroa u *Prijateljicama noći*, 1953, R. Habiba i šefa polit. policije u *Rimljanki*, 1954, L. Zampe) i likova dostojnih sažaljenja (npr. prevarenog supruga-slabića u *Skandalu*, 1976, S. Samperija). Iako je ostvario još nekoliko raznovrsnih uloga u djelima uglednih redatelja

uspješno surađuje na anim. (npr. M. Kijowicza i W. Nehrebeckog), obrazovnim, dokum. (npr. *Wawelski koncert*, 1960, i *Susreti s Varšavom*, 1965, J. Łomnickog) i igr. filmovima (npr. *Rukopis nađen u Zaragoza*, 1965, *Sifre*, 1966, i *Lutka*, 1968, W. J. Hasa te *Volim te, volim te*, 1968, A. Resnaisa). K. Zanussi je o njegovu životu i radu snimio dokum. film *Krzysztof Penderecki* (1968). Ni. Š.

PENN, Arthur, am. redatelj (Philadelphia, 27. IX 1922). Sin urara, zarana sklon kazalištu; za II svj. rata u svojoj jedinici osniva glum. družinu. Nakon rata pridružuje se kaz. trupi J. Logana,



D. A. PENNEBAKER, *Ne osvrći se* (B. Dylan)

potom uči glumu u newyorskom Actors' Studiju i kod M. Chekhova te studira u Italiji (Firenca, Perugia). Od 1955. režira na televiziji, a potom i na Broadwayu, gdje se ističe postavama komada W. Gibsona (*Čudotvorka*) i L. Hellman (*Igračke u potkrovlju*). Svojim prvim filmom *Ljevoruki revolveri* (The Left-Handed Gun, 1958) stječe simpatije u Evropi (J.-L. Godard ističe da ga je uvelike nadahnuo za njegov *Do posljednjeg daha*, 1960), dok u SAD isprva prolazi nezapaženo, iako predstavlja nesumnjivi začetak modernog vesterna (P. Newman tumači Billyja the Kida na način → buntovnika bez razloga). *Čudotvorka* (The Miracle Worker, 1962, nominacija za Oscara za režiju), ekranizacija njegova broadwayskog uspjeha, je psihol. drama o upornoj guvernant-pedagogu (A. Bancroft) koja uspijeva osposobiti za komuniciranje gluhoj djevojčici, kasnije književnicu Helen Keller (P. Duke). *Jedan Mickey* (Mickey One, 1965), režiran u očito modernističkoj maniri pod utjecajem evr. novog vala, pomalo kafkijanskog ugođaja i s aluzijama na eru makartizma, bavi se neprilagođenom mladeži, a *Potjera bez milosti* (The Chase, 1966), po scenariju L. Hellman, u tradiciji policijskog filma slika mehanizme i motive soc. nasilja nad marginalcima. Slijedi *Bonnie i Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967, nominacija za Oscara za najbolji film i režiju), svjetski uspjeh u kritike i publike (neko vrijeme čak i diktira modu »u gangsterskom stilu«), u toj priči o autentičnome gangsterskom paru iz 30-ih godina (F. Dunaway i W. Beatty), obnovivši tradiciju → crnog filma a potaknuvši → film ceste, P. sjedinjuje gotovo sve motive svoga početnog razdoblja (neurotični likovi koji odstupaju od sredine, psihoanaliziranje njihove težnje da se »otrgnu« i dokažu, na širem planu demitologiziranje tradicije i upozoravanje na spremnost društva da okrutno ukloni sve koji su drugačiji), a i na stilsko-formalnom planu utječe na kasnije redatelje (često je oponašana scena pogibije gl. junaka u usporenom pokretu). Iako je imao manji odjek u javnosti, kulturološki je podjednako značajan (ako ne i značajniji) vestern *Mali veliki čovjek* (Little Big Man, 1970); prikazujući sudbinu čovjeka (D. Hoffman) koji je na Divljem zapadu proživio stotinjak godina — čas među bijelcima, čas među Indijancima, film ironizira ključne događaje i ličnosti am. pionirske tradicije. U međuvremenu je režirao *Alicin restoran* (Alice's Restaurant, 1969), odraz hipi-pokreta u formi balade (s folk-pjevačem A. Guthriem u gl. ulozi), kojim iskazuje sklonost improvizaciji

u radu s glumcima. *Noćna kretanja* (Night Moves, 1975) sa G. Hackmanom kao detektivom-gubitnikom u najboljoj su chandlerovskoj tradiciji, slabo prihvaćeni vestern *Dvoboj na Missouriju* (The Missouri Breaks, 1976) usredotočen je na sukob ekstravagantnih gl. junaka (M. Brando i J. Nicholson), *Četvero prijatelja* (Four Friends, 1981) nostalgичna je kronika o gubljenju iluzija adolescenata, *Meta* (Target, 1985), ponovno s Hackmanom, dinamičan je špijanski film, dok je *Smrt zime* (Death of Winter, 1987) pokušaj obnavljanja hitchcockovskog thrillera.

Nedefiniranoga ali ekspresivnog stila (u kojem daje važnost silovitosti glum. izraza), kolebajući između improvizacije i perfekcionizma, ezoteričnosti i koketiranja s vladajućim ukusom te ekskluzivnosti i komentiranja aktualne problematike, P. se sa samo 12 filmova u 30 godina svrstao među vodeće autore na razmeđu klas. i novog Hollywooda (uz B. Edwardsa i M. Nicholasa) — sklon evr. svjetonazoru ali koristeći am. žanrovske obrasce. LIT.: J. Kuses, Horizons West, London/Bloomington 1969; E. Sherman/M. Rubin, The Director's Event: Interviews with Five American Film-Makers, New York 1970; R. Wood, Arthur Penn, New York 1970; S. Wake/N. Hayden (urednice), The 'Bonnie and Clyde' Book, New York 1972; J. G. Cavella (urednik), Focus on 'Bonnie and Clyde', Englewood Cliffs 1973; F. Carlini, Arthur Penn, Milano 1977. D. Mov.

PENNEBAKER, Don Alan, am. redatelj dok. filmova (Evanston, Illinois, 1930). Studirao na sveučilištu Yale te na Massachusetts Institute of Technology, zatim osnovao vlastitu tvrtku *Electronic Engineering* u New Yorku. Od 1959. sa Sh. Clarke, R. Leacockom, braćom A. i D. Mayslesom, W. Van Dykeom i R. Drewom utemeljuje film. pravac → *direktnog filma* (*Direct Cinema*), gdje surađuje i na teh. i na umj. planu. Najčešće korežira s Leacockom (npr. *Predizbori* — Primary, 1960; *Jane*, 1963; *Stolica* — The Chair, 1963; *Ne osvrći se* — Don't Look Back, 1966; *Pop-festival u Montereyu* — Monterey Pop, 1968). Smatra se da je P. u samostalnom filmu *David* (1961), o jazz-muzičaru koji priča kako se oslobodio droga i vratio obitelji, ponajbolje izrazio senziбилnost za poniranje u psihologiju ličnosti; sl. film je *Jane*, koji prati glumicu J. Fondu u toku pripremanja uloge u jednomu broadwayskom kazalištu. U filmu *Ne osvrći se* istražuje psihu pop-zvijezde B. Dylana, dok je *Pop-festival u Montereyu* prvi značajan film o masovnoj psihizi na rock-festivalima (*Rolling Stones* A. i D. Mayslesa i Ch. Zwerin, te *Woodstock* M. Wadleigha snimljeni su 1970). Samostalni *Original Cast Album Company* (1971) na dinamičan način prikazuje

radiofonsko snimanje jednoga broadwayskog musicala.

Jedna od najznačajnijih ličnosti am. neovisnog filma, odlikuje se intenzivnom i veoma raznovrsnom djelatnošću: od sudjelovanja u realizaciji filmova u funkciji teh. suradnika do producenta, suredatelja i redatelja autorskih projekata, ali i suradnika N. Mailera i Jeana-Luca Godarda te režisera i reklamnih filmova za televiziju. V. Pet.

PENZER, Jean, franc. snimatelj (Pariz, 1. X 1927). God. 1945–47. studirao na Školi za fotografiju i film u Parizu. Do 1954. asistent snimatelja, potom snimatelj dok. filmova (npr. J. Ivensa i G. Franjua). Na igr. filmu od 1959; najčešće surađuje sa B. Blierom i Ph. de Brocaom, a radi i za dr. ugledne franc. (npr. H. Verneuil, C. Berrija, J. Demyja, Y. Roberta, Ph. Labroa i Ch. de Chalongea) i strane redatelje (npr. Ch. Akerman). Za fotografiju u filmu *Umire se samo dvaput* (1985) J. Deraya nagrađen je Césarom. Njegov snim. stil odlikuje iznimna pažnja koju poklanja svjetlu te izgledu glumaca na ekranu. Nastoji što češće mijenjati žanrove, kako bi maksimalno izbjegao stilska ponavljanja.

Ostali važniji filmovi: *Ljubavne igre* (Ph. de Broca, 1959); *Starac i dijete* (C. Berri, 1967); *Uhvati davola za rep* (Ph. de Broca, 1968); *Tatino kino* (C. Berri, 1970); *Unisti, reče ona* (M. Duras, 1970); *Nasljednik* (Ph. Labro, 1972); *Zdravo, umjetnice* (Y. Robert, 1975); *Nepopravljivi* (Ph. de Broca, 1975); *Strah nad gradom* (H. Verneuil, 1975); *U labirintu moći* (H. Verneuil, 1976); *Pripremite maramice* (B. Blier, 1977); *Lady Oscar* (J. Demy, 1978); *Idi k mami... tata radi* (F. Lettier, 1978); *Hladna zakuska* (B. Blier, 1979); *Malevil* (Ch. de Chalonge, 1980); *Setačica iz Sans-Soucija* (J. Rouffio, 1982); *Soba u gradu* (J. Demy, 1982); *Afikanac* (Ph. de Broca, 1983); *Žena moj prijatelja* (B. Blier, 1983); *Naša priča* (B. Blier, 1984); *Večernje odijelo* (B. Blier, 1986); Tri mjesta za 26. (J. Demy, 1988). K. Mik.

PEPPARD, George, am. filmski, kazališni i tv-glumac (Detroit, Michigan, 1. X 1928). Sin građevinskog poduzetnika i operne pjevačice, studirao na visokim školama Purdue i Carnegie Tech te učio glumu u newyorskom Actors' Studiju. Karijeru otpočinje poč. 50-ih godina na televiziji (gdje se 70-ih ističe u detektivskoj seriji *Banacek*) i u kazalištu, dok na filmu debitira 1957. Nakon romant. uloga u filmovima *Kuća na brežuljku* (V. Minnelli, 1959) i *Doručak kod Tiffanija* (B. Edwards, 1961) činilo se da će postati zvijezda. Ipak, već od prve polovice 60-ih godina odlučuje se za komerc., uglavnom rutinske akcije i krim. filmove (npr. *Pobjednici*, 1963, C. Foremana; *Operacija Strijela*, 1965, M. Andersona; *Tobruk*, 1967, A. Hillera; *P. J.*, 1967, J. Guillermina), u kojima njegov izgled »simpatičnog momčine« postaje oporiji a likovi grublji, ponekad i s crtom negativnosti (npr. *Čovjek koji nije umio voljeti*, 1964, E. Dmytryka; *Slomljena krila*, 1966, J. Guillermina; *Noć bez svjedoka*, 1969, G. Schaefera). Do 1988. nastupio je u više od 30 filmova. Redatelj je i producent akcione drame *Pet dana od kuće* (Five Days from Home, 1978), u kojoj je i igrao gl. ulogu.

Njegova prva supruga **Elizabeth Ashley** poznata je glumica.

Ostale važnije uloge: *Brdo svinjskog odresa* (L. Milestone, 1959); *Kako je osvojen Divlji zapad* (J. Ford i H. Hathaway, 1962); *Treći dan* (J. Smight, 1965); *Nasiļje u Jerichu* (A. Laven, 1967); *Topovi za Córdoba* (P. Wendkos, 1970); *Izvršitelj* (S. Wanamaker, 1970); *Aleja prokletstva*

(J. Smight, 1977); *Raskid među ljubavnicima* (De. Mann, 1979); *Butka među zvijezdama* (J. Murakami, 1981); *Blago u izgubljenom avionu* (D. Hemmings, 1982); *Dan posljednjeg suda* (D. Hemmings, 1986).
Mi. Šr.

PERAK, Branko, snimatelj (Mrkonjić Grad, 3. VIII 1933). Studirao arhitekturu. Od 1957. zapažen član Kino-kluba »Beograd«, u kome je kasnije i jedan od inicijatora i organizatora profesionalne film. proizvodnje. Profesionalni rad započinje 1961. kao organizator i asistent redatelja, potom i snimatelja, u nekoliko kratkometr. filmova D. Makavejeva, Z. Pavlovića i dr. Kao samostalni snimatelj snimio je (od 1963) više od 40 filmova. U kratkometr. produkciji osobito uspješno surađivao je s redateljima D. Makavejevom, K. Rakonjcem, V. Gilićem, P. Golubovićem, Z. Nikolićem, Đ. Kadijevićem i dr., dok je u igranoj posebno zapažen u nekim vrlo zanimljivim i značajnim djelima tzv. autorskog filma: *Devojka* (1965) P. Đorđevića, *Klaksom* (1965) i *Nemiri* (1967) K. Rakonjca, *Nevinost bez zaštite* (1968) D. Makavejeva i *Društvena igra* (1972) S. Karanovića. Radi i na televiziji.

Ostali važniji igr. filmovi: *Vreme ljubavi* (omnibus, epizoda N. Rajića, 1966); *Višnja na Tašmajdanu* (S. Janković, 1968); *Veliki dan* (D. Ilić, 1969); *Prva ljubav* (Z. Čalić, 1971); *Šećerna vodica* (S. Prelić, 1984); *Spijun na štiklama* (M. Jelić, 1988).
Mo. I.

PEREIRA, Hal, am. scenograf (Chicago, 1910? — 17. XII 1983). Diplomirao arhitekturu. God. 1933-40. kaz. scenograf; od 1942. scenograf u kompaniji Paramount, gdje poč. 50-ih godina postaje i rukovoditelj scenogr. odjela. Znatno skloniji arhitektonskim od lik. rješenjima, podjednako uspješno rješava velike prostore (npr. u znanstvenofantastičnom filmu *Sudar svjetova*, 1951, R. Matea i biblijskom spektaklu *Deset zapovijedi*, 1956, C. B. De Millea), kao i manje, gotovo klaustrofobične ambijente (npr. *Prozor u dvorište*, 1954, i *Vrtoglavlava*, 1958, A. Hitchcocka, te posebno *Detektivska priča*, 1951, W. Wylera/policij-ska stanica). Zapažen u različitim žanrovima te suradnjom s vodećim am. redateljima, Oscarom je nagrađen kao član scenogr. tima filma *Tetovirana ruža* (Da. Mann, 1955). Do povlačenja 1968. izradio je scenografije za više od 100 filmova. Nakon toga savjetnik je za dizajn u arhitektonskom birou svog brata.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Dvostruka obmana* (B. Wilder, 1944); *Plavo nebo* (S. Heisler, 1946); *Senzacija* (B. Wilder, 1951); *Carrie* (W. Wyler, 1952); *Najveća predstava na svijetu* (C. B. De Mille, 1952); *Vrati se, mala Shebo* (Da. Mann, 1952); *Rat svjetova* (B. Haskin, 1953); *Shane* (G. Stevens, 1953); *Stalag 17* (B. Wilder, 1953); *Praznik u Rimu* (W. Wyler, 1953); *Sabrina* (B. Wilder, 1954); *Bijeli Božić* (M. Curtiz, 1954); *Staza slonova* (W. Dieterle, 1954); *Artisti i modeli* (F. Trashlin, 1955); *Časovi očaja* (W. Wyler, 1955); *Držue lopova* (A. Hitchcock, 1955); *Nevođe s Harryjem* (A. Hitchcock, 1955); *Čovjek koji je suviše znao* (A. Hitchcock, 1956); *Smiješno lice* (S. Donen, 1957); *Obratun kod O. K. Corala* (J. Sturges, 1957); *Diovlji vjetar* (G. Cukor, 1957); *Učiteljev miljenik* (G. Seaton, 1957); *Posljednji vlak iz Gun Hilla* (J. Sturges, 1959); *Doručak kod Tiffanyja* (B. Edwards, 1961); *Jednooki Jack* (M. Brando, 1961); *Šešir pun čuda* (F. Capra, 1961); *Hatari!* (H. Hawks, 1962); *Pakao je za heroje* (D. Siegel, 1962); *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (J. Ford, 1962); *Taj prokleti Donovan* (J. Ford, 1963); *Hud* (M. Ritt, 1963);

N. PEREIRA DOS SANTOS, *Suhi životi*



Čovjek koji nije umio voljeti (E. Dmytryk, 1964); *Sinovi Katie Elder* (H. Hathaway, 1965); *Nevada Smith* (H. Hathaway, 1966); *El Dorado* (H. Hawks, 1967); *Dvojica bez žena* (G. Saks, 1968); *Prisiljen da ubije* (T. Gries, 1968). Da. Mc.

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson, braz. redatelj, scenarist, producent i montažer (Sao Paulo, 26. X 1928). Za studija prava film. amater. Od 1950. novinar, od 1951. film. kritičar. Film. karijeru otpočinje 1952. kao asistent redatelja, potom studira režiju na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. Niskobudžetnim, neovisno snimljenim prvim igr. filmovima (pod utjecajem tal. neorealizma) *Rio, četrdeset stupnjeva* (Rio 40 graus, 1954) i *Rio, mrtva zona* (Rio, zona norte, 1957) o bijedi većine stanovništva tog velegrada, profilira se kao angažirani intelektualac lijeve orijentacije te preteča i »duhovni otac« pokreta → *Cinema Novo*. Oba djela (prvo je kraće vrijeme bilo zabranjeno) izazivaju kontroverze i sukobe, ali — zbog ukazivanja na potrebu promjena u »amerikaniziranoj« braz. kinematografiji te zbog plediranja za realizam (a protiv sentimentalizma i folklorizma) — nailaze na oduševljenje inteligencije. Nakon 2 manje uspjele filma, njegovi *Suhi životi* (Vidas secas, 1963, po romanu G. Ramosa) o seljačkoj sirotinji braz. Sjeveroistoka — zajedno s filmovima *Bog i davao u zemlji sunca* (1963) G. Roche i *Puške* (1963) R. Guerre — ostvarili su, nakon 10 godina, prvi međunar. uspjeh braz. filma te afirmaciju pokreta Cinema Novo. Nakon voj. udara 1964. pokret je onemogućen, a P. neko vrijeme u ilegali. Ostavši — za razliku od Roche — u zemlji, posvećuje se pov. tematici (npr. naručeni *Sudac* — O justicero, 1967), snima kratkometr. filmove i bavi se pedagoškim radom (zaslužan je za uvođenje studija filma na sveučilištima u Brasília i Niteroiu). Filmovima s kraja 60-ih i s poč. 70-ih godina, iako zaodjenutim u pov. ruho, analogijom se (donekle i u stilu tzv. fanta-politike) dotiče problema suvremenosti (npr. kolonijalizma), često i s mnogo ironije i satire (»rehabilitacija ljudožderstva«: npr. *Glad za ljubavlju* (Fome de amor, 1968) i *Kako je bio ukusan moj Francuz* (Como e gostoso o meu Frances, 1971). Filmovima *Ogumov talisman* (O amuleto de Ogum, 1974) i *Sator čudesa* (Tenda dos milagros, 1977, prema djelu J. Amada) bavi se dotad zanemarenom crnačkom tematikom — afr. korijenima i ritualima sačuvanim i u kršć. Brazilu. Polit. tematici vraća se *Pozornicom života* (Na estrada da vida, 1980), kroz naizgled folklornu temu o seljačkoj tzv. *capira-glazbi* govoreći o neprestanom dolasku zemljaša u *favele* gradova, te mnogo eksplicitnije

u *Uspomenama iz zatvora* (Memórias de cárcere, 1984) prema djelu G. Ramosa. Bavi se i montažom (npr. više filmova G. Roche i L. Hirszman).
Mi. Šr.

Ostali igr. filmovi: *Crveni kaktus* (Mandacari vermelho, 1961); *Zlatna usta* (Boca de ouro, 1962); *Vrlo luđa ludnica* (Um azylo muito louco, 1970); *Tko je Beta?* (Quem e Beta?, 1973); *Jubila* (1986).

PERESTIANI, Ivan Nikolajevič, sovj. redatelj, scenarist i glumac (13. IV 1870 — 14. V 1959). Gruzijac, od 1886. glumi u kazalištu, a od 1916. i na filmu (gdje kasnije djeluje i kao scenarist i redatelj). Do oktobarske revolucije najznačajnija su mu ostvarenja uloge u filmovima J. F. Bauera *Život za život* (1916) i *Revolucionar* (1917, i scenarist). Za građanskog rata režira kratkometr. agitacijske filmove *Otac i sin* (Otec i syn, 1919, i glumac) i *U danima borbe* (V dni bor'by, 1920, i scenarist), predaje u školi poduzeća Goskino, a 1920. odlazi u Gruziju (gdje je u mladosti radio u kazalištu) i postaje jedan od pionira te nacionalne kinematografije. Sa A. Nikidzeom režira revolucionarno-pov. film *Arsen Džordžiašvili* (1921, i koscenarist i glumac) — prvi gruz. cjelovečernji igrani. Najveći uspjeh postiže pustolovnim filmom *Crveni đavolčići* (Krasnye d'javoljata, 1923, i koscenarist), o dogodovštinama trojice dječdobrovoljaca u Crvenoj armiji, koji se odlikuje vizualnom atraktivnošću, efektinim korištenjem pejzaža i dinamičnošću (s istim junacima realizirao je i 4 nastavka). Vrlo su značajne i njegove ekrinizacije knjiž. djela o životu Gruzije s kraja XIX st.: *Djelo Tariela Mklavadzea* (Delo Tariela Mklavadzea, 1925) i *Tri života* (Tri žizni, 1926). Kasnije režira u Ukrajini (studio u Odesi) i Armeniji, dok od 1933. ponovno radi za gruz. filmski studio u Tbilisiju — uglavnom kao glumac.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Ljubav — mržnja — smrt* (Ljubov' — nenavist' — smert', 1918, i glumac); *Suramska tvrđava* (Suramskaja krepost', 1923); *Lavina* (1928); *Spletka* (Spletnja, 1929); *Anuš* (1931, i scenarist); kao glumac: *Arsen* (M. E. Čiaureli, 1937); *Veliki odsjaj* (M. E. Čiaureli, 1938); *Georgij Sakadze* (M. E. Čiaureli, 1942/43, u 2 dijela); *David-Bek* (A. Bek-Nazarov, 1944).
N. Pc.

PERFO, također **perfo-vrpca**, uvriježeni izraz pod kojim se podrazumijeva perforirana magn. vrpca širine 35 mm, 17,5 mm (u stvari, radi racionalnog korištenja, raspolovljena 35 mm vrpca) ili 16 mm, sa »standardnom — pozitivnom« perforacijom za 35 mm te »standardnom« 16 mm perforacijom za 16 mm vrpcu; koristi se za elektromagn.

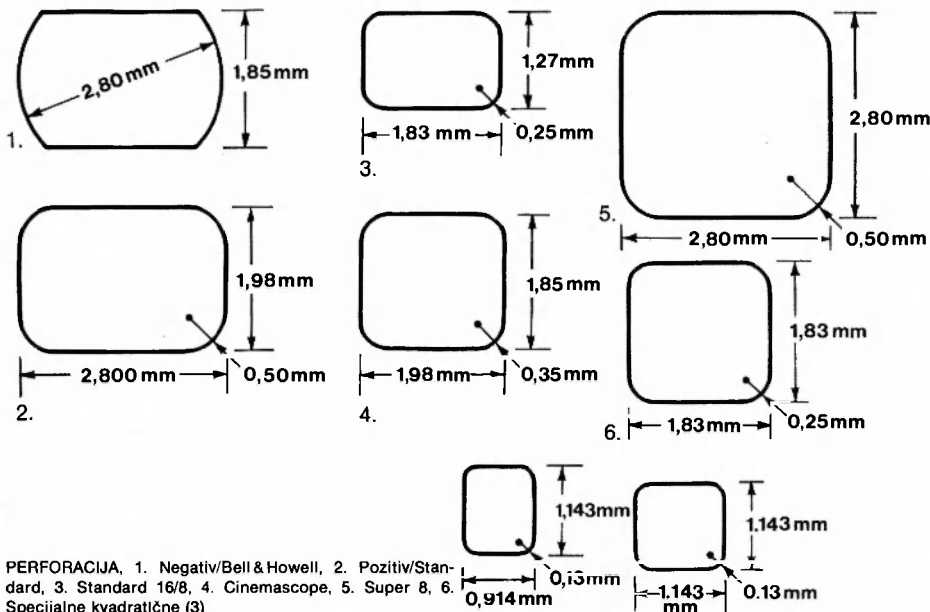
registraciju i reprodukciju zvuka. Za razliku od magnetofonske vrpce nosač (podloga) magnetske ima rubnu perforaciju. Takvom vrpcom osigurava se idealno kretanje kroz pogonske mehanizme snimačkih i reprodukcijских uređaja za magnetski ton. zapis te za sinkrono korištenje na montažnim stolovima sa slikovnom film. vrpcom ili na specijalnim dvotračnim projektorima. Primjena perfa kod profesionalnog rada na ozvučavanju film. djela veoma je ekonomična jer se na jednoj vrpici može višekratno snimati /brisati ton. zapis. Podloga (nosač) za magn. premaz može biti od poliestera-folije ili acetil-celuloze. V. Sm.

PERFORACIJA (film. vrpce), niz standardiziranih otvora koji se nalaze uz rubove film. vrpce (po 4 na svakoj vertikalnoj stranici). Služe za transport vrpce kroz pogonski mehanizam kamere, stroja za kopiranje, montažnog stola, kontrolnih uređaja i projektor. Franc. pionir film. tehnike *Louis Le Prince* primijenio ih je prvi put 10. I 1888. Prema obliku i veličini otvora perforacije određena je njezina primjena, pa postoje sljedeći tipovi: 1) *negativ-perforacija (Bell & Howell)* primjenjuje se kod svih film. vrpca za snimanje na 35 mm te kod vrpca za izradbu duplikata (dubl-negativi, intermediate-materijali); 2) *pozitiv-perforacija (standardna)* primjenjuje se kod svih film. vrpca za izradbu pozitivnih kopija na 35 i 70 mm te ton-negativa od 35 mm; 3) *cinemascope perforacija* primjenjuje se kod film. vrpce za izradbu 35 mm kopija u formatu cinemascopea sa četvero-kanalnim magn. zapisom zvuka; 4) *specijalna (Dulbray-Howell) perforacija* primjenjuje se u specijalnim slučajevima za izradbu 35 mm pozitivnih kopija; 5) *standardna perforacija 16 mm i klasičnog 8 mm filma* primjenjuje se kod svih vrsta 16 mm i klas. 8 mm film. vrpca za potrebe snimanja i kopiranja filmova; 6) *super 8 perforacija* primjenjuje se kod svih vrsta film. vrpca za snimanje i kopiranje filmova u formatu super 8 mm; 7) *specijalna (kvadratična) perforacija* primjenjuje se isključivo za teh. vrpce kao što su *leader* i *blank film* te kao suport perforacije vrpca za kopije formata super 8 mm na 35 mm vrpici. V. Sm.

PÉRIER, Étienne, franc. redatelj, scenarist i producent belg. podrijetla (Bruxelles, 11. XII 1931). Studirao književnost i filozofiju u rodnom gradu. Na filmu od 1953. kao redatelj dokum. filmova, potom je asistent redatelja (npr. *Demoni*, 1955, H.-G. Clouzota) i scenarist H. Decoina. Debitira uspjelom ekranizacijom kaz. hita A. Roussina *Bobosse* (1958), a ističe se još uzbudljivim thrillerom *Umorstvo na 45 okretaja* (Meurtre en 45 tours, 1959) prema Boileauu i Narcejacu te visokobudžetnom koprodukcijom *Most prema suncu* (A Bridge to the Sun, 1961) o ljubavi (i civilizacijskom sukobu) Amerikanke i Japanca pred II svj. rat. Od njegovih petnaestak igr. filmova značajni su i koprodukcijski akcioni spektakli *Cepelin* (Zeppelin, 1970) i *Kad osam zvona zazvoni* (When Eight Bells Toll, 1971) te krim. filmovi *Umorstvo je umorstvo* (Un meurtre est un meurtre, 1972) i *Četiri dana u paklu* (Main à couper, 1974). Bavi se producenturom (npr. *Katia*, 1959, R. Siodmaka), a režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Rublja s dva lica* (Le rouble à deux faces, 1967); *Tako lijepo selo* (Un si joli village, 1978); *Venecijansko crvenilo* (Rouge vénitien, 1989). D. Šva.

PÉRIER, François (pr. ime **F. Pila**), franc. filmski, kazališni i tv-glumac (Pariz, 10. XI 1919). God. 1934-37. uč. glumu kod R. Simona, potom glumi u amat. kazalištima. Na filmu debitira 1938 (ulogom homoseksualca u *Hotelu Sjever* M. Car-



PERFORACIJA. 1. Negativ/Bell & Howell, 2. Pozitiv/Standard, 3. Standard 16/8, 4. Cinemascope, 5. Super 8, 6. Specijalne kvadratične (3)

néa, što mu omogućuje dalje glum. školovanje i angažman u Comédie-Française. Veće uloge počinje igrati nakon II svj. rata. Isprva najčešće glumi romant. i sjetne likove, ponekad s dozom humora, osobito se istaknuvši u filmovima *Silvija* i *fantom* (C. Autant-Lara, 1945), *Povratnik* (Christian-Jaque, 1946) i *Sutnja je zlato* (R. Clair, 1947). U zrelijoj dobi njegov se dijapazon širi, pa ostvaruje vrlo zapažene uloge negativaca u filmovima *Gervaise* (R. Clément, 1956) i *Cabirijine noći* (F. Fellini, 1957). Odveć tankočutan za agresivnije likove (bilo negativne ili pozitivne), kasnije sve češće tumači druge gl. uloge osoba iz više srednje klase koje teško donose odluke u životnim dilemama (npr. *Crveni krug*, 1970, J.-P. Melville; *Max i lopovi*, 1970, C. Sauteta; *Upravo pred ponoć*, 1971, C. Chabrola; *Krik života*, 1976, J.-L. Bertuccella). Ne napuštajući kazalište (bio je i direktor pariškog Théâtre de la Michodière), do 1988. nastupio je u više od 90 filmova (često i u Italiji). Glumi i na televiziji (npr. franc. tv-serija *Thérèse Humbert* i tal. tv-serija *Hobotnica*).

Njegov sin **Jean-Marie Périer** je film. redatelj, u čijem *Antoineu i Sébastienu* (1973) P. tumači jednu od gl. uloga.

Ostale važnije uloge: *Werther* (M. Ophüls, 1938); *Kraj dana* (J. Duvivier, 1939); *Ljubavna pisma* (C. Autant-Lara, 1942); *Bijeli kamion* (L. Joannon, 1942); *Ružičasti život* (J. Faure, 1947); *Jean de la Lune* (M. Achard, 1949); *Stari iz Saint-Loupa* (G. Lampin, 1950); *Pod nebom Pariza* (J. Duvivier, 1950); *Orfej* (J. Cocteau, 1951); *Pobjegli* (J.-P. Le Chanois, 1954); *Svatko me može ubiti* (J. Decoin, 1957); *Bobosse* (E. Périer, 1958); *Činovnik* (L. Zampa, 1959); *Orfejev testament* (J. Cocteau, 1961); *Posjeta* (A. Pietrangeli, 1962); *Drugovi* (M. Monicelli, 1963); *Vikend u Zuydcooteu* (H. Verneuil, 1964); *Blijedoliki ubojica* (J.-P. Melville, 1967); *Čovjek odviše* (Costa-Gavras, 1967); *Z* (Costa-Gavras, 1968); *Atentat* (Y. Boisset, 1972); *Hoćemo pukovnike!* (M. Monicelli, 1973); *Afera Staviski* (A. Resnais, 1974); *Policijski kolt 357* (A. Corneau, 1976); *Viši razlog* (A. Cayatte, 1978); *Rat policijā* (R. Davis, 1980); *Pripazi na desnu* (J.-L. Godard, 1987).

D. Sva.

PERIES, Lester James, film. redatelj i književnik iz Šri Lanke (Colombo, 5. IV 1919). Odgojen u kat. gimnaziji, za II svj. rata piše za kazalište i radio, a bavi se i amat. filmom. Nakon rata

— kad je film. proizvodnja tadašnjeg Cejlona u vlasništvu manjinskih Tamila i pod utjecajem ind. filmova s mnogo glazbe i plesa — P. se 1956. javlja kao pionir (i do danas gotovo jedini autor) kinematografije na većinskom singaleškom jeziku; tim debitantskim ostvarenjem — *Linija sudbine* (Rekava), pod utjecajem tal. neorealizma snimljen izvan studija i sa suvremenom temom — svraća pažnju međunar. kritike, ali doživljuje komerc. neuspjeh, jer je domaća publika navikla na standardiziranu film. zabavu ind. provenijencije. Uspjeh ipak postiže filmom »seoske tematike« *Promjene u selu* (Gameraliya, 1964); 1982. snima nastavak *Vrijeme božice Kali* (Kaliyugaya), veličajući seoski život, dok u 3. djelu te trilogije *Kraj jednog razdoblja* (Yaganthayo, 1984) govori o zrelosti Šri Lanke kao neovisne zemlje. Ustrajuć i u soc. tematici, u filmu *Između dva svijeta* (Delovak athara, 1966) dovodi u sumnju vrijednosti gradskog života, dok u *Zutoj haljini* (Ran salu, 1967) ističe tradic. vrijednosti budizma u odnosu na pomodne utjecaje Zapada. Najveći uspjeh u inozemstvu postiže »ženskim filmovima« *Sutnja srca* (Golu hadawatha, 1968) i *Pet jutara zemlje* (Akkara paha, 1969) te svojim prvim zadiranjem u polit. tematiku — *Selo u džungli* (Baddegama, 1980), gdje prikazuje borbu seljaka protiv seoskog despota. Do 1988. režirao je oko 20 igr. i oko 10 dokum. filmova, a djelovao je i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Poruka* (Sandesaya, 1960); *Blago* (Nidhanaya, 1970); *Oči* (Desa nisa, 1972); *Začarani otok* (Madol duwa, 1976); *Bijelo cvijeće za pokojnika* (Ahasin polawatha, 1978); *Pobuna* (Veera puran appu, 1979). R. Sr.

PERILLI, Ivo, tal. scenarist, redatelj i scenograf (Rim, 10. IV 1902). Diplomirao arhitekturu; isprva scenograf i kostimograf u više kaz. družina. Film. karijeru otpočinje 1931. kao scenograf, ali se već 1933. počinje baviti režijom (*Dječak* — II ragazzo, 1933 /zabranjen od faš. cenzure/; *Margherita između trojice* — Margherita fra i tre, 1941; *Primadona* — La primadonna, 1943) i scenaristikom koja mu postaje životno opredjeljenje. Prije II svj. rata i za njegova trajanja najuspješnije surađuje sa M. Camerinijem (npr. *Uvijek ću te voljeti*, 1933; *Trorogi sešir*, 1934; *Dat ću milijun*, 1935; *Lupanje srca*, 1938; *Velika skladišta/Tajna velike kuće*, 1939; *Romantična avantura*, 1940; *Zaručnici*, 1941; *Dva anonimna pisma*, 1945), ko-

jem je povremeno i asistent režije. Nakon rata radi i za tal. i za inozemne redatelje, razvivši plodnu ali i heterogenu scenar. djelatnost uvjetovanu komerc. potrebama proizvodne kuće Ponti-De Laurentiis.

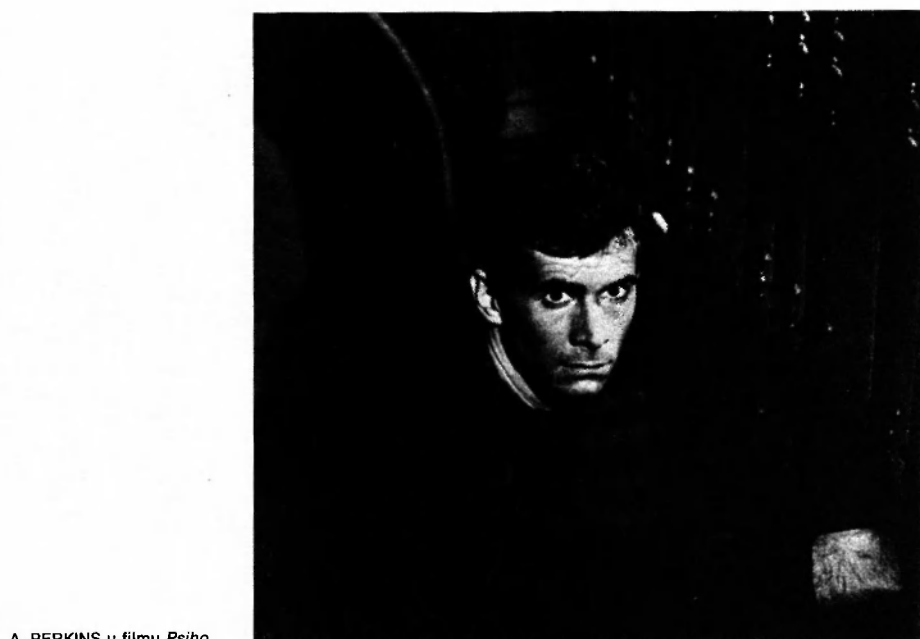
Ostali važniji filmovi: *Ljubavnici bez ljubavi* (G. Franciolini, 1947); *Kapetanova kći* (M. Camerini, 1947); *Gorka riža* (G. De Santis, 1949); *Banđit Musolino* (M. Camerini, 1950); *Anna* (A. Lattuada, 1951); *Evropa 51* (R. Rossellini, 1952); *Nevjernice* (Steno i M. Monicelli, 1952); *Atila* (P. Francisci, 1954); *Odisej* (M. Camerini, 1954); *Lijepa mlinarica* (M. Camerini, 1955); *Mambo* (R. Rossen, 1955); *Rat i mir* (V. Vidor, 1956); *Brana na Pacifiku* (R. Clément, 1958); *Oluja* (A. Lattuada, 1958); *Pet ošišanih žena* (M. Ritt, 1959); *Talijanski banditi* (M. Camerini, 1961); *Bilija* (J. Huston, 1966); *Bože, kako sam nisko pala* (L. Comencini, 1974). D. Sva.

PERINAL, Georges, francusko-brit. snimatelj (Pariz, 1897 — London, 23. IV 1965). Od 1913. kino-operater, potom asistent snimatelja. Samostalno snima od 1926; u Francuskoj najuspješnije surađuje sa J. Feyderom, J. Cocteauom i R. Clairom. God. 1933. producent A. Korda poziva ga u Vel. Britaniju, gdje snima i njegove red. projekte i djela dr. uglednih redatelja (često tzv. imperijalne filmove). Od poč. 50-ih godina radi i u Hollywoodu. Za atraktivnu kolor-fotografiju u *Bagdadskom lopovu* (1940) M. Powella, L. Bergera i T. Whelana nagrađen je Oscarom. Izuzetno plodan snimatelj, povukao se 1961.

Najbolja ostvarenja dao je u filmovima *Pod krovovima Pariza* (R. Clair, 1930), koji svojom fotografijom svodi na »maksimalnu vizualizaciju« (zvuk je prisutan samo ondje gdje je najneophodniji), i *Privatni život Henrika VIII* (A. Korda, 1933), gdje uspijeva oživjeti razdoblje, poštujući istodobno red. zamisao da se u prikazivanju održi stanoviti ironijski odmak.

Ostali važniji filmovi: *Nova gospoda* (J. Feyder, 1929); *David Golder* (J. Duvivier, 1930); *Pjesnikova krv* (J. Cocteau, 1930); *Dajte nam slobodu* (R. Clair, 1931); *Milijun* (R. Clair, 1931); *14. juli* (R. Clair, 1932); *Djevojka iz restorana »Maxim's«* (A. Korda, 1933); *Katarina Velika* (P. Czinner, 1934); *Privatni život Don Juana* (A. Korda, 1934); *Maria Chapdelaine* (J. Duvivier, 1934); *Sanders s rijeke* (Z. Korda, 1935); *Ono što će doći* (W. C. Menzies, 1936); *Rembrandt* (A. Korda, 1937); *Mračno putovanje* (V. Saville, 1937, sa H. Stradlingom); *Pod svećanim plaštem* (V. Sjöström, 1937); *Bubanj* (Z. Korda, 1938); *Četiri pera* (Z. Korda, 1939); *Život i smrt pukovnika Blimpa* (M. Powell i E. Pressburger, 1943); *Potpuni stranci* (A. Korda, 1945); *Nicholas Nickleby* (A. Cavalcanti, 1947); *Pali idol* (C. Reed, 1948); *Idealan suprug* (A. Korda, 1948); *Uličnjak* (J. Negulesco, 1951); *Neobično putovanje* (H. Koster, 1951); *Ljubavnik lady Chatterly* (M. Allégret, 1955); *Kralj u New Yorku* (Ch. Chaplin, 1957); *Sveta Ivana* (O. Preminger, 1957); *Dobar dan, tugo* (O. Preminger, 1957); *Još jednom osjećajtnje* (S. Donen, 1960); *Četiri jahača Apokalipse* (V. Minnelli, 1961, supervizija). K. Mik.

PERISIC, Zoran (pr. ime Z. Perišić), britansko-am. filmski i tv-redatelj, majstor spec. efekata, producent i scenarist podrijetlom iz Jugoslavije (Prokuplje, 16. III 1940). Film. karijeru otpočinje kao asistent snimatelja u Jugoslaviji 1961. Sredinom 60-ih godina odlazi u Vel. Britaniju, gdje stječe znatan ugled radeći na spec. efektima (*rostrum-kamera*) u filmu *2001: Odisėja u svemiru* (S. Kubrick, 1968). Nakon toga je asistent redatela



A. PERKINS u filmu *Psiho*

lja, potom i redatelj tv-reklama i tv-serija. Najveći uspjeh ostvaruje kao majstor spec. efekata svojim sistemom *ZOPTIC* baziranim na prednjoj projekciji, koji je prvi put primijenjen u filmu *Superman* (R. Donner, 1978) u scenama leta naslovnog lika; za to je nagrađen Oscarom za spec. efekte, kao i mnogim dr. priznanjima za usavršavanje film. tehnike i tehnologije. U filmu *Superman II* (R. Lester, 1980) bio je redatelj ekipe za snimanje zračnih prizora, a svojim spec. efektima surađivao je u još nekoliko brit. i am. filmova. God. 1986. u Vel. Britaniji je režirao svoj kinemat. prvijenac *Leteći banditi* (Gunbus/Sky Bandits), film fantastike s radnjom iz I svj. rata, također zanimljiv zbog uspjeha spec. efekata.

PERKINS, Anthony, am. filmski, kazališni i tv-glumac (New York, 4. IV 1932). Sin glumca Osgooda P., školuje se na Rollins Collegeu i sveučilištu Columbia. Glumiti počinje već sa 12 godina u ljetnom kazalištu. Na filmu debitira 1953 (*Glumica* G. Cukora), potom (do 1956) nastupa na televiziji i u kazalištu (velik uspjeh u drami R. Andersona *Čaj i simpatija* u režiji E. Kazana). Ugled nadarenoga film. glumca stječe u drugoj polovici 50-ih godina; javivši se u razdoblju afirmacije tipa → buntovnika bez razloga, P. utjelovljuje isključivo nesigurne, neurotične, tjeskobom i strahom obuzete predstavnike mlade generacije (npr. kao kveker u *Prijateljskom uvjeravanju*, 1956, W. Wylera /nominacija za Oscara za epizodu/, kao igrač baseballa koji doživljuje živčani slom u filmu *Strah izbija*, 1957, R. Mulligana i kao neiskusni šerif u *Metalnoj zvijezdi*, 1957, A. Manna). Definitivno se potvrđuje likom psihopatskog ubojice koji pati od Edipova kompleksa u *Psihu* (1960) A. Hitchcocka; to glum. ostvarenje pojedini kritičari smatraju najboljim u cjelokupnom Hitchcockovu opusu. Nakon toga nastupa u još 2 zapažena filma: kao Josef K. u *Procesu* (1962) O. Wellesa prema glasovitom Kafkinu romanu i kao Hipolit u osuđenjenjenu *Fedri* (1962) J. Dassina, dok velik uspjeh u publike ostvaruje u melodrami *Volite li Brahmsa?* (1961, nagrađen na festivalu u Cannesu) A. Litvaka. Visok, tanak i blijedoput, za svoju dob izrazito mladalackog izgleda, uz to narušena zdravlja (navodno kao posljedica uloge u *Psihu*), u drugoj polovici 60-ih godina nastupa rijetko, da bi se filmu ponovno redovitije posvetio 70-ih godina (često i u Evropi,

posebno Francuskoj). Staru slavu pokušava vratiti filmom *Psiho II* (R. Franklin, 1983), no bez većeg uspjeha; ustrajući ipak na liku Normana Batesa, 1986. sâm režira *Psiho III* (*Psycho III*). U tom se razdoblju izdvaja tek uloga vjerskog fanatika zaljubljenog u ženu koja vodi dvostruki život u *Zločinima iz strasti* (1984) K. Russella. Do 1988. glumio je u oko 50 filmova.

Ostale važnije uloge: *Usamljenik* (H. Levin, 1956); *Brana na Pacifiku* (R. Clément, 1958); *Žudnja pod brijestovima* (De. Mann, 1958); *Posljednja obala* (S. Kramer, 1959); *Zelena zdarija* (M. Ferrer, 1959); *Nevjerojatna priča* (J. Logan, 1960); *Pet milja do ponoći* (A. Litvak, 1962); *Mač i vaga* (A. Cayatte, 1963); *Očaravajuća glupača* (É. Molinaro, 1963); *Gori li Pariz?* (R. Clément, 1966); *Skandal* (C. Chabrol, 1967); *Slatki otrov* (N. Black, 1968); *WUSA* (S. Rosenberg, 1970); *Kvaka 22* (M. Nichols, 1970); *Razmetna desetljeća* (C. Chabrol, 1971); *Sudac za vješanje* (J. Huston, 1972); *Što se dogodilo sa Sheilom* (H. Ross, 1973, i koscenarist); *Voljena Molly* (S. Lumet, 1973); *Ubojstvo u Orijent-ekspresu* (S. Lumet, 1974); *Sjeti se mog imena* (A. Rudolph, 1978); *Moćni i zločinci* (W. Richert, 1979); *Draput žena* (G. Sluizer, 1979); *Napad na platformu Jennifer* (A. V. McLaglen, 1980). B. Vid.

PERKINS, Victor F., brit. kritičar i teoretičar filma (1936). Jedan od osnivača i urednika časopisa → »Movie«, predavač o filmu na koledžu u Berkshiru i član Obrazovnog odjela Britanskoga filmskog instituta, pisac zapaženih oglada o N. Rayu, S. Fulleru i J.-L. Godardu. God. 1972. objavio je knjigu *Film kao film. Razumijevanje i procjenjivanje filmova* (Film as Film. Understanding and Judging Movies), u kojoj — nasuprot »ortodoksnim« teoretičarima koji film tumače s pomoću nekoga izdvojenog elementa (npr. realit. iluzija fotogr. reda, vizualnost i piktorijalne vrijednosti, dramski efekti, simboli, montaža i sl.), što je uvijek vodilo preuveličanoj retoričnosti »čistog filma« — zahtijeva da teorija napusti purističko traganje za suštinom medija, njegovom pravom prirodom osnovanom na naprijed danim značajskim oblicima. Kao jedini model prihvaća sintezu fotogr. realizma i narativno-dramske iluzije proizašle iz efikasne strukture satkane od shvatljivih funkcija koje sama uspostavlja, što P. naziva *koherecijom*. Du. S.

PERKO, Valentin-Tine, snimatelj (Kamnik, 8. IV 1950). Diplomirao (1977) na odjelu film. i tv-kamere na visokoj film. školi FAMU u Pragu. Snim. karijeru otpočinje iste godine, isprva na dokum. filmu (npr. *Dar koji znači nadu — dijali-za*, 1977, J. Pogačnika). Visoka lik. kultura omogućila mu je i rad na igr. filmu (*Prestup*, 1980, M. Milčinskog; *Đačko doba pronalazača Puža*, 1982, *Alal takvo sunce*, 1984, i *Maja i Svemirko*, 1988, J. Kavčiča; *Dah*, 1983, B. Šprajca). Radi i za televiziju. Redatelj je i scenarist vrlo zapaženoga kratkoga igr. filma *Valcer za dva Taužentaurea* (Valcer za Taužentaureja dva, 1981) za koji je i nagrađivan. Lj. N.

PEROVIĆ, Slobodan-Cica, film., kaz. i tv-glumac (Kragujevac, 6. V 1926 — Beograd, 2. V 1978). Glumom se bavi i prije upisa (1949) na Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Od 1951. član beogradskih kazališta: Jugoslovenskoga dramskog, Beogradskoga dramskog (u 2 navrata), ponovno Jugoslovenskoga dramskog, te Ateljea 212 (do smrti) — s intervalima u statusu slobodnog umjetnika. Usamljenik i lutilica (od glum. ušteđevine obišao je 1971. svih 5 kontinenata), izrazito nemiran duh, glumac koji probe doživljuje kao sputavanje (jer bi »najradije odmah na scenu«), u teatru se ističe u ulogama bliskim vlastitom nesvakidašnjem poimanju života (npr. djela J. Osborna, E. Albeeja, E. Ionescoa i dr.). Na filmu debitira 1959 (*Viza zla F. Stiglica*), a film. ulogama prilazi slično kao i kazališnima. Iako krajnje osebjuna ličnost, nije dopuštao da njegova gluma prijeđe u maniru. Od niza gl. uloga (nekih i u standardnom zab. repertoaru), proživljenošću i originalnošću kreacije ističu se: usamljenika koji uzaludno nastoji osmisliti svoj život u *Buđenju pacova* (Z. Pavlović, 1967, Car Konstantin na festivalu glum. ostvarenja u Nišu); seljaka, jedinoga koji je preživio nakon okupatorske kaznene ekspedicije u *Pohodu* (Đ. Kadijević, 1968); ostarjelog boksača, »čovjeka bez nade« na rubu egzistencije u *Vranama* (G. Mihić i Lj. Kozomara, 1969); provincijskog liječnika u carskoj Rusiji, kojega besciljni život postupno pretvara u pacijenta psihijatrije vlastite bolnice u *Paviljonu VI* (L. Pintille, 1978). Na festivalu u Puli nagrađen je Zlatnom arenom za komičnu ulogu muškarca koji mijenja ulogu s prezaposlenom suprugom (O. Marković) i počinje se ponašati kao prava domaćica u *Muškarcima* (1963) M. Đukanovića. Uspješno je nastupao i na televi-

S. PEROVIĆ u filmu *Buđenje pacova*

ziji (npr. epizoda *Gospodin Foka* serije *Samci*), kao i u kratkim igr. filmovima.

Ostale uloge (u cjelovečernim filmovima): *Dilžansa snova* (S. Jovanović, 1960); *Dan četrnaesti* (Z. Velimirović, 1960); *Mimo leto* (D. Osmanli, 1961); *Ne diraj u sreću* (M. Đukanović, 1961); *Ubica na odsustvu* (B. Bošković, 1965); *Tri* (A. Petrović, 1965); *Inspektor* (M. Đukanović, 1965); *Pre rata* (V. Babić, 1966); *Pošalji čoveka u pola dva* (D. Ivkov, 1967); *Most* (H. Krvavac, 1969); *Veliki dan* (D. Ilić, 1969); *Pukovnikovic* (Đ. Kadijević, 1972); *Protiv Kinga* (D. Jovanović, 1974); *Zimovanje u Jakobsfeldu* (B. Bauer, 1975); *Mečava* (A. Vrdoljak, 1977). Mo. I.

PERRAULT, Pierre, kan. filmski i tv-redatelj (Montreal, 29. VI 1927). Studirao pravo u Montrealu, Torontu i Parizu; 1954–56. odvjetnik. Zanimao se i za radio, već od 1955. surađuje na Radio-Canada, ostvarivši oko 300 raznovrsnih emisija. Od 1960. radi za National Film Board of Canada. Sa R. Bonnièreom adaptira neke svoje radio-programe u čuvenu dokumentarističku tv-seriju *U zemlji Nova Francuska* (Au pays Neufve-France, 1959/60, 13 epizoda od po 30 min) o rijeci St. Lawrence. Živeći s ribarima na otoku Ile-aux-Coudres, realizira zapaženu trilogiju o njihovom životu (*Za nastavak svijeta* — Pour la suite du monde, 1963, sa M. Braultom; *Kraljevstvo dana*

— Règne du jour, 1966; *Kola vode* — Les voitures de l'eau, 1969), vrlo značajnu za razvitak metodâ → direktnog filma; ribari govore svojim arhaičnim franc. jezikom, grade čamac već gotovo nestalim stoljetnim tehnikama i rekonstruiraju način lova na pliskavice napušten pred 39 godina. Sa B. Gosselinom je korežirao 2 tipična direktna filma *Čeka Vas kraljevstvo* (Un royaume vous attend, 1975) i *Okus brašna* (Le goût de la farine, 1977) koji, i pored toga što su propagandni, posjeduju niz neposredno prikazanih detalja iz života Quebeca, dok u samostalnom projektu *Bio jedan Quebecanin u Bretagni* (C'était un Québécois en Bretagne, 1978) iskazuje zavidan smisao za direktno i sinkrono snimanje intervjua s »običnim ljudima« pri njihovu svakodnevnom poslu. Sa Gosselinom, Braultom, G. Groulxom i J. Leducom P. se smatra osnivačem tzv. *quebecke škole dokumentarnog filma*.

Ostali važniji filmovi: *Zemlja bez zdravog razuma* (Un pays sans bon sens, 1970); *Akadija*, *Akadija* (L'Acadia, l'Acadia, 1971, sa M. Braultom); *Država zemlje bez drveća* (Le pays de la terre sans arbres, 1980); *Sjajna zvijer* (La bête lumineuse, 1982). V. Pet.

PERRET, Léonce, franc. redatelj, scenarist i glumac (Niort, 13. V 1880 — Niort, 1935). Isprva glazbenik, potom ne odveć uspješan kaz. glumac. God. 1908. L. Feuillade ga kao film. glumca angažira u kompaniji Gaumont; do 1917. kada prestaje glumiti, odigrao je više od 200 uloga i postigao znatnu popularnost. Prva red. iskustva stječe već 1908. u Gaumontovoj podružnici u Berlinu, no kontinuirano režira od 1909. Osobito se nameće 1910–16. vrlo popularnom serijom *Léonce*, u kojoj i glumi naslovni lik — simpatičnoga »prosejnog Francuza« (čime se izrazito izdvaja iz tadašnje franc. produkcije uglavnom vodviljskog tipa). God. 1917–21. živi i djeluje u SAD; posebno se ističe patriotskim filmovima snimljenim po ulasku SAD u I svj. rat: *Ne zaboravimo nikad!* (Lest We Forget, 1917) i *La Fayette, mi dolazimo!* (La Fayette We Come, 1918). Po povratku u domovinu nastoji poboljšati veze franc. i am. kinematografije (npr. *Madame Sans-Gêne*, 1925, sa G. Swanson u naslovnoj ulozi).

U svome red. radu kao scenar. polazištem koristio se uglavnom drugorazrednim novinskim feljtonima; iskazivao je naglašenu sklonost ka simplifikaciji i vulgarnosti. S druge strane, isticao se i neprijepornim kvalitetama: umješnim vođenjem priče i rafiniranom vizualizacijom prizora; koristio se umjetnim svjetlom, protusvjetlom i pokretnom kamerom. Prema povjesničaru filma G. Sadoulu, u sintaktičkom pogledu bio je čak ispred D. W. Griffitha, osobito u svome najboljem radu ostvarenju *Pariško dijete* (L'enfant de Paris, 1913). Umro je za snimanja zv. verzije *Koenigsmarka* (1935), koji je dovršio i potpisao M. Tourneur.

Ostali važniji filmovi (kao reditelj): *Moderna ljubav* (The A. B. C. of Love/A Modern Love, 1920); *Koenigsmark* (1923); *Gola žena* (La femme nue, 1926); *Sirena Morgana* (Morgana la sirène, 1928); *Posjedovanje* (La possession, 1928); *Nakon ljubavi* (Après l'amour, 1932); *Sapfa* (Sapho, 1933); *Večer u Comédie-Française* (Une soirée à la Comédie-Française, 1935, u 2 dijela). Pe. K.

PERRIN, Jacques (pr. ime J. Simonet), franc. glumac i producent (Pariz, 14. VII 1941). Sin kaz. redatelja i glumice, već sa 15 godina zapažen je kaz. glumac; usporedno uči glumu na pariškom konzervatoriju. Na filmu debitira 1957, a karijeru stvara od 1960 (*Istina H.-G. Clouzota*). Privlačan,

P. PERRAULT. *Akadija, Akadija*

svjetlokos i bljedunjav, postupno se specijalizira za romant., često pretjerano senzibilne likove izložene kušnjama (u kojima rijetko iskazuju i određenu čvrstinu), nerijetko i patnji. Vrlo zapaženu karijeru stvara i u Italiji: *Djevojka s kovčegom* (1961) i *Obiteljska kronika* (1962) V. Zurlinija, *Lončar iz Venecije* (1963) D. Tessarija, *Topli život* (1964) F. Vancinija, *Prepolovljen čovjek* (1966, nagraden u Veneciji) V. De Sete i dr. Zahtjevan u odabiru uloga, rijetko nastupa u komerc. filmovima (npr. *Male vrline — veliki grijesi*, 1967, S. Korbera). Potkraj 60-ih godina osniva vlastitu produkciju *Reggane Films* i proizvodi više filmova u kojima glumi (npr. Z, 1968, Costa-Gavras, *Amerikanac*, 1969, M. Bozzuffija i *Tatarska pustinja*, 1976, V. Zurlinija), ali i dr. projekata (npr. *Gošća*, 1970, V. De Sete). Režirao je dokum. film *Caméroun Regards* (1968).

Ostale važnije uloge: *Korupcija* (M. Bolognini, 1963); *317. sekcija* (P. Schoendoerffer, 1964); *Kuće za ubojice* (Costa-Gavras, 1965); *Djevojke iz Rocheforta* (J. Demy, 1966); *Demarkaciona linija* (C. Chabrol, 1966); *Veliki klip* (P. Granier-Deferre, 1967); *Čovjek odviše* (Costa-Gavras, 1967); *Horizont* (J. Rouffio, 1968); *Nemiran duh* (E. Luntz, 1971); *Blanche* (W. Borowczyk, 1972); *Opsadno stanje* (Costa-Gavras, 1973); *Bubanj* (P. Schoendoerffer, 1977); *Crna haljina za ubojicu* (J. Giovanni, 1980); *Pocrvenjele četrdesete* (Ch. de Chalonge, 1982); *Kapetanova čast* (P. Schoendoerffer, 1982).

Mi. Šr.

PERRINE, Valerie, am. glumica (Galveston, Texas, 3. IX 1944). Kći profesionalnog vojnika, djetinjstvo provodi u voj. bazama u SAD i inozemstvu. Kratkotrajno studirala na sveučilištima Arizona i Nevada, potom topleps-plesačica u Las Vegasu. Nakon burne mladosti (droge, hipijevska lutanja Evropom), na film dopijeva 1972 (ambiciozna *Klaonica 5 G. R. Hilla*). Stasita i privlačna, izrazito neinhibirana, ponekad »mazna« a ponekad i »priglupa« nastupa, razmjerno stabilan film. i tv-karijeru gradi u doba tzv. novog Hollywooda — uglavnom u većim sporednim ulogama. Najveće glum. uspjehe ostvaruje kao striptizeta podložna drogi — supruga kabareta Lennyja Brucea u *Lennyju* (1974) B. Fosse (uz D. Hoffmana), za koju je nagrađena u Cannesu i nominirana za Oscara, te kao pohlepna supruga policajca (J. Nicholson) u *Granici na Rio Grandeu* (1982) T. Richardsons. Od 80-ih godina češće nastupa u komerc. projektima (npr. *Muzici nikad kraja* N. Walker i *Agencija* G. Kaczendera, oba 1980). Do 1988. glumila je u petnaestak filmova.

Ostale važnije uloge: *Posljednji junak* (L. Johnson, 1973); *W. C. Fields i ja* (A. Hiller, 1976); *Čarobnjak iz Lublina* (M. Golan, 1978); *Superman* (R. Donner, 1978); *Električni konjanik* (S. Pollack, 1979); *Superman II* (R. Lester, 1980); *Superman IV* (S. J. Furie, 1987).

D. Mov.

PERRY, Frank, am. filmski i tv-redatelj i producent (New York, 1930). Studirao na sveučilištu Miami. Zarana se zanima za kazalište, obavljajući razne organizacijske poslove. Po povratku iz korejskog rata okreće se televiziji i filmu (npr. kao producent dokum. serije *Playwright at Work* odn. kao asistent redatelja), iako nadalje djeluje i u kazalištu: kao redatelj-promatrač (*observer*) u newyorškom Actors' Studiju i kao kaz. producent. Kao film. redatelj debitira ljubavnom pričom mentalno poremećenih adolescenata *David i Lisa* (1963, i koproducent) prema scenariju tadašnje supruge Eleanor Perry (nominacija za Oscara za režiju i scenarij); djelo je postiglo veliku popularnost, jer je anticipiralo euforično aklamiranje neprilagodljivi-

vosti, aktualno potkraj 60-ih godina. Njegovu dalju karijeru označuje balansiranje između pretenzionih promašaja kakav je *Preplivati put* (The Swimmer, 1968, i koproducent /jednu je sekvencu režirao S. Pollack/) i jednako ishitrenih, ali ipak i provokativnih ostvarenja poput omladinske drame *Posljednje ljeto* (Last Summer, 1969). Usprkos red. oscilacijama u tom razdoblju (zaključno s pomodnom melodramom *Dnevnik bijesne domaćice* — *Diary of a Mad Housewife*, 1970, i producent), u njegovim je projektima razaznatljiv autorski pečat, određen napadno intelektualiziranim sociologiziranjem E. Perry. Nakon njihova razvoda 1970. prekida se i suradnja, a Perryjevi filmovi postaju tematski znatno raznovrsniji. Najzapaženiji su *Doc Holliday* (Doc, 1971, i producent), pomalo rasplinuti »novi western« kojim pokušava uzdrmati mit o obračunu kod O. K. Corrala, *Rancho Deluxe* (1975), moderni western o besciljnim pustolovinama dvojice goniča stoke, i *Draga mama* (Mommie Dearest, 1981, i koscenarist), tjeskobni prikaz odnosa J. Crawford i njene usvojene kćeri. Do 1987. režirao je 13 filmova. Režira i na televiziji (npr. kraća tv-serija *Trilogija* — *Trilogy*, sažeta i u istoimeni film iz 1969).

Ostali važniji filmovi: *Monsinor* (Monsignor, 1982); *Kompromitirajući položaji* (Compromising Positions, 1985).

N. Paj.

PERSPEKTIVA, način na koji vidimo svijet i kako se prostor prikazuje u lik. umjetnostima, pa i na filmu. Ovisi o stanovištu i kutu gledanja promatrača, što stoga P. primijenjena na slici ili u filmu to stanovište — a u širem smislu odnos čovjeka prema stvarnosti — ujedno i izražava. Ona je, dakle, jedno od izražajnih sredstava lik. umjetnosti.

Perspektiva u prirodi. Ovisno o udaljenosti promatrača likovi i predmeti u prostoru prividno se mijenjaju: smanjuju se proporcionalno s udaljenošću (*linearna* ili *geometrijska perspektiva*), a zbog sve debljeg sloja zraka između promatrača i udaljenih objekata postupno se mijenjaju 3 vizualna svojstva (*atmosferska perspektiva*): — konture lika gube oštrinu; kontrast svjetlosti i sjene se smanjuje (izbljeđuje); nestaju tople boje a ostaje samo hladni dio spektra — plavo-ljubičasti (»modre daljine«). Oblik predmeta mijenja se prividno i s promjenom kuta gledanja, iz *žablje* (s tla) ili *ptičje perspektive* (odozgo) u odnosu na *normalnu* ili *pješaku perspektivu* (ova posljednja u prenesenom smislu znači promatranje stvarnosti sa stanovišta »običnog čovjeka«).

Perspektiva u likovnim umjetnostima. Prikazivanje prostora na slici (trodimenzionalne stvarnosti na dvodimenzionalnoj plohi) nije samo formalni problem, već se tokom vremena mijenjao (ovisno o odnosu čovjeka prema svijetu), i zato različite perspektive u povijesti umjetnosti ujedno izražavaju pogled na svijet pojedinog razdoblja. U ranom srednjem vijeku, romanici (XI/XII st.) dominira *vertikalna perspektiva* — plošna metoda prikazivanja prostora u kojoj se planovi, umjesto po dubini, komponiraju jedan iznad drugog, po visini (vertikalno), a prikazani prostor na slici »čita« se odozdo prema gore (prednji plan je dolje a stražnji gore); istu metodu primjenjuju staro egip. slikarstvo, naivna umjetnost i dječji crtež. U gotici (XIII/XIV st.) javlja se *obrnuta (inverzna) perspektiva*; pokušavajući sugerirati volumen na slici, slikar uočava deformacije tijela u prostoru, ali ih ne zna dosljedno prikazati, pa stoga često prednji dio predmeta prikazuje kao uži a stražnji kao širi (dakle, obrnuto no što stvarno izgleda). Romanička vertikalna P. izražava plošnošću podređenost plohi (adekvatnu podložnosti pojedinca

društ. sustavu), a gotička obrnuta P. početak osamostaljenja volumena iz ravnine, kao znak oslobađanja individue u (klasnom) društvu. Umjesto gotičke empirije naivnog promatranja, renesansa (XV/XVI st.) razvija znanstveni pristup stvarnosti, izražavajući time vjeru u sposobnost čovjeka da iskustvom i inteligencijom spozna zakonitosti, a znanjem ovlada prirodom. Renesansni slikar konstruira prostor na slici s pomoću *geometrijske* ili *linearne perspektive*, primjenjujući zakonitost da je prividno smanjivanje predmeta i likova po dubini prostora pravilno i proporcionalno, unutar geom. mreže u kojoj paralelne linije (u stvarnosti) konvergiraju (na slici) i sastaju se u jednoj točki (*očistu*) na horizontu. Barok (XVII/XVIII st.) primjenjuje *atmosfersku perspektivu*, stvarajući dojam nestajanja u dubini, nejasnoga i nedovršenoga, beskrajnog prostora (koji je istodobno spoznala i znanost /npr. Newton i Kepler/). Barokno slikarstvo, također, uvjerljivošću prikaza stvarnosti sugerira gledatelju fresaka da se zaista — umjesto zida — otvara neki prostor arhitekture ili pogled u vrt ili u dubinu nebesa na svodu; naslikanom prostorom umjetnik želi kod gledatelja stvoriti iluziju stvarnog prostora (*iluzionistička perspektiva*), pri čemu je važno da kut gledanja na freski odgovara kutu gledanja promatrača u stvarnom prostoru crkve ili dvorane (iskustvo iluzionističkog slikarstva koristi se u slikanju kulisa za kazalište i film). Moderno slikarstvo ponovno se vratilo plošnosti (zanemarujući i geom. i atmosfersku iluziju dubine); time je zatvoren krug započet romanikom. Ipak, nasljedujući iskustvo atmosferske perspektive, slikari-fovisti pozadinu obično slikaju hladnim a bliže predmete toplim bojama, tako da (unatoč plošnosti oblikovanja, pa i vertikalnoj perspektivi) sugeriraju dojam prostora, bližega i daljega, prevodeći ga na odnos toplih i hladnih boja (*koloristička perspektiva*). Ova metoda koristi psihol. zakonitost razvijenu iskustvom promatranja prostora u prirodi: od 2 mrlje boje na slikarskom platnu crvena će nam se uvijek pričinjati bližom a modra udaljenijom; zbog toga se bojom mogu korigirati i osobitosti stvarnog prostora: uska i niska soba izgledat će prostranija ako se oboji blijedomodro, ali još tješnije ako je obojena toplom smeđom ili crvenom bojom.

Perspektiva na filmu. U film. mediju P. se javlja u svojoj prirodnoj vizualnoj zakonitosti (*linearna, atmosferska*), ali se primjenom različitih perspektiva mogu stvarati određeni, dramaturški potrebni ugođaji. Kao i u dr. vizualnim umjetnostima, u fotografiji i na filmu P. izražava individualno stanovište stvaraoaca, njegov odnos prema svijetu i stvarnosti. *Kut promatranja* (kolokvijalno: »iz moje... iz njegove perspektive«) izražava osobnost promatrača i vizualno posreduje njegov odnos (prema stvarnosti) gledatelju. U filmu je *kut snimanja* (*rakurs*) sredstvo vizualne interpretacije kojom se može dati sugestivna, neobična, pa i iskrivljena slika predmeta ili lika: polazeći od najosnovnije mogućnosti da se pogledom iz žablje perspektive lik doima viši, monumentalniji, nadmoćan, nadređen, dok iz ptičje i najveći lik djeluje sićušno, »pritisnut« uza zemlju, itd. (→ KUT SNIMANJA).

Čak i iz iste udaljenosti i pod istim kutom gledanja različiti → objektivni foto-aparata i film. kamere očigledno različito »vide« istu stvarnost, što također mijenja perspektivu, svojstva i karakter snimljene stvarnosti. Tako se renesansna palača u uskoj uličici može širokokutno »smjestiti« u kadar, ali time ujedno prestaje biti renesansna: izgubila je renesansne proporcije, skladan odnos

širine i visine, te postala maniristički izdužena i disproporcionalna.

U teoriji filma zamjetljiva je evolucija, kao i raznolikost shvaćanja u problematiziranju pitanja u svezi s perspektivom: 1) Ona se prvotno proučava iz »praktičnog« aspekta — s obzirom na snim. rad, kao na i red. organizaciju mizanscene, što je u svezi i s pojedinim cjelovitim snim. i red. stilovima; 2) Postojanje perspektive služi pri proučavanju temeljnog pitanja za teoriju filma — relacije filma i fiz. stvarnosti (tako → R. Arnhem, ustanovljujući deformaciju fiz. stvarnosti perspektivom kakva je stvorena filmom, pronalazi jedan od važnih argumenata za dokazivanje umj. statusa filma); 3) Brojna su komparativno-estetička proučavanja funkcije perspektive u filmu; 4) U novije vrijeme ističe se ideol. aspekt perspektive (tako, poč. 70-ih godina teoretičari filma → J.-L. Baudry i → P. Bonitzer dokazuju kako je trodimenzionalnost sugerirana geom. perspektivom /nastala u razdoblju uspona građanstva/ jedan od bitnih nosilaca buržoaske ideologije, pa je stoga i film u osnovi izraz građanskog svjetonazora). R. Ić.

PERSOON, Jörgen, šved. snimatelj (Hälsingborg, 1936). Studirao (1964—66) na školi Švedskoga filmskog instituta u Stockholmu (kod G. Strindberga). Već od 1959. asistent snimatelja, samostalno radi od 1966. Ugled stječe u (najuspješnijim) djelima B. Widerberga (*Hej, Rolande*, 1966; *Velika ljubav Elvire Madigan*, 1967; *Pobuna u Ädalen*, 1969; *Joe Hill*, 1971 /kasnije i *Poput zmije*, 1986/). Njegov snim. stil odlikuje se realističnošću odn. isključivanjem svake formalne dopadljivosti. Puno radi na televiziji (osobito 70-ih godina), dok se 80-ih ističe u suradnji s vodećim novim šved. redateljima A. Alfredsonom (*Jednostavni ubojica*, 1982) i L. Hallströmom (*Moj život kao psa*, 1985 /najveći šved. izvozni uspjeh 80-ih godina/). Radi i u inozemstvu (npr. canneski pobjednik *Pelle osvajač*, 1988, B. Augusta /u Danskoj/). K. Mik

PERU. Prva film. projekcija u Peruu održana je 2. ožujka 1897. u Limi. Teškoće nerazvijene zemlje s čestim promjenama režima, rev. pokretima i građanskim ratovima, infrastruktura od oko 300 kino-dvorana (od toga trećina u 2 najveća grada — Limi i Callau), distribucija koja pripada stranom kapitalu (većinom iz SAD) i nemar drž. institucija prema film. proizvodnji uzroci su nedovoljnog razvitka filma i kinematografije u zemlji. Proboj na međunar. tržište (čak i u Latinskoj Americi) otežava komerc. produkcija većih južnoam. kinematografija (posebno Meksika i Argentine) koje su bez konkurencije na španj. govornom području. U takvim okolnostima proizvodnja u Peruu razvijala se zahvaljujući entuzijazmu pojed. gradova. Do pojave zvuka snimljeno je tek nekoliko igranih i nešto više dokum., uglavnom folklornih filmova: prvi dokumentarac 1911, prvi igrani 1913 (*Federico Blume*) a prvi dugometražni igrani 1927 (*Enrique Cornejo Villanueva*). Zv. pr. vijenac »Udaranje valova« (1934) realizirali su stranci: redatelj *Alberto Salinas* iz Čilea i snimatelj *Manuel Trullén* iz Španjolske; igr. filmove 30-ih godina režiraju i Peruanac *Ricardo Vilarán* i Čileanac *Sigifredo Salas*. *Trullén* i *Salas* proizvode prve film. novosti »*Herold*«, a *Trullén* je i među osnivačima film. poduzeća *Amauta Films* (1937), čijih je oko 20 igr. filmova dalo privid preporoda peruanske kinematografije. Važnu ulogu u razvitku filma u Peruu imao je radio, budući da je publika radijske zvijezde željela i vidjeti; stoga su filmovi većinom muzički (s popularnim pjevačima), a tek rijetko dr. žanrova (npr. policijski). Od

poč. 40-ih do sredine 50-ih godina proizvodnja je gotovo zamrla. God. 1956. oživljuje ju Kino-klub »Cuzco«. Filmovi s jedne strane ustraju na folklornim elementima, dok s druge ističu osnovni tematski okvir: odnose seljaštva i posjednika, posebno izrabljivanje Indiosa (koji tvore većinu stanovništva). Tako nastaju filmovi »*Karneval u Kani*« (1957) *Manuela Chambija* na španjolskom te filmovi »*Kukuli*« i »*Jarawi*« (oba 1961) *Eulogija Nishijame, Luisa Figueroe i Cesara Villanueva* na jeziku kečua. Taj napredak (koji pospješuju i koprodukcije s Meksikom i Argentinom) bio je kratkotrajan, jer gledaoce odvlači televizija (uvršena 1958). Ipak, u to se vrijeme javlja do danas najznačajniji peruanski redatelj *Armando Robles Godoy* (npr. »*Nema zvijezda u prašumi*«, 1960, i »*Zeleni zid*«, 1970), a 1972. donesen je prvi zakon o filmu (što ponovno ojačava proizvodnju). Iako je većina djela s konformističkim temama ili otvoreno komercijalna, vodeći redatelji *L. Figueroa, A. Robles Godoy, Mario Robles, Federico García, Francisco Lombardi, Felipe Degregori i Marta Esteban* bave se agrarnom tematikom (posebno seoskim despotizmom /tzv. *kacikizmom*/), životom građanstva i birokracijom, a nerijetko se ekraniziraju i djela vodećih peruanskih prozaika (npr. *Marija Vargas Llose*). R. Sr.

PERVANJE, Jure, snimatelj i redatelj (Milano, 23. VI 1940). Studirao kameru i režiju na Akademiji za gledalište, radio, film in televiziju u Ljubljani. Karijeru otpočinje kao asistent snimatelja; samostalno snima od 1969, isprva kratkometr. filmove (npr. *Poljubac i Samo čista istina*, oba 1969, B. Hladnika te *Dvije koračnice*, 1971, D. Povha). Na igr. filmu od 1971, osobito se istaknuo suradnjom sa B. Hladnikom (*Maskerada*, 1971; *Kad dođe lav*, 1972; *Bijele trave*, 1976; *Vrijeme bez bajki*, 1986) i R. Ranfom (*Mrtva lađa*, 1971; *Proletni vjetar*, 1974, *Ljubav*, 1984), a snimio je i filmove *Bjelogunac* (J. Kavčič, 1973), *Divota prašine* (M. Ljubić, 1975), *Između straha i dužnosti* (V. Duletić, 1975) i *Kormoran* (A. Tomašić, 1986) te više tv-filmova i serija. Jedan od najistaknutijih slov. snimatelja 70-ih i 80-ih godina, na festivalu kratkometr. filma u Beogradu nagrađen je (*ex aequo*) za fotografiju propagandnih filmova *Iskra radi za vas* (J. Pogačnik, 1978) i vlastitoga red. projekta *Tam II — vojnička verzija* (TAM II — vojaška verzija, 1979). Mi. Gr.

PERZISTENCIJA VIDA, tromost oka, dulje trajanje vidne percepcije od samoga fiz. podražaja zbog čega dolazi do stapanja treperavih, isprekidanih (statičnih) film. slika. Šesnaest slika u sekundi dovoljno je za stapanje u film. sliku. Općenito, treperavo svjetlo svakodnevna je pojava u filmu, televiziji, fluorescentnoj rasvjeti (može ga se zapaziti i ako se olovkom ili nekim štapićem prave brzi lepezasti pokreti, jer tada nastaje nekoliko isprekidanih slika predmeta umjesto zamagljenoga jednoličnog oblika lepeze). SI. stapanje postoji i kod dr. osjetila — sluha i opipa, jer su mnogi senzorički i neuralni mehanizmi jednaki ili slični, a i mnogi zakoni koji ih opisuju razlikuju se samo veličinom konstante koja ulazi u formulu.

Više je razloga perzistencije vida — većega i manjeg značaja. Fotokem. ciklus u mrežnici ima određeno trajanje, koje kod kritične frekvencije više ne može slijediti promjene treperavog svjetla. Ako je svjetlo slabo, stapanje može nastati kod 5 ili 6 bljeskova u sekundi; kod jačeg svjetla kritična frekvencija raste, pa kod vrlo jakog svjetla do stapanja dolazi tek kod 60 bljeskova u sekundi. Kod vrlo slabog svjetla djeluju samo štapići mrežnice, koji ne zapažaju brze promjene.

Čunjići mrežnice, međutim, bolje zapažaju promjene, ali je i njihovo svojstvo tromost. Što je jače svjetlo, *latencija* (vrijeme od podražaja do odziva) je kraća i veći je broj živčanih impulsa kod paljenja te jače smanjenje kod gašenja, pa razlika postaje uočljivija, raste kritična frekvencija stapanja. Živčani impulsi, koji se vidnim živcem prenose u *corpus geniculatum laterale* i zatim u vidnu koru mozga, prelaze iz jedne neuralne jedinice u drugu toliko puta više što je slika informativnija, što je više podataka koje u neuralnim procesorima treba prepoznati, obraditi i oblikovati. Na svakoj *sinapsi* prijelaz traje oko pola milisekunde; što ih je više, latencija je dulja. Zato jednostavne informacije o svjetloći dopijuu do kore mozga za nekoliko milisekundi, a podaci o bojama, oblicima i kretanju tek nakon duže obradbe. Tromosti oka pridonosi i *paslika*, koja se javlja za vrijeme tamnog međuvremena. Paslika može biti pozitivna (kad svjetloća i boja paslike odgovaraju primarnom podražaju) ili negativna (kad su svjetloća i boja suprotne podražaju). Negativna se javlja nakon dužega gledanja nepomične slike, a pozitivna kod gledanja filma (pa izravno ulazi u perzistenciju vida). Vjerojatno i zvuk u filmu pridonosi boljem povezivanju odvojenih slika zbog funkcionalnih međusobnih veza između vidnoga i slušnog sustava, posebno između *corpus geniculatum laterale* (u vidnom putu) i *corpus geniculatum mediale* (u slušnom putu). P. ovisi i o individualnim razlikama: životnoj dobi, stanju vida, vidnoj osjetljivosti, osjetljivosti na boje, umorljivosti živca, brzini adaptacije na svjetlo i tamu, brzini fotokem. procesa i brzini neuropsihol. obradbe podataka.

Kontinuitet film. slike ne ovisi samo o perzistenciji vida, već i o → *phi-fenomenu* i *stroboskopskom pokretu* (→ STROBOSKOPIJA), te o *perceptivnoj postojanosti, kontinuitetu radnje i imaginaciji* (što čak i stripu pridaje osobine neprekinutosti).

Ipak, fenomen perzistencije vida bio je ono o čemu su pioniri filma — svjesno ili nesvjesno — vodili najviše računa prilikom eksperimenata u kojima su na osnovi statičke fotografije pokušavali zabilježiti kontinuirani pokret. U tom smislu bili su vrlo značajni znanstveni rad o perzistenciji vida (vjerojatno prvi) »O ustrajnosti vida s obzirom na predmete u pokretu« *Petera Marka Rogeta* iz 1924, te proučavanja *Michaela Faradaya, Josepha-Antoinea-Ferdinanda Plateaua i Simona von Stampfera*.

LIT.: C. G. Mueller/M. Rudolph, Svjetlost i vid, Zagreb 1972; A. C. Gwton, Medicinska fiziologija, Zagreb/Beograd 1973.

Mih. P.

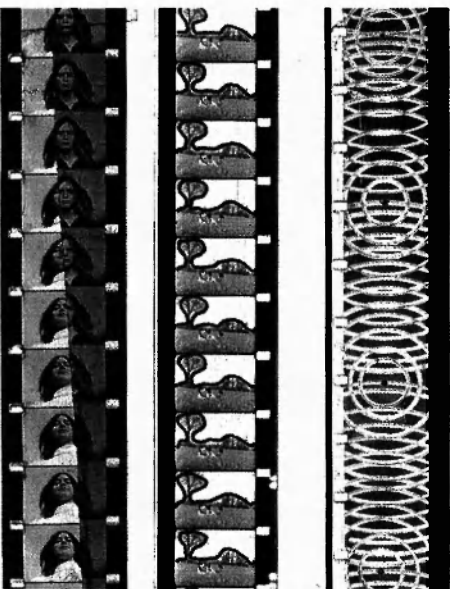
PESIĆ, Stanislava, film., kaz. i tv-glumica (Grocka, 7. VI 1941). Nakon studija glume na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu angažirana je u beogradskom Narodnom pozorištu (čija je i danas članica). Na filmu debitira 1961; za sporednu ulogu Saše u *Pesmi R. Novakovića* nagrađena je na festivalu u Pulji. Nakon toga, gl. i veće sporedne uloge, uglavnom mladih žena iz suvremenog života, igra još u filmovima *Medaljon s tri srca* (1962), *Pravo stanje stvari* (1964), *Štićenik* (1966) i *Kuda poslije kiše* (1967) V. Slijepčevića, *Priča koje nema* i *Na papirnatim avionima* (oba 1967) M. Klopčiča, *Tri sata za ljubav* (1968) F. Hadžića i *Bog je umro uzalud* (1969) R.-L. Đukića. Znatno veću medijsku popularnost donose joj tv-uloge (osobito u serijama *Pozorište u kući* i *Ceo život za godinu dana*). Na Televiziji Beograd djelovala je i kao voditeljica programa za djecu (npr. *Hiljadu zašto*). Mo. I.

PETANJEK, Krsto, redatelj i scenarist (Krapina, 12. VI 1925 — Zagreb, 25. XII 1986). God.

1930–48. živi u Argentini. Školuje se na sveučilištu u Buenos Airesu i ondje otpočinje film. karijeru — kao pomoćnik redatelja u 7 igr. filmova 1945–48. Po povratku u Jugoslaviju (1948) uključuje se u rad zagrebačkog Jadrana filma. Kao redatelj i scenarist realizirao je oko 20 kratkometr. filmova: dokumentarnih (npr. *Isejenci*, 1948), kratkih igranih (npr. *Moj dragi zavičaj*, 1951, sa M. Luksom; *Priča starog barbe*, 1955; *Maestro*, 1980) te obrazovnih i reklamnih. Kao (ko)scenarist pisao je i za dr. redatelje dokum. i igr. filmova.

P. je jedan od prvih uistinu profesionalnih pomoćnika redatelja u nas. Asistirao je u oko 50 film. i tv-projekata: u većini filmova V. Bulajića, u *Zastavi* (1949) B. Marjanovića, *Koncertu* (1954) B. Belana, *Ne okreći se, sine* (1956) B. Bauera, *Cesti dugoj godinu dana* (1958) G. De Santisa, *Abece straha* (1961) F. Hadžića, *Sutjeski* (1973) S. Delića, *Seljačkoj buni 1573.* (1975) V. Mimice, *Hitleru iz našeg sokaka* (1975) V. Tadeja, *Kući* (1976) B. Žižića i dr.

PETEK, Vladimir, snimatelj i redatelj (Zagreb, 24. VI 1940). Studirao kameru na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Filmom se bavi od 1957, a od 1959. radi na Televiziji Zagreb. Autorske filmove ostvaruje od 1960 (*Pastelno mračno*). Njegova eksp. ostvarenja 1960–62. bila su predmet diskusije *Anti-film i mi*. Bio je stalni član organizacijskog odbora → GEFFA (gdje je i prikazivao svoje filmove); od 1964. ima titulu *majstora amaterskog filma*. Osnivač je *Zagrebačke autorske grupe »Camera«* (1965), jedan od osnivača → *FAS-a* te autor i osnivač *FAVIT-a*



V. PETEK, Intervencija na filmskoj vrpici

(1971); sistem *FAVIT: »Multivision«* promovirao je u više od 50 programa za javno izvođenje, od kojih je najzanimljiviji eksperiment u kojem kompjutorski čip sinkronizira istodobni rad 4 kino-projektora i više od 10 dijametara projektor. U svojim film. eksperimentima vrlo široko problematizira ispitivanje medija: od fiksiranja objekata (npr. *Metabolizam kao rad tijela*, 1973) do izravno ucrtanja na 16mm film. vrpce (npr. *Srna no. 1*, 1962). Bavi se i proširenim medijima, kazalištem, multivizijskim projektima te videom i kompjutorskim filmom. Ukupno je realizirao više od 100 eksp. filmova i 10 kratkometr. profesionalnih filmova. Na smotrama eksp. filma u zemlji i inozemstvu nagrađen je s više od 80 nagrada. Bavi se i film. publicistikom.

Ostali važniji filmovi: *Nikad više* (1960); *Trio* (1962); *Most* (1963); *Sretanje* (1963); *Sybil* (1963); *Miss No One* (1964); *Doktori lijepo sviraju* (1965); *Ahat* (1966); *Akvarel* (1966); *816 uski format* (1969); *Z Is for Zagreb* (1972–82).

PETELSKI, Czesław i Ewa, polj. filmski i tv-redatelji (Czestaw: Białystok, 5. XI 1922; Ewa: Pyzdre, 24. XII 1920). Vjenčali su se za studija na film. akademiji u Łodzi. Nakon stjecanja diplome režiraju po 1 epizodu u omnibusima *Tri priče* (1953) i *Tri starta* (1955). Nakon što su zajedno režirali cjelovečernji film *Olupine* (Wraki, 1957), nastavili su suradnju i supotpisali oko 20 kinemat. i niz tv-filmova. Ipak, najveći uspjeh ostvario je Czesław P. u svome jedinom samostalnom filmu *Baza umrlih* (Baza ljudi umarjeh, 1959) prema noveli *Budale vjeruju u jutro* M. Hłaska — jednomo od reprezentativnijih primjera »crnog realizma« koji je tzv. poljsku školu nadovezao na iskustva franc. poetskog realizma iz 30-ih godina. St. tendencije u zajedničkom filmu *Antijerac Kalen* (Ogniomistrz Kalen, 1962) izazvale su — i pored neprijepornih vrijednosti tog djela o borbi polj. vojske s ukr. nacionalističkim grupama neposredno nakon oslobođenja od Nijemaca — ozbiljne kritike polit. krugova, nakon kojih u svojim kasnijim projektima iskazuju više red. umijeće no autorstvo. U takvim okvirima zapaženiji su *Crna krila* (Czarne skrzydła, 1963, Srebrna nagrada na festivalu u Moskvi), *Gonič* (Naganiacz, 1964, nagrađivan u Locarnu), *Druvena krunica* (Drewniany rożaniec, 1965), *Crvena oskoruša* (Jerzębina czerwona, 1970), *Kopernik* (1973, Srebrna nagrada u Moskvi), *Kazimir Veliki* (Kazimierz Wielki, 1975), *Povratna karta* (Bilet powrotny, 1978) i *Rođendan mladog Varšavljana* (Dzień urodzin młodego Warszawiaka, 1980).

PETERLIĆ, Ante, teoretičar filma i redatelj (Kaštel Novi, 18. V 1936). Studirao na Filozofskom fakultetu i Akademiji za kazališnu umjetnost (režiju) u Zagrebu. Film. publicistikom bavi se od 1957, a od 1959. radi kao asistent i pomoćnik redatelja (M. Relje, F. Vodopivca, O. Gluščevića i K. Papića). God. 1961–63. dramaturg je u zagrebačkom Zora filmu. God. 1969. režirao je igr. film *Slučajni život*, iz života mladih, deziluzioniranih činovnika. Od sredine 60-ih godina posvećuje se teoriji filma, posebno problematici film. žanrova, glume u filmu i film. vremena. God. 1974. doktorirao je s temom *Pojam i struktura filmskog vremena* (kao knjiga objavljena u Zagrebu 1976). Objavio je i knjige *Osnove teorije filma* (Zagreb 1977 /prerađeno i prošireno izdanje 1982/) i *Ogledi o devet autora* (Zagreb 1984). Kao Fulbrightov stipendist predavao je u SAD na sveučilištu Harvard. Sudjeluje u radu mnogih film. seminara i surađuje na obrazovnim programima Televizije Zagreb (npr. *Sto je film*). Predavač (od 1966) na Akademiji za kazalište, film i televiziju i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (gdje je redovni profesor teorije filma). Glavni je urednik *Filmske enciklopedije* JLZ »Miroslav Krleža«.

PETERS, Jan-Marie Lambert, niz. esejist i teoretičar filma (1920). Proučavatelj jezika i književnosti, bio je docent film. znanosti na sveučilištu u Amsterdamu, potom profesor masovnih komunikacija na Katoličkom sveučilištu u Louvainu i direktor Nizozemske filmske i televizijske akademije u Amsterdamu. Od poč. 50-ih godina primjenjuje semiološki pristup filmu pod utjecajem učenja Ch. Morrisa (*Jezik filma* — De taal van de film, 1950). Kasnije tvrdi da je film dvostruk jezik: *filmski jezik I* bio bi »sistematika praznih formi s pomoću kojih pogled kamere

može izraziti označeno« (de Saussureov *langue*), a *filmski jezik II* odgovarao bi pojmu *langage* — jeziku bez kodifikacije. Inače, film. slika sastoji se od 4 sloja: *materijalnoga*, *predstavljivačkoga*, *odsljkavačkoga* i *akustičkoga*, te ima *ekspresivno* (kada izražava osjećanje stvaraoaca) i *impresivno* (kada afektivno pokreće gledatelja) djelovanje (*Slika i značenje. Prilog semiologiji filma* — Bild und Bedeutung. Zur Semiologie des Films, 1971). U posljednje vrijeme poziva se na »drugu trihotomiju znakova« Ch. S. Piercea i zastupa ideju o trima artikulacijama u filmu, stavljajući težište na proučavanje film. kodova koje dijeli na *mimetičke* (kod figuracije, glume, teh. repertoara kamere, verbalnoga i muz. mimezisa) i *izražajne* (narrativni, kod režije, akcije kamere, verbalne i muz. ekspresivnosti), a miri ih u konceptu *filmskog sistema* po uzoru na Ch. Metz (Slikovni znaci i jezik filma — Pictorial Signs and the Language of Film, 1981).

Ostali važniji filmskoteorijski radovi: *Struktura filmskog jezika* (Die Struktur der Filmsprache, 1962); *Fotografija, film, televizija. Logika, magija i estetika mehaničke slike* (Fotografie, film, televisione. Logica, magie en esthetiek van het mechanische beeld, 1968); *Od riječi do slike. Prenosjenje romana na film* (Van woord naar beeld. De vertaling van romans in film, 1980).

PETERS, Jean (pr. ime **Elizabeth J. Peters**), am. filmska i tv-glumica (Canton, Ohio, 15. X 1926). Kao pobjednica na natjecanju za najljepšu studenticu 1946. dobiva nagradno putovanje u Hollywood. Već iduće godine debituira gl. ulogom u *Kapetanu iz Kastilje* H. Kinga (uz T. Powera). Privlačna brineta, senzibilna i sigurna nastupa, kasnih 40-ih i 50-ih godina nazivana »prvom damom Hollywooda«, nastupila je u 19 (najčešće kostimiranih) filmova kompanije 20th Century-Fox. Široka raspona, osobito se istaknula kao razbludna gusarica u *Ani od Indije* (1951) J. Tourneura, kao gangsterska djevojka nedužno upletena u špijunsku aferu u *Kradi u južnoj ulici* (1953) S. Fullera i kao postrtovna Indijanka u *Posljednjem Apašu* (1954) R. Aldricha. God. 1957. tajno se udala za → H. Hughesa i napustila glumu. Nakon rastave 1971. karijeru je obnovila na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Pobrinite se za moju djevojčicu* (J. Negulesco, 1951); *Pričaj dok sunce ne zasja*, *Nellie* (H. King, 1952); *Viva Zapata!* (E. Kazan, 1952); *Zov divljine* (J. Negulesco, 1952); *Niagara* (H. Hathaway, 1953); *Slomljeno koplje* (E. Dmytryk, 1954); *Tri novčića u fontani* (J. Negulesco, 1954).

PETERSEN, Wolfgang, njem. filmski i tv-redatelj (Emden, 14. III 1941). Školovao se u Hamburgu. God 1960–64. asistent je redatelja u hamburškom Jungen Theateru, a već 1962. prvi put i sâm režira; istodobno pohađa i glum. školu. God. 1965/66. studira teatrologiju, a 1966–69. režiju na film. i tv-akademiji u Zap. Berlinu. Film. karijeru otpočinje kao asistent G. Moorsea, a kao redatelj debituira 1967. Isprva režira kratkometr. filmove, potom radi na televiziji (npr. više epizoda popularne krim. serije *Mjesto zločina*). Za prvi kinemat. film *Jedan od nas dvojice* (Einer von uns beiden, 1974) nagrađen je kao najbolji redatelj-debitant, a nagrađivan je i za film *Posljedica* (Die Konsequenz, 1977). Međunar. ugled stječe tv-filmom (kasnije prebačenim na 35 mm vrpce) *Crno i bijelo kao dan i noć* (Schwarz und Weiss wie Tage und Nächte, 1978), psihol. dramom iz miljea šahista (sa B. Ganzom i Lj. Tadićem u gl. ulogama). U skladu s trendom tzv. zabavnih filmova s pretenzijama (koji se u SR Njemačkoj

javlja poč. 80-ih godina), snima film *Podmornica* (Das Boot, 1981) u tradiciji njem. tzv. podmorničkog filma, kao i klas. narativnog filma u cjelini, kojim se posredno suprotstavlja tzv. novomu njemačkom filmu; tom komornom dramom o posadi jedne njem. podmornice za II svj. rata (u gl. uloji njegov omiljeni glumac J. Prochnow) postiže velik komerc. uspjeh diljem svijeta i nominaciju za Oscara za najbolji film. Sa znatno višim budžetom snima koprodukcije *Priča bez kraja* (Die unendliche Geschichte/The Neverending Story, 1984), film. bajku prema istoimenom best-selleru M. Ende, i *Brodolomnici svemira* (Geliebter Feind/Enemy Mine, 1985), film fantastike, viziju budućnosti Zemlje s poč. III tisućljeća — obje komercijalno uspješne. Vr. V.

PETIT, Pascale (pr. ime *Anne-Marie Pascale*), franc. glumica (Pariz, 27. III 1938). Kći glazbenika malteško-španj. podrijetla i Njemice, studirala primijenjenu umjetnost u Parizu. Radeći kao frizerka i pedikerka upoznaje suprugu redatelja R. Rouleaua, u čijim *Vješticama iz Salema* (1957) debitira bez ikakva glum. iskustva. Pažnju privlači već prvom većom ulogom (*Varalice*, 1958, M. Carnéa /Prix Suzanne Bianchetti kao najbolja mlada glumica godine/), no ipak više fiz. kvaliteta no glum. izražajnošću. Atraktivna crnka izrazito niska rasta (nazivaju je *džepnom Venerom*), energična nastupa i često netolerantna ponašanja, puna nestašluka ali i pakosti, popularnost vrlo brzo stječe ulogama u tipu → nimfete — uglavnom blaziranih pripadnica mlade generacije, nezrelih osoba izražene senzualnosti. Mada u prvoj polovici 60-ih godina iskazuje zamjeren komičarski dar (npr. *Kako se udati za predsjednika vlade?*, 1964, M. Boisronda), popularnost joj ubrzo opada te uglavnom nastupa u drugorazrednim akcionim i erotskim filmovima (i u inozemstvu). Glumila je u francusko-jugosl. koprodukciji *Sezona mira u Parizu* (1981) P. Golubovića.

Ostale važnije uloge: *Jedan život* (A. Astruc, 1957); *Slabe žene* (M. Boisrond, 1958); *Djevojka za ljeto* (E. Molinaro, 1958); *Veza za jednu noć* (H. Verneuil, 1960); *Novakinja* (A. Lattuada, 1960); *Komandant iz Molinette* (R. Erler, 1967); *Plaćenik* (S. Corbucci, 1968); *Dekameron* (P. P. Pasolini, 1971). Da. Mć.

PETKOVIĆ, Aleksandar, snimatelj i redatelj (Beograd, 2. IV 1930). Od 1955. član Kino-kluba »Beograd«, ponikao je kao jedan od najistaknutijih članova iz te altern. produkcije. Isprva snima amat. filmove (npr. *Antonijevo razbijeno ogledalo*,

1957, D. Makavejeva, *Lavrint*, 1961, Ž. Pavlovića, kao i ostvarenja A. Antonića, I. Martinca, L. Zaffranovića i dr.), zatim profesionalne kratkometr. filmove (npr. *Dole plotovi*, 1961, *Parađa*, 1962, i *Lepotica*, 1963, D. Makavejeva). Na igr. filmu od 1962 (omnibus od 3 storije *Kapi, vode, ratnici*). Vrlo uspješno surađuje s prvcima tzv. autorskog filma: D. Makavejevom (*Covek nije tica*, 1965, *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT*, 1967, te *W. R. Misterije organizma*, 1971 /sa P. Popovićem/), Ž. Pavlovićem (*Neprijatelj*, 1965, *Povratak*, 1966, i *Zadah tela*, 1983), A. Petrovićem (*Dani*, 1963), K. Rakonjcem (*Izdajnik*, 1964, *Divlje senke*, 1967, *Pre istine*, 1968, i *Zazidani*, 1969) i Đ. Kadijevićem (*Praznik*, 1967, *Pohod*, 1968, i *Pukovnikovića*, 1972). Radi i za mlade autore — npr. za G. Paskaljevića (*Čuvar plaže u zimskom periodu*, 1976, *Pas koji je voleo vozove*, 1977, *Poseban tretman*, 1980, i *Varljivo leto 68*, 1984) i M. Radivojevića (*Testament*, 1975, *Kvar*, 1978, i *Una*, 1984), ali i za komerc. redatelje — npr. za M. Miloševića (*Laf u srcu*, 1981, i *Tesna koža*, 1982) i V. Radovanovića (*Lov u mutnom*, 1982). Suradivao je u više od 80 filmova (od toga više od 40 igranih) kao jedan od najplodnijih jugosl. snimatelja. Djeluje i na televiziji (npr. tv-serija *Vuk Karadžić*).

Jedan od najistaknutijih snimatelja jugosl. autorskog filma, pažnju osobito privlači snimanjem iz ruke (što podsjeća na snimatelje franc. *novog vala*) te sugestivnom crno-bijelom fotografijom kojom ostvaruje impresivnu dokumentarističku fakturu.

Uz više kratkometražnih, režirao je i 3 igr. filma: *Aller retour/Tamo i natrag* (1978) o nevoljama jugosl. »gastarbajtera« (D. Jančićević) u Parizu, *Hajduk* (1980) o srp. oficiru (S. Cvetković) — odmetniku nakon I svj. rata, te koprodukcijski (sa SSSR-om) ratni *Divlji vetar* (1986); nijednom nije i snimatelj.

Ostali važniji filmovi (kao snimatelj): *Lito vilovito* (O. Gluščević, 1964); *Ko puca otvoriće mu se* (M. Babac, 1965); *Delije* (M. Popović, 1968); *Lilika* (B. Pleša, 1970); *S druge strane* (J. Gale, 1970); *Putovanje na mjesto nesreće* (Z. Berković, 1971); *Bubašinter* (M. Jelić, 1971); *Zvezde su oči ratnika* (T. Janković, 1972); *Crvena zemlja* (T. Janković, 1975); *Svetozar Marković* (E. Galić, 1980); *Sablazan* (D. Jovanović, 1983); *Razvod na određeno vreme* (M. Jelić, 1986).

PETKOVSKI, Ljube, snimatelj (Skoplje, 4. XII 1924). Pohađao gimnaziju u rodnom gradu, sudjelovao u NOB-i. Film. karijeru otpočinje

neposredno nakon rata kao asistent redatelja (Ž. Skrigina, V. Africa i F. Štiglica). Stručno se usavršavao u Zagrebu i Parizu, potom se uključio u rad skopskog Vardar filma. Samostalno snima od 1950, isprva dokum. filmove. Najznačajniju suradnju ostvario je sa K. Nedkovim (npr. *Deset godina slobodnog maja*, 1955; *Katastrofa na Maevskom polju*, 1956; *Srednjovjekovne freske u Makedoniji*, 1957 /i koscenarist/; *Dani Ilinden* i *Goce Delčev*, oba 1973; *Gocin dan*, 1974), a istaknuo se i u dugometražnom *Skoplju 63* (V. Bulajić, 1964, sa A. Sekulovićem) te u *Tulgešu* (K. Manev, 1977) i *Golgoti* (M. Petrovski, 1979, nagrađen na festivalu u Krakovu). S razvijenim osjećajem za dramsku atmosferu i vizualnu ekspresivnost, 1955–87. snimio je i 17 igr. filmova. Pulsom Zlatnom arenom nagrađen je za *jad* (1975) K. Cenevskog, s kojim je uspješno surađivao i u *Crnom sjemenu* (1971). Istaknuo se još u filmovima F. Štiglica (*Vučja noć*, 1955, sa B. Mihajlovskim), Ž. Mitrovića (*Solunski atentatori*, 1961; *Obracun*, 1962; *Nevesinjska puška*, 1963; *Do pobjede i dalje*, 1966), D. Osmanlija (*Mirno ljeto*, 1961, i *Žed*, 1971), B. Gapa (*Vrijeme bez rata*, 1969, i *Vrijeme, vode*, 1980) i M. Stamenkovića (*Kako umreti*, 1972). Povremeno i režira kratkometr. filmove (npr. *Četvrti državno prvenstvo u padobranstvu* — IV sojuzno padobransko prvenstvo, 1954). G. Va.

PETLJA, u nas popularno i *šlajfa*, vrpca čiji su početak i kraj međusobno zalijepljeni tako da tvore »beskonačnu« vrpcu; to omogućuje neprekidno kretanje tog dijela vrpce kroz projektore i ton. uređaje. *Tonske petlje* izrađuju se u montaži, a koriste se za one šumove ili atmosfere koji, s malim promjenama, traju duže vrijeme (npr. pucketanje vatre, šum vjetra ili prometa). *Slikovne petlje* upotrebljavaju se prilikom naknadne sinkronizacije dijaloga. Dijelovi slike na kojima je izgovoren određeni tekst spoje se s vrpcom starta u petlju koja se neprekidno vrti, sve dok glumac ne izgovori tekst sinkrono. Startovi za takve petlje nešto su kraći od standardnih i obavezno moraju imati → *pipser*, koji kasnije montažeru služi kao sinkrona točka prilikom preciznog namještanja sinkroniteta. Ako je film bio sniman tonski, tada se petlje za naknadnu sinkronizaciju sastoje od vrpce slike i odgovarajuće vrpce tona koje su jednako dugačke, stoga i sinkrone. Petlje se numeriraju rednim brojevima, a svaka rola ima brojeve za 100 veće od prethodne, npr. petlje iz role br. 3 nosit će brojeve koji započinju od br. 300, a iz role 4 — od 400. M. Rod.

PETRESCU, Irina, rum. glumica (19. V 1941). Na filmu debitira kao studentica Filološkog fakulteta u Bukureštu, nakon čega upisuje glumu na Institutu za kazalište i film »Caragiale«. Crnokosa i naočita, izražajna lica i sugestivna glum. izraza, 60-ih godina afirmira se kao vodeća (i u inozemstvu najpoznatija) glumica rum. kinematografije, osobito podobna za slojevite urbane ženske likove. Za ulogu u filmu *Stranac* (M. Iacob, 1963) nagrađena je na nacionalnom festivalu u Mamaji, za ulogu u filmu *Nedjelja, 6 sati ujutro* (L. Pintilie, 1966) na festivalu u Mar del Plati, dok najveći uspjeh postiže u *Ženi za jednu sezonu* (G. Vitănidis, 1969), jednom od najkomercijalnijih rum. filmova, za koji je nagrađena na festivalu u Moskvi. N. Pc.

PETRI, Elio, tal. filmski i tv-redatelj i scenarist (Rim, 29. I 1929 — Rim, 10. XI 1982). Diplomirao književnost u Rimu. Isprva film. kritičar glasila KPI »L'Unità«, potom revije »Città Aperta«. Na filmu od 1952. kao koscenarist. Dokum. filmove režira od 1954, a na igr. filmu uspješno



A. PETKOVIC.
*Ljubavni slučaj ili
tragedija
službenice PTT*
(red.
D. Makavejev)

debutira 1961. policijskom dramom *Ubojica* (L'assassino). Pojavivši se istodobno sa P. P. Pasolinijem, B. Bertoluccijem i M. Bellocchom, svojim filmovima uglavnom oštro polemizira s prilikama u tal. društvu. Izdvajaju se: *Odbrojeni dani* (I giorni contati, 1962), drama sredovječnog radnika (S. Randone) suočeno sa smrću, za čiju je originalnu priču (sa T. Guerrom) nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento; *Svakom svoje* (A ciascuno il suo, 1967) prema romanu L. Sciascie, o intelektualcu (G. M. Volontè, njegov omiljeni glumac) koji se na Siciliji nastoji oprijeti korupciji i mafiji (Nastri d'Argento za scenarij /sa U. Pirrom/); *Istraga nad besprijeornim građaninom* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1970), kafkijanski thriller o fašistoidnom šefu policije (Volontè) koji ubija ljubavnicu (F. Bolkan) i ne prikriva tragove da bi ustanovio koliki je njegov ugled »besprijeornoga građanina« (Oscar za najbolji film s neengl. jezičnog područja, Nastri d'Argento za režiju te originalnu priču /sa U. Pirrom/); *Radnička klasa ide u raj* (La classe operaia va in paradiso, 1971), pamfletsko djelo o klasnom osvješćivanju radnika (Volontè), puno morbidnosti i crnog humora (Grand Prix /ex aequo/ na festivalu u Cannesu); *Todo modo* (1976) prema romanu L. Sciascie, klaustrofobična priča o »duhovnim vježbama« uglednikâ jedne polit. stranke (neprikriivena aluzija na Kršćansku demokraciju). Režirao je i tv-ekranizaciju Sartreovih *Prvih ruku* (Le mani sporche, 1978).

Ostali filmovi (kao redatelj): *Učitelj iz Vigevano* (Il maestro di Vigevano, 1963); *Visoka škola nevjere* (omnibus, epizoda *Grieh u podne* — Peccato nel pomeriggio, 1964); *Deseta žrtva* (La decima vittima, 1965); *Murno mjesto u prirodi/U vrtlogu nemira* (Un tranquillo posto in campagna, 1968); *Privatno vlasništvo više nije krađa* (La proprietà privata non è più un furto, 1973); *Dobre vijesti* (Le buone notizie, 1979).

Važniji filmovi (kao koscenarist): *Ljudi i vukovi* (G. De Santis, 1956); *Cesta duga godinu dana* (G. De Santis, 1958); *Vlak bez voznog reda* (V. Bulajić 1959); *Službenik* (G. Puccini, 1959); *Borna kola* — 8. rujna (G. Puccini, 1960); *Grbavac* (C. Lizzani, 1960); *Čudovišta* (D. Risi, 1963).

LIT.: A. Rossi, Elio Petri, Firenze 1979/80.

Al. Pa.

PETRICI, Anatolij Anatoljevič, sovj. snimatelj (Harkov, 14. XII 1931). Diplomirao (1965) na visokoj film. školi VGİK u Moskvi. Karijeru otpočinje kao asistent snimatelja već 1957, dok samostalno snima od 1962 (*Moj mladi brat*, 1962, A. G. Zarhog). Međunar. ugled stječe u *Ratu i miru* (1965) S. F. Bondarčuka, gdje koristi spektakularne mogućnosti cinemascopea, a odlikuje se i kreativnom upotrebom izmjena bojâ (npr. s koloristički bogat kadra prelazi na sivozelenkastu dominantu) i širokokutnih objektivâ; zanimljivost predstavlja i subjektivni kadar — zbilje viđene očima vuka. Nakon toga P. uglavnom surađuje s manje renomiranim redateljima. Za svoj rad je višestruko nagrađivan.

Ostali važniji filmovi: *Svake večeri u 11* (S. Samsonov, 1969); *Mimino* (G. N. Danelija, 1977); *Moja nježna umiljata zvijer* (E. V. Lotjanu, 1978).

K. Mik.

PETRICIC, Dušan, karikaturist, ilustrator i autor anim. filмова (Beograd, 10. V 1946). Diplomirao (1969) na graf. odsjeku Akademije primijenjenih umjetnosti u Beogradu. Već od 1965. objavljuje karikature u domaćim (npr. »Večernje novosti«, »NIN« i dr.) i stranim (npr. »New York Times«, »Yomiuri Shimbun« i »Wiener Journal«) listovima i časopisima; dobitnik je desetak domaćih i međunar. nagrada za karikaturu. Ilustrator

E. PETRI. *Istraga nad besprijeornim građaninom*



je mnogih knjiga i slikovnica D. Radovića, Lj. Ršumovića, R. Munitića i dr., a nagrađivan je i za ilustriranje i opremu. Osobito se ističe nadahnutim i osebnim plakatima, propektima, graf. dizajnom upotrebnih predmeta i dr. Jedna od najsvestranijih osobnosti suvremene jugosl. »primijenjene likovnosti«, inventivan i plodan, majstor originalnog crteža, humora, vizualnog gega i kolora, ostvaruje djela bajkovitoga, humornoga i fantastičkog karaktera.

Na crt. filmu otpočinje kao crtač (*Vrijeme vampira*, 1971, N. Majdaka). Samostalno je realizirao crt. filmove *Epidemiologija* (1974), *Plavi zec* (1981), *Putovanje* (1982) te *Romeo i Julija* (Vilija Sekspira u izvođenju trupe »Monstrumi i družina« (1984), za koji je na festivalu u Annecyju nagrađen nagradom časopisa »Banc-tire« za najduhovitije ostvarenje. Prikazani na brojnim međunar. festivalima, filmovi mu donose ugled i izvan granica, otkrivajući ga kao jednoga od najduhovitijih i najoriginalnijih suvremenih crtača i animatora.

Autor je i brojnih anim. špica i inserata tv-programa (npr. *Poletarac*, *Nedeljni zabavnik*, *Busšava azbuka* i dr.). Dio svojih graf. radova objavio je 1986. u knjizi *Luda kuća*. Dobitnik je Oktobarske nagrade grada Beograda 1976. za lik. i primijenjene umjetnosti.

R. Mun.

PETRIĆ, Vladimir-Vlada, teoretičar i historičar filma te film., kaz. i tv-redatelj (Prnjavor, 11. III 1928). Diplomirao na Filozofskom fakultetu (anglistika) i Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju (režija) u Beogradu. God. 1965. pohađao postdiplomski studij na film. akademiji VGİK u Moskvi. Doktorirao (1973) na sveučilištu New York — kao prvi s područja filma. Bio je urednik film. redakcije Televizije Beograd 1961–64. Profesor historije filma na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu, kasnije je predavao na više sveučilišta u SAD, a od 1973. redoviti je profesor historije i teorije filma na Harvardu.

Režirao je niz kaz. predstava i tv-emisija, srednjometr. film *Kavez*, slojevito psihol. djelo o tu-robnom sazrijevanju 16-godišnje djevojke (epizoda u omnibusu *Vreme ljubavi*, 1966), kratki igr. film *Kobna žed* (1956, sa Lj. Radičevićem) te konstruktivistički eksp. film *Igra svetlosti* (1965, u SAD).

Svojim kritikama i esejima surađivao je u skoro svim jugoslavenskim film. i kaz. časopisima. Bio je član uredništva časopisa »Film«. Objavio je više knjiga o filmu: *Čarobni ekran* (1962), *Uvođenje u film* (1964), *Razvoj filmskih vrsta* (1969) i *Osma*

sila: Televizija kao umetničko i komunikaciono sredstvo (1970) u SFRJ, te *Film i snovi* (Film and Dreams, 1981) i *Konstruktivizam na filmu* (Constructivism in Cinema, 1986) u SAD, kao i dr.

Petrićevo osnovno teorijsko shvaćanje filma polazi od koncepcije da je on autonomno umj. izražajno sredstvo, pa se prema tome mora izražavati na sebi svojstven estetički način koji nije meh. mješavina elemenata koje ovaj medij preuzima od dr. umjetnosti. Uveo je termin *kinematička integracija* koji podrazumijeva »jedinствeno stapanje svih sadržajno-formalnih komponenata uključenih u filmsku strukturu, iz čega proizlazi specifično kinematičko djelovanje filmskog prizora«. U najnovijim radovima, njegov kritički stav prema semiologiji filma otkriva težnju da takav pristup mediju obuhvati i specifično film. formu (montažu, pokrete kamere, ontološku autentičnost kinemat. slike, zoom, fotogr. zrno itd.), a ne isključivo narativni sadržaj (fabulu) i interpretativne aspekte film. strukture. Kao pedagog, P. je razradio metodu *đubinske filmske analize* koja se osniva na ispitivanju strukture pojedinačnih kadrova (čak i izdvojenih film. sličica). An. Pet.

PETRIE, Daniel, am. filmski, kazališni i tv-redatelj kan. podrijetla (Glace Bay, Nova Scotia, 26. XI 1920). Isprva glumac. Red. afirmaciju stječe u kazalištu, a osobito na televiziji, gdje režira epizode mnogih popularnih serija (npr. *Doktor Marcus Welby*). Na filmu debitira 1960 (*Kupinov grm* — The Bramble Bush), dok pažnju privlači iduće godine soc. melodramom o crnačkoj svakodnevi u Chicagu *Grozd na suncu* (A Raisin in the Sun). Kasnije naizmjenično realizira rutinske žanrovske filmove ili tematski pretenciozne projekte, među kojima se izdvajaju *Buster je volio Billie* (Buster and Billie, 1974), ljubavna priča retardirane djevojke i »karizmatičnog« mladića koji tu vezu pretpostavlja »komforijem« mogućnostima, s precizno oslikanom atmosferom am. provincije, *Povratak u život* (Resurrection, 1980), o ženi (E. Burstyn) koja bioenergijom ozdravljuje bolesne, *Policač iz Bronxa* (Fort Apache — The Bronx, 1981), naglašeno realist., žestoki krim. film o »provođenju zakona« u siromašnoj newyorškoj četvrti, i *Dječak iz zaljeva* (The Bay Boy, 1985), kronika o odrastanju u kan. provinciji 30-ih godina.

Njegovi tv-filmovi *Sybill* (1976) o odnosu neuravnotežene djevojke (S. Field) i psihijatra (J. Woodward), *Eleanor i Franklin* (Eleanor and Franklin, 1976) i *Eleanor i Franklin u Bijeloj kući*

V. M. PETROV, *Bitka za Staljingrad*

(Eleanor and Franklin: The White House Years, 1977) o predsjedniku F. D. Rooseveltu i njegovoj supruzi te kraća tv-serija *Lutkovorka* (The Doll-maker) nagrađeni su brojnim priznanjima i svrstali su ga među najznačajnije am. tv-redatelje.

Njegov sin **Daniel Petrie jr.** ugledan je film. scenarist.

Ostali važniji filmovi: *Glavna atrakcija* (The Main Attraction, 1962); *Prehladeni špijun* (The Spy with the Cold Nose, 1966); *Neptunov faktor* (The Neptune Factor, 1972); *Betsy* (The Betsy, 1978); *Čahura II* (Cocoon II, 1989). N. Paj.

PETROV, Andrej Pavlovič, sovj. skladatelj (Lenjingrad, 2. IX 1930). Diplomirao na konzervatoriju u Lenjingradu 1954. Iste godine postaje redaktor lenjingradskog odjela Državnoga muzičkoga izdavačkog poduzeća (Muzgiz). Skladao je orkestralna djela, balete, 1 operu, scensku muziku, solo-pjesme i romanse. Na filmu surađuje od 1955, uglavnom s istaknutijim redateljima novije generacije (najuspješnije sa G. N. Danelijom i E. A. Rjazanovim). Predsjednik je lenjingradske sekcije Saveza kompozitora SSSR-a.

Važniji filmovi: *Prilaz molu* (G. N. Danelija, 1962); *Šetam Moskvom* (G. N. Danelija, 1963); *Trideset i tri* (G. N. Danelija, 1965); *Kradljivac automobila* (E. A. Rjazanov, 1966); *Ukroćene vatre* (D. J. Hrabovicki, 1971); *Huckleberry Finn* (G. N. Danelija, 1972); *Bijeli Bim Crno uho* (S. J. Rostocki, 1977); *Službeni roman* (E. A. Rjazanov, 1977); *JeSENSKI maraton* (G. N. Danelija, 1978); *Garaža* (E. A. Rjazanov, 1979); *Stanica za dvoje* (E. A. Rjazanov, 1982). Ni. Š.

PETROV, Vladimir Mihajlovič, sovj. redatelj i scenarist (Petrograd /danas Lenjingrad/, 22. VII 1896 — Moskva, 7. I 1966). Pohađao petrogradsko sveučilište i kaz. školu Aleksandrinskog teatra. Od 1917. kaz. glumac, iduće godine radi kod E. G. Craiga u Londonu, a 1924. polazi film. kurs V. K. Viskovskog. Film. karijeru otpočinje 1925. kao pomoćnik redatelja u poduzeću Lenfil'm, a 1928. debitira kao suredatelj filma za djecu *Zlatni med* (Zolotoj med, sa N. J. Beresnjevim), specijaliziravši se u nekoliko idućih godina za taj žanr kao jedan od prvih sovj. redatelja. Najznačajnije uspjehe postigao je 30-ih godina: ekranizacijom drame A. N. Ostrovskog *Oluja* (Groza, 1934, i scenarist), s vrsnom glum. postavom ali suviše kaz. prosedeo, te svojim najvažnijim ostvarenjem — spektaklom u 2 dijela *Petar I* (Petr Pervyj, 1937–39, i koscenarist sa A. N. Tolstojem), s bogato insceniranim prizorima (osobito bitaka) i nijansiranim likovima, no ponešto krutih

mizanscenskih rješenja. Spektakle režira i 40-ih godina (*Kutuzov*, 1944, i *Bitka za Staljingrad* — Stalingradskaja bitva, 1949, u 2 dijela), učvrstivši — osobito drugim — ugled jednoga od državno najpriznatijih redatelja staljinističkog razdoblja. Otda se posvećuje uglavnom ekranizacijama rus. klasika; karijeru završava 1964. adaptacijom *Ruske šume* (Russkij les) L. M. Leonova.

Ostali važniji filmovi: *Lenjinova adresa* (Adres Lenina, 1929); *Fric Bauer* (Fric Bauer, 1930, i scenarist); *Čapajev je s nama* (Čapaev s nami, 1941); *Bez krivnje krivi* (Bez viny vinovaty, 1945, i scenarist); *Revizor* (1952, i scenarist); *Dvoboj* (Poedinok, 1957, i scenarist); *Prethodnog dana* (Nakanune, 1959, i scenarist). N. Pc.

PETROVICH, Ivan (pr. ime **Svetislav Petrović**), film. glumac srp. podrijetla (Novi Sad, 1. I 1894 — 1962). Završio Politehniku u Budimpešti. Nakon služenja u I svj. ratu, film. karijeru otpočinje 1918. u Beču. U nij. razdoblju tumači uglavnom zavodnike (često sa značajkama → latinskog ljubavnika), dok u zvučnom prelazi na karakterne uloge. Prvi glumac iz Jugoslavije koji je ostvario značajnu međunar. karijeru, surađivao je s vodećim redateljima u više od 100 filmova uglavnom na njem. govornom području, ali i mađ., franc. i am. proizvodnje.

Važnije uloge: *Koenigsmark* (L. Perret, 1923); *Umjetnička duša* (G. Dulac, 1925); *Gola žena* (L. Perret, 1926); *Čarobnjak* (R. Ingram, 1926); *Alahov vrt* (R. Ingram, 1927); *Tri strasti* (R. Ingram, 1927); *Sirena Morgana* (L. Perret, 1928); *Quartier Latin* (A. Genina, 1929); *Sišmiš* (K. Lamač, 1931); *Viktorija i njezin husar* (R. Oswald, 1931); *Havajski cvijet* (R. Oswald, 1932); *Kozak i slavuj* (P. Jutzi, 1935); *Uz isključenje javnosti* (P. Wegener, 1937); *Na plavom Jadranu* (V. Janson, 1937); *Evropa ne odgovara* (G. von Radvanyi, 1941); *Proces* (G. W. Pabst, 1948); *Eroica* (W. Kolm-Veltée, 1949); *Lift za gubilište* (L. Mal-le, 1957); *Putovanje* (A. Litvak, 1959). D. Kos.

PETROVIĆ, Aleksandar, redatelj i scenarist (Pariz, 14. I 1929). Upisao (1947) režiju na film. akademiji FAMU u Pragu, završio Filozofski fakultet u Beogradu. Od 1950. objavljuje niz esejističkih i publicističkih napisa u mnogim film.

A. PETROVIĆ, *Dvoje* (B. Lončar i M. Baloh)



ALEKSANDAR PETROVIĆ



i dr. listovima i časopisima. Prvi samostalni dokum. film *Let nad močvarom* (1957) s nadahnutim tekstom V. Raspora, poetska interpretacija života para barskih ptica presječenog mecima lovokradice, otkriva autorove poglede koji se provlače kroz čitav njegov opus — jedinstvenu cjelinu ispunjenu metaforom kao oblikom film. izražavanja i sadržajima imanentne tragike. Kritika ga rano otkriva kao autora koji u jugosl. film unosi nove poetske vrijednosti, dočaravajući svojim dokum. ostvarenjima o slikarima — *Petar Dobrović* (1957, sa V. Rasporom /scenarij M. Krleža/) i *Putevi* (1958) o S. Sumanoviću — njihove gotovo mitske sudbine nad kojima, u raskošnom »vatrometu« boja, lebdi jedno nostalglično osjećanje tragičnosti smrti. Sve svoje dokum. filmove (7) P. je snimio u prvom deceniju karijere, smatrajući ih »pripremom, logičnim uvodom« u igrane: *Uz druga je drug* (1955, sa V. Rasporom), historiju radničkog pokreta u svijetu i u nas, sjećanje na D. Tucovića i S. Markovića; *Rat ratu* (1960) o radničkom pokretu u Srbiji do II svj. rata; *Zapisnik* (1964), pokušaj sagledavanja nekih aktualnih problema; *Sabori* (1965), kao motive na freskama i u stvarnosti. U tom razdoblju snimio je i 3 igr. filma (od 7, koliko ih je ostvario u zemlji). Nakon neuspjelog početničkog pokušaja s akcionim ratnim filmom (*Jedini izlaz*, 1958, sa V. Rasporom), obuzet idejom da film »oslobodi priče«, realizira *Dvoje* (1961, Oktobarska nagrada grada Beograda) o kratkotrajnoj ljubavi dvoje mladih, koji je — s *Plesom na kiši* (1961) B. Hladnika — od većeg dijela kritike primljen kao vrlo smion pokušaj unošenja svježijih i suvremenijih ideja u konvencionalne tokove domaćeg filma. Slijede *Dani* (1963) o »magiji« ljubavi i prolaznosti života u kratkom susretu usamljene udate žene i mladića, koji (kao i *Dvoje*) biva svrstan u tzv. novi jugoslovenski talas i podvrgnut žestokoj idejnoj kritici zbog epigonstva i podlijevanja utjecajima franc. *novog vala*, pesimizma te, posebno, lažne interpretacije života u socijalizmu, mizantropije i sl. U stvaralačkoj opoziciji prema zastarjelim shemama dotadašnje jugosl. kinematografije, ne odstupajući od svojih shvaćanja suvremenoga film. izraza i prevladavši svoja ranija osporavanja

fabule u filmu, režira 4 djela koja ga svrstavaju u sâm vrh jugosl. kinematografije. U omnibusu *Tri* (1965, Velika zlatna arena /ex aequo/ za film i Zlatna arena za režiju u Pulji), po motivima pripovijedaka *Paprat* i *vatra* A. Isakovića, prikazuje tri susreta sa smrću jednog ratnika (B. Živojinović): doživljaj tuđe smrti, gonjenje u smrt od strane Nijemaca i, na kraju rata, u situaciji da sam odlučuje o ljudskim životima (ostavši u dilemi koja ga stalno muči — kazniti ili oprostiti); kritika ga ocjenjuje kao »najvredniji jugoslavenski film s ratnom tematikom, a i jedno od najboljih djela ostvarenih u našoj zemlji«. Slijede *Skupljači perja* (1967, Velika zlatna arena za film i Zlatna arena za režiju /ex aequo/, Specijalna nagrada /ex aequo/ i nagrada FIPRESCI-ja u Cannesu), poema o jednoj iracionalnoj slobodi ravničarskih Roma koji žive svoj život ljubavi i smrti prema zakonima vječnih skitača; djelo je 1983. od kritike proglašeno najboljim jugosl. filmom svih vremena (*Tri* zauzima 2. mjesto). *Biće skoro propast sveta* (1968, Velika brončana arena za film i Brončana arena za režiju) priča je o seoskom svinjaru (I. Paluch) na prijevaru oženjenom seoskom ludom koju, zaljublivi se u učiteljicu (A. Girardot), ubija da bi i sâm umro rastrgnut zvonima seoske crkve, za koja ga vezuju suseljeni. *Majstor i Margarita* (1972, Velika zlatna arena za film i Zlatna arena za režiju) po motivima istoimenog romana M. A. Bulgakova prvo je film. »otkrivanje« ovog pisca, u SSSR-u rehabilitiranog tek kasnije. Uspjeh filma pretvara se, u stilu iracionalnoga bulgakovljevskeg svijeta, u osobnu dramu autora, budući da je djelo optuženo za »antikomunizam« i označeno kao »crni talas«. Nakon toga P. — iako posvećen i uočljivo prisutan u film. mediju (npr. neko je vrijeme predsjednik Saveza filmskih radnika Jugoslavije) — nije bio u mogućnosti baviti se film. režijom u zemlji; čak je — zbog »nastavničke nebudnosti« u vezi diplomskog filma *Plastični Isus* njegovog studenta — 1973. odlukom disciplinske komisije isključen s beogradske Akademije za pozorište, film, radio i televiziju (gdje je od 1962. bio nastavnik film. režije). U tom razdoblju režirao je samo 1 film: zapadnonjemačko-franc. koprodukciju *Grupni portret s damom*

(Gruppenbild mit Dame, 1977) prema romanu i scenariju nobelovca H. Bolla. Kao dramaturg i redatelj djelovao je u kazalištu: 1979. je s uspjehom dramatizirao i postavio »fantastičnu scensku igru na motive novele *Pseće srce* M. A. Bulgakova« na sceni Ateljea 212 te izvršio eksperiment s režijom dramatizacije *Majstora i Margarine* (uz pomoć inserata iz svog filma) u Narodnom pozorištu. Po njegovu scenariju *Soko* realiziran je pov. film *Banović Strahinja* (1981) V. Mimice. Zbog svega toga dodjela Nagrade AVNOJ-a (kao vrhunskoga drž. priznanja stvaralaštvu jednog autora) Petroviću 1987. zadobiva i jedno dublje značenje (dobitnik je i Sedmojulske nagrade SR Srbije 1967).

LIT.: R. Mumić, Aleksandar Petrović: *Tri*, Ljubljana 1966; P. Volk, Moć krize. Petrović, Pavlović, Mimica, Đorđević, Makavejev, Klopčić, Hladnik, Bulajić, Beograd 1972. Mo. I.

PETROVIĆ, Boško, vibrafonist i skladatelj (Bjelovar, 18. II 1935). U Zagrebu razvija opsežnu muz. djelatnost kao instrumentalist, skladatelj i organizator; već više od 3 desetljeća glavni je propagator jazz-a i pokretač zbivanja na zagrebačkoj jazz-sceni. Osnivač je i voditelj više značajnih jazz-ansambala (npr. *Zagrebačkog jazz-kvarteta*, *B. P. Convention*, *B. Petrović — D. Dičić Big Banda* i dr.), kao i sudionik brojnih međunar. festivala i suradnik najpoznatijih svjetskih jazz-muzičara. Snimio je više gramofonskih ploča i tv-serija posvećenih jazzu. Kao kompozitor (vjeran swingu i be-bopu) pisao je za kazalište i film, unoseći u svoje film. partiture iskustva dosljednoga jazz-glazbenika (*Svanuće*, 1964, N. Tanhofera; *Ključ*, 1965/omnibus, epizoda *Čekati K. Papića*; *Slučajni život*, 1969, A. Peterlića; *Jedanaesta zapovijed*, 1970, V. Kljakovića; *Timon*, 1973, T. Radica). Piše i za kratkometr. filmove. A. Dić.

PETROVIĆ, Miodrag-Čkalja, film., kaz. i rtv.-glumac (Kruševac, 1. IV 1924). Upisao veterinu u Beogradu. U dramskoj sekciji KUD »Ivo Lola Ribar« otkriva ga R.-L. Đukić, nakon čega glumi u radio-dramama; po osnivanju 1949. vrlo uspješno nastupa u *Veseloj večeri* Radio-Beograda. Od 1952. član je Humorističkog pozorišta (kasnije Scena na Terazijama Savremenog pozorišta), gdje se ističe u komedijama B. Nušića, G. Feydauxa, E. Labichea, N. V. Gogolja i D. Dobričanina (*Zajednički stan*, u čijoj ekranizaciji /M. Vajda, 1960/ također igra gl. ulogu). Glumio je u 20 filmova, najčešće komedija. Osobito se istaknuo u djelima R.-L. Đukića (*Nema malih bogova* i *Sreća u torbi*, 1961, *Na mjesto građanine Pokorn*, 1964, *Zlatna pračka*, 1967, te *Bog je umro uzalud*, 1969), S. Jovanović (*Put oko sveta*, 1964, *Orlovi rano lete*, 1966, i *Silom otac*, 1969), P. Đorđevića (*Biciklisti*, 1970), M. Đukanovića (*Paja i fare*, 1973) i A. Đorđevića (*Avanture Borivoja Surdilovića*, 1980 /i tv-serija *Vruć vetar*). Pored toga igrao je u nizu tv-serija R.-L. Đukića i dr. autora, te u mnogobrojnim skečevima na televiziji i estradi (često ih je sam i pisao), kao jedan od nesumnjivo najvećih jugosl. »narodskih komičara«. Djelujući u vremenu u kojem se ne pokazuje velik interes za humor viših dometa (gdje bi mogao izraziti sve mogućnosti svojega »fernandelovskoga« komičarskog dara), i prepuštajući se inerciji tv-estrade koja mu je donosila ogromnu popularnost, P. rezigniran — još u punoj snazi — 1975. demonstrativno napušta kazalište u kojemu je proveo cijeli radni vijek, i ubrzo potom odlazi u mirovinu.

Ostale važnije uloge: *Četiri kilometra na sat* (V. Stojanović, 1958); *Ljubav i moda* (Lj. Radičević, 1960); *Kad golubovi polete* (V. Radovanović, 1968); *Višnja na Tašmajdanu* (S. Janković, 1968); *Lepa parada* (B. Milošević, 1970); *Prva ljubav* (Z. Čalić, 1971). Mo. I.

A. PETROVIĆ, *Skupljači perja*



PETROVSKI, Aco, redatelj (Tetovo, 12. V 1923). Sudionik NOB-e. Jedan je od sineasta koji se oporboao u skoro svim kinemat. djelatnostima. Od 1945. obavlja odgovorne funkcije u tek konstituiranoj mak. kinematografiji; tajnik je Direkcije za Makedoniju (FIDIMA) Filmskog preduzeća DFJ, predsjednik Komisije za kinematografiju u vladi NR Makedonije i inicijator Državnoga filmskog arhiva. Slobodni film. radnik od 1953. Realizirao je oko 20 dokum. filmova, većinom pov. i etnografske tematike. Ističu se *Uskršnji običaji* (Veligdenski adeti, 1953), *Galička svadba* (1955), *Derviši* (1955) i *Karakačani* (1955). Za svoj film. i javni rad stekao je mnoga priznanja i nagrade. G. Va.

PETROVSKI, Meto, film. i tv-redatelj (Ivančište, 23. V 1935). Završio Filozofski fakultet u Zagrebu; studirao je i na Visokoj filmskoj školi u Beogradu, povremeno radeći kao novinar u redakciji »Nove Makedonije«. Više godina bio je asistent redatelja, a debitirao je zapaženim dokum. filmom *Seobe* (Selidbi, 1965). Njegov film. opus označuju traženja originalnih sadržaja i svodenje činjenica na njihovu dokumentarnost, ali i univerzalni kontekst. Jedan je od rijetkih mak. dokumentarista čija su ostvarenja u više navrata predstavljala jugosl. kinematografiju na festivalima u Krakovu, Oberhausenu, Leipzigu, Cannesu, Karlovym Varyma i dr. Najveći uspjeh ostvario je filmom *Golgota* (1979), originalnim svjedočanstvom o borbi čovjeka s kamenom, njegovom ovisnošću i pobjedom nad tim »iskonskim elementom«, za koji je na festivalu u Beogradu nagrađen Zlatnom medaljom »Beograd«. Režira i dokum. programe Televizije Skoplje.

Ostali važniji filmovi: *Krste Misirkov* (1970); *Polje* (Pole, 1971); *Bubnjari* (Tapandžii, 1971); *Vraneštica* (1976); *Ponoćni plesači* (Polnokni tančuvaci, 1985). G. Va.

PETRUCCI, Antonio, tal. redatelj i film. publicist (Rim, 1. I 1907). Filmom se počinje baviti kao novinar; surađuje u časopisu »Bianco e Nero«, uređuje knjige o filmu, bavi se režijom (povremeno i scenaristikom) dokum. i igr. filmova. God. 1942. zbog naprednih ideja deportiran je u Njemačku. Od 1949. do 1953. bio je direktor film. festivala u Veneciji, a od 1957. predavač režije na visokoj film. školi Centro Sperimentale di Cinematografia u Rimu. Iako je kao redatelj debitirao igr. filmom *Film, kakva strast* (Cinema, che passione, 1934), a nakon rata uspjeh postigao *Brakom* (Il matrimonio, 1954) i *Dvorštem* (Cortile, 1955), najzanimljiviji dio opusa ostvario je 50-ih godina dokum. filmovima *Parma, zlatni grad* (Parma, città d'oro, 1957) i *San porodice Gonzaga* (Il sogno dei Gonzaga, 1958), kojima osvaja gl. nagrade na više tal. i inozemnih festivala (među ostalima i Zlatnu palmu u Cannesu 1958). Za potrebe nastave na Centro Sperimentale napisao je, među ostalim, vrlo cijenjenu *Antologiju talijanskoga nijemog filma* (Antologia del cinema italiano muto, Rim 1958, u 3 dijela).

Ostali važniji dokum. filmovi: *Venecijanski obrti* (Mestieri veneziani, 1952); *Rimske elegije* (Elegie romane, 1955); *Snjegovi Cortine* (Nevi di Cortina, 1955); *II Vatikanski ekumenski koncil* (Concilio Ecumenico Vaticano II, 1963). D. Sva.

PETRUŠEVA, Ilindenka, film. kritičarka (G. Džumaja, Bugarska, 4. VIII 1944). Školovala se u Skoplju i Zagrebu. Filmom se počela baviti u ranoj mladosti djelujući u amat. kino-klubovima. Već u to vrijeme prikuplja film. građu od pov. značaja i objavljuje tekstove o film. problematici. Jedan je od osnivača film. časopisa »Mesečnik«, u kome objavljuje kritičke tekstove razli-

čite tematike, i stalna kritičarka skopskog dnevnika »Večer«. Sekretar je javnih djelatnosti u film. arhivu → Kinoteka na Makedoniji. G. Va.

PEVNEY, Joseph, am. redatelj i glumac (New York, 1920). Studirao na sveučilištu New York. Vodviljski glumac od 13. godine, kasnije glumi na Broadwayu i (od 1946) na filmu, gdje se ističe karakternim ulogama u djelima film *noira* (npr. *Tijelo i duša*, 1947, R. Rossena i *Trg lopova*, 1949, J. Dassina). God. 1950—66. režirao je 32 filma raznih žanrova (vesterni, filmovi strave, pustolovni filmovi, komedije, film. biografije i dr.), uglavnom skromnijeg budžeta, no kojima je najčešće postizao zapažene komerc. uspjehe. Od 1966. radi samo na televiziji.

Važniji filmovi: *Čudna vrata* (The Strange Door, 1951); *Upoznajte Dannyja Wilsona* (Meet Danny Wilson, 1952); *Zbog tebe* (Because of You, 1952); *Pustinjska legija* (Desert Legion, 1953); *Jenki paša* (Yankee Pasha, 1954); *Jerry u cirkusu* (Three Ring Circus, 1954); *Pljačka stoljeća* (Six Bridges to Cross, 1955); *Žena na obali* (Female on the Beach, 1955); *Istanbul* (1956); *Tammy i neženja* (Tammy and the Bachelor, 1957); *Čovjek s tisuću lica* (Man of a Thousand Faces, 1957); *Suton bogova* (Twilight of the Gods, 1958); *Napučeno nebo* (The Crowded Sky, 1960); *Cash McCall* (1960). Red.

PHANTASCOPE, izum Étiennea G. Robertsona; oko 1800. on je usavršio → *laternu magiku* na taj način što ju je montirao na specijalna kolica. Tako je ostvario: projicirajući — statične slike, a pokrećući projektor — pokret na ekranu (ujedno i brojne prostorne pomake). Izumitelj je u prvom redu želio postići atrakciju, najčešće prikazujući sadržaje koji bi danas bili svrstani u *horror*. U Vel. Britaniji primjena se svodila na uređaj koji je korišten kao nastavno sredstvo u školama i na sveučilištima. Ph. je bio uvod u dr. slične izume, kakav je, npr., tzv. *đavolji kotač*. K. Mik.



I PHENAKISTISCOPE, J.-A. F. Plateaua iz 1832.

PHENAKISTISCOPE, poznat i pod nazivima **phenakistiscope**, **phantasmacope**, **phantoscope** i **fantascope** (koji su ujedno i konstrukcijske varijante), izum *Joseph-Antoine-Ferdinanda Plateaua* iz 1832. Taj izum, zapravo optička igračka, sastoji se od osovine na čijem je jednom kraju pričvršćena okrugla ploča podijeljena na više dijelova; na svakom dijelu nacrtana je jedna faza pokreta neke figure; a gledatelj promatra crnu ploču, kroz izreze će vidjeti figure, odn. figuru — ali ne svaku posebno, već zbog optičke varke (odatle i naziv — grč. *phenakistikós*: varalica) i → perzistencije vida jednu dinamičnu cjelinu, odn. figuru koja se kreće. Na takvom principu spajanja statičnoga u dinamično zasniva se film. Sl. istraživanjima istodobno se bavio Englez W. G. Horner (*dedalum*), kao i njegov zemljak M. Faraday te Austrijanac S. von Stampfer.

K. Mik.

PHI-FENOMEN, također **li-pojav**, prividno kretanje predmeta, koje nastaje ako se na tamnoj pozadini uzastopno pojavljuje svjetlo jednakog oblika ali na drugom mjestu; najčešći primjer su svjetlosne reklame. Ispitivao ga je M. Wertheimer i utvrdio da do fi-pojava dolazi zbog perceptivne postojanosti (konstantnosti, invarijabilnosti percepcije) u kojoj se zadržava cjelovitost predmeta i stvara dojam da se on pomiče. Od dviju statičnih slika dobiven je tako jedinstven predmet koji se pokreće, a to je »više nego što je bilo« u stvarnosti, više no što je bilo izloženo vidnom osjetilu. Fi-pojav postoji čak i kod taktilnog osjetila. Wertheimer, jedan od osnivača gestalt-psihologije (odn. psihologije oblika), je ispitujući fi-pojav tražio podrijetlo gestalta (1912); utvrdio je da je opažaj svake cjeline određen rasporedom, konstelacijom podražaja. Danas je poznato da se percepcija i komunikacija zasnivaju na trima činiteljima (Pierce, 1972): 1) obliku vanjskog podražaja; 2) unutrašnjim, već pripremljenim oblicima u procesorima središnjega živčanog sustava, gdje se prepoznaju, dopunjuju i oblikuju vanjski podražaji oduzimanjem suvišnih elemenata poruke (apstrahiranje), čineći tako pravilne i čiste (apstraktne) oblike; 3) prethodnim podražajima koji djeluju na potonje, čime je obuhvaćeno pamćenje i učenje, vremensko povezivanje i preoblikovanje, reprocessiranje.

Cjelovitost u opažanju čine četiri činitelja: 1) blizina dvaju podražaja (jer ako su predaleko neće se stvoriti dojam cjelovitosti); 2) sličnost (jer ako su različitog oblika neće biti prihvaćeni kao isti predmet koji se pomaknuo); 3) međusobna ovisnost (jer ako neke točke ostanu na istom mjestu, a neke se prividno pokrenu, zajedno u istom smjeru i udaljenosti, tvorit će cjelinu koja tada predstavlja skupinu određenog rasporeda i oblika); 4) dobar oblik (dobra forma, pregnanost forme, prostorna harmonija i ritam kao povezujući činitelj), jer će se lakše kao cjelina doživjeti oblik koji je pravilan i poznat, bilo da je neprekinut ili sastavljen od pojedinih elemenata.

O ovim činiteljima valja voditi računa u montaži — kod montažnih prijelaza, kad se teži ostvarenju montažnog kontinuiteta zbivanja.

U anim. filmu uzastopne sličice stvaraju dojam cjelovitosti predmeta i pokreta kojih u stvarnosti nije bilo.

Film. snimka stvarnog kretanja također se ne razlikuje od prividnoga, ona je diskontinuirana, sastavljena od odvojenih podataka kretanja snim-



G. PHILIPPE, lijevo: *Montparnasse 19*, desno: *Ljepotice noći*

ljenih u odsječcima vremena od oko 20 ms (pedesetinke sekunde). Sve što se u međuvremenu moglo dogoditi »izgubljeno« je, ali se pretpostavlja da je stvarni pokret (ili mirovanje) u nesnimljenom dijelu bio pravilno raspoređen na prijelazu iz položaja jedne sličice u položaj druge. Međutim, kadrovi vrlo usporenog pokreta pokazuju da to nije uvijek tako. Film. snimka u stvari »idealizira« kretanje, ali se to događa i kod izravnog gledanja jer idealiziranje, apstrahiranje i geštalt, kao svojstva osjetila i svake percepcije, omogućuju lakše komunikacije (→ PRIVIDNO KRETANJE).

LIT.: P. Fraisse/J. Piaget, *Traité de psychologie expérimentale. VI. La perception*, Paris 1975; P. Ogrjenović, *Percepcija*, Beograd 1984. Mih. P.

PHILIPPE, Gerard (pr. ime **G. Philip**), franc. filmski i kazališni glumac (Cannes, 4. XII 1922 — Pariz, 25. XI 1959). Sin hotelijera, veći dio djetinjstva provodi u Grčkoj. Obitelj je željela da postane liječnik, no nakon jednog nastupa u korist Crvenog križa odlučuje se za glumu koju uči u Cannesu i Nici. Debitira na sceni Casino de Nice 1942, potom odlazi u Pariz i nastavlja glum. školovanje na tamošnjem konzervatoriju (u klasi D. d'Inesa i G. Le Roya). Prvi veliki uspjeh postiže u *Caliguli* A. Camusa, dok se među najveće franc. kazališne glumce svrstava — kao član Théâtre National Populaire (od 1951) — nizom uloga klas. repertoara (osobito *Princ od Homburga*, zatim *Cid*, *Lorenzaccio*, *Ruy Blas*, *Richard II* i dr.), iako je uspješan i u modernome (npr. *Majka Hrabrost*).

Na filmu od 1943, snimajući usporedno 2 projekta; njegovim se debijem smatraju *Djevojke s Obale cvijeća* M. Allégreta. Pažnju privlači ulogom kneza Miškina u *Idiotu* (1946) G. Lampina (po Dostojevskom), dok zvijezda postaje filmom *Đavao u tijelu* (1947) C. Autant-Laraa, kao maloljetni ljubavnik zrele žene (M. Presle) čiji je suprug na fronti u I svj. ratu; u tom liku spaja nježnost i naivnost, nešto izrazito dječjačko, ali i latentnu zrelost. Otada — bljedoput, krhke građe, sanjarskog pogleda i simpatična, pomalo nesprenog nastupa — glumi uglavnom maštare i sentimentalne vragoljane te takvim odlikama predstavlja paradigmu franc., romant. verzije tipa → momka iz susjedstva (ali sa značajkama i → latinskog ljubavnika); izrazite glum. nadarenosti, i od stereotipnih likova stvara složenije karaktere (kritičari ističu da tugu izražava smijehom, dok veselost dopunjuje melankolijom). U tom smislu tipične su uloge neafirmiranog skladatelja koji se u snovima vidi okružen slavom i uspjehom u *Ljepoticama noći* (1952) R. Claira ili oficira pro-

vincijskog garnizona u *Velikim manevrima* (1955) istog redatelja, u kojima se zapaža i crta »zavodništva protiv volje«. Sl. likovima ponekad pridaje i elemente avanturizma i borbe za pravdu (npr. *Fanfan la Tulipe*, 1951, Christian-Jaquea) te tako stječe popularnost i u najšire publike. Da je njegov glum. dijapazon znatno širi svjedoče i neke posve drugačije uloge: franc. Don Juana u Londonu u *Gospodinu Ripoisu* (1953) R. Clémenta, beskrupuloznog »arivista« Julien Sorela u filmu *Crveno i crno* (1954) C. Autant-Laraa (kao i ranije Fabricea Del Donga u *Parnskom kartuzijanskom samostanu*, 1948, Christian-Jaquea) kojima stječe ugled najboljeg tumača Stendhalovih likova, te lucidnog Valmonta u osuvremenjenim *Opasnim vezama* (1959) R. Vadima. Svoju posljednju ulogu — nasrtn bolesnog službenika u Latinskoj Americi koji ostvaruje strasnu ljubavnu vezu sa starijom ženom u filmu *Groznica silazi u El Pao* (1959) L. Bunuela — odigrao je već bolestan od raka, pa mnogi kritičari tvrde da je upravo to njegovoj interpretaciji dalo specifičnu, neponovljivu dubinu i istinitost. Nastupio je u 30 filmova, bio narator u više dokumentaraca te snimio mnogobrojne ploče (npr. *Mali princ* A. de Saint-Exupéryja). Sa J. Ivensom korežirao je film *Till Eulenspiegel* (Till l'Espiegle, 1956), u kojem je i tumačio naslovni lik.

Za relativno kratke karijere Ph. je postao najpopularniji (1961. tiskana je poštanska marka s njegovim likom), i u inozemstvu najpoznatiji franc. filmski glumac — jedini koji se mogao staviti uz bok J. Gabina.

Ostale važnije uloge: *Zemlja bez zvijezda* (G. Lacombe, 1945); *Tako lijepa mala plaža* (Y. Allégret, 1948); *Ljepota đavola* (R. Clair, 1949); *Vrtuljak* (M. Ophuls, 1950); *Juliette ili ključ snova* (M. Carné, 1950); *Izgubljene uspomene* (Christian-Jaque, 1950); *Villa Borghese* (G. Franciolini, 1953); *Oholi* (Y. Allégret, 1953); *Kad bi Versailles pričao* (S. Guitry, 1954); *Kad bi Pariz pričao* (S. Guitry, 1955); *Montparnasse 19* (J. Becker, 1957); *Mutivoda* (J. Duvivier, 1957); *Kockar* (C. Autant-Lara, 1958). Da. Mc.

PHILO VANCE, gl. lik detektivskih romana am. pisca S. S. Van Dynea (vrlo popularnih u SAD između dva rata), detektiv-amater; erudit, samouvjereni, pomalo blazirani bonvivan i snob nezatomljiva cinizma (po tome se ističe među ostalim junacima am. detektivskog romana), u rješavanju zamršениh krim. slučajeva iskazuje se kompetentnijim od profesionalaca. Također, Ph. je junak mnogih filmova i kraćih serija — s naslovima koji sadrže riječ *umorstvo* (engl. *murder case*), kasnije

ime junaka — realiziranih 1929—47 (ukupno 15 naslova). Prvi i najuspješniji tumač lika bio je William Powell (4 filma): u prvijencu serije »Ubojstvo kanarinca« (1929) *Malcolma St. Claira*, u »Sudskom slučaju Green« (1929) i »Sudskom slučaju Benson« (1930) *Franka Tuttlea* (sva 3 za kompaniju Paramount na početku zv. razdoblja), te u »Sudskom slučaju Kennel« (1933) *Michaela Curtiza* (za Warner Bros) koji se smatra najuspješnijim ostvarenjem serije. Nova adaptacija tog romana, pod naslovom »Naziva Philo Vance« (1940) *Williama Clemenasa*, sa *Jamesom Stephensonom* u naslovnoj ulozi, smatra se posljednjim zapaženim filmom s tim likom. Phila Vancea tumačili su, od poznatih glumaca, još *Basil Rathbone* (»Sudski slučaj Bishop«, 1930, *Nicka Grindea*) i Paul Lukas (»Umorstvo u kasinu«, 1935, *Edwina L. Marina*).

LIT.: J. R. Parish (urednik), *The Great Movie Series*, New York 1971; W. K. Everson, *The Detective in Film*. Secaucus 1972.

An. Pet.

PHILO VANCE (W. Powell)



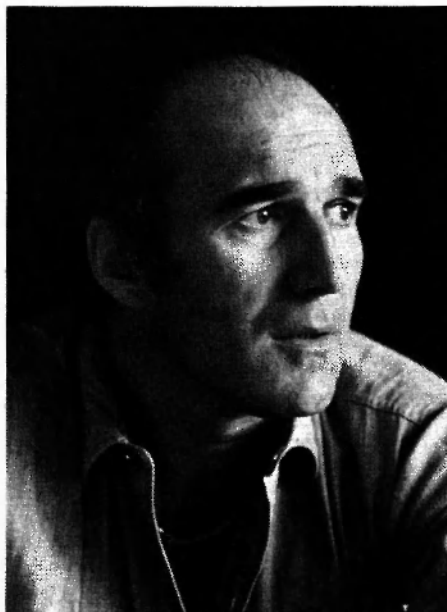
PIALAT, Maurice, franc. filmski i tv-redatelj i scenarist (Cunlhat, 21. VIII 1925). Studirao dizajn i slikarstvo; 1945–47. priredio više samostalnih izložbi. Filmom se bavi od 1951. kao amater; od 1960. asistent je redatelja na televiziji i igr. filmu te redatelj kratkometr. filmova (npr. *Ljubav postoji* — L'amour existe, 1960 /nagrađen u Veneciji/; *Janine*, 1961). Zapažen uspjeh postiže već prvim cjelovečernjim igr. filmom (svojem je djeli-ma uvijek i koscenarist) *Golo djetinjstvo* (L'enfance nue, 1969), soc. djelom (donekle i autobiografskim) o ugroženosti djece u Francuskoj, rađenim na temelju opsežne ankete. Već za snimanja tog filma oslanja se na improvizaciju (osobina i njegovih idućih projekata) te se iskazuje kao samosvojna, neovisna i konfliktna ličnost franc. filma, djelujući gotovo na njegovim marginama. Slijedi *Nećemo ostariti zajedno* (Nous ne vieillirons pas ensemble, 1972) sazdan od tzv. → kadrova-sekvenci (svega 105 kadrova), ali opterećen stanovitim estetizmom. Sklonost gotovo surovom realizmu iskazuje i u svome ključnom ostvarenju (inače komerc. neuspjehu) *Razjapljenih usta* (La gueule ouverte, 1974); dugim kadrovima (jedan traje čak 8 min /snimatelj je N. Almendros/) dojmljivo prati faze umiranja jedne žene te razotkrivanje odno-sa, želja i strahova njezinih najbližih. Pažnju privlači i filmom *Našim ljubavima* (A nos amours, 1983, i glumac), portretom emocionalno nezrele adolescentice (nova franc. zvijezda S. Bonnaire) koja pokušava razbiti malograđansku učmalost svoje obitelji (César u Prix Louës Delluc). Njegov grubi realizam uspješno je ostvaren i u krim. filmu *Policija* (Police, 1985), nagrađivanom u Veneciji, kao i ranije u »ljubavnoj priči bez sutrašnjice« *Loulou* (1980) sa I. Huppert i G. Depardieuom. Za film u bressonovskoj tradiciji *Pod suncem sotone* (Sous le soleil de satan, 1987) prema istoimenu romanu G. Bernanosa, o svećeniku (G. Depardieu) kôjega »napastuje« đavao u liku žene (S. Bonnaire), nagrađen je (uz žučne proteste kritike i publike) Zlatnom palmom u Cannesu. Režirao je i tv-seriju od 7 epizoda *Kuća u šumi* (La maison des bois). Povremeno glumi u kazalištu te na filmu (npr. *Neka zvijer crkne*, 1969, C. Chabrola).

Ostali igr. filmovi: *Najprije maturiraj!* (Passee ton bac d'abord, 1979). Pe. K

PICCIONI, Piero, tal. skladatelj (Torino, 6. XII 1921). Diplomirani pravnik, isprva odvjetnik. Već kao student bavi se zab. glazbom, od 1938. nastupa na radiju kao jazz-pijanist, od 1944. član je jazz-orkestra, a od 1949. urednik jazz-emisija na radiju. Vrstan pijanist i orguljaš, kasnije je i voditelj orkestra te jedan od najznačajnijih tal. kompozitora jazza. God. 1953. napušta odvjetništvo i počinje pisati film. muziku (isprva za dokum. filmove), a sklada i scensku glazbu, balet i kancone. I pored neskrivenih jazzističkih sklonosti, vješto se prilagođuje raznim film. žanrovima i zahtjevima redatelja. Osobito zapaženu suradnju ostvaruje sa A. Lattuadaom i F. Rosijem. Za muziku u Rosijevom *Salvatoreu Giulianu* (1962) nagrađen je godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento. Potpisujući se 50-ih godina i kao *Piero Morgan*, do 1988. napisao je više od 100 film. partitura. Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Plaža* (A. Lattuada, 1953); *Guendalina* (A. Lattuada, 1956); *Žena s mora* (F. De Robertis, 1956); *Siromašni, ali lijepi* (D. Risi, 1957); *Lijepi, ali siromašni* (D. Risi, 1957); *Prozori prema luna-parku* (L. Comencini, 1957); *Oluja* (A. Lattuada, 1958); *Torbari* (F. Rosi, 1959); *Hvabra noć* (M. Bolognini, 1959); *Službenik* (G. Puccini, 1959); *Slatke prijevare* (A. Lat-

tuada, 1959); *Adua i prijateljice* (A. Pietrangeli, 1960); *Grbavac* (C. Lizzani, 1960); *Saljivi dan/ Jedan dan u Rimu* (M. Bolognini, 1960); *Lijepi Antonio* (M. Bolognini, 1960); *Stranputica* (M. Bolognini, 1961); *Semihnost* (M. Bolognini, 1961); *Ubojica* (E. Petri, 1961); *Nepredviđeno* (A. Lattuada, 1961); *Crna duša* (R. Rossellini, 1962); *Bučne godine* (L. Zampa, 1962); *Djevojka iz Parme* (A. Pietrangeli, 1963); *Bum* (V. De Sica, 1963); *Ruke nad gradom* (F. Rosi, 1963); *Sto konjanika* (V. Cottafavi, 1964); *Revolveras Clay* (S. Corbucci, 1965); *Deseta žrtva* (E. Petri, 1965); *Dobro sam je poznavao* (A. Pietrangeli, 1965); *Trenutak istine* (F. Rosi, 1965); *Lov na lisicu* (V. De Sica, 1966); *Stranac* (L. Visconti, 1967); *Bilo jednom* (F. Rosi, 1967); *Ljudi protiv* (F. Rosi, 1970); *Slučaj Mattei* (F. Rosi, 1971); *Igra karata* (L. Comencini, 1972); *Mimi metalac* (L. Wertmüller, 1972); *Povodom Lukyja Luciana* (F. Rosi, 1973); *Sve na mjestu, ali ništa u redu* (L. Wertmüller, 1974); *Na moru jednog ljeta* (L. Wertmüller, 1974); *Pešce srce* (A. Lattuada, 1975); *Izuzetni leševi* (F. Rosi, 1976); *Krist se zaustavio u Eboliju* (F. Rosi, 1979); *Tri brata* (F. Rosi, 1980); *Kronika jedne najavljene smrti* (F. Rosi, 1987). Ni. Š.



MICHEL PICCOLI

PICCOLI, Michel, franc. filmski, kazališni i tv-glumac (Pariz, 27. XII 1925). Iz obitelji tal. useljenika, glumu uči na pariškom konzervatoriju. Karijeru otpočinje sredinom 40-ih godina u kazalištu (čak i vodi Théâtre de Babylone). Na filmu debitira 1949 (*U osvjet zore* L. Daquina); više od 10 godina glumi u nezapaženim projektima (izuzeci su *French Can-Can*, 1955, J. Renoira, *Smrt u vrtu*, 1956, L. Buñuela i *Vještice iz Salema*, 1957, R. Rouleaua). Prvu značajniju ulogu igra u filmu *Le Doulos* (1962) J.-P. Melvillea, no svoj tip uobličuje u 2 uloge iz 1963: kao pisac i intelektualac inferioran razmetljivom am. producentu (J. Pallance), a i vlastitoj supruzi (B. Bardot) u *Preziru* J.-L. Godarda i kao bigotni buržuj groteskno iskazanih nagona u *Dnevniku jedne sobarice* L. Buñuela. Višeg rasta, čvrst i pokretljiv, izražajna lica markantnih tamnih obrva, rijetke prosijede kose i visoka čela, posebno je uvjerljiv tumač dekadentnih pripadnika srednje ili više srednje klase; stvara likove izrazite unutrašnje pribranosti kojom prikrivaju osjetljivost — bilo da igra buržuje koji iza konformizma i uniformnosti življenja čine nenadane i naizgled radikalne zaokrete (najčešće

zbog žena i ljubavi), ili pak neurotizirane perversite. Osobito se ističe u filmovima *Ljepotica dana* (L. Bunuel, 1967) kao profinjeno podrugljivi agent provocateur potisnutih seksualnih želja junakinje (C. Deneuve); *Dillinger je mrtav* (M. Ferreri, 1969) kao situirani intelektualac koji iz puke igre ubije suprugu; *Max i lopovi* (C. Sautet, 1970) kao nesigurni policijski inspektor; *Crvene noći* (C. Chabrol, 1973) kao političar koji prihvaća sukrivnju za umorstvo, iako ga prikrivani »dvostruki život« nije na to obvezivao. Takve likove parodira u Bunuelovim filmovima *Diskretni šarm buržoazije* (1972) i *Fantom slobode* (1974), te posebno radikalno u *Velikom žderanju* (1973) M. Ferrerija, gdje s trojicom drugara počinja »gastronomsko samoubojstvo«, i u *Prirodnoj veličini* (1973) L. G. Berlange, gdje se »zaljubljuje« u plastičnu lutku. Za ulogu suca koji živi u morbidnoj vezi sa sestrom (A. Aïmé) u filmu *Skok u prazno* (1979) M. Bellocchia nagrađen je na festivalu u Cannesu, a za ulogu tajanstvenoga, karizmatičnog direktora reklamne agencije u *Čudnoj aferi* (1981) P. Granier-Deferrea u Berlinu. Do 1988. igrao je u više od 130 filmova (često i u inozemstvu). God. 1966. osnovao je vlastitu tvrtku *Films 66*, u kojoj je proizveo brojne, ne odveć komerc. filmove »po svom ukusu« (npr. *Treći stupanj*, 1975, P. Fleischmanna; *Sedam mrtvih po naruđbi*, 1975, J. Rouffio; *Razmažena djeca*, 1977, B. Taverniera; *Divlja država*, 1977, F. Giroda), u kojima je i glumio. Na televiziji se osobito istaknuo naslovnom ulogom u seriji *Dom Juan*. Objavio je autobiografsku knjigu *Egoistički dijalozi* (Dialogues égoïstes, Pariz 1976).

Kontrolirana glum. izraza (»gluma bez glume«), savršene dikcije te elegantnog držanja i kretanja, P. nastavlja — spojem melankoličnih i sardoničkih značajki — tradiciju velikih franc. karakternih glumaca P. Fresnaya i L. Jouveta, a pomnim odabirom, raznolikošću i kvalitetom uloga bez poteškoća održava i status međunar. zvijezde.

Ostale važnije uloge: *Nathalie* (Christian-Jaque, 1957); *Dan i sat* (R. Clément, 1962); *Kupe za ubojice* (Costa-Gavras, 1965); *Stvorenja* (A. Varda, 1966); *Rat je završen* (A. Resnais, 1966); *Djevojke iz Rocheforta* (J. Demy, 1966); *Topli plijen* (R. Vadim, 1966); *Čovjek odvise* (Costa-Gavras, 1967); *Diabolic* (M. Bava, 1967); *Benjamin* (M. Deville, 1968); *Sitnice koje čine život* (C. Sautet, 1969); *Trubljenje* (A. Cavalier, 1969); *Zatvorenica* (H.-G. Clouzot, 1969); *Mliječna staza* (L. Bunuel, 1969); *Gošća* (V. De Seta, 1970); *Imazija* (Y. Allégret, 1970); *Audijencija* (M. Ferreri, 1971); *Bijeg kroz pustinju* (Ph. de Broca, 1971); *Razmetna desetkeća* (C. Chabrol, 1971); *Atenat* (Y. Boisset, 1972); *Lisa* (M. Ferreri, 1972); *Pakleni trio* (F. Girod, 1974); *Léonor* (J. Bunuel, 1975); *Ne diraj bijelu ženu* (M. Ferreri, 1975); *Veseli drugari* (C. Sautet, 1975); *Djevojka Mado* (C. Sautet, 1976); *Todo modo* (E. Petri, 1976); *René La Canne* (F. Girod, 1976); *Zaklinjač* (J.-L. Bertucelli, 1976); *Posljednja žena* (M. Ferreri, 1976); *Sečer* (J. Rouffio, 1978); *Djevojčica u plavom* (A. Bridges, 1978); *Misterij u Napulju* (S. Corbucci, 1979); *Atlantici City* (L. Malle, 1980); *Razmetna kćer* (J. Doillon, 1981); *Noć u Varennesu* (E. Scola, 1981); *Oči, usta* (M. Bellocchio, 1981); *Spijunu na noge!* (Y. Boisset, 1981); *Cijena opasnosti* (Y. Boisset, 1982); *Soba u gradu* (J. Demy, 1982); *Strast* (J.-L. Godard, 1982); *Setačica iz Sans-Soucija* (J. Rouffio, 1982); *Uspjeh je najbolja osveta* (J. Skolimowski, 1984); *Odgodena opasnost/Opasnost u zraku* (M. Deville, 1984); *Živio život!* (C. Lelouch, 1984); *Otići, vratiti se* (C. Lelouch,

1985); *Mornar 512* (R. Allio, 1985); *Adieu, Bonaparte* (Y. Shahine, 1985); *Puritanka* (J. Doillon, 1986); *Moj šogor je ubio moju sestru* (J. Rouffio, 1986); *Neotesanko* (M. Deville, 1986); *Ala su dobri ovi bijelci!* (M. Ferreri, 1987); *Ljubavna bolest* (J. Deray, 1987). Al. Pa.

PICHEL, Irving, am. redatelj i glumac (Pittsburgh, Pennsylvania, 25. VI 1891 — Hollywood, 13. VII 1954). Studirao na sveučilištu Harvard. Od 1919. kaz. redatelj u New Yorku, na filmu od 1927. Uspješan je glumac u kompaniji Paramount od 1930 (npr. *Američka tragedija*, 1931, J. von Sternberga i *Kleopatra*, 1934, C. B. De Millea), a i u drugima (npr. *Jezabel — demonska žena*, 1938, W. Wylera i *Juarez*, 1939, W. Dieterlea). Režira od 1932. za kompaniju RKO, 1936/37. za Republic, 1940–43. za 20th Century-Fox, potom za razne produkcije. Debitirao je uzbuđljivom pustolovinom s Pacifika *Najopasnija igra* (The Most Dangerous Game, 1932, sa E. B. Schoedsalom), a uspješno je surađivao i u Schoedsackovu filmu *Ona* (1935). Nakon toga režira niskobudžetne filmove, a prijašnji status uspostavlja u 20th Century-Foxu: *Mjesec je zašao* (Moon Is Down, 1943) prema romanu J. Steinbecka i *Sutra je zauvijek/Sjena prošlosti* (Tomorrow Is Forever, 1946) s tada dječjom zvijezdom N. Wood. Od daljih njegovih filmova najveće zanimanje pobudili su znanstvenofantastički *Pravac: Mjesec!* (Destination Moon, 1950) i biografski *Martin Luther* (1953). Ogledao se i kao producent (npr. *Močvara*, 1941, J. Renoira). Režirao je 35 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Hudsonov zaljev* (Hudson's Bay, 1940); *Šareni svirač* (The Pied Piper, 1942); *Život počinje u pola devet* (Life Begins at Eight-Thirty, 1942); *Sretna zemlja* (Happy Land, 1943); *Onda sutra* (And Now Tomorrow, 1944); *Medalja za Benjyja* (A Medal for Benjy, 1945); *Nevjesta je nosila čizme* (The Bride Wore Boots, 1946); *O. S. S.* (1946); *Kušnja* (Temptation, 1946); *Nešto u vjetru* (Something in the Wind, 1946); *Čudo zvona* (Miracle of the Bells, 1948); *Gospodin Peabody i sirena* (Mr. Peabody and the Mermaid, 1948); *Santa Fe* (1951). An. Pet.

PICK, Lupu, ponekad **Lupu-Pick**, njem. redatelj i glumac rumunjsko-žid. podrijetla (Iasi, 2. I 1886 — Berlin, 9. III 1931). Isprva kaz. glumac u Bukureštu, Hamburgu i Berlinu; od 1915. i film. glumac. Kao redatelj debitira 1918 (*Kič* — Kitsch). Na poč. 20-ih godina ističe se kao jedan od začetnika komornoga → *Kammerspielfilma*, pravca koji je u oporbi prema tada vodećem → ekspresionizmu (premda su kod Picka uočljive i ekspresionističke komponente). *Krhotine* (Scherben, 1921) priča je o kćeri željezničara koju zavede željeznički inspektor, a potom ga ubije djevojčin otac (W. Krauss) — kraj teško pojmljiv za tadašnju »prohijerarhijski« usmjerenu njem. produkciju (po mišljenju povjesničarke filma L. H. Eisner, psihol. film *par excellence*, iako je P. više težio metafizičnosti no psihologiziranju). *Doček Nove godine* (Sylvester, 1924) zbiva se pred Novu godinu, kad se odnos majke i žene jednog gostioničara toliko zaoštri, da se on — potpuno bespomoćan da taj sukob riješi — ubije. Te naturalističke melodrame (prema scenarijima C. Mayera) u kojima se zbog neispunjenih želja i razočaranja u miljeu psih. i soc. zapostavljenosti događaju umorstva i samoubojstva ljudi s ruba egzistencije, s red. stilom koji odlikuju jedinstvo vremena, mjesta i radnje te pokretna kamera i simbolički postavljena lica, pribavile su mu svjetski ugled i veliko značenje u razvitku film. umjetnosti. Inače, 3. dio te planirane trilogije nije režirao, jer

L. PICK. *Doček Nove godine*



se s Mayerom nije složio oko gl. lika (taj projekt — glasoviti *Posljednji čovjek*, 1924 — preuzeo je F. W. Murnau). Osim toga režirao je još desetak filmova, no bez većeg uspjeha. Glumio je, među ostalim, u filmovima *Noći užasa* (1916) A. Robisona, *Bježeće sjene* (1922) G. Lamprechta i *Špijuni* (1928) F. Langa.

Njegova supruga **Edith Posca** bila je film. i kaz. glumica.

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Jedna noć u Londonu* (Eine Nacht in London, 1927); *Napoleon na Svetoj Jeleni* (Napoleon a Saint-Hélène, 1929, u Francuskoj); *Gassenhauer* (1931, njegov jedini zvučni). Vr. V.

PICKENS, Slim (pr. ime **Louis Bert Lindley jr.**), am. glumac (Kingsberg, California, 29. VI 1919 — Modesto, California, 8. XII 1983). Od 12. godine profesionalno se bavi rodeom; kao jednoga od najboljih rodeo-klaunova 1950. angažira ga kompanija Warner Bros. Nastupa uglavnom u vesternima i akcionim filmovima, podjednako uspješno u dramskim (npr. kao šerif u *Jednookom Jacku*, 1961, M. Branda) i komičnim karakternim epizodama (npr. kao teksiški zrakoplovni oficir koji »odjaši« na A-bombi u *Doktoru Strangeloveu*, 1964, S. Kubricka). Cesto nastupa i na televiziji; ukupno je odigrao oko 300 film. i tv-uloga.

Ostale važnije uloge: *Rocky Mountain* (W. Keighley, 1950); *Koga sunce grije* (J. Ford, 1953); *Posljednja komanda* (F. Lloyd, 1955); *Ovčar* (G. Marshall, 1958); *Sierra Chariba* (S. Peckinpah, 1965); *Prva pobjeda* (O. Preminger, 1965); *San Fernando* (G. Douglas, 1966); *Varalica* (I. Kershner, 1967); *Prisiljen da ubije* (T. Gries, 1968); *Balada o Cable Hogueu* (S. Peckinpah, 1970); *Bijeg* (S. Peckinpah, 1972); *Kauboiji* (M. Rydell, 1972); *Bivši prijatelj Kid* (S. Peckinpah, 1973); *Vruća sedla* (M. Brooks, 1974); *Bijeli bufalo* (J. L. Thompson, 1977); *Tom Horn* (W. Wiard, 1979); *Honeysuckle Rose* (J. Schatzberg, 1980). Mi. Šr.

PICKFORD, Mary (pr. ime **Gladys Smith**), am. glumica kanadsko-ir. podrijetla (Toronto, Ontario, 8. IV 1893 — Santa Monica, California, 29. V 1979). U dobi od 5 godina izgubila je oca, radnika stradalog na poslu. Iste ju je godine prihvatila jedna putujuća kaz. družina, pa je tako počela zarađivati i pomagati majku, brata i sestru. God. 1907. dramatičar D. Belasco mijenja joj ime u *Mary Pickford* i daje ulogu u svom komadu *Warrenovi iz Virginije*. Pristupivši 1909. film. kompaniji Biograph, počinje raditi sa D. W. Griffithom (prvi film: *Graditelj violina iz Cremone*). Iako je u Biographu — u razdoblju prije pojave

→ sustava zvijezda — ostala anonimna kao i dr. tadašnji glumci, njezina plava kovčeva kosa i osmijeh žene-djeteta pribavili su joj nadimke *Mala Mary* i *Djevojka sa zlatnom kosom*. Kad je 1910. pristupila kompaniji IMP C. Laemmlea, odmah je izbačen propagandni slogan: »Mala Mary je sada u IMP-u«. U prvim filmovima nije još igrala tipizirane uloge, međutim golem uspjeh koji je postigla filmovima *Dobri mali davalak* (J. Searle Dawley i E. S. Porter, 1913) i osobito *Tess iz Olujne zemlje* (E. S. Porter, 1914) odredio je tip uloga koje će glumiti u nastavku karijere. Obilježja *Male Mary* — vrlo mlade djevojke, gotovo uvijek ugrožene i bespomoćne (računa se da u svakom trećem natpisu u njenim tadašnjim filmovima postoji riječ »malena« ili »siromašna«) bila su 1917. učvršćena filmovima *Čadna mala bogata djevojčica* M. Tourneura i *Rebecca sa Sunybrook farme* M. A. Neilana, a svi novi uspjesi bili su samo varijacije tih projekata.

Vrtoglavi financ. uspon (od 40 dolara tjedno u Biographu 1909. do fantastičnih 10 000 tjedno koliko joj je 1916. isplaćivao A. Zukor /čijem je poduzeću pristupila 1912/) omogućio joj je da 1918. osnuje *Mary Pickford Company*, neovisni studio unutar Zukorove Famous Players Company, koji je proizvodio isključivo njezine filmove. God. 1919. potpisala je ugovor s kompanijom First National za 350 000 dolara po filmu, a iste godine je sa Ch. Chaplinom, D. Fairbanksom i D. W. Griffithom osnovala poduzeće → *United Artists Corporation*. Suprotno ulogama, iskazala se kao uspješna poslovna žena (tvrdilo se — i financ. »mozak« United Artists). Popularnost je učvrstila udajom (1920) za tada najpopularnijega am. glumca D. Fairbanksa (prvi suprug i čest film. partner bio joj je glumac O. Moore), a postigla je i vrlo preciznu kontrolu nad svojim ulogama (i u scenar. i red. smislu), npr. iz Evrope je dovela E. Lubitscha da režira njezin film *Rosita* (1923). I inače je bila vrlo utjecajna u film. industriji, pa je i jedan od pokretača osnivanja → *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*. God. 1929. snimila je svoj prvi zv. film — *Koketa* S. Taylora — i dobila Oscara za posve atipičnu ulogu samosvjesne južnjačke ljepotice čija ljubav završava tragično. Film je, međutim, propao u komerc. smislu, kao i iste godine snimljena *Ukročena goropadnica* S. Taylora (njezin jedini u paru s Fairbanksom). Nakon filma *Tajne* (F. Borzage, 1932) povukla se i posvetila biznisu, baveći se raznim transakcijama. Nakon što je postala potpredsjednica United Artists, osnovala je *Mary Pickford Cosmetics Company*. God. 1953. ona i Chaplin prodali su United Artists. Primila je (1975) specijalnog Oscara za svoj doprinos filmu. God. 1978.



MARY PICKFORD

objavljena je njezina kompilacijska biografija *Američka dragana: Priča o Mary Pickford* (America's Sweetheart: The Mary Pickford Story). Sama je 1934/35. objavila autobiografske knjige *Zašto ne iskušati Boga?* (Why Not Try God?) i *Moj sastanak sa životom* (My Rendez-vous with Life) te roman *Poluudovica* (Demi-Widow).

Jedna od najpopularnijih zvijezda u povijesti filma, P. je bila očišćenje tipa → naivke (po kvalifikaciji E. Patalasa, čak »djevice«), koji je kreirala izvornošću i živahnošću većom od dr. glumica, nadasve iznimnom sugestivnošću (nepogrešivo navodeći gledateljstvo na smijeh i, znatno češće, na plač). Sitna rasta, lika djevojčice, stvorila je ideal naivnosti, nevinosti i hrabrosti, koji je 1910–20. ispunjavao očekivanja viktorijskoga i američki puritanskog mentaliteta (*America's Sweetheart*) — »svijeta muškaraca«. Ipak, mnogi povjesničari filma zamjećuju da je njezino tumačenje »djevice« počesto zračilo samosvješću zrele žene, *sex-appealom*, pa i nijansom perverzности — što je možda bilo i onaj manje očigledan razlog njezina uspjeha. S vremena na vrijeme ipak bi se pobunila protiv tipizacije svojih uloga, ali zbog inzistiranja producenata i publike ponovno se vraćala svojim naivno-nevinim karakteristikama; u dobi od 27 godina nagovorili su je da u filmu *Pollyanna* (P. Powell, 1920) glumi 12-godišnju djevojčicu, a publika je u anketi iz 1923. zahtijevala da tumači još neke likove iz dječje književnosti (npr. Heidi i Alice).

M. PICKFORD
u filmu *Scres
planine*

Njezina sestra **Lottie Pickford** i brat **Jack Pickford** bili su također film. glumci.

Ostale važnije uloge: *Usamljena vila* (D. W. Griffith, 1909); *U starom Kentuckyju* (D. W. Griffith, 1909); *Ramona* (D. W. Griffith, 1910); *Krpačica mreža* (D. W. Griffith, 1912); *Le-na i divlje guske* (D. W. Griffith, 1912, i koscenaristica); *Prijatelji* (D. W. Griffith, 1912); *Newyorški šešir* (D. W. Griffith, 1912); *Prepustiti se struji* (E. S. Porter, 1914); *Takva mala kraljica* (E. S. Porter, 1914); *Cvrčak Fanchon* (G. L. Tucker, 1915); *Mali drugar* (M. A. Neilan, 1916); *Jadna mala Peppina* (S. Olcott, 1916); *Vječita nevolja* (M. Tourneur, 1916); *Ponos klana* (M. Tourneur, 1917); *Mali Amerikanac* (C. B. De Mille, 1917); *Mala princeza* (M. A. Neilan, 1917); *M'liss* (M. A. Neilan, 1918); *Stella Maris* (M. A. Neilan, 1918); *Tatine duge noge* (M. A. Neilan, 1919); *Scres planine* (S. Franklin, 1919); *Mali lord Fauntleroy* (A. E. Green, 1921); *Dorothy Vernon iz Haddon Halla* (M. A. Neilan, 1924); *Mala Annie Rooney* (W. Beaudine, 1925); *Vrapci* (W. Beaudine, 1926); *Kiki* (S. Taylor, 1931).

LIT.: *N. Jakovljević*, Meri Pickford, Moskva 1926; *M. Bronikova*, Etjudij o tvorstvu Meri Pickford, Leningrad 1927; *R. Lee*, The Films of Mary Pickford, New York 1970; *A. Slide*, The Griffith Actresses, New York 1973; *R. Windeler*, Mary Pickford: Sweetheart of the World, London 1973.

PIDGEON, Walter, am. filmski, kazališni i tv-glumac kan. podrijetla (East St. John, New Brunswick, 23. IX 1897 — Santa Monica, California, 26. IX 1984). Isprva pjevač u Kanadi (u paru sa E. Janis), od 1919. član ugledne bostonske putujuće družine Copley Players, a sredinom 20-ih godina nastupa i u Londonu i New Yorku. Na filmu debitira 1926. Nedovoljno impresivna nastupa zbog čega dobiva sve manje uloge, uz to razočaran tipizacijom u melodramama i romant. komedijama, od poč. 30-ih godina sve češće se vraća kazalištu (gdje dobiva znatno zahtjevnije uloge). God. 1937, kad je bio u najneuspješnijem razdoblju svoje film. karijere, potpisuje ugovor s kompanijom MGM. Isprva igra sporedne uloge te nastupa u B-filmovima (npr. serija *Nick Carter: Majstor-detektiv* *Nick Carter*, 1939, i *Fantomski jahači*, 1940, J. Tourneura te *Umorstvo na nebu*, 1940, G. B. Seitz). Uspjeh filma *Cvijeće u prašini* (M. LeRoy, 1941), u paru sa G. Garson, iznenada mu donosi status zvijezde. Vrlo visok, dubokoga ali blagog glasa, ugađen, džentlmen, sugestivno dobrohotnog nastupa, sugerirajući pripadnost pomalo konzervativnomu urbanom miljeu, usprkos gl. ulogama nikad ne tumači dominantne ličnosti, već »pouzdate satelite« (tako i u popularnom tandemu sa G. Garson /8 filmova/), ali zato pridobiva nepodijeljene simpatije publike. U tom razdoblju ostvaruje i svoje najznačajnije uloge

— Britanca progonjenog od nacisti u *Lovu na čovjeka* (F. Lang, 1941) i požrtvovnog pastora u rudarskom naselju u filmu *Kako je bila zelena moja dolina* (J. Ford, 1941), kao i one koje najviše pridonose njegovoj popularnosti — supruga u *Gospodi Miniver* (W. Wyler, 1942, nominacija za Oscara) i Pierrea Curieja u *Madame Curie* (M. LeRoy, 1944, nominacija za Oscara). Od 1950. opet igra druge gl. uloge, vraća se kazalištu i glumi na televiziji. Na filmu ponovno redoviti nastupa od 1962; smatra se da je najuspjeliji ulogu u tom razdoblju ostvario u *Prijedlogu i usvajanju* (O. Preminger, 1962). Igrao je u oko 100 filmova.

Ostale važnije uloge: *Rockabye* (G. Cukor, 1932); *Saratoga* (J. Conway, 1937); *Konfekcijski anđeo* (H. C. Potter, 1938); *Crna komanda* (R. Walsh, 1940); *Gospoda Parkington* (T. Gar-nett, 1944); *Vikend u Waldorfu* (R. Z. Leonard, 1945); *Kad dođe zima* (V. Saville, 1948); *Irene Forsythe* (C. Bennett, 1949); *Odluka zapovjedništva* (S. Wood, 1949); *Crveni Dunav* (G. Sidney, 1950); *Priča o Miniverovima* (H. C. Potter, 1950); *Zove Bulldog Drummond!* (V. Saville, 1951); *Grad iluzija* (V. Minnelli, 1952); *Skanđal u Scourieju* (J. Negulesco, 1953); *Iznad 30. kata* (R. Wise, 1954); *Kad sam posljednji put vidio Pariz* (R. Brooks, 1954); *Zabranjeni planet* (F. M. Wilcox, 1956); *Putovanje na dno mora* (I. Allen, 1961); *Dva pukovnika* (Steno, 1962); *Smiješna djevojka* (W. Wyler, 1968); *Neptunov faktor* (D. Petrie, 1972); *Dvije minute panike* (L. Pearce, 1976); *Sekstet* (K. Hughes, 1978)

An. Pet.

PIEL, Heinrich-Harry, njem. redatelj, scenarist, producent i glumac (Düsseldorf, 12. VII 1892 — München, 27. III 1963). Svoj prvi film *Crna krv* (Schwarzes Blut u 2 dijela) snima 1912. Kao scenarist, redatelj i glumac akcionih filmova ubrzo postiže velik uspjeh kod publike, pa 1915. osniva i vlastitu proizvodnu kuću. Značajan odjek u javnosti i priznanja kritike ostvaruje suradnjom u detektivskoj seriji *Joe Debbs* (od 1914, 5 epizoda) J. Maya, koja je bila toliko značajna da se P. smatra tvorcem njem. detektivskog filma; samostalan je autor serije *Kelly Brown*. Priče njegovih filmova uvijek su smještene u bizarne ambijente, a radnja često dopunjena atraktivnim trikovima i scenama s divljim životinjama te spektakularnim potjerama i dvobojima; kao glumac — uvijek u fraku i cilindru, viteška ponašanja i dosjetljiv, akrobatskih sposobnosti (i najteže vratolomije izvodi bez dublera) — stječe ugled »njemačkog Douglasa Fairbanksa«. U nij. razdoblju posebno se istaknuo filmovima *Jahač bez glave* (Der Reiter ohne Kopf, 1921, u 3 dijela), *Brži od smrti* (Schneller als der Tod, 1925, sa B. Bourgeoisom), *Crni Pierrot* (Der schwarze Pierrot, 1926), *Panika* (Panik, 1928 /i zv. remake 1943/) i *Njegov najbolji prijatelj* (Sein Bester Freund, 1929). I po dolasku zvuka P. ostaje dosljedan svojim metodama i žanrovskim iskustvima iz nij. razdoblja, pa uspjehe postiže filmovima *Artisti* (Artisten, 1935), *Zov džungle* (Der Dschungel ruft, 1936) te *Tigar Akbar* (Der Tiger Akbar, 1951), kojim i završava karijeru. Pielovi filmovi svojedobno su bili zabranjeni u SAD i SSSR-u »zbog nemoralnosti«.

Vr. V.

PIERANGELI, Anna Maria → ANGELI, Pier

PIETRANGELI, Antonio, tal. redatelj, scenarist i kritičar (Rim, 19. I 1919 — Gaeta, 12. VII 1968). Diplomirao medicinu, no posvetio se knjiž. i film. kritici te postao istaknuti kritičar časopisa »Bianco e Nero« i »Cinema« (u čijem br. 1946 iz 1942. prvi upotrebljava termin neorealizam). Na filmu od 1942. kao (ko)scenarist, npr.

L. Viscontija (*Opsesija/Demoni ljubavnici*, 1942), P. Germija (*Izgubljena mladost*, 1947) i R. Rossellinija (*Evropa 51*, 1952). U red. debiju neorealist. inspiracije *Sunce u očima* (Il sole negli occhi, 1953) suprotstavlja svjetovne sluškinja i poslodavaca. Potaknut uspjehom, ambiciozno pristupa novim projektima, redovito sa ženskim likom u središtu radnje, ističući se istančanim pristupom i senziibilnim opserviranjem psihol., moralnih i društ. problema suvremene tal. žene. Ističu se *Rodena u ožujku* (Nata di marzo, 1958) o sazrijevanju urbane djevojke (J. Sassard), *Adua i prijateljice* (Adua e le compagne, 1960) o pokušaju 4 bivše prostitutke da se ponovo uključe u normalan život (njegovo najbolje ostvarenje po međunar. kritici), *Posjeta* (La visita, 1962) o mladoj ženi (S. Milo) koja se u braku nastoji zbližiti s čovjekom oprečne naravi i afiniteta, kojega je upoznala preko oglasa (njegovo najbolje djelo po tal. kritici), *Djevojka iz Parme* (La Parmigiana, 1963) o provincijalki (C. Spaak) sklonoj trenutnim zadovoljstvima koja potaknuta euforijom ekon. blagostanja doživljuje moralnu degradaciju, i *Dobro sam je poznavao* (Io la conoscevo bene, 1965) o djevojci (S. Sandrelli) koju uzaludna želja za uspjehom (film) i sentimentalna razočaranja dovode do samoubojstva (za čiju je režiju i scenarij /sa R. Maccarijem i E. Scolum/ nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento). Umro je za snimanja filma *Kako, gdje i s kim?* (Come, quando, perché?, 1969), koji je (bez potpisa) dovršio V. Zurlini.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Neženja* (Lo scapolo/Alberto il conquistatore, 1955); *Souvenir d'Italie* (1956); *Sablasti u Rimu* (Fantasmi a Roma, 1961); *Veličanstveni rogonja* (Il magnifico cornuto, 1964).

Ostali važniji filmovi (kao scenarist): *Fabiola* (A. Blasetti, 1948); *Gdje je sloboda?* (R. Rossellini, 1953); *Vučica* (A. Lattuada, 1953). Al. Pa.

PIKSILACIJA → **ANIMACIJA**, Ostale tehnike proizvodnje animiranog filma

PILIHINA, Margarita Mihajlovna, sovj. snimateljica (Moskva, 30. VI 1926 — Moskva, 13. V 1975). Diplomirala (1950) kameru na visokoj film. školi VGIK u Moskvi. Jedna od rijetkih poznatih snimateljica, karijeru otpočinje kao asistentica 1953. Od 1956. kraće je vrijeme susnimateljica V. I. Duljceva, dok prvi samostalni film (*Dvoje iz jedne četvrti* I. J. Gurina i A. M. Ibragimova) snima 1957; za njega je nagrađena na festivalu u Moskvi. Slijede (među ostalima) *Foma Gordejev* (1959) M. S. Donskoja, *Crvenokosi* (1961) I. A. Freza, *Imam dvadeset godina* (1965) M. M. Hucijeva, u kojem je oštro kritizirana zbog scene sna, jer je »djelovala krajnje neučvrsteno i nefunkcionalno«, te *Dnevne zvijezde* (1969) i *Čajkovski* (1971) I. V. Talankina. Umrula je u toku završne obradbe svog red. prvijenca — baletnog filma *Ana Karenjina* (Anna Karenina, 1976), koji je sa V. T. Papjanom i snimila. Od 1959. bila je docent na odjelu kamere VGIK-a. Nagrađena je brojnim nagradama i priznanjima (tako od 1965. ima titulu *zaslužni umjetnik RSFSR*). K. Mik.

PILOT, dio snimke koji se u laboratorijskoj obradbi kod kopiranja film. vrpce (pozitiva, negativa) koristi kao proba, za očitavanje svjetlosne i kolorističke kvalitete film. slike — da bi se na osnovi nje korigirao finalni proizvod, odn. s pomoću tih korekcija postigla slika sa željenim karakteristikama. E. Gre.

PILOTTON, el. signal određene frekvencije (25–100 Hz) kojim se upravljaju (»pilotiraju«) pogonski mehanizmi raznih uređaja radi postizanja njihova međusobnoga sinkronog rada. Pilotton-

SISTEM PILOTTONA	Brzina vrpce cm/s	FREKVENCIJA PILOTTONA Hz	ŠIRINA TRAGA mm		POLOŽAJ GLAVA NA VRPCI	TRAG ZAPISA
			TON	PILOTTON		
1 NEOPILOT – NAGRA	38,1 19,05 9,53	50 (E) 60 (A)	5,1	2 × 0,45	B S P R + — — —	
2 TRANSVERZALNI RANGERTON	19,05	60	5,1	0,75	B S P R — — — —	
3 MAIHAK	19,05	50	5,1	0,75	B S P R — — — —	
4 PERFECTONE	19,05	100	5,1	2 × 0,25	B P S R — — — —	
5 ECHELON PERFECTONE	19,05	60	4,1	2 × 0,9	B P S R — — — —	
6 BBC	19,05	50	2,8	2,8	B P — — — —	
7 SYNCHROPULSE – LEEVERS-RICH	38,1	25 50	2,8	2,8	B P S R — — — —	
8 FAIRCHILD – AMPEX	38,1	18 KHz (60)	5,1	5,1	B S+P R — — — —	

PILOTTON, Prikaz raznih sistema zapisa pilottona na magnetofonsku vrpcu širine 6,3 mm (1/4 inch), B – brisanje, S – snimanje, R – reprodukcija, P – pilotton

sko upravljanje omogućuje da se film. vrpca sa slikovnim zapisom, i magnetofonska ili magnet-film. vrpca sa zapisom zvuka kreću usklađenim brzinama, čime se osigurava kontinuirani teh. sinkronitet slike i tona. Pilottonsko upravljanje koristi se za vrijeme istodobnog snimanja film. kamerom i magnetofonom (tzv. *sinkrono snimanje*), sinkronog presnimavanja tona s jednog magnetofona na drugi, s magnetofona na → magnet-filmski snimač, s magnetfilmskog reproduktora tona na drugi magnetfilmski snimač (tzv. *perfo-perfo*) ili u sinkronoj reprodukciji tona s više uređaja istodobno (→ **SINKRONIZACIJA**).

U sinkronom snimanju, kad je film. kamera generator pilottona, P. se dovodi do magnetofona gdje se zapisuje na magnetofonsku vrpcu istodobno s tonom. U reprodukciji se snimljenim pilottonom obavlja automatsko upravljanje pogonskog motora magnetofona, kako bi magnetofonska vrpca sinkrono slijedila kretanje film. vrpce u kameri. Svaka minimalna promjena osnovne brzine kretanja film. vrpce u kameri uzrokuje adekvatnu promjenu osnovne frekvencije pilottona.

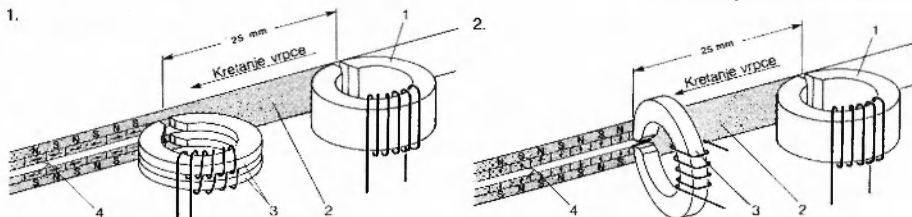
P. se na magn. vrpcu zapisuje na osnovi 2 sistema tako da se u reprodukciji ne smiješa sa zv. signalom snimljenim na istoj vrpci.

Pilottonsko upravljanje kamere i magnetofona može se tehnički ostvariti na 4 načina: 1) *kabel-*

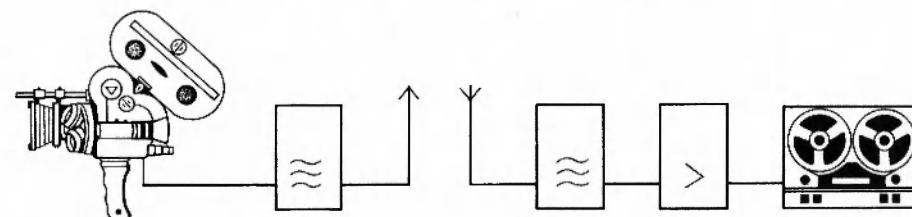
-pilottonom (film. kamera i magnetofon su međusobno povezani žicanim vodom po kojem se iz kamere šalje pilottonski signal u magnetofon); 2) *radio-pilottonom* (iz kamere se preko radio-predajnika montiranog na njoj /FM, 30–45 MHz/ bežičnim putem šalje pilotton do prijemnika u magnetofonu, čime se omogućuje slobodnije kretanje snimatelja i ton. snimatelja); 3) *kvarc-pilottonom* (kamera i magnetofon imaju ugrađene oscilatore stabilizirane kvarcom, koji separatno proizvode pilotton iste frekvencije s pomoću kojega se vlastitim upravljanjem osigurava konstantna brzina vrpca obaju uređaja); 4) *mrežnim pilottonom* (u slučajevima kad se kamera i magnetofon napajaju iz el. mreže, njezina se frekvencija uzima kao referentna za pilotton /Evropa 50 Hz, Amerika 60 Hz/).

Z. Šc. **PINELLI, Tullio**, tal. scenarist i dramatičar (Torino, 24. VI 1908). Diplomirao i bavio se odvjetništvom. Zaokupljen književnošću i kazalištem, vrlo mlad počinje pisati kaz. tekstove. God. 1941. postiže velik uspjeh radio-dramom *Thanit, nevina zvijezda* (Thanit, la stella innocente), a 1942. kaz. komadom *Borba s anđelom* (Lotta con l'angelo), kojima se svrstava među vodeće suvremene tal. dramatičare. Na filmu debitira 1945. adaptacijom vlastite drame *Oci Etruščani* (Padri etruschi) — *Preljubnica* D. Colettija. Ugled povećava 40-ih

PILOTTON, 1. Neopilotton – sistem S. Kudelskog sa protutaktnim (push-pull) zapisom pilottona, 2. Transverzalni sistem – Rangertone, zapisa pilottona



PILOTTON, Radio pilotton – shema bežične pilottonske sprege bežičnog pilottonskog upravljanja kamere i magnetofona



i na poč. 50-ih godina suradnjom sa A. Lattuadaom (*Banditi*, 1946; *Bez milosti*, 1947; *Mlin na rijeci Po*, 1949) i P. Germijem (*U ime zakona*, 1949; *Put nade*, 1950; *Grad se brani*, 1951; *Razbojnik iz Tacca del Lupo*, 1952). Scenar. zrelost dosiže u dugotrajnoj i vrlo kreativnoj suradnji sa F. Fellinijem (*Bijeli šek*, 1952; *Dangube*, 1953; *Ulica*, 1954; *Probitvjet*, 1955; *Cabirijine noći*, 1957; *Slatki život*, 1960 / godišnja nagrada tal. kritike Nastro d'Argento za originalnu priču; *Osam i pol*, 1963 / Nastro d'Argento za priču i za scenarij; *Giulietta i duhovi*, 1965; *Ginger i Fred*, 1986). Sedamdesetih i 80-ih godina vrlo uspješno piše za M. Monicellija (*Prijatelji moji*, 1975 / Nastro d'Argento za priču i za scenarij; *Putovanje s Anitom*, 1979; *Markiz del Grillo*, 1981 / Nastro d'Argento za scenarij; *Prijatelji moji II*, 1983; *Nadađmo se da je žensko*, 1986).

Kao scenarist P. reafirmira tragično osjećanje života s relig. konotacijama providnosti i izbjavljenja, uvijek s nenametljivim moral. zapažanjima o ugroženoj čovjekovoj duhovnosti i dostojanstvu; također, uklapa se i u humorističke, pa i satiričke projekte (Monicelli), ali uvijek s moral. potkom. Radeći uglavnom u vrhunskim scenarijima (F. Fellini, E. Flaiano, B. Rondì, P. Germi, M. Monicelli, L. Benvenuti, P. De Bernardi, I. Perilli, B. Zapponi) i izuzetno ovladajući scenarij, razvio se u jednoga od vodećih evr. scenarista. Kao iskusen profesionalac često radi i koprodukcijske tv-serije.

Ostali važniji filmovi: *Nevolje gospodina Traveta* (M. Soldati, 1946); *Kapetanova kći* (M. Camerini, 1947); *Ljubav* (R. Rossellini, 1948); *Stojtlosti varijetea* (A. Lattuada i F. Fellini, 1950); *Spušteni kapci* (L. Comencini, 1951); *Evropa 51* (R. Rossellini, 1952); *Fortunella* (E. De Filippo, 1958); *Adua i prijateljice* (A. Pietrangeli, 1960); *Senilnost* (M. Bolognini, 1961); *Boccaccio '70* (omnibus, epizoda F. Fellinija, 1962); *Stepa* (A. Lattuada, 1962); *Nemoralan tip* (P. Germi, 1967); *Serafino* (P. Germi, 1968); *Galileo* (L. Cavani, 1968); *Kako, gdje i s kim?* (A. Pietrangeli, 1969); *Alfredo, Alfredo* (P. Germi, 1972); *Franjo Asiški* (L. Cavani, 1972); *Po starim stubama* (M. Bolognini, 1976); *Prijatelji moji III* (N. Loy, 1986). Al. Pa.

PINEWOOD STUDIOS, kompleks film. studija u Vel. Britaniji (okolica Londona). Iako su potpuno opremljeni 1934, otvoreni su 1936; prvi predsjednik bio je *J. Arthur Rank*. Iako je u Pinewoodu proizvedeno više vrlo uspješnih filmova (među njima i prvijenac studija — *Govor đavola*, 1936, C. Reeda), na poč. II svj. rata film. proizvodnja je potpuno obustavljena, a studiji služe kao Kraljevska kovnica novca. No već 1941. brit. zrakoplovstvo (RAF) i proizvodna kuća Crown Film Unit ponovno počinju s produkcijom, da bi 1945. upravu u potpunosti preuzela tvrtka *Rank Organisation*. Usprkos kraćoj neaktivnosti oko 1950, sve do 1960. održana je stalna proizvodnja; otada se — zbog financ. teškoća — počinju davati olakšice neovisnim producentima a rezultat je bio niz pustolovnih filmova (npr. serija o → *Jamesu Bondu*) i ratnih spektakla. Međutim, potkraj 60-ih godina sve je uočljivija orijentacija prema proizvodnji za televiziju. Instalirana je potpuno nova, najsuvremenija oprema te izgrađene još 4 velike hale za film. i tv-snimanje (u što je utrošeno više od 1 milijun funti), čime se P. svrstao u red najbolje opremljenih evr. studija. Da. Mć.

PINOTEAU, Claude, franc. redatelj (Boulogne-sur-Seine, 1925). Film. karijeru otpočinje 1948. kao asistent redatelja (npr. J. Cocteau, M. Ophüls i H. Verneuil). Od 1960. režira do-

kum. filmove, dok na igranom debitira 1973. policijskim filmom *Čovjek koji nije znao šutjeti* (Le silencieux) u kojem počinje suradnju s omiljenim glumcem L. Venturom. Redatelj je izraženih komerc. pretenzija, osobito zapažen po vrsnom radu s glumcima; često angažira velike zvijezde: Venturu, Y. Montanda, C. Brasseur, A. Girardot, B. Fossey i dr. Uspješan je u popularnim žanrovima: psihol. komediji obiteljske tematike *Samar* (Le gifle, 1974, Prix Louis Delluc), s prvom zapaženijom ulogom I. Adjani; pustolovnoj komediji *Veliki kombinator* (Le grand escogriffe, 1976); tinejdžerskim komedijama *Vrijeme prve ljubavi* (La boum, 1980) i *Vrijeme prve ljubavi II / Poslije prve ljubavi* (La boum II, 1982), svojim najvećim komerc. uspjesima, u kojima otkriva novu franc. zvijezdu S. Marceau; (nastavak im je *Studentica* — Étudiante, 1988); policijskim filmovima s elementima thrillera *Labirint* (Un homme en colère, 1978, u Kanadi) i *Sedma meta* (La septième cible, 1984). Režira i na televiziji (povremeno i u Kanadi).

Mi. Sr.

PINTARIĆ, Martin, redatelj, animator, crtač i scenograf (Samobor, 1937). Završio Školu primijenjene umjetnosti u Zagrebu. Potkraj 50-ih godina počinje se baviti filmom, isprva kao animator u nekoliko crt. filmova. Gl. crtač i gl. animator u filmovima *Slučaj nesprenog duha* (D. Gospodnetić, 1960), *Krotitelj* (D. Gospodnetić, 1961), *Lopovi* (D. Gospodnetić, 1962) i *Sve želje svijeta* (V. Tadej, 1966), dok je u filmu *Vatrogasci* (V. Mimica, 1971) još i scenograf. Kao potpuno autor realizirao je crt. filmove *Čvor* (1970), *Detelčec* (1973, Srebrna medalja »Beograd« / *lex aequo* / na festivalu u Beogradu), *Žena bez predra-suda* (1978), *Amor service* (1980) i dr. Bavi se i karikaturom.

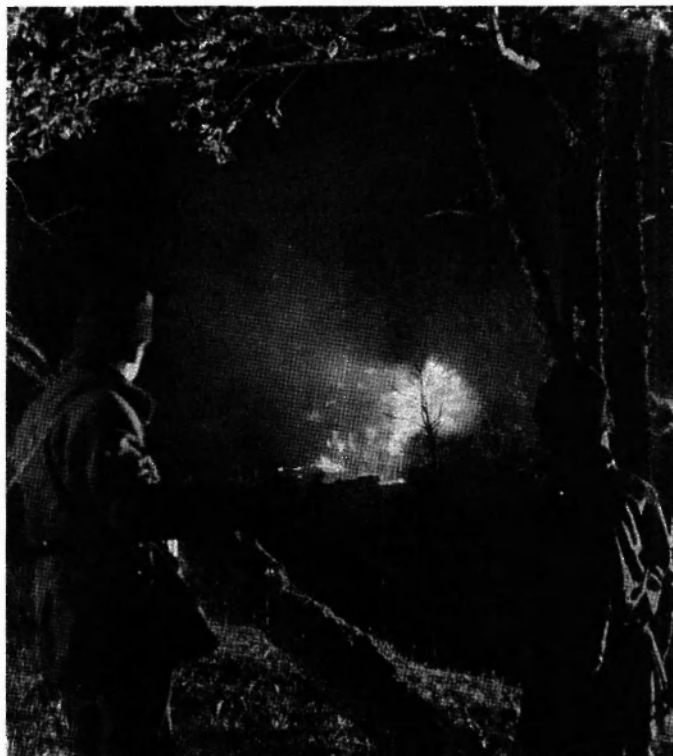
R. Mun.

PINTER, Harold, engl. dramatičar, scenarist, redatelj i glumac (London, 10. X 1930). Studirao na londonskoj Royal Academy of Dramatic Arts (RADA), potom glumio u kazalištu (pod pseudonimom *David Baron*). U mladosti piše poeziju i prozu, dok prvu dramu (*Soba* — The Room) objavljuje 1957. Već u prvoj polovici 60-ih godina

postaje jedan od najcjenjenijih i najizvođenijih dramatičara engl. govornog područja. Modernistički koncipirani, komadi su mu najčešće bez izrazita zapleta, komorni i statični, temeljeni na virtuozno vođenom dijalogu i neočekivanim obratima u odnosima među likovima; u središte radnje često postavlja uljeza koji se nameće kao gospodar. Isprva je pisao za radio i televiziju, a na filmu je debitirao 1963. U scenarijima, bez obzira da li su prema vlastitim kaz. predlošcima ili originalni, ostaje vjeran svojim dramaturškim načelima. Na pose je važna njegova suradnja sa J. Loseyjem, koji je pod Pinterovim utjecajem djelomice izmijenio svoj stil (*Sluga*, 1963; *Nesreća*, 1967 / u oba i glumac; *Ljubavni glasnik*, 1970). Režirao je film *Butley* (1973) po kaz. komadu S. Graya, o problemima međuljudskih odnosa u sveuč. sredini.

Ostali važniji filmovi: *Pazikuća* (C. Donner, 1963, prema vlastitoj drami); *Žderačica* (J. Clayton, 1964); *Quillerov izvoještaj* (M. Anderson, 1966); *Rodendanska zabava* (W. Friedkin, 1968, prema vlastitoj drami); *Povratak* (P. Hall, 1973, prema vlastitoj drami); *Posljednji magnat* (E. Kazan, 1976); *Ženska francuskog poručnika* (K. Reisz, 1981); *Prevara* (D. Jones, 1983, prema vlastitoj drami); *Povratak* (J. Schatzberg, 1989). B. Sen.

PINTER, Tomislav, snimatelj (Zagreb, 16. VI 1926). Nakon gimnazije upisuje slikarstvo na lik. akademiji u Zagrebu 1946; studij ubrzo napušta jer želi postati film. snimatelj. Već od 1945. u Jadran filmu asistira H. Sariću. Samostalno snima od 1948 — isprva storije za film. novosti. Prvi dokum. film (*Radi onoga jutros* R. Ostojića) snima 1951. Dodatno iskustvo stječe radeći za Zastava film, gdje provodi i dio voj. roka. Na igr. filmu debitira 1960 (*Kota 905* M. Relje), snimivši otada — u jugosl. kinematografiji — najveći broj filmova, a radi i u koprodukcijama i inozemnim projektima (npr. *Stepski vuk*, 1974, F. Hainesa i *Djevojka*, 1987, A. Mattssona / s kojim je i ranije surađivao). Težeći vrhunskim profesionalnim kriterijima u fotografiji (od izgradnje svjetla, kompozicije kadra, upotrebe boje i objektiiva do pokreta kamere), P. se odvažuje i na snim. ekspe-



T. PINTER, *Kota 905* (red. M. Relja)

rimentiranje (iako izbjegava spec. efekte), a nerijetko ostvaruje fotografiju koja nije samo značajna komponenta ukupne strukture djela, već ponekad i svojevrsna autonomna vizualna vrijednost. Među brojnim vrijednim ostvarenjima ističu se: istraživanje svjetla kao izražajnog sredstva u filmu *Rondo* (Z. Berković, 1966, Zlatna arena na festivalu u Puli /skupa s filmom *Ponedjeljak ili utorak*, 1966, V. Mimice/), gdje pod utjecajem slikarstva M. Stančića koristi usmjereno difuzno svjetlo i poštuje »logiku svjetla« (isto vrijedi i za film *Udovica Karolina Zašler*, 1976, M. Klopčiča, gdje spaja ekspresivnost svjetla i boje); eksperimentiranje s film. vrpcom u *Prometeju s otoka Viševice* (V. Mimica, 1965, Zlatna arena u Puli), gdje koristi ton. negativ osjetljivosti 10 ASA, čime postiže dokumentarističku fotogr. strukturu (intervencija kojom sugerira i vremenski pomak u radnji); istraživanje kombinacije difuznog svjetla i višeg kontrasta u *Skupljačima perja* (A. Petrović, 1967, Zlatna arena u Puli /skupa s *Brezom*/), što uvećava autentičnost prizora, a da pritom — na lik. planu — ostaju sačuvane žive boje karakteristične za romske ambijente; korištenje uskokutnika (teleobjektiva), što je gotovo Pinterov »zaštitni znak«, osobito funkcionalno u filmovima *Pravo starije stvari* (V. Slijepčević, 1964, Zlatna arena u Puli) i *Tri* (A. Petrović, 1965); korištenje ekspresivnosti boje (osobito kad snima pri oblačnom vremenu) i objektivu (uskokutnici i širokokutnici) u *Brezi* (A. Babaja, 1967), čime postiže fotografiju koja nalikuje slikama naivaca; namjerno napuštanje perfekcionizma i tehnicizma inače karakterističnog za ratne spektakle u *Bitki na Neretvi* (V. Bulačić, 1969), zbog težnje naturalizmu, neuljepšavanju i autentičnosti. Pristupajući svakom projektu s autorskim angažmanom, ako izostane potpuna komunikacija između njega i redatelja zna zapasti u fotogr. esteticizam. Najznačajniji snimatelj jugosl. kinematografije, za svoj plodni i raznovrsni snim. rad nagrađen je brojnim nagradama i priznanjima: za kratkometr. film *Cvijet i oganj* (I. Tomulić, 1956) nagrađen je na festivalu u Beogradu 1957, pulsku Zlatnu arenu dobio je i za filmove *Traženja* (M. Klopčič, 1979), *Samo jednom se ljubi* (R. Grlić, 1981) i *Đavolji raj* (R. Grlić, 1989), a dvostruki je dobitnik (1966. i 1982) rep. godišnje Nagrade »Vladimir Nazor«.

Ostali važniji igr. filmovi: *Abeceda straha* (F. Hadžić, 1961); *Dvostruki obruč* (N. Tanhofer, 1963); *Put u raj* (M. Fanelli, 1970); *Sutjeska* (S. Delić, 1973); *Timon* (T. Radić, 1973); *Strah* (M. Klopčič, 1974); *Kuća* (B. Žižić, 1975); *Privatni poroci, vrline jaone* (M. Jancso, 1976); *Hajdučka vremena* (V. Tadej, 1977); *Aller retour* (A. Petković, 1978); *Novinar* (F. Hadžić, 1979); *Povratak* (A. Vrdoljak, 1979); *Petrijin venac* (S. Karanović, 1980); *Hajduk* (A. Petković, 1980); *Doviđenja u sljedećem ratu* (Ž. Pavlović, 1980); *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982); *Suton* (G. Paskaljević, 1983); *Djedovina/Nasljedje* (M. Klopčič, 1984); *U rajama života* (R. Grlić, 1984); *Od petka do petka* (A. Vrdoljak, 1985); *Bal na vodi* (J. Aćin, 1986); *Manifest* (D. Makavejev, 1988). K. Mik.

PINTILIE, Lucian, rum. kazališni, filmski i tv-redatelj (9. XI 1933). Završio (1956) Institut za kazalište i film »Caragiale« u Bukureštu. Isprva tv-redatelj, od 1960. režira u kazalištu. Svojim originalnim i smjelim kaz. rješenjima (posebno postavama G. B. Shawa, M. Frischa, F. Durrenmatta i I. L. Caragialea) svrstao se među najznačajnije suvremene evr. kazališne umjetnike. Zakupljen kazalištem, na filmu režira tek povremeno. Film. karijeru otpočinje 1964. kao asistent V. Iliua. Debitira tragičnom ljubavnom pričom iz



PIN-UP JANE RUSSELL

vremena faš. diktature i rata *Nedjelja, 6 sati ujutro* (Duminica la ora 6, 1966), nagrađivanom 1967. u Cannesu. Kao vrlo provokativna ocijenjena je njegova modernistička drama o otuđenju *Rekonstrukcija* (Reconstituirea, 1969), o dvojici studenata koji pred susedom i policijom rekonstruiraju izgred počinjen u kavani, ujedno jedan od najvećih rum. uspjeha izvan zemlje. Nakon što je obustavljeno izvođenje njegove kontroverzne postave Gogoljeva *Revizora*, sve češće radi u inozemstvu (Francuska, SAD i dr.). U Jugoslaviji režira film *Paviljon VI* (1978) prema istoimenoj noveli A. P. Cehova, o provincijskom liječniku u carskoj Rusiji, koji nakon besciljnog života završava kao pacijent psihijatrijskog odjela vlastite bolnice, zapažen po tjeskobnom ugođaju i vrsnoj glumi protagonista (S. Perović i Z. Radmilović). S manje uspjeha okušao se u komediji (*Karneval* — Le carnaval, 1981).

N. Pc.

PINTOFF, Ernest, am. redatelj, crtač, animator, scenarist i producent (Watertown, Connecticut, 15. XII 1931). Odrastao u New Yorku, zarađivao kao jazz-trubač. Studirao na sveučilištu Syracuse, kasnije predavao slikanje i dizajn na Michigan Stateu. Od 1956. radi kao animator u glasovitoj produkciji UPA, a 1958. osniva vlastiti studio za anim. filmove. Duhovit crtač i vješt animator, potkraj 50-ih i 60-ih godina proslavlja se brojnim uspješnim tv-reklamama i autorskim filmovima; izdvajaju se *Ranjena ptica* (The Wounded Bird, 1956), *Akvarij* (Aquarium, 1956), *Martijanci se vraćaju* (The Martians Come Back, 1956), *Blues Pattern* (1956), *Flebus* (1957), *Ukleta noć* (The Haunted Night, 1957), *Violinist* (The Violinist, 1960), *Intervju* (The Interview, 1961), *Starac i cvijet* (The Old Man and the Flower, 1962) i *Kritičar* (The Critic, 1963). Prema vlastitim scenarijima režirao je kratki igr. film *Cipele* (The Shoes, 1961) i dugometražni dokum. film *Dinamitno pile* (Dynamite Chicken, 1972). Od sredine 60-ih godina bavi se i igr. filmovima, većinom akcionima; ističu se *Jaguar* (Jaguar Lives, 1979) i *St. Helens* (1981). Bio je jedan od producenata tal. filma *Duh na talijanski način* (1967) R. Castellanija.

R. Mun.

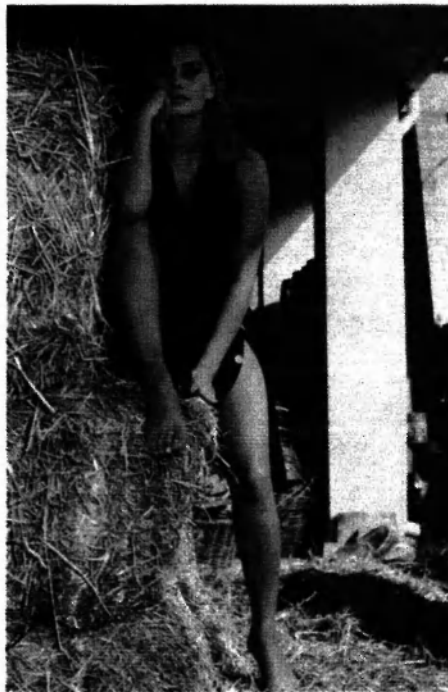
PIN-UP (engl. pričvrstiti, pribosti), također **sex-bomba** i (ponekad) **vamp**, tip u → sustavu zvizdâ. Odnosi se na fizički iznimno privlačne



PIN-UP RITA HAYWORTH

glumice (izazovne, raskošne, bujne, rasne ljepote, istaknutih »primarnih seksualnih oznaka«) čija se ljepota u filmu naglašeno ističe, a film. propaganda nameće ih kao suvremene ideale fiz. ljepote, *sex-appeala* i erotičnosti. Tip je učestao u komerc. filmu kapitalističkih kinematografija. Javlja se u vrlo popularnim žanrovima akcionog karaktera (krim., pustolovni, pov. spektakli), zatim u djelima melodramskog karaktera te komedijama, u kojima se, kao i u umjetnički ambicioznim filmovima suvremene tematike, često i parodira. Od tipova što su mu prethodili na području prikazivanja fiz. ljepote i erotičnosti, P. se ponekad razlikuje većim stupnjem prirodosti ali često i krajnjom usiljenošću (posebno u verziji tzv. *priglupе plavuše*), eksplicitnijim manifestiranjem seksualnosti i manje prikrivanim isticanjem tjelesnih draži. Pojavljuje se u gl. likovima zavodnica koje neodoljivo privlače muškarce, ili u drugim gl. ulogama žena suprotstavljenih protagonistici

PIN-UP SOPHIA LOREN





PIN-UP MARILYN MONROE

PIN-UP GINA LOLLOBRIGIDA



— osobi s izraženijim pozitivnim karakteristikim i, općenito, duhovnim vrijednostima. Funkcija pin-upa može, međutim, biti i isključivo »dekorativne« prirode.

Premda neki franc. povjesničari filma prethodnice tipa nalaze u već najranijim fazama film. povijesti (npr. Meliesova glumica *Jeanne d'Alcy*), kao prva istaknutija predstavica najčešće se spominje *Jean Harlow*, am. glumica iz 30-ih godina (prva tzv. *platinasta plavuša* /engl. *platinum blonde* — kasnije često imitirana boja kose) koja, međutim, po bitnim odlikama više pripada tipu → vampa (s kojim se pin-up često zamjenjuje). P.

se počinje rasprostranjivati tek za II svj. rata u SAD, s naglašeno eskapističkom i kompenzacijskom ulogom (tada se širi i sâm naziv — prema slici učvršćenoj, pribodenoj o zid kasarne ili u rovu). U nizu glumica koje se tada afirmiraju, svaka se ističe nekom fiz. odlikom (najčešće velikim grudima /u prethodnim razdobljima lijepim nogama/) ili odjevnim predmetom koji naglašavaju njezinu privlačnost i seksualnost. Najpoznatije su: *Jane Russell* (zbog velikih grudi podsmješljivo nazivana »kravom iz Texasa«); *Betty Grable* (proglašavana za ženu s najljepšim nogama); *Lana Turner* (koja u modu uvodi priprijeti pulover); *Ava Gardner* (proglašavana za najljepšu ženu svih vremena, ali i podsmješljivo nazivana »najljepšom životinjom na svijetu«); *Rita Hayworth* (prozvana »prvom atomskom ljepoticom«, jer je ime junakinje koju je tumačila /*Gilda*/ bilo ispisano na bombi u eksperimentu na otočju Bikini); isticala su se još *Hedy Lamarr*, *Dorothy Lamour*, *Esther Williams*, *Virginia Mayo* i dr. U evr. kinematografijama P. se širi tek potkraj 40-ih godina. U Francuskoj je najistaknutija *Martine Carol*, dok u Italiji tip uvođi *Silvana Mangano*, a slijede je brojne dr. ljepotice (pospradno nazivane *maggiorata fisica*, *minorata psichica*) većinom u filmovima i likovima (žene iz naroda) koji predstavljaju komercijaliziranu verziju neorealista. djela (npr. *Silvana Pampanini*, *Gina Lollobrigida*, *Sophia Loren*, *Rossana Podestà*, *Rosanna Schiaffino* i dr.). Pedesetih godina u SAD golemu popularnost uživa *Marilyn Monroe* (s pojedinim obilježjima i tipa → nimfete) koja ima i brojne imitatorke, kao i glumice koje je parodiraju (*Diana Dors* u Vel. Britaniji, *Jayne Mansfield* u SAD, *Anita Ekberg* u SAD i Italiji). Šezdesetih godina predstavnice tipa manje su brojne a sve je zamjetljivija njihova »dekorativna funkcija« (npr. *Raquel Welch* i *Ursula Andress* /prva iz niza tzv. *Bondovih djevojaka*/), dok se 70-ih — s povećanjem slobode u prikazivanju tijela i ljubavnog odnosa — javljaju i u izrazitije erotskim djelima (npr. *Laura Antonelli*, *Edwige Fenech* i *Barbara Bouchet* u Italiji, te *Sylvia Kristel* u Francuskoj — zvijezde tzv. *mekoga pornografskog filma* /engl. *soft-core*/ u kojem se seksualni čin samo simulira). Poč. 80-ih godina u SAD popularnost (najčešće kratkotrajnu) postižu brojni modeli i manekenke (»djevojke s postera«) s pomoću kojih se pokušava obnoviti »glamourozni« tip film. ljepotica iz 40-ih (npr. *Farrah Fawcett*, *Margaux Hemingway* i *Brigitte Nielsen*)

U kontekstu pin-upa moguće je retirati i predstavnice tzv. *tvrdoga (pravoga) pornografskog filma* (engl. *hard-core*), ali budući da je u »oficijelnoj« komerc. produkciji još štošta na planu seksualnosti nedopustivo za prikazivanje, zvijezde pornografskog filma u tipologiji ipak imaju poseban status.

LIT. E. Patalas, Sozialgeschichte der Stars, Hamburg 1963.

An. Pet.

PIPINIĆ, Hermina, glumica (Zagreb, I. V 1928). Pohađala glum. školu u Zagrebu; od 1948. angažirana je u Prvom dramskom kazalištu u Zagrebu (danas Komedija). Na filmu debitira 1955. sporednom ulogom u *Milionima na otoku* B. Bauera, dok prekretnicu u karijeri doživljuje

značajnom ulogom u *Cesti dugoj godinu dana* (1958) G. De Santisa. Otada se — napustivši kazalište — posvećuje samo filmu i kasnije televiziji. Poč. 60-ih godina ističe se gl. ulogama u akcionim filmovima iz NOB-a *Kota 905* (M. Relja, 1960) i *Dvostruki obruč* (N. Tanhofer, 1963), no u ostalim, mada mnogobrojnim projektima igra uglavnom veće epizode. Od kraja 60-ih godina sve češće snima u koprodukcijским filmovima i tv-serijama (npr. njem. tv-serija *Jama* i tal. tv-serija *General*).

Ostale važnije uloge: *Vetar je stao pred zoru* (R. Novaković, 1959); *Dan četrnaesti* (Z. Velimirović, 1960); *Karolina Riječka* (V. Pogačić, 1961); *Naslije na trgu* (L. Bercović, 1961); *Stepa* (A. Latuada, 1962); *Sjenka slave* (V. Bjenjaš, 1962); *Opasni put* (M. Relja, 1963); *Glasam za ljubav* (T. Janić, 1965); *Sedmi kontinent* (D. Vukotić, 1966); *Kronika jednog zločina* (L. Zafranović, 1973); *Muke po Mati* (L. Zafranović, 1975); *Željezni križ* (S. Peckinpah, 1977); *Ludi dani* (N. Bačić, 1977).

D. Mov.

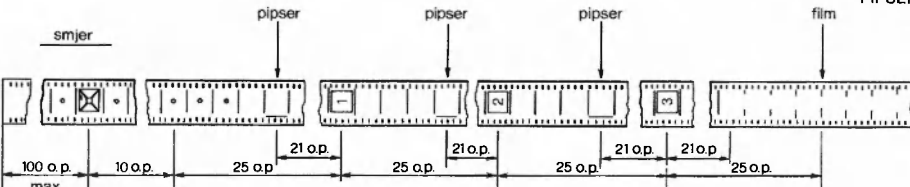
PIPSER, uvriježeni izraz (u slangu) za zv. signal koji se upotrebljava za registraciju rada film. kamere i početka registracije zvuka, odn. kod naknadne sinkronizacije dijaloga i zv. efekata — kao signal upozorenja glumcima (ili spikerima) na nadolazeću radnju filma koji se ozvučava. Obvezatno se nalazi na točno određenom mjestu i u međusobnom razmaku sa slikovnom markacijom koja se projicira s film. kopije kao njezin »uvodni film« (film. vrpca s određenom signaturom). P. s uvodnog filma služi da se na projekcijskom uređaju sinkrono s film. slikom ulože separatne ton. vrpce magn. ili svjetlosnog zapisa (*ton-negativ*) i da se osigura kontrola sinkroniteta zvuka i slike.

V. Sm.

PIRANDELLO, Luigi, tal. književnik i scenarist (Agrigento, 28. VI 1867 — Rim, 10. XII 1936). Svjetsku slavu stekao kaz. komadima, novelama, romanima i esejima; dobitnik Nobelove nagrade 1934. Najčešće se bavio pitanjima spoznaje vlastitog identiteta i identiteta drugih, odnosom života i umj. forme te komičnoga i tragičnoga. Pisao je i film. scenarije, ali se općenito drži da je za film važniji posredan utjecaj njegovih djela. Prvi izvorni scenarij napisao je 1913, ali film nije realiziran. God. 1918. surađuje u filmu *Tatice, svi mi se svidaju!* A. Palermija i L. D'Ambre, a 1919. u *Snježnom leopardu* A. Fratellija; kasnije piše još 2 izvorna scenarija: *Čelik* (1933) W. Ruttmanja i *Ničija zemlja* (1939) M. Baffica. Sa A. Lantzom adaptirao je vlastitu dramu *Šest lica traži autora* (Sei personaggi in cerca d'autore) za njem. film koji nije realiziran, dok je 1937. revidirao dijaloge filma *Čovjek niotkuda* P. Chenala, snimljenoga prema njegovu romanu *Pokojni Matija Pascal* (Il fu Mattia Pascal).

Prve adaptacije Pirandellovih djela realizirane su 1919. Otada je po njima — u Italiji, Njemačkoj, Francuskoj, Latinskoj Americi i SAD — snimljeno više od 30 filmova. Izdvajaju se: prvi tal. zvučni film *Ljubavna pjesma* (G. S. Righelli, 1930) po noveli *Tišina* (Il silenzio); *Kao što me želiš* (G. Fitzmaurice, 1931) po istoimenju kome-

PIPSER



diji (Come tu mi vuoi); *Pa to nije ozbiljno* (M. Camerini, 1936) po istoimenoj komediji (Ma non è una cosa seria); *Čovjek, zvijer i krepost* (Steno, 1953) po istoimenoj komediji (L'uomo, la bestia e la virtù); *Putovanje* (V. De Sica, 1974) po istoimenoj noveli (Il viaggio); *Henrik IV* (M. Bellocchio, 1984), također i u nij. razdoblju (A. Palermi, 1926), po istoimenom kaz. komadu (Enrico IV); *Dva života Matije Pascala* (M. Monicelli, 1985) po romanu *Pokojni Matija Pascal*.

God. 1915. P. je u nastavcima tiskao roman *Svinja se* (Si gira...), od 1925. poznatiji pod naslovom *Bišeške Serafina Gubbija, snimatelja* (Quaderni di Serafino Gubbio operatore), prvo važnije prozno umj. djelo u kojem se tematizira "svijet filma"; za film ga je slobodno adaptirao C. Campogalliani 1943. B. Sen.

PIRJEV, Ivan Aleksandrovič, sovj. redatelj i scenarist (Kamjenj, Sibir, 17. XI 1901 — Moskva, 7. II 1968). God. 1922. glumac Prvoga radničkog teatra Proletkul'ta, 1923. završava glum. odjel GEKTEMAS-a, gdje upisuje i režiju. Na filmu djeluje od 1925, isprva kao asistent i pomoćnik redatelja, zatim suradnik na scenarijima. Kao redatelj debitira komedijom *Nepoznata žena* (Postoronnjaja ženščina, 1929) u kojoj, kao i u idućem filmu *Državni činovnik* (Gosudarstvennyj činovnik, 1931), iskazuje sklonost satiri i naglašavanju elemenata groteske. Prvi zv. film *Tekuća vrpca smrti* (Konvejer smerti, 1933, i koscenarist) prikaz je sudbina 3 mlade Njemice u razdoblju borbe njem. proletarijata protiv nadolazećeg fašizma, ali pravu afirmaciju stječe tek vrlo popularnom socrealist. melodramom *Partijska karta* (Partijnyj bilet, 1936). God. 1937. postiže golem uspjeh muz. komedijom *Bogata zaručnica* (Bogataja nevesta) po scenariju J. M. Pomeščikova, s glazbom I. O. Dunajevskog i M. A. Ladinjinom u gl. ulozi, o ljubavnom trokutu kolhoznice-udarnice, traktorista i zavidnog knjigovođe. Tim filmom P. vješto uspostavlja konvencije socrealist. musicala, koji ideologizirane kanone koristi kao predložak za populističku, eskapističku »igrariju«, pretvarajući ih tako u vlastitu suprotnost. S istom ekipom i podjednakim uspjehom režira *Traktoriste* (Traktoristy, 1939), a potom nastaju vrlo popularni *Svinjara i pastir* (Svinarka i pastuh, 1941) i *Kubanski kozaci* (Kubanskije kazaki, 1950). U toku 40-ih godina režira i filmove drugačijih žanrovskih oznaka, npr. ratnu melodramu *Sekretar Rajonskog komiteta* (Sekretar' Rajkoma, 1942) i melodramu *Legenda o zemlji sibirskoj* (Skazanie o zemlji Sibirskoj, 1948, i koscenarist) o skladatelju koji gubi pa ponovno nalazi inspiraciju. Od kraja 50-ih godina posvećuje se ekranizacijama F. M. Dostojevskog. Iako je njegov pristup suviše patetičan, preuzetan i potpuno suprotan nekadašnjim žanrovskim ostvarenjima, ipak *Idiot* (Idiot/Nastas'ja Filippovna, 1956, i koscenarist) i *Bijele noći* (Belye noči, 1960, i scenarist) potvrđuju njegovu visoku reputaciju u sovj. kinematografiji, dok *Braća Karamazovi* (Brat'ja Karamazovy, 1969, i scenarist), visokobudžetni projekt u 3 dijela, unatoč fabulativnoj »različenosti« i pretjeranom podređivanju glum. interpretacijama, postižu i međunar. uspjeh. Za snimanja tog filma P. je umro, pa su ga dovršili protagonisti K. J. Lavrov i M. A. Uljanov.

Ostali važniji filmovi: *Poslije rata, u 6 navečer!* (V šest' časov večera posle vojny, 1944); *Kušnja vjernosti* (Ispytanie vernosti, 1954). N. Pc.

PIROSH, Robert, am. filmski i tv-scenarist, producent i redatelj (Baltimore, Maryland, 1. IV 1910). Studirao na pariškoj Sorbonni i u Berlinu.

Scenar. karijeru otpočinje sredinom 30-ih godina, afirmirajući se suradnjom na narativno najkonzistentnijem filmu s braćom Marx — *Jedan dan na trkama* (S. Wood, 1937). Uspjeh postiže i suradnjom na još 2 ekstravagantne komedije: uspješnom prilagođavanju R. Claira Hollywoodu *Oženih se vješticom* (1942) i promoviranju komičara D. Kavea u filmu *Kako sam pobijedio u ratu* (E. Nugent, 1944). Oscarom je nagrađen za scenarij filma *Bojište* (W. A. Wellman, 1949), naturalističke studije mentaliteta am. vojnika u doba njem. kontraofenzive 1944. Taj uspjeh omogućio mu je i red. angažmane, pa 1951—57. režira 5 zanatski korektnih filmova bez većeg odjeka. Od 60-ih godina kao scenarist i producent radi uglavnom za televiziju.

Ostali važniji filmovi (kao scenarist): *Prstenje na njenim prstima* (R. Mamoulian, 1942); *Pakao je za heroje* (D. Siegel, 1962); *Skupljanje orlova* (De. Mann, 1962). N. Pc.

PIRRO, Ugo, tal. scenarist i književnik (Salerno, 24. IV 1920). Isprva novinar, kasnije se bavi književnošću i (od 1951) filmom. Za II svj. rata padobranac, u svojim najboljim knjiž. ostvarenjima bavi se ratnom tematikom; roman *Soldatuse* (Le soldatesse) ekranizirao je V. Zurlini 1965, a *Jovanka i ostale* (Jovanka e le altre) M. Ritt 1959 (u nas *Pet ošišanih žena*). Kao scenarist bavi se i pov. i suvremenim temama, ponekad izrazito ideologizirano. Osobito uspješno surađuje sa C. Lizzanijem (npr. *Achtung, banditi!*, 1951; *Grabavac*, 1960; *Proces u Veroni*, 1962), iskazujući oštru društ. kritičnost, te sa E. Petrijem (*Svakom svoje*, 1967 /godišnja nagrada tal. kritike Nastri d'Argento za scenarij/; *Istraga nad besprijeteljnim građaninom*, 1970 /Nastri d'Argento za originalnu priču/; *Radnička klasa ide u raj*, 1971; *Privatno vlasništvo više nije krađa*, 1973), usredotočujući se na prikaz zloupotrebe vlasti i degenerativnih procesa unutar reprezentativnih institucija tal. društva (policija, sudstvo, crkva, krupni kapital), kao i obitelji ili pojedinca sužene svijesti.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Sunce u očima* (A. Pietrangeli, 1953); *Ljudi i vukovi* (G. De Santis, 1956); *Najljepši trenutak* (L. Emmer, 1957); *Garsonijera* (G. De Santis, 1960); *Ustani i pucaj* (C. Lizzani, 1966); *Joe iz Navaje* (S. Corbucci, 1967, ideja); *Kao sova danju* (D. Damiani, 1967); *Otmica* (G. Mingozzi, 1968); *Odmjetnikova ljubavnica* (C. Lizzani, 1968); *Bitka na Neretvi* (V. Bulajić, 1969); *Ljubav u Firenci* (M. Bolognini, 1970); *Optužba za ubojstvo jednog studenta* (M. Bolognini, 1971); *Vrt Finzi-Cominijevih* (V. De Sica, 1971); *Krvava braća* (P. Squitieri, 1974); *Ubojstvo iz ljubavi* (L. Comencini, 1974); *Nasljedstvo* (M. Bolognini, 1976); *Gvozdeni prefekt* (P. Squitieri, 1977). Al. Pa.

PISCATOR, Erwin, njem. kazališni i filmski redatelj (Ulm, 17. XII 1893 — Starnberg, 20. III 1966). Studirao germanistiku, filozofiju i povijest umjetnosti u Münchenu. Nakon I svj. rata nekoliko sezona vodio Volksbühne u Berlinu, potom osnovao *Proletarische Theater i Piscatorbühne*. Dva desetljeća proveo je kao polit. emigrant u SSSR-u, Francuskoj i SAD. U Njemačku se vratio 1951, djelujući kao redatelj uglavnom u zapadnoberlinskoj Freie Volksbühne. Uz B. Brechta, začetnik je i najistaknutiji predstavnik epskog i polit. kazališta. Cesto je koristio projekciju dokum., specijalno snimanih igr. i anim. filmskih sekvenci u svojim kaz. inscenacijama (npr. *Uzburkano more* A. Paqueta 1926, *Oluja nad Gotlandom* E. Welka 1927, *Doživljaji dobrog vojnika Svejka* J. Haška 1928, i dr.) — radi komentara

prikazanih zbivanja i kritičkog distanciranja od njih. U SSSR-u je režirao film *Ustanak ribara iz St. Barbare* (Der Aufstand der Fischer von St. Barbara, 1934) prema noveli A. Seghers. Planove za snimanje *Svejka*, *Rata i mira* (u suradnji s Brechtom), kratkih antinacističkih propagandnih filmova i igr. filma o kolektivizaciji nije ostvario. Kao voditelj Dramatic Workshopa u New Yorku utjecao je na niz am. kazališnih i film. glumaca i redatelja. B. Sen.

PISIER, Marie-France, franc. filmska i tv-glumica (Dalat, Vijetnam, 10. V 1944). Završila pravo, kasnije i polit. znanosti. Karijeru otpočinje već 1962 (epizoda F. Truffauta u omnibusu *Ljubav u dvadesetoj*). Niska, crnokosa i izrazito žensvena, vrlo neposredna nastupa, podjednako je uspješna (i gl. i većim sporednim ulogama) u komerc. filmovima (npr. *U labirintu moći*, 1976, H. Verneuilu i *As asova*, 1982, G. Ourija /uz J.-P. Belmoda/) kao i u ambicioznim projektima F. Truffauta (*Ukradeni poljupci*, 1968, te *Ljubav na bijegu*, 1979 /i koscenaristica/), J. Rivettea (*Celine i Julie se voze u čamcu*, 1974 /i koscenaristica/) i posebno A. Technéa (*Paulina odlazi*, 1969, *Uspomene iz Francuske*, 1975, *Barocco*, 1976 /u oba je nagrađena Césarom za epizodu/, i *Sestre Bronte*, 1979). Uspjela uloga nevjerne supruge u filmu *Rodak, rođakinja* (J.-Ch. Tacchella, 1975, César za epizodu) omogućuje joj i relativno uspješnu međunar. karijeru (npr. *Druga strana ponoći*, 1977, Ch. Jarrota, *Začarani brijeg*, 1982, H. W. Geissendoerffera i *Samotna Chanel*, 1982, G. Kaczendera /naslovna uloga/). Do 1988. nastupila je u više od 30 filmova. Zapaženo glumi i na televiziji (npr. franc. tv-serija *Ljudi iz ulice Mogador* i am. tv-serija *Skrupuli*).

Ostale važnije uloge: *Trans-Europ Express* (A. Robbe-Grillet, 1967); *Fantom slobode* (L. Buñuel, 1974); *Bankarica* (F. Girod, 1980); *Cijena opasnosti* (Y. Boisset, 1982); *Vincentov prijatelj* (P. Granier-Deferre, 1983); *Parking* (J. Demy, 1985); *Djelo u crnom* (A. Delvaux, 1988). B. P. Kć.

PITTS, ZaSu (pr. ime **Eliza Susie Pitts**), am. glumica (Parsons, Kansas, 3. II 1898 — Hollywood, 7. VI 1963). Na filmu je isprva tzv. statistica sa zadatkom; prve sporedne uloge igra 1917. (*Mala princeza i Rebecca sa Sunnybrook farme* M. A. Neilana). Uspjeh postiže u filmu *Bolja vremena* (K. Vidor, 1919), likom djevojke koja se pretvara da dobiva ljubavna pisma od slavnog igrača baseballa — ulogom tipičnom za tip → navikve, kakav tumači u najvećem broju svojih filmova 20-ih godina. Najuspjelija glum. ostvarenja postigla je, međutim, u za nju netipičnim ulogama u 2 filma E. von Stroheima: osobito u *Pohlepi* (1925), kao zbunjena kći njem. useljenika koju po udaji i dobitku na lutriji potpuno obuzima pohlepa (uloga se smatra jednom od psihološki najiznjenjansiranijih u nij. razdoblju am. filma) te u *Svadbenej koračnici* (1928), kao hroma kći indus. magnata udana za »lovca na miraz«. Četvrtasta lica, velikih žalobnih očiju, ne odveć privlačna za tadašnje standarde, i pored uspjeha u dramskim ulogama postupno počinje glumiti komične. Od pojave zvuka do smrti nastupa — u ulogama smiješnih žena (kasnije starica) — u nizu filmova, ali i u kazalištu, na radiju i televiziji. Glumila je u više od 120 filmova.

Ostale važnije uloge: *Tri mudra glupana* (K. Vidor, 1923); *Griješni očeva* (L. Berger, 1928); *Zatvorena vrata* (G. Fitzmaurice, 1929); *Čovjek koga sam ubio* (E. Lubitsch, 1932); *Ruggles iz Red Gapa* (L. McCarey, 1935); *Život s ocem* (M. Curtiz, 1947); *Taj ljudi, ljudi svijet* (S. Kramer, 1963); *Ushit zbog svega* (N. Jewison, 1963). An. Pet.

PIVČEVIĆ, Andrija, snimatelj (Gata, 5. VII 1945). Filmom se bavi od 1962. u Kino-klubu »Split«, gdje do 1968. realizira 70 amat. filmova. Većina uspjeha splitskog kinoamaterizma tih godina vezana je uz njegovo ime; od 1970. ima titulu *majstora amaterskog filma*. Prvi profesionalni film (kratkometražni *Ljudi u prolazu* L. Zafranovića) snima 1967. Do 1987. snimatelj je više od 40 kratkometr. filmova, najuspješnije surađujući sa I. Martincom i A. F. Stasenkom (za čije je *Žene*, 1977, nagrađen *ex aequo* na festivalu u Beogradu). Afirmirajući se kao direktor fotografije izuzetnog senzibiliteta i visoke lik. kulture, radi i u igr. produkciji: *Ludi dani* (1977) i *Medeni mjesec* (1983) N. Babica, *Crveni i crni* (1985) M. Mikuljana, *Kuća na pijesku* (1985) I. Martinca te *Večernja zovna* (1986) i *Halo! / Praznik kurvi* (1988) L. Zafranovića. Za svoj snim. rad dobio je veći broj nagrada i priznanja.

PIWOWSKI, Marek, polj. redatelj (Varšava, 24. X 1935). Već za studija na film. akademiji u Łodžu (diplomirao 1967) vraća pažnju filmovima *Kirk Douglas* (1967) o posjetu am. glumca film. akademiji u Łodžu i *Ubojica muha* (Muchotluk, 1967) o incidentu u krčmi u predgrađu, nagrađivanima na festivalima studentskih ostvarenja. Međunar. nagrade osvaja i profesionalnim kratkometr. ostvarenjima; *Vatra, vatra, nešto se događa* (Požar, požar, još narešćice dzieje się, 1967), *Psihodrama* (Psychodrama, 1969 / srednjometr. verzija 1972/), *Otvrač* (Korkociag, 1971) i *Hair* (1971) otkrivaju autora koji bira provokativne teme. Potvrđuje to i njegov prvi cjelovečernji igr. film *Krstarenje* (Rejs, 1970) snimljen na putovanju brodom po Wisli, s naturščicima koji su odabrani da bi spontano reagirali na osnovne situacije potaknute od malobrojnih profesionalnih glumaca među njima. U sugestivnom krim. filmu *Oprostite, da li tu tu ku?* (Przepraszam, czy tu bij, 1976) koji otkriva mnoge neuralgične točke tadašnjega polj. društva, red. izraz promišljen je u svakom detalju (iako su glumci isključivo naturščici). Glumio je u filmovima *Walkover* (J. Skolimowski, 1965), *Ljubav mora umrijeti* (J. Morgenstern, 1972) i *Tromjesečna bilanca* (K. Zanussi, 1974). Režira i na televiziji.

To. K. **PIZZETTI, Ildebrando**, tal. skladatelj (Parma, 20. IX 1880 — Rim, 13. II 1968). Studirao na konzervatoriju u Parmi. Profesor i direktor konzervatorija u Firenci, Milanu i Rimu. Jedan je od istaknutih obnovitelja tal. glazbe na poč. XX st., usmjeren u prvom redu prema vokalnoj muzici i operi; njegova se koncepcija muz. drame temelji na osebnom deklamacijskom stilu pjevanja. Skladao je 14 opera, orkestralna i komorna djela, zbarske i solo-pjesme te scensku muziku. Na filmu surađuje već od 1914, skladajući *Simfoniju plamena* (Sinfonia del fuoco) kao popratnu glazbu ključnog ostvarenja tal. kinematografije nji. razdoblja — *Cabirije* G. Pastronea. Autor je muzike i za filmove *Scipion Afrički* (C. Gallone, 1937), *Zaručnici* (M. Camerini, 1941) i *Mlin na rijeci Po* (A. Lattuada, 1949).

PLAKAT, FILMSKI, oglas većeg formata koji oglašuje neki film. Najčešće je tiskan na papiru, a osim tekstovnog dijela sadrži i slikovni (nije obavezan). Ovisno o dizajnerovoj želji i sposobnosti, plakatom se nastoji veoma sažeto upozoriti na bitne osobine filma; često se reproduciraju karakteristični likovi i prizori iz filma, a kompozicijom i bojom želi se vizualnim putem izraziti emocionalni naboj koji prožima film. Osnovni podaci o filmu — imena stvaralaca, producerske kuće i sl. — ispisani su slovima koja u pravilu određuje dizajner, isto kao i njihov smještaj unu-

tar formata i suodnos s eventualnim slikovnim elementima.

Film. plakat nastaje gotovo istodobno s filmom. Braća Lumière 28. prosinca 1895. prikazuju u Parizu svoj prvi program, a već u siječnju 1896. po pariškim su ulicama izlijepljeni plakati za film »Poliveni poljevač«; autor plakata, M. Auzolle, povodi se za dizajnerskim standardima uobičajenima za popularni kaz. plakat. Tekstovni dio, kao i na dr. primjerima iz ranijega nji. razdoblja, podređen je slikovnome. Već tada su uočljive razlike između am. i evr. plakata. U Americi se teži najosnovnijoj informativnosti: stand. tekstovni dio uklopljen je u sliku, i to — od pojave → sustava zvijezda — najčešće gl. glumaca. Autori ovih plakata nemaju razvijenu svijest o umj. značenju svog djela pa su to najčešće anonimna ostvarenja. Nasuprot tome, u Evropi se posvećuje velika pažnja autorskim oblikovateljskim zahtjevima što će osobito doći do izražaja 20-ih godina kad je bilo najznačajnije razdoblje u povijesti film. plakata; tada se prvi puta može govoriti o plakatima kao samostalnom mediju s jasno prepoznatljivim normama koje će ostati neizmijenjene do danas.

Mogu se razlikovati 2 relativno heterogene skupine koje čine najviše dosege u dizajnu film. plakata: njem. i sovj. plakat 20-ih godina. U tim sredinama film. proizvodnja je neraskidivo vezana uz opće kulturno-umj. »prevrate«. Budući da u stvaranju filmova sudjeluju i avangardni umjetnici različitih poziva, istaknuti arhitekti i slikari ne rade samo scenografiju nego i grafički oblikuju plakate. U razdoblju od nepunog desetljeća film. plakat u Njemačkoj obuhvata je nekoliko stilskih obrazaca. Pojavom film. → ekspresionizma u dizajnu plakata prevladavaju elementi svojstveni tom stilu: jaki kontrasti svjetla i sjene, gotička slova, po pravilu izduženi okomiti pravokutni formati. Među antologijske primjere iz tog razdoblja ubrajaju se plakati za filmove »Kabinet doktora Caligarija« (R. Wiene, 1919) autora *Stahla-Arpkea*, zatim za (izgubljeni) film »Agol« (1920) koji je vjerojatno izradio slikar *W. Reimann*, te plakat nepoznatog autora za film »Nosferatu« (F. W. Murnau, 1922). Kad je 1926. K. Michel izradio plakat za film »Faust« istog redatelja, ekspresionizam je već donekle ustupio mjesto stiliziranoj folk-umjetnosti. Grafičko rješenje plakata filma »Metropolis« (F. Lang, 1927) (autor *Schulz-Neudamm*) postaje modelom svih kasnijih dizajnerskih zahvata. Tu je postignut iznimno uravnotežen i efektan odnos slikovnoga i verbalnog dijela, hijerarhijska usklađenost slova, raspored imena autora i, što je osobito važno, jak asocijativni naboj. Njem. plakat K. Michela iz 1927. za film »Štrajk« (1924) S. M. Ejzenštejna važan je stoga što autor isključivo organizacijom slova različitih oblika i veličina postiže visoko ekspresivne i informativne domete. Slova kao važan gradivni element u dizajnu plakata osobito se ističu u djelima nastalim u krugu *Bauhaus*a (npr. u plakatima *J. Tschicholda* za filmove »General« B. Keatona te »Muke čovječanstva« R. Meinerta / iz 1927/). Autor želi stvoriti optički što življu plohu, pa uz slova koristi i fotografiju iz čega nastaju sažete no kompozicijski veoma domišljene foto-montaže. Dolaskom nacista na vlast prestaje i »zlatno doba« njemačkoga filmskog plakata.

Kratko i neobično živo razdoblje djelotvornog eksperimenta u dizajnu film. plakata bilo je i u SSSR-u, kada je — nakon oktobarske revolucije — plakat, kao i film, imao službenu drž. potporu. Za razliku od Njemačke (i drugih evr. zemalja) u Rusiji prije 1917. nije bilo povoljnih

uvjeta za razvitak plakata. Međutim, u općoj ekspanziji sovjetske umj. avangarde naglo se počinju pojavljivati bogati opusi mladih autora koji upravo u film. plakatima nalaze prikladan medij za potvrđivanje svojih umj. htijenja. Koristeći fotografiju i fotomontažu autori sovj. plakata sredinom 20-ih godina nastoje graf. jezikom izraziti ono što film. stvaraoci izražavaju svojim filmovima. Jedan od začetnika kolažnoga odn. fotomontažnog postupka u dizajnu film. plakata bio je konstruktivistički umjetnik A. Rodčenko (»Kino-oko«, 1924, Dz. Vertova te 2 rješenja za Ejzenštejnovu »Oklopnjaču Potemkin«, 1925, iz 1926. i 1927). Za »Oklopnjaču Potemkin« postoji još niz antologijskih rješenja — npr. plakati A. Lavinskog (1926) te braće Stenberg (1929). Za fotomontažu se opredjeljuju i N. Prusakov, G. G. Ričkov, J. Rukljevski i dr. Potkraj 20-ih godina i u SSSR-u se zamjećuju utjecaji Bauhaus-a — prije svega u formalnoj redukciji, za što su vrtni primjeri plakati *Semjonova* te braće V. i G. Stenberga, koji su u kratkom razdoblju ostvarili najznačajnija djela sovj. film. plakata: »Jedanaesti« Dz. Vertova iz 1928, 2 različita rješenja za film E. A. Duponta »Moulin Rouge« iz 1929, te one za filmove A. P. Dovženka »Zemlja« iz 1930 i »Arsenal« iz 1931; na njima se zapažaju goleme ljudske figure monolitnih obrisa i patetične geste, zahvaćene pogledom odozdo; dopunjuju ih čitka ali kruto dizajnirana slova naziva filma, što svjedoči o izmijenjenom ukusu. Tridesetih godina i u SSSR-u se od autora očekuju drugačije stvaralačke norme, koje nisu obogatile povijest film. plakata.

Lik. umjetnosti toga desetljeća karakterizira i u dr. sredinama otklon od progresističkog koncepta što su ga donijeli raniji avangardni pravci. U tom razdoblju »povratka redu«, kako se običava nazivati, ostvareno je u Italiji i Francuskoj nekoliko značajnijih autorskih djela na području film. plakata. Možda je najilustrativniji primjer plakat B. Lancva za film »Velika iluzija« (1937) J. Renoira. Plakat nepoznatog autora za film »Obala u magli« (1938) M. Carnea sličniji je anonimnim am. filmskim plakatima nego evr. tradiciji: laka čitljivost tekstovnog dijela proizlazi iz funkcionalnog rasporeda slova, a obvezni su prikazi gl. glumaca karakterističnih gesta i izraza lica sa shematski naznačenom scenografijom u pozadini. Isto se odnosi i na plakate iz 40-ih godina i kasnije. Iz dosta bezlične poslijeratne produkcije mogu se izdvojiti sljedeći autori: J. Colin (»Nula iz vladanja« iz 1945), Malces (»Ljepotica i zvijer« iz 1946), H. Morvan (»Djeca raja« iz 1946), J. Jacquelin (»Zlatna kaciga« iz 1952) i R. Gid (»Demoni« iz 1955). Tek je R. Cieslewicz (»Atentat« iz 1972; »Stablo Guernike« iz 1975; »Crveni plakat« iz 1976) kasnih 60-ih i 70-ih godina pokazao autorski pristup u graf. oblikovanju film. plakata koji se može ravnopravno uklopiti u onaj slijed što su ga pola stoljeća ranije započeli umjetnici u Njemačkoj i SSSR-u.

U našoj sredini film. plakati nastaju već u doba prvih produkcija; naručuju ih vlasnici kinematografa: veoma su rijetki primjeri većeg formata i s ozbiljnijim dizajnerskim zahvatima. Ove plakate, točnije oglase, rade nepoznati graf. radnici koristeći gotova slova koja imaju u tiskari, a ponekad umećući poneku vinjetu ili reproducirajući fotografije gl. glumaca. Nakon II svj. rata počinju se javljati »pravi« film. plakati koje od renomiranih dizajnera sada naručuju producenti odn. stvaraoci filma. Autori se povode za standardiziranim primjerima am. i evr. produkcije, a među njima se ističu A. Maurović i F. Bis. Sredinom 60-ih



godina ostvario je *M. Arsovski* nekoliko vrednijih djela među kojima posebno uspješnu seriju za vesterne. Šezdesetih godina djeluje i *S. Mašić*, nešto kasnije *D. Martinis* i *M. Vipotnik*, a 80-ih su najistaknutiji *M. Ilić*, *M. Beoković* i *G. Trbuljak*.

LIT.: *L. H. Eisner*, *L'Ecran démoïque*, Paris 1965; *H. F. Hutchinson*, *The Poster*, London 1968; *M. Constantine/A. Fern*, *Revolutionary Soviet Film Posters*, Baltimore/London 1974; *D. Ales*, *Photomontage*, New York 1976; *M. Gallo*, *I manifesti*, Milano 1976; *H. Rademacher*, *Deutsche Plakat Kunst und ihre Meister*, Leipzig 1976.

PLANCK, Robert H., am. snimatelj (1894). Član A. S. C. Oko 1915. postaje asistent snimatelja, dok samostalno radi od 1929. U toku 30-ih godina snima crno-bijele filmove (najčešće *Ch. Cabannea*) za 20th Century-Fox, 40-ih za MGM snima i u boji (npr. djela *G. Cukora* i *G. Sidneyja*), a 50-ih je neovisan, najčešće surađujući sa *Ch. Waltersom*. Za Oscara za fotografiju u koju nominiran je 4 puta: *Diži sidral* (*G. Sidney*, 1945, sa *Ch. Boyleom*), *Tri mušketa* (*G. Sidney*, 1948), *Male žene* (*M. LeRoy*, 1949, sa *Ch. Schoenbaumom*) i *Lili* (*Ch. Walters*, 1953). Jedan od najplodnijih am. snimatelja, s filma se povukao 1957. i posvetio televiziji (npr. tv-serija *Moja tri sina*).

Ostali važniji filmovi: *Crni gusar* (*E. Goulding*, 1931, sa *R. Juneom*); *Kruh naš svagdašnji* (*K. Vidor*, 1934); *Čovjek sa željeznom maskom* (*J. Whale*, 1939); *Neobični tovar* (*F. Borzage*, 1940); *Susan i Bog* (*G. Cukor*, 1940); *Lice jedne žene* (*G. Cukor*, 1941); *Njen kartonski ljubavnik* (*G. Cukor*, 1942, sa *H. Stradlingom*); *Cantervilleski duh* (*J. Dassin*, 1944); *Sudac Timberlane* (*G. Sidney*, 1947); *Gospođa Bovary* (*V. Minnelli*, 1949); *Ljetno kazalište/Ljetno gostovanje* (*Ch. Walters*, 1950); *Ljubavna pjesma/Nježna pjesma* (*Ch. Walters*, 1953); *Rapsodija* (*Ch. Vidor*, 1954); *Mjesečeva flota/Gusari iz Moonfleeta* (*F. Lang*, 1955); *Diane* (*D. Miller*, 1956); *Gaby* (*C. Bernhardt*, 1956); *Mladi stranac* (*J. Frankenheimer*, 1957); *Jeanne Eagels* (*G. Sidney*, 1957).

K. Mik.

PLANER, Franz ili **Frank**, njemačko-am. snimatelj češko-aust. podrijetla (Karlsbad /danas Karlovy Vary, ČSSR/, 29. III 1894 — Hollywood, 10. I 1963). Član A. S. C. Isprva fotograf-portretist, od 1920. snimatelj u studiju Geiselsga-teilj u Münchenu. Od 1934. radi u Francuskoj, Italiji i Vel. Britaniji, a 1937. dolazi u Hollywood. U njem. kinematografiji 20-ih i poč. 30-ih godina osobito je cijenjen zbog ekspresivne crno-bijele fotografije, a u američkoj kao majstor stvaranja atmosfere. U njegovu plodnom i značajnom snim. opusu osobito se izdvajaju stilski vrlo rafinirana fotografija, izrazito podobna duhu filmova *M. Ophülsa* (*Zaljubljena firma*, 1931; *Ljubakanje*, 1932; *Prognanik*, 1947; *Pismo nepoznate žene*, 1948), u kojima se P. ističe i funkcionalnim pokretima kamere. Fotografijom koja potencira dramatiku istaknuo se u filmovima *Sampion* (*M. Robson*, 1949, nominacija za Oscara (crno-bijela)) i *Smrt trgovačkog putnika* (*L. Benedek*, 1951, nominacija za Oscara (crno-bijela)), efektinim prikazivanjem pejzaža u *Velikoj zemlji* (*W. Wyler*, 1958), uspjelim stilskim ujedinjavanjem 2 vrlo različita ambijenta (Evropa i Afrika) u *Priči u opatici* (*F. Zinnemann*, 1959, nominacija za Oscara (boja)) te stvaranjem atmosfere u *Prazniku u Rimu* (*W. Wyler*, 1953, sa *H. Alekanom* — nominacija za Oscara (crno-bijela)) i *Glasnim šaputanjima* (*W. Wyler*, 1961, nominacija za Oscara (crno-bijela)). Povukao se 1962.

Ostali važniji filmovi: *Abrama* (*H. Galeen*, 1927); *Troje s benzinske pumpe* (*W. Thiele*, 1931); *Grofica Monte Cristo* (*K. Hartl*, 1932); *Crni husar* (*G. Lamprecht*, 1932); *Maskerada* (*W. Forst*,

1934); *Voljeni skitnica* (*C. Bernhardt*, 1936); *Praznik* (*G. Cukor*, 1938); *Uzduš i poprijeko* (*R. Siodmak*, 1948); *Ocean Drive br. 771* (*J. M. Newman*, 1950); *Cyrano de Bergerac* (*M. Gordon*, 1950); *Plavi veo* (*C. Bernhardt*, 1951); *Odluka pred zoru* (*A. Litvak*, 1951); *Dugo čekanje* (*V. Saville*, 1954); *Pobuna na brodu Caine* (*E. Dmytryk*, 1954); *20000 milja pod morem* (*R. Fleischer*, 1954); *I ne kao stranac* (*S. Kramer*, 1955); *Lijeva ruka božja* (*E. Dmytryk*, 1955); *Planina* (*E. Dmytryk*, 1956); *Ponos i strast* (*S. Kramer*, 1957); *Njena jedina ljubav* (*S. Lumet*, 1957); *Nepomirhljivi* (*J. Huston*, 1960); *Kralj kraljeva* (*N. Ray*, 1961, sa *M. Berenguerom*); *Doručak kod Tiffanija* (*B. Edwards*, 1961).

K. Mik.

PLANNOVI. 1. Standardizirani izbor orijentacijskih udaljenosti *prizorne točke promatranja* među onim pojavama u film. prizoru (→ PRIZOR, FILMSKI) što su u središtu pažnje u danome trenutku promatranja. O udaljenosti točke promatranja prosuđuje se najvećim dijelom na temelju srazmjerne veličine poznatog predmeta u vidnom polju konstantne veličine, pa se i film. planovi međusobno razlikuju po tome koliki dio površine izreza → kadra zauzima prepoznatljiva prizorna pojava što je u središtu pažnje. Npr., ukoliko poznata pojava zauzima veći dio vidnog polja onda se smatra bližom, a ukoliko zauzima manji dio vidnog polja smatra se daljom.

Kao predložak za standardizaciju planova najčešće služi lik čovjeka — najpoznatija i najvažnija prizorna pojava za gledaoca, a potom cjelina neke prizorne pojave (predmeta ili ambijenta). Mjera vidljivosti čovjekova lika u izrezu kadra standard je za krupni, bliski i srednji plan, a mjera vidljivosti neke cjeline (kad nije u pitanju čovjek) u izrezu kadra standard je za detalj, polutotal i total.

Krupni plan (uobičajena krtica: K), plan u kojem glava čovjeka ispunjava cijeli izrez (okvir) kadra, tako da donji rub izreza »reže«, najniže, vrh ramena, a tjeme glave gotovo dodiruje gornji rub izreza. Krupnim planom ponekad se smatraju i planovi poznatih predmeta ili dijelova predmeta čija prisutnost u izrezu kadra veličinom odgovara krupnom planu čovjeka.

Bliski plan (također i *blizu*, B), plan u kojem izrez kadra zauzima poprsje čovjeka tako da donji rub izreza »reže« lik čovjeka otprilike oko pasa a tjeme je blizu gornjeg ruba izreza. Također, bliskim se naziva svaki plan poznatog predmeta koji je prisutan u kadru veličinom što odgovara bliskom planu čovjeka.

Srednji plan (S), plan u kojem se vidi cijeli lik čovjeka, i to tako da su mu stopala blizu donjeg ruba kadra a tjeme blizu gornjeg ruba. Kao poseban slučaj srednjeg plana često se koristi nešto bliža varijanta, najprije u Francuskoj nazvana *američkim planom* (A) — jer se često upotrebljavala u am. filmovima. Obuhvaća lik čovjeka tako da donji rub izreza »reže« lik čovjeka otprilike oko koljena, a tjeme je blizu gornjem rubu kadra. Srednjim se planom još naziva svaki plan poznatog prostora ili većih predmeta koji izrez kadra ispunjavaju u veličini koja odgovara srednjem planu čovjeka.

Total (T), plan kojim se u izrezu kadra obuhvaća ambijentalna cjelina veća od čovjeka, npr. neka planina, dolina, trg, kuća, dvorana, soba i sl. **Polutotal** (PT) jest nešto bliži pogled na neku cjelinu veću od čovjeka, ali takav da se vidi njezin veći dio a ne i cjelina (npr. vidi se dio trga koji nije zaokružen ambijentalni kompleks).

Detalj (DET), plan u kojem je prisutan srazmjerno vrlo malen dio neke cjeline, čovjeka ili ambijentalne pojave. Npr., detaljem se naziva

kadar kojeg ispunjava samo oko čovjeka, naslov nekog članka u knjizi, ali i kadar koji ispunjava, npr. dio ukrasne balustrade crkvenog tornja ili dio ukrasnog portala (a taj dio može biti veći od cijelog čovjeka). Ponekad se detaljem naziva kadar svake stvari koja je srazmjerno manja u odnosu na veličinu čovjeka (npr. kadar pepeljare, čovjekove ruke, upaljača), a služi za opisnu »detaljazaciju« prizora, ili se pojavljuje kao → insert (→ OPIS, FILMSKI).

Zbog potrebe za detaljnijim razgraničavanjem planova, nastali su njihovi međustupnjevi. **Vrlo krupni plan** (VK) je plan čovjekova lica u kojemu donji rub kadra »narezuje« bradu a gornji rub čelo. **Srednje krupni plan** — a pod njim se misli ili na bliski plan ili na plan koji je između krupnoga i bliskoga — odgovara takvom izrezu koji lik čovjeka dolje »narezuje« u visini prsiju a tjeme je blizu gornjeg ruba kadra. Ponekad se taj plan naziva *blizu* a onda ga se razlikuje od *polublizu* (PB) koji označava ono što smo u početku odredili kao blizu. Analogno s anglosaksonskim nazivima, ponekad se umjesto naziva polutotala i totala koriste nazivi poludaleki, daleki i vrlo daleki plan. **Poludaleki plan** odgovara izrezu čovjeka kojega se cijelog vidi u kadru ali tako da mu se iznad glave i ispod nogu vidi još prilično ambijentalnog prostora. **Daleki plan** je plan u kojem je čovjek tako mali da ga se samo najgrublje razabire, a **vrlo daleki plan** u prvom redu je plan ambijenta jer se u njemu čovjek jedva razabire. Međutim, ovi nazivi i ovo razlikovanje u nas polako nestaju iz uporabe. Ponekad se koristi i naziv *opći plan* — za označivanje plana u temeljnom kadru (→ MASTER), koji može varirati od američkoga, preko srednjega do totala — ovisno o tome kakav je temeljni kadar.

Budući da se svaki plan određuje u prvom redu prema onoj prizornoj pojavi u izrezu kadra koja je u određenome promatračkom trenutku prizorno najvažnija, ili prema onoj pojavi koja je za razgovor o filmu u određenom trenutku najvažnija, uvijek se uz naziv planova mora imenovati i prizorna pojava na koju se plan odnosi (tj. prema kojoj se određuje promatračka udaljenost). Npr., reći će se: »krupni plan Ivana«, »total trga«, »detalj ruke« i sl. Stoga, kad se piše → knjiga snimanja običaj je da se nakon rednog broja kadra označi plan kojim počinje kadar, a da opis prizora u kadru počinje s imenovanjem osobe ili pojave na koju se označeni plan odnosi.

Razgraničavanje planova ne može biti precizno jer služe za diskretno orijentiranje u zgusnutom kontinuitetu mogućih promatračkih udaljenosti prizornih pojava od točke promatranja. To znači da su odredbe planova orijentacijske vrijednosti; oznaka plana samo približno opisuje konkretan kadar. Standardizacijom naziva planova nastoji se omogućiti jasno *polazno* sporazumijevanje o izrezu kadra i udaljenosti točke promatranja, dok se *konačno* sporazumijevanje postiže tek kroz praksu vizualizacije kadra (kroz postupak kadriranja), ali tek uz pomoć slikovne ilustracije uz određeni kadar (ako je u pitanju analiza kadra).

Spoznajne i interesne recepcijsko-funkcionalne razlike među planovima jesu informacijske, selekcijske i motivacijske. U prvome redu, različiti planovi pružaju različite vizualno dostupne podatke o određenom prizoru — njihova je *informativnost* različita. U totalu ima više informacija o ukupnosti prizora ali manje o detaljima, dok se u bližim planovima povećava broj informacija o detaljima a smanjuje se broj informacija o ukupnosti. Drugo, u različitim se planovima različito raspoređuje pažnja s kojom pristupamo prizoru,



KRUPNI PLAN



BLISKI PLAN



SREDNJI PLAN

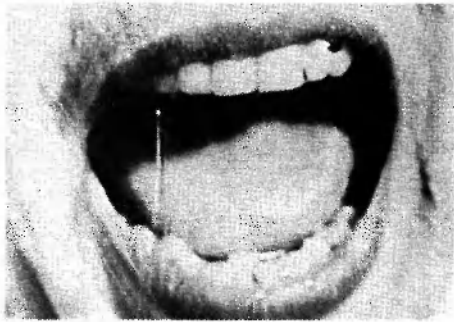


tj. različita je raspoloživost za usredotočenje pažnje, odn. moguć je različiti tip *selektivnosti*. Npr., u krupnom planu može se podrobnije razgledati lice lika dok je ambijentalna pozadina potisnuta u pozadinu pažnje. Mogućnost zanemarivanja ambijentalne pozadine u bliskom planu manja je, međutim još uvijek prilična, dok se glavina pažnje sada može raspoređivati između lica i tjelesnih pokreta. U srednjem planu mogućnosti usmjerenja na lice postaju vrlo male, ali su mogućnosti razgledavanja akciono važnih činitelja kod osobe i u okolici prilične. U totalu je, u pravilu, pažnja rasuta, disperzna, obuhvaća samo ključne elemente prizora — jer ju je teško vezivati uz detalje. Uz raspoloživost za pažnju u pravilu je povezano i različito privlačenje gledaočeva interesa s pomoću izbora plana, tj. povezana je različita *motivacija* za razgledanje. Npr., izborom krupnog plana autori motiviraju gledaoca da svoj interes veže uz objekt ili radnju u krupnom planu, a izborom bliskog plana da svoj interes veže uz komunikacijsku i perceptivnu radnju lika ili uz određeni aspekt radnje itd. Sve su to, dakako, više privilegirane spoznajne i interesne mogućnosti pojedinih planova a nikako nisu, same po sebi, obvezatne. Da li će se te mogućnosti doista i koristiti i u kojoj mjeri, ovisit će u pravilu o kontekstualnoj izlagačkoj organizaciji gledaočevih komunikacijskih interesa i kognitivnih prizornih očekivanja. Štoviše, svakom se planu može kontekstualno nametnuti služba bitno različita od one koju najbolje obavlja. Tako, uz pomoć naglašenih off-zvukova (→ OFF)

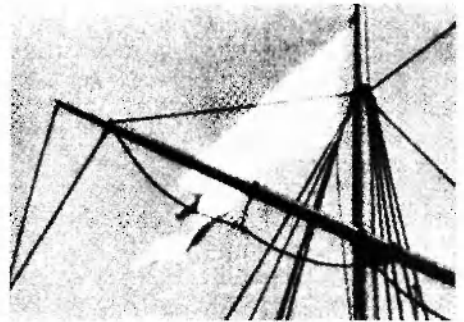
pažnja se može odvlačiti od lika u bliskom planu k ambijentalnoj okolici koju se u tom planu slabo može razgledati; ili se, npr., u totalu može pažnju, uz pomoć konteksta, maksimalno usmjeriti na detalj koji se jedva razabire. Takve uporabe planova, međutim, ne smatraju se uobičajenima, *stilski neobilježanima*, već *stilski obilježanima*, pojačano konotacijskima. Premda planovi zbog svoje društveno-interakcijske tipizacije mogu imati i tipske konotacijske vrijednosti za gledaoca (npr. krupni plan sugerira stanovitu tjelesnu pa time društv. i doživljajnu bliskost s likom, dok srednji plan sugerira stanovitu formalniju društv. udaljenost a time i stanovit emocionalni odmak), ipak je uvijek potrebno te konotacijske vrijednosti kontekstualno, stilistički specificirati, jer su njihove vrijednosti najčešće — izvan određenog konteksta — višestruke, a ponekad i potencijalno oprečne. Npr., tjelesna blizina ljudskog lica u krupnom planu može izazivati osjećaj familijarnosti s likom, ali i osjećaj izrazite odbojnosti, agresije; koju će od tih vrijednosti doista i poprimiti ovisit će o prethodnoj izlagačkoj pripremljenosti gledaoca.

Razvitak planova. U najranijim film. ostvarenjima mogli su se pronaći gotovo svi tipični planovi jer su pioniri filma snimali s one udaljenosti koja je bila najpogodnija za razgledanje određenog tipa sadržaja. Međutim, uvođenjem razrađenije naracije i ustaljenjem primitivnoga narativnog stila (→ NARATIVNI STILOVI), dominantna postaje postava prizora u → tablou, tj. isključivo u srednjem

planu, pri čemu smjena scene nije uvjetovala i promjenu plana; srednji plan je, naime, najinformativniji — obuhvaća dovoljno velik dio važnog ambijenta a da se u njemu još uvijek može razabrati dovoljno važnih detalja. Razvitkom naracije i njene montažne razradbe postupno se uvode varijacije planova, prvo u predočavanju cijelih → scena (poneki tabloi su bili u jako širokim planovima — plutotalima i totalima, a poneki u bližim planovima — američkom, blizu). Uvođenjem montažne razradbe scene (→ MONTAŽA; D. W. GRIFFITH) počinju se u prvom redu varirati planovi u kojima se pokazuju važni likovi u prizoru. Isprva se u → master insertirao bliski plan reakcije lika, a kasnije i krupni plan lica ili značajnog dijela tijela u detalju; otuda se za bliske planove uobičajio naziv *insert*. Budući da je krupni plan u počecima klas. (nij.) narativnog filma imao nadasve retoričku funkciju — da naglasi određeni trenutak u toku prizora, da istakne psih. reakciju lika i time ponudi određenu emotivnu interpretaciju prizora — osjećalo ga se naglašnim, obilježenim postupkom (čak i kad je postao uobičajeniji). Utoliko je krupni plan privukao veliku stvaralačku, kritičku i teorijsku pažnju, i od svih planova njemu je posvećena najbrojnija literatura. Premda je uporaba krupnog plana najviše privlačila pažnju, ovo razdoblje razradbe narativnog stila (10-e godine) podrazumijevalo je uvođenje punog repertoara i svih danas standardiziranih planova, a pritom je varijacija planova u izlaganju postala stilskom normom klas. naraci-



DETALJ



TOTAL



je. Varijacija planova je i danas neobilježen stilski postupak, ali se, pojavom modernizma, tu normu češće narušavalo u stilizacijske i konotacijske svrhe, te se — osobito u sklopu eksperimentalnih struja — pribjegava stanovitom »redukcionizmu« planova (npr. čak svodenju cijelog filma na uporabu samo jednog plana), ali se i izbjegava prizorna motivacija za uporabu određenog plana, ili za određenu smjenu planova. U stilski neobilježenoj uporabi varijeteta planova ipak najčešće prevladavaju srednji planovi (ili američki), jer oni — kao optimalno informativni — tipično služe kao orijentacijski, referentni planovi u izlagačkom toku (→ OPIS, FILMSKI).

2. Također i: **dubinski planovi**. Izbor frontalnih razina zbivanja, dubinski raspoređenih u odnosu na točku promatranja. Dok se plan u prvom smislu određuje jednoznačno za određenu pojavu kojoj se obraća pažnja, dotle se kod dubinskih planova podrazumijeva istodobna i uzajamno ovisna prisutnost više planova u određenom trenutku promatranja.

Jedan kadar ima najmanje 2 dubinska plana: *prednji plan* — u kojem se nalaze prizorne pojave

što su u središtu pažnje; *zadnji plan* ili *pozadinu* — u koju ulazi sve što je na »periferiji« pažnje i nalazi se prostorno iza prednjeg plana koji je bliži točki promatranja. Kad je pozadina frontalno postavljena (paralelna s ravninom očiju odn. s plohom izreza /npr. zid kuće, red ljudi, nebo kao pozadina na planinama/), tada se takav kadar naziva *plošnim kadrom*. Ako se pozadina perspektivno prostire u dubinu (pod kutom u odnosu na plohu izreza) tada se takav kadar naziva *plastičnim kadrom*. Kada kadar ima više frontalnih razina važnih zbivanja raspoređenih po dubini, tada se takvi planovi broje redoslijedom od točke promatranja prema horizontu. *Prvim planom* se tada naziva ona frontalna razina zbivanja i prizornih pojava koja je najbliža točki promatranja; *drugim planom* ona iza nje, a *trećim, četvrtim* itd. one što slijede. Kadar u kojemu postoji više od 2 dubinska plana važnog zbivanja ili važnih likova naziva se *dubinskim kadrom* a takav dubinski raspored naziva se *dubinskom mizanscenom* (→ MIZANSCENA).

Premda su prvi filmovi često bili plastičnog kadra i dubinski višepanski, ustaljenjem primi-

tivnoga narativnog stila plošni kadrovi postaju stand. obilježjem, bitnom značajkom → tabloa. Međutim, razvitkom promjenljive točke promatranja pri prijelazu sa scene na scenu, a posebno pri praćenju toka iste scene, učestalije su se počeli pojavljivati plastični kadrovi, a u razdoblju zrelog klas. stila (20-ih, pa u razdoblju zrelog zv. filma 40-ih i 50-ih godina) plastični kadar postao je normom i stilski neobilježenim načinom kadriranja. Pribjegavanje plošnom kadru u tom je razdoblju postalo stilizacijski postupak, i to je ostalo uglavnom i do danas. Sustavno korištenje razrađenoga dubinskog kadra (dubinske mizanscene) postalo je jednim od signala modernističkog stila i počelo se osobito javljati kod naglašenih stilista nij. i zv. filma (F. W. Murnaua, M. Ophulsa i dr.), odn. u prethodnika modernizma (C. Th. Dreyer, J. Renoir, O. Welles). U polemici spram analitičke montažne tradicije poneki su teoretičari (A. Bazin) isticali upravo dubinski kadar — zajedno s kadrom-sekvencom — kao način oslobađanja od raskadriranja scene i od norme jednogstrukog središta pažnje. Dubinski je kadar, međutim, ostao stilistički obilježenim tipom ka-

PLOŠNI KADAR



DUBINSKI KADAR



dra, i danas se upotrebljava uglavnom na retorički naglašenim mjestima u filmu, a češće tek kod autora koji su skloni globalnim stilizacijama (→ KADAR-SEKVENCA).

LIT.: H. Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*, Cambridge 1916; L. V. Kulješov, *Osnovy kinorežissury*, Moskva 1941; B. Balázs, *Filmkultura*, a film művészettörténete, Budapest 1948; Z. Mitr, *Estetika i psihologija filma I i III*, Beograd 1966/1971; A. Bazin, *Što je to film?*, I, Beograd 1967; A. J. Reyner, *Film Director*, London 1970; U. Kurovski, *Lexikon Film*, München 1972; A. Peterlić, *Osnove teorije filma*, Zagreb 1982.

H. Tć.

PLATEAU, Joseph-Antoine-Ferdinand, belg. fizičar i pionir filma (Bruxelles, 14. X 1801 — Gent, 1883). Fizičar, sveuč. profesor u Gentu gdje proučava → *perzistenciju vida*. Za povijest filma značajan je zbog konstrukcije optičke igračke → *phenakistiscopea* (1832).

K. Mik.

PLATNO, FILMSKO, također **projekcijsko platno i ekran**, posebno obrađena ploha od raznih materijala na koju se projicira slika s projekcijskog aparata (kino-projektora, diaprojektora ili tv-projektora). Projekcijska ploha mora na najpovoljniji način distribuirati prolazno ili odrazno svjetlo u prostor gdje se nalaze gledatelji. Ako se projicirana slika promatra s iste strane plohe na koju se projicira, onda je to → *prednja projekcija*; ako se projicira prolaznim svjetlom (sa suprotne strane plohe od one koju promatraju gledatelji), radi se o → *stražnjoj projekciji*. U kino-dvoranama koristi se prednja projekcija.

Projekcijske plohe izrađuju se od raznih materijala čija kvaliteta mora omogućiti što manje osipanje svjetla i što ravnomjerniji i veći odraz (kako bi se projicirana slika mogla dobro vidjeti iz daljine i s raznih pozicija u dvorani). Za projekcijske plohe primjenjuju se gipsane površine, bijeli platneni materijali od prirodnih ili umjetnih vlakana, platna s površinom od zrnca stakla (tzv. *perl-platna*) te platna s porama (primjenjuju se ako se izvor zvuka nalazi iza platna). Svaka od tih vrsta ima svoje svjetlosne (optičke) značajke. Iz stručnih dijagrama vidljive su odlike pojedinih vrsta projekcijskih ploha, i prema njima se obavlja izbor koji je uvjetovan veličinom dvorane, smještajem stolica (gledalaca), veličinom projekcijske plohe (ekrana) te namjenom (odn. prema pojedinim specifičnim zahtjevima).

Za projekcijske plohe postoje i neka opća pravila: ne smiju povećavati zrnatost projicirane slike; ako su u tzv. perl-izvedbi, ne smiju imati velika zrnca stakla; ne smiju imati velike otvore za prolaz zvuka; platna ne smiju imati rijetku osnovu tkanja, moraju biti ravnomjerno nategnuta na okvir (bez nabora) i redovito se čistiti.

Projekcijska ploha ne smije utjecati na deformaciju slike. Kod filma u boji ne smije utjecati na promjenu spektra odraznog svjetla; kod stereo-projekcije ne smije utjecati na polarizaciju svjetla.

Otvori na projekcijskoj plohi ne smiju biti vidljivi najbližim gledateljima. Osim toga, oni moraju biti što manji (0,5—1 mm promjera), kako bi gubici intenziteta odraznog svjetla bili minimalni (tj. 8—15%).

Kod tzv. perl-izvedbe staklene kuglice (*kalote*) ne smiju imati promjer veći od 0,2 do 0,8 mm.

Projekcijska ploha u pravilu bi trebala imati crni matirani obrub (*ramu*), čija površina iznosi otprilike 1/10 površine ekrana.

Projekcijska ploha u dvorani mora biti tako postavljena da svaki gledatelj nesmetano vidi donji dio ekrana — bez obzira na smještaj sjedala.

Optička os projekcije mora prolaziti sredinom projekcijske plohe pod kutom od 90°.

Projekcijske plohe izrađuju se ravne ili zakrivljene. Valjčasta zakrivljenost po širini ekrana pridonosi kod velikih ekrana dojamu realnosti prizora koji se projiciraju u širokokutnom sistemu projekcije.

Za pojedine specifične namjene izrađuju se ekrani s veoma uskim smjerom odrazne karakteristike (0,5—3°), a primjenjuju se kod snimanja trik-filmova (tzv. *retrorefleksni ekrani*) (→ EKRAN).

V. Sm.

PLAZEWSKI, Jerzy, polj. kritičar, historičar i teoretičar filma. Suradnik mnogih polj. i inozemnih časopisa, autor knjiga *Filmske skice* (Skice filmowe, 1952), *Filmovi koje pamtimo* (Filmy, które pamiętam, 1956), *Mala povijest filma u ilustracijama* (Mala historia filmu w ilustracjach, 1957), *Povijest filma za svakoga* (Historia filmu dla każdego, 1968) i dr. Objavio je *Jezik filma* (Język filmu, 1961), teorijsko djelo osnovano na dosljednomu »gramatičarskom« shvaćanju. Tehniku ocjenjuje sa stajališta psihol. djelovanja (slično R. Spottiswoodu, ali s modernijim implikacijama); film je jezik ukoliko povlađuje općim značajkama tog pojma; sredstvo je za saopćavanje misli temeljeno na razumljivosti, nedvosmislenosti i apstraktnom izrazu; stvarnost se pretvara u znak, čija se sugestivnost temelji na dokumentarnosti; slika ne saopćava, već pokazuje; gledatelj postaje sudionik u radnji; označavajuće i označeno su u odnosu neposredne reprezentativnosti, što čini znak jednosmislenim; u višem sloju nadgradnje on dostiže apstraktnost kroz metafore sadržaja u većim dijelovima ili u cjelini djela; iako je filmu potreban »genijalni gledalac«, jezično verziran, to ipak osigurava semantički internacionalizam. Razvojne tendencije suvremenog filma obuhvaćaju: što puniji sadržaj kadrova i cjeline djela, slobodu izbora za gledaoca koji se aktivira, samostalnost interpretacije, ograničenje ingerencije redatelja i unošenje slučaja u radnju, negiranje i preobrtanje pravila te prikrivanje tehnike fabulom.

Du. S.

PLEASENCE, Donald, brit. filmski, kazališni i tv-glumac (Worksop, 5. X 1919). Glum. karijeru otpočinje 1939. u kazalištu na Jerseyju. Od 1942. pilot RAF-a, kraj rata dočekuje kao zarobljenik. Uspješnu karijeru karakternog glumca stvara u londonskim kazalištima dok na filmu debitira 1954. Okrugla lica i bucmastih obraza, živih očiju (često s okruglim naočalama) domišljata dječaka (a da pritom ne djeluje mladoliko), specijalizirao se za uloge osobenjaka (rijetko dobroćudnih) te za ličnosti s potisnutom ili prikrivenom zloćom ili perversitarnošću, pa i hladnokrvne zločince (npr. *Doktor Crippen*, 1962, R. Lynna). Prvu zapaženu ulogu ostvario je kao tržišni inspektor u filmu *Osvrni se grijevno* (T. Richardson, 1959). Posebno se ističe kao skitnica u *Pazikući* (C. Donner, 1963, ranije njegov veliki kaz. uspjeh), ratni zarobljenik koji pred sam bijeg oslijepi u *Velikom bijegu* (J. Sturges, 1963) te kao Đavao u filmu *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965). Kritika njegovim najboljim ostvarenjem smatra u biti tražičan lik infantilnog transvestita, kojega mnogo mlađa supruga (F. Dorleac) neprekidno ponižava u filmu *Čorsockak* (R. Polanski, 1966). Slijedi niz uspješnih uloga u SAD: znanstvenika-izdajice u *Fantastičnom putovanju* (R. Fleischer, 1966), Bondova protivnika Blofelda (jednoga od najatraktivnijih u seriji) u filmu *Samo dvaput se živi* (L. Gilbert, 1967), manijakalnog ubojice u filmu *Prisiljen da ubije* (T. Gries, 1968), trgovca oružjem u *Plavom vojniku* (R. Nelson, 1970), čuvara zatvorenika u filmu *THX 1139* (G. Lucas, 1971), dvostrukog agenta u *Crnoj vjetrenjači* (D. Siegel,



DONALD PLEASENCE

1974), psihijatra u *Noći vještica* (J. Carpenter, 1978) i predsjednika SAD u *New Yorku 1997* (J. Carpenter, 1981). Često je glumio i pov. ličnosti (npr. kratka ali efektivna interpretacija H. Himmlera u *Noći orlova*, 1977, J. Sturgesa). Mnogo radi na televiziji (npr. lik Th. Cromwella u seriji *Henrik VIII i njegovih šest žena*). Objavio je dramu *Seva i oseka* (The Lark and Ebb-Tide).

I njegova kći **Angela Pleasence** je glumica.

Ostale važnije uloge: *Manuela* (G. Hamilton, 1957); *Priča o dva grada* (R. Thomas, 1958); *Nema ljubavi za Johnnieja* (R. Thomas, 1960); *Orlačove ruke* (E. Greville, 1960); *Sinovi i ljubavnici* (J. Cardiff, 1960); *Tragom velike karavane* (J. Sturges, 1965); *Nenađmašni* (A. Latuada, 1966); *Noć generala* (A. Litvak, 1967); *Silom odveden* (De. Mann, 1971); *Frulaš iz Hamelina* (J. De-my, 1971); *Duddy visoko leti* (T. Kotcheff, 1974); *Srca zapada* (H. Zieff, 1975); *Posljednji magnat* (E. Kazan, 1976); *Telefon* (D. Siegel, 1977); *Krvni srodnici* (C. Chabrol, 1977); *Labirint* (C. Pinoteau, 1978); *Drakula* (J. Badham, 1979); *Jaguar* (E. Pintoff, 1979); *Na Zapadu ništa novo* (De. Mann, 1980); *Stvor* (J. Carpenter, 1982); *Blago u izgubljenom avionu* (D. Hemmings, 1982); *Am-basador* (J. L. Thompson, 1984); *Phenomena* (D. Argento, 1985); *Hammin rat* (M. Golan, 1988); *Princ tame* (J. Carpenter, 1988).

B. Vid.

PLESA, Branko, film., kaz. i tv-glumac, kaz. i film. redatelj te film. scenarist (Kiseljak kod Fojnice, 6. III 1926). Od 1945. pohađao Zemaljsku glumačku školu u Zagrebu; diplomirao (1952) glumu na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Karijeru otpočinje 1946. u Splitu, da bi 1947. prešao u beogradsko Jugoslovensko dramsko pozorište, gdje (s manjim stankama u slobodnom statusu) provodi sav radni vijek. Sugestivne dikcije i odmjerene geste, poznat je

B. PLEŠA u filmu *Štićenik*



posebno po ulogama klas. repertoara (Shakespeare); za lik Ivana Karamazova u dramatizaciji *Bratce Karamazovih* nagrađen je Oktobarskom nagradom grada Beograda; istu nagradu dobio je i za režiju komada *Daktilografi* i *Tigar* M. Schisgala (režira inače od poč. 60-ih godina). Dobitnik je i Sedmojulske nagrade SR Srbije, dvaput je nagrađivan na Sterijinom pozorju i dr.

Film. karijeru otpočinje već 1948. sporednom ulogom u *Priči o fabrici* V. Pogačica. U toku naredna 3 desetljeća nastupio je u više od 20 filmova. Istaknuo se gl. ulogama u filmovima *Daleko je sunce* (R. Novaković, 1953), *Aleksa Dundić* (L. D. Lukov, 1958), *Kroz granje nebo* (S. Janković, 1958), *Akcija* (J. Kavčič, 1960), *Provereno, min njet* (Z. Velimirović i J. Lisenko, 1965) te osobito *Pre istine* (K. Rakonjac, 1968), gdje je za ulogu čovjeka koji se zbližuje s nekadašnjim neprijateljem nagrađen Srebrnom arenom na festivalu u Puli. God. 1970. režirao je film *Lilka* (Zlatni leopard u Locarnu) prema pripovijetki D. Mihajlovića, suvremenu soc. dramu o zapuštenoj djeci koja smještaj u domu doživljuju »kao robiju«; sam je i igrao jednu od gl. uloga. Bavi se i scenaristikom; od njegovih scenarija realiziran je samo *Istim se putem ne vraćaj* (1965) J. Babica.

Ostale važnije uloge: *Pesma sa kumbare* (R. Novaković, 1955); *Mali čovek* (Ž. Cukulić, 1957); *Vetar je stao pred zor* (R. Novaković, 1959); *Nasilje na trgu* (L. Bercovici, 1961); *Zavjera* (F. Križaj, 1964); *Marš na Drinu* (Z. Mitrović, 1964); *Vuk s Prokletija* (M. Stamenković, 1968); *Bablje ljeto* (N. Tanhofer, 1970); *Romanca konjokradice* (A. Polonsky, 1971); *Partizani* (S. Janković, 1974); *Partizanska eskadrila* (H. Krvavac, 1979).

Mo. I.

PLITKI I DUBOKI FOKUS → ŽARIŠTE

PLUMMER, Christopher (puno ime **Arthur Ch. Orme Plummer**), kan. filmski, kazališni i tv-glumac (Toronto, Ontario, 13. XII 1927). Od 17. godine glumac-amater, profesionalizira se 1950. u Kanadi. Od 1954. s uspjehom nastupa na Broadwayu, potom i u Britaniji (veliki uspjeh kao Henrik V u Stratfordu i Edinburghu), a već od 1951. glumi i na am. i brit. televiziji (trijumf u ulozu Hamleta). Na filmu od 1957. Iako nikad nije postao zvijezda (kritika ga čak smatra zapostavljenim), pažljivo odabirući tumačio je vrlo raznolike uloge (smatra ga se jednim od najvećih majstora glum. preobražaja na engl. govornom području); ipak, svojim strogim licem oštih crta, muževnim izgledom, autoritativnim držanjem i nastupom te anglosaksonskim manirama pokazao se vrlo uvjerljivim u likovima aristokrata i vojnika (npr. njegov prvi veliki uspjeh — uloga austr. oficira i plemića koji s obitelji bježi pred

udarom nacizma u filmu *Moje pjesme, moji snovi*. 1965, J. Wisea). U istu se grupu mogu svrstati i njegove interpretacije pov. ličnosti: feldmaršala Rommela u *Noći generala* (A. Litvak, 1967), Inke Atahualpe u filmu *U potrazi za zlatom* (I. Lerner, 1968), vojvode Wellingtona u *Waterloou* (S. F. Bondarčuk, 1970), nadvojvode Franje Ferdinanda u jugosl. filmu *Atentat u Sarajevu* (V. Bulačić, 1975) i pisca R. Kiplinga u filmu *Čovjek koji je htio postati kralj* (J. Huston, 1975). Suprotno takvim likovima čvrsta moralnog kodeksa, P. zna izraziti i tamnije strane ljudske prirode, posebno ulogama psihopata i ubojica u filmovima *Tajni kompanjon* (D. Duke, 1978) i *Očevidac* (P. Yates, 1981). Do 1988. nastupio je u oko 40 filmova. Usporedo i dalje igra na televiziji širom engl. govornog područja (npr. tv-serije *Ptice umiru pjevajući* i *Preko oceana*).

Ostale važnije uloge: *Njena jedina ljubav* (S. Lumet, 1957); *Vjetar nad močvarom* (N. Ray, 1958); *Pad Rimskog Carstva* (A. Mann, 1964); *Sve o Daisy Clover* (R. Mulligan, 1965); *Priča o Eddieju Chapmanu* (T. Young, 1966); *Bitka za Britaniju* (G. Hamilton, 1969); *Povratak Pink Panthera* (B. Edwards, 1974); *Nedolično vladanje* (M. Anderson, 1975); *Međunarodna nagrada* (B. Forbes, 1978); *Sherlock Holmes i Jack Trbosjek* (B. Clark, 1980); *Amater* (Ch. Jarrott, 1982); *Božji sud* (D. Davis, 1984); *Zaljubljenja Lily* (K. Makk, 1985); *Momak u plavom* (Ch. Jarrott, 1986).

Dr. II.

POČKAJ, Duša, film., kaz. i rtv-glumica (Dolnja Lendava, 16. XI 1924 — Ljubljana, 24. VI 1982). Diplomirala glumu na Akademiji za gledališće, film, radio in televiziju u Ljubljani. Od 1950. članica drame Slovenskega narodnog gledališča; nastupala je i na eksperimentalnim scenama, radiju i televiziji. Više od 20 godina vodeća kaz. glumica Slovenije, neponovljiva je u dramama apsurdna, »antidramama« i neonaturalističkim komadima, gdje je osobito došla do izražaja njezina sklonost humoru i imaginaciji; podjednako je sugestivna i u psihološki produbljenim karakternim ulogama. Dobitnica je Prešernove nagrade 1965.

Na filmu je debitirala 1953 (*Čara gospoda* B. Stupice). Najveći uspjeh ostvaruje ulogom suvremene urbane žene izmučene životnim krizama u filmu *Ples na kiši* (B. Hladnik, 1961), za koju je na festivalu u Puli nagrađena Zlatnom arenom. Značajne uloge ostvarila je i u komediji *Toga lijepog dana* (F. Štiglic, 1962), filmu i tv-seriji *Cvijete u jesen* (M. Klopčič, 1973) potresnim likom ostarjele seljakinje, te u grotesknoj komediji *Ubij me nježno* (B. Hladnik, 1979), gdje je za ulogu prevoditeljice šund-romana koja mašta

o bogatijem i zanimljivijem životu nagrađena Nagradom »Metod Badjura« u Celju i Caricom Teodorom u Nišu. I. Pretar je u svom *Idealistu* (1976) iskoristio i njezin pjevački dar, pa P. pjeva uvodni (i popratni) song filma. Svojim tipom, suvremenim glum. izrazom i osobnim šarmom P. je predstavljala propuštenu priliku jugosl. kinematografije da proizvede zvijezdu međunar. značaja.

Ostale uloge: *Minuta za umorstvo* (J. Kavčič, 1962); *Zavjera* (F. Križaj, 1964); *Štićenik* (V. Slijepčević, 1966); *Divlji anđeli* (F. Hadžić, 1969); *Pozdravi Mariju* (M. Klopčič, 1969); *Devo to čudo na istoku* (V. Filipović, 1972); *Bjegunac* (J. Kavčič, 1973); *Grč* (B. Šprajc, 1979).

PODESTÀ, Rossana (pr. ime **Carla Dora Podestà**), tal. glumica (Zliten, Libija, 20. VI 1934). Jedna je od mnogobrojnih tal. glumica koje se, vrlo mlade, javljaju poč. 50-ih godina, biranih u prvom redu zbog atraktivnoga fiz. izgleda. Na film je dovodi L. Moguy (*Sutra je novi dan*, 1951). Nakon nekoliko manjih uloga, uglavnom u tipu → naivke, počinju je angažirati i istaknuti redatelji (npr. *Glas tišine*, 1952, G. W. Pabsta i *Mreža*, 1953, E. Fernández). Veliku popularnost (osobito na španj. govornom području) postiže u pseudohist. spektaklima: kao Nausikaja u *Odiseju* (1954) M. Camerinija i naslovnom ulogom u *Heleni Trojanskoj* (1955) R. Wisea. I pored nekoliko nastupa u hollywoodskim filmovima nije ostvarila značajniju međunar. karijeru, pa joj 60-ih godina popularnost opada; unatoč nastojanjima njenog supruga, producenta i redatelja M. Vicarija (uspješna je u njegovim filmovima *Intimni časovi*, 1964, i *Sedam zlatnih ljudi*, 1965), otada nastupa sve rjeđe. Povremeno glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Policajci i lopovi* (Steno i M. Monicelli, 1951); *Djevojke iz San Frediana* (V. Zurlini, 1954); *Santiago* (G. Douglas, 1956); *Otok na kraju svijeta* (E. Gréville, 1958); *Sodoma i Gomora* (R. Aldrich i S. Leone, 1961); *Buntovni profesor* (Steno, 1972); *Zavodnici nedjeljom* (omnibus, epizoda D. Risija, 1980).

D. Šva.

PODNASLOV, prevedeni tekst utisnut na donjem dijelu svake film. slike (ili sa strane duž slike, npr. u Japanu) (→ PREVOĐENJE FILMOVA).

Red.

PODUZEĆE, FILMSKO, u kapitalističkim zemljama samostalna priv. djelatnost na području kinematografije radi ostvarivanja *zarade*; u socijalističkim, gdje je privatno vlasništvo ukinuto, P. bi trebalo biti asocijacija svih proizvođača filmova (obično ga osniva drž. organ, a onda se normativnim aktima utvrđuje stupanj njegove samostalnosti). U samoupravnom sistemu društ. vlasništva P. se naziva i *organizacija udruženog rada* (akr. *OUR*). Drž. filmska poduzeća u socijal. državama, a ponekad i u kapitalizmu, mogu do te mjere biti lišena samostalnosti i priv. motivacije, da prerastaju u drž. ustanove. Naprotiv, u samoupravnom priv. sistemu proizvođači mogu osnivati i privremena poduzeća, tzv. *filmske radne zajednice* (akr. *FRZ*), kao trajne proizvodne organizacije ili pak za proizvodnju samo 1 filma (poslije čega se rasformiraju). Sl. organizacije postoje i u kapitalizmu u formi proizvodnih zadruga — kao alternativa kapitalističkim poduzećima i dr. oblicima udruživanja poduzetnika (korporacije, dioničarska društva, trustovi). U kapitalizmu, gdje postoje *poduzetnici* (osobe koje raspolazu sredstvima za proizvodnju filmova i samostalno donose odluke), proizvodna i trg. aktivnost obično idu usporedo i povezano, pa se takva poduzeća nastoje baviti sa sve 3 grane kinematografije: → proizvodnjom, → distribucijom i → prikaziva-



D. POČKAJ u filmu *Ples na kiši*

njem. No kako sitne firme to ne mogu do kraja ostvariti, stvaraju se tzv. *kompanije*, u kojima više individualnih poduzetnika sa svojim sredstvima stvaraju zajednička poduzeća na osnovi poslovnog udruživanja, slična *dioničkom (akcionarskom) društvu* koje nastaje spajanjem mnogih individualnih kapitala u jedan dionički, a suvlasništvo se određuje na temelju vlasništva određenog broja dionica, pa se i u upravljanju sudjeluje s onoliko glasova koliko se ima dionica. Kako se dionice često prodaju i kupuju (samim tim često mijenjaju vlasnika), to se upravljanje takvom tvrtkom povjerava direktoru, savjetu direktora, upravnom odboru, nadzornom organu i — u krajnjoj konzekvenci — plenumu dioničara. *Dionička društva* najrašireniji su oblik centralizacije kapitala, ali se — kako je filmu potrebna što jedinstvenija organizacija, nadzor, usmjeravanje i rukovođenje — u film, poduzetništvu uvijek traže što zatvorenije forme upravljanja i odlučivanja. U tom smislu osnivaju se film. *korporacije* kao poslovna udruženja s pravnim statusom, a radi kolektivnog ostvarivanja poslovnih interesa više film. poduzetnika; u mnogim korporacijama sudjeluje i država sa svojim ekon., često i polit. ciljevima. Još zatvoreniji oblik film. poduzetništva su tzv. *trustovi*, monopolistička udruženja kod kojih udružena film. poduzeća samo formalno i pravno zadržavaju samostalnost, a faktički se nalaze pod zajedničkim operativnim rukovodstvom, tako da gube stvarnu proizvodnu i poslovnu samostalnost. Poznati su trustovi u SAD, koji su nastojali ostvariti kontrolu u svim djelatnostima od proizvodnje do prikazivanja filmova, i tako monopolistički diktirati opće uvjete privređivanja u kinematografiji. Države se protiv takvih objekata bore *antitrustovskim zakonima*, npr. zabranjujući poduzećima za proizvodnju da istodobno budu vlasnici kinematografa; tako su u SAD donijeta 2 takva antitrustovska zakona (1917. i 1948). P. se, osim po tipu vlasništva, diferencira i po predmetu poslovanja: *za proizvodnju, za tehničku obradbu, za promet i distribuciju, za prikazivanje* i sl.

Prva film. poduzeća, kao ona braće Lumière, Th. A. Edisona, L. Gaumonta ili Ch. Pathéa, nastala su iz firmi koje su imale drugi predmet poslovanja, ali su njihovi vlasnici ubrzo shvatili komerc. vrijednosti filma i posvetili se film. proizvodnji. Jedna za drugom, stvaraju se film. kompanije s velikim brojem zaposlenih te s filijalama na više kontinenta. Danas u pojedinim zemljama postoji i više tisuća film. poduzeća koja se bave raznim djelatnostima unutar kinematografije, no njihov broj nije stalan, jer često dolazi do integracije u veća poduzeća, slabija propadaju, a svakodnevno se osnivaju i nova. Rijetka su poduzeća iz prvog razdoblja stvaranja film. industrije; jedno od njih je *Nordisk Films Kompagni*, prva dan. filmska kompanija osnovana još 1906, koja se smatra najstarijom u svijetu. Prva film. poduzeća u Jugoslaviji osnovana su između dva rata (npr. *Croatia film* iz Zagreba, 1917); 1945. osnovano je *Državno filmsko preduzeće DFJ* kao sav. poduzeće, a u federalnim jedinicama rep. poduzeća. Većina od njih danas više ne postoji; kontinuirano djeluje samo *Jadran film* iz Zagreba. Z. Sud.

PODVODNA KAMERA → KAMERA, FILM-SKA, Vrste kamera

PODZEMNI FILM → UNDERGROUND-FILM

POE, James, am. scenarist (Dobbs Ferry, New York, 4. X 1921). Školovao se na St. John's Collegeu. Film. karijeru otpočinje 40-ih godina suradnjom na film. novostima *The March of Time*.

Scenaristikom se bavi od 1948. Jedan od spisateljski najnadarenijih hollywoodskih scenarista, podjednako je uspješan i originalnim scenarijima i adaptacijama knjiž. djela. Sa J. Farrowom i S. J. Perelmanom nagrađen je 1957. Oscarom za adaptaciju lit. predložka (*Put oko svijeta za 80 dana*, 1956, M. Andersona). Suradivao je (do 1969) u ukupno 18 filmova.

Ostali važniji filmovi: *List skandala* (Ph. Karlson, 1952); *Veliki nož* (R. Aldrich, 1955); *Atak* (R. Aldrich, 1956); *Mačka na vrućem limenom krovu* (R. Brooks, 1958); *Posljednji vlak iz Gun Hilla* (J. Sturges, 1959); *Utočište/Svetište grijeha* (T. Richardson, 1960); *Ljeto i dim* (P. Glenville, 1961); *Ljiljani u polju* (R. Nelson, 1963); *Igračke u potkrovlju* (G. R. Hill, 1963); *Pobuna robijaša* (B. Kulik, 1968); *Konje ubijaju, zar ne?* (S. Pollock, 1969).

Red.

POELZIG, Hans, njem. scenograf (Berlin, 30. IV 1869 — Berlin, 14. VI 1936). Čuveni arhitekt, predavač na Visokoj tehničkoj školi u Berlinu. Projektirao je, među ostalim, i Grosses Schauspielhaus u Berlinu — kazalište građeno za M. Reinhardta i njegovu trupu. Na film dolazi preko poznanstva sa P. Wegenerom, dugogodišnjim glumcem u Reinhardtovom kazalištu. Njegov prvi i najznačajniji scenogr. rad je u filmu *Golem, kako je došao na svijet* (P. Wegener i C. Boese, 1920), u čija je rješenja utkana i Reinhardtova teorija »igre svjetlosti«. Iako Wegener (za razliku od dr. ekspresionista) nije bio naklonjen oštrim svjetlosnim efektima, P. je upravo njima, kao i oštrim trokutastim krovovima, uskim visokim kućama i strogo povezanošću kostima i scenografije djelu uspio dati tipične ekspresionističke značajke.

Ostali važniji filmovi: *Živi Bude* (P. Wegener, 1924); *Kronika Grieshuusa* (A. von Gerlach, 1925).

Da. Mć.

POETSKI REALIZAM, naziv za tendenciju u franc. igranom filmu aproksimativno 1935–39, općenito obilježenu usmjerenošću prema suvremenoj tematici i pesimističnom svjetonazoru, koji u krajnjim konzekvencama prelaze u naturalizam. Smatra se da je primarni uzrok pojave struje, osobito njezine polit. konotacije i dominantne

pesimističnosti, bila specifična polit. i moralna situacija u Francuskoj tog doba: usporedo s ujedinjavanjem svih naprednijih polit. stranaka u Narodnu frontu i njezinom pobjedom na izborima 1936, povećavala se demoralizacija kao posljedica svijesti o nemoći u odnosu prema Njemačkoj (u kojoj su nacionalsocijalisti već na vlasti) te osjećaj neminovnosti rata s tim vojno nadmoćnijim protivnikom. Razlozi su i u općem osjećaju krize koji je zahvatio građansku inteligenciju, u potrebi za radikalnijim polit. opredjeljivanjem, te u ekon. krizi u Francuskoj poč. 30-ih godina, koja se posebno odrazila u kinematografiji pri prijelazu na tehnologiju zv. filma (s tim su u svezi i novčane malverzacije koje uvjetuju bankrot većih film. kompanija). Takvu situaciju koriste male neovisne produkcijske kuće i niz autora koji stvaraju skup filmova sličnoga (turobnog) ugođaja, srodnoga (pesimistično-fatalističkog) svjetonazora i stila (prerastanje lirskoga u naturalističko /ili obrnuto/) te angažiranijega, kritičnijeg pristupa polit., soc. i ekon. problematici suvremene Francuske.

Začecima usmjerenja smatraju se: prvi zv., izrazito populistički filmovi *Renea Claira* (npr. »Pod krovovima Pariza«, 1930); *Renoirovi* rani zv. filmovi (npr. »Kuja«, 1931, i »Bodu spašen iz vode«, 1932); sumorne priče *Jeanne Vigoa* »Nula iz vladanja« (1933) i »Atalanta« (1934); osobito filmovi *Jacquesa Feydera* »Velika igra« (1934), realist. prikaz besperspektivnog života legionara, i »Pansion Mimoza« (1935), »crna drama« iz predgrađa; spomenuti su filmovi predodredili i temeljne lokacije i njima adekvatne ugođaje poetskog realizma. Na struju su utjecali i djelovanje napredne kaz. → *Groupe Octobre* te pojedini pacifistički filmovi strane proizvodnje (npr. »Na Zapadu ništa novo«, 1930, L. Milestonea).

Temeljni motivi poetskog realizma postojali su u franc. kinematografiji već u nij. razdoblju, ali su tek u toj struji postali idejnim i dramskim pokretačima. To se, prije svega, odnosi na: a) motiv idealiziranja prestupnika i osoba s margina društva (koje to postaju isključivo zbog sukoba s nehumanim društv. odnosima); b) bijeg od stvarnosti i neuspješan pokušaj stvaranja novog života (što obično postaje okosnicom fabule); c) izdaja od bližnjih i, kao posljedica toga, nepovje-

POETSKI REALIZAM M. CARNÉ. *Dan se rađa* (J. Berry, J. Gabin i Arietty)



POETSKI REALIZAM, lijevo: J. RENOIR, *Pravila igre*, desno: J. DUVIVIER, *Pozivnica za ples*

renje u ljude; d) osobito, pridržavanje društva. »pravila igre« (tko ih se ne drži, bezuvjetno strada). Potonji je nadređen svima ostalima, jer junak strada upravo zbog nepriznavanja društva. poretka kao obveze, što se ponekad manifestira i kroz zločin. Spomenuti motivi u svezi su i s psihol. ocrtavanjem karaktera i tipa junaka (bez obzira na društvo. sloj kojem pripada), čiji je najautentičniji predstavnik *Jean Gabin* kao »mitska figura« autsajdera i gubitnika. Iako postoje iznimke (npr. *Michèle Morgan*), ženski likovi definirani su kao ovisni o muškarcima (koji su za njih istodobno i opasnost i jedina solucija); kako se radi o pesimističnim filmovima, svaka veza muškarca i žene gotovo uvijek ima tragičan kraj. Iako su *Marcel Carné* (»Jenny«, 1936; »Smiješna drama«, 1937; »Hotel Sjever«, 1938; »Obala u magli«, 1938; »Dan se rađa«, 1939) i *Julien Duvivier* (»Zastava«, 1935; »Pépé le Moko«, 1936; »Bilo ih je pet«, 1936; »Pozivnica za ples«, 1937; »Kraj dana«, 1939) kao najpesimističniji predstavnici struje artikulirali i definirali njene temeljne motive, središnja je figura *Jean Renoir* (»Toni«, 1934; »Na dnu«, 1936; »Zločin gospodina Langea«, 1936; »Velika iluzija«, 1937; »Pravila igre«, 1939). Dok su filmovi *Carné* i *Duvivier* utemeljeni na moralno-psihol. dimenziji, Renoirovi se ističu društvenokritičkim odnosom te proklamiranjem solidarnosti širokih radničkih masa i intelektualnih slojeva. Od ostalih redatelja koji su djelovali u okviru struje (ili na njenim marginama) izdvaja se *Jean Grémillon* (»Ždrijelo ljubavi«, 1937; »Neobični gospodin Victor«, 1938; »Kape-tan remorkera«, 1939), a spomenuti valja i *Marca Allégreta*, *Andréa Berthomieu*, *Henrija Decoina*, *Leonidea Moguya*, *Pierre Chénala*, *Georgesa La-combea*, *Louisa Daquina*, *Léa Joannona*, *Edmonda Grévillea* i *Sachu Guitryja*.

Pojava zvuka (kao i potreba poetskog realizma da se što preciznije definira društveno-psihol. kontekst filmova) u Francuskoj je, možda jače no drugdje, afirmirala autorski scenar. rad; najmarkantnije figure bili su *Charles Spaak*, zatim *Henri Jeanson*, *Pierre Bost* i *Jean Aurenche* te, posebno, *Jacques Prévert*, čiji se stil savršeno uskladio s *Carné*ovom »crnom poezijom«. Važno mjesto u filmovima poetskog realizma ima i scenografija, koja u skladu s naglašeno sumornom fotografijom (*Jean Bachelet*, *Curt Courant*, *Roger Hubert*, *Michel Kelber*, *Jules Kruger*, *Christian Matras*, *Claude Renoir*, *Eugen Schüfftan*, *Armand Thirard*) dominantno određuje atmosferu filma; najutjecajniji su *Lazare Meerson* i *Alexandre Trauner*, a ističu se još

Leon Barsacq i *Max Douy*. Najpoznatiji skladatelj struje je *Maurice Jaubert*. Od glumaca, pored *J. Gabina* posebno su značajni *Louis Jouvet* i *Pierre Fresnay* kao tumači intelektualnih tipova, *Michel Simon* u ulogama »animalnih«, te *Jules Berry* kao utjelovljenje malograđanskog nitkova, zatim još *Jean-Louis Barrault*, *Harry Baur* i *Raimu*; od glumica, uz *M. Morgan* ističu se *Arletty*, *Danielle Darrieux*, *Annabella*, *Françoise Rosay* i *Madeleine Renaud* (većinom u tipu → dobre prijateljice).

P., struja koja u Evropi 30-ih godina najdramatičnije izražava psihozu vremena, donio je franc. kinematografiji proboj i na am. tržište, pa je mnogi tada smatraju vodećom u svijetu. Utjecaj poetskog realizma očit je kod franc. redatelja ratne i neposredno poratne generacije: *Henrija-Georgesa Clouzota* (»Gavran«, 1943), *Claudea Autant-Laraa* (»Đavao u tijelu«, 1947), *Renéa Clémenta* (»Zidovi Malapage«, 1948) i *Jacquesa Becker*a (»Zlatna kaciga«, 1952, i »Ne dirajte u lovu«, 1954). Zamjetan je i u razdoblju → *novog vala*, čiji redatelji vrlo često koriste i razvijaju motive poetskog realizma: *Jean-Luc Godard* (»Do posljednjeg daha«, 1960, i »Ludi Pierrot«, 1965), *François Truffaut* (»400 udaraca«, 1959, i »Pucajte na pijanista«, 1960) i *Claude Chabrol* (»Lijepi Serge«, 1958, i »Rodaci«, 1959), kao i u brojnim glum. pojavama franc. filma: posebno kod *Jean-Paula Belmonda*, zatim *Lina Venture*, *Yvesa Montanda*, *Michela Piccolija* i *Alaina Delona*. I tal. → *neorealizam* pokazuje utjecaje poetskog realizma (osobito filma »Toni«), zatim pojedini brit. filmovi — npr. »Kiša uvijek pada nedjeljom« (1947) R. Hamera te osobito ciklus djela C. Reeda s motivom »čovjeka u bijegu« (npr. »Bjgunac«, 1946, gdje se J. Mason pojavljuje kao irsko-engl. verzija »Gabinova mita«), kao i am. → *crni film*, te pojedina djela dr. kinematografija. Da. Mć.

POGAČAR, Viki, snimatelj (Ljubljana, 9. IV 1924). Stručno se osposobio u Beogradu. Karijeru je otpočeo neposredno po svršetku II svj. rata snimajući za film. novosti (180 storijsa). Snimio je i 33 dokum. filma kao i niz stručnih filmova u proizvodnji Zastava filma. Najbolja ostvarenja postigao je u dokum. filmovima *Partizanske bolnice u Sloveniji* (Z. Sintič, 1948, sa A. Smehom), za koji je nagrađen sav. nagradom, i *Proljeće u planinskom lovištu* (B. Režek, 1951), za koji je nagrađen na festivalu u Trentu. Uspješno je surađivao i sa J. Kavčičem (*Neobični lov*, 1959), J. Pogačnikom (*Arbissima*, 1959, i *Kako to boli*, 1961), M. Sajkom (*Gdje je željezni zastor?*, 1961, i *Turnir*

pri Šumiku, 1965), V. Duletičem (*Drugovi*, 1964) i dr. Od 1966. djeluje na Tv Ljubljana. Lj. N.

POGAČIČ, Vladimir, redatelj i scenarist (Karlovac, 23. IX 1919). Kao student povijesti umjetnosti u Zagrebu 1939. u kult. društvu studenata Svjetlost osniva studentsko kazalište te režira prazvedbu *Maskerate* M. Krleže i dramu I. Shawa *Pokopajte mrtve*. Od 1945. dramaturg i redatelj Radio-Zagreba te urednik kult. rubrike i zamjenik gl. urednika sindikalnog tjednika »Glas rada«. Nastavljajući s vođenjem studentskog kazališta, 1947. režira prvo izvođenje jednog djela B. Brechta u Jugoslaviji — *Puške gospode Carrar*. Od 1947. student Visoke filmske škole u Beogradu, a tada se i posvećuje filmu — počinje režirati u poduzeću Zvezda film. Na igr. filmu debitira 1948. *Pričom o fabrici* (i scenarist) o borbi protiv sabotera u razdoblju poratne izgradnje, za koju je 1949. nagrađen nagradom Savezne vlade za najbolju režiju u kategoriji igr. filma. Motiv saboterstva prisutan je i u njegovu idućem projektu *Posljednji dan* (1951) prema scenariju O. Daviča, inače prvomu jugosl. špijunskom filmu. Slijede 2 adaptacije djela poznatih pisaca: *Nezjera* (1953) prema drami *Ekvinocio* I. Vojnovića, nagrađena 1955. za najbolji film i režiju u povodu proslave 10. obljetnice kinematografije u novoj Jugoslaviji; *Anikina vremena* (1954, i koscenarist sa V. Rasporom) po noveli I. Andrića, prvi jugosl. film distribuiran u SAD. Pogačićeva sklonost psihol. analizi, kao i sposobnost stvaranja sugestivne atmosfere, osobito dolazi do izražaja u potresnoj drami iz okupiranog Beograda u II svj. ratu *Veliki i mali* (1956), prvomu jugosl. igranom filmu nagrađenomu na međunar. festivalu (za režiju u Karlovym Varyma 1957). U skladu s tada započetim trendom filmova suvremene tematike, 1957. režira omnibus od 3 priče *Subotom uveče*, nagrađivan na festivalu u Puli, u kojem do osobitog izražaja dolazi njegova lakoća pripovijedanja; posebno je uspjela 2. epizoda *Doktor*, o uvijek usamljenom boksračkom navijaču (M. Srdoč). Pogačićeva stvaralačka zrelost i afiniteti najjasnije se očituju u idućem filmu *Sam* (1959, i scenarist) prema romanu M. Renovčevića, o partizanskom odredu u neprijateljskom okruženju; iako s radnjom iz NOB-e, u prvom planu je motiv samoće (čest u njegovom opusu); ta inovativna odlika filma s temom iz NOB-e uzrokovala je osrednji prijem toga kasnije znatno pozitivnije valoriziranog djela. Slijede 3 filma kojima ne ponavlja dotadašnje uspjehe; melodrama iz suvremenog života *Pukotina*

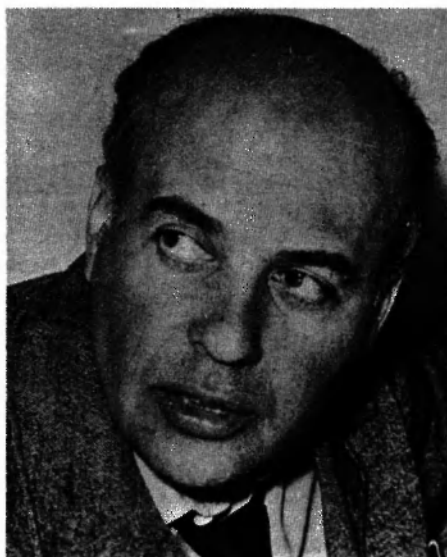
raja (1959, i koscenarist sa M. Tutorovom) prema Tutorovljevoj drami, adaptacija komedije D. Gervaisa *Karolina Riječka* (1961) i, uspjeliji od prethodna dva, *Čovjek sa fotografije* (1963), akcioni film iz NOB-e. Nakon toga P. definitivno napušta režiju. Uz igrane režirao je i nekoliko dokumentarnih (npr. *Svedočanstva o Tesli*, 1955, nagrađen u Puli 1956) i tv-filmova.

Prerano završeni Pogačičev opus jasno ilustrira razvitak i mijenu orijentacija u pionirskim danima poratne jugosl. kinematografije: od filmova koji daju eksplicitnu podršku aktualnim društvenopolit. potrebama preko adaptacija knjiž. djela, psihol. filmova, djela u kojima se teži većemu stilskom rafinmanu, do izrazito zab. projekata. U tom razvoju P. je brzo sazrijevao, razvijao vještinu lakog izlaganja i suptilne analize likova, tako da ga se može ubrojiti među nekolicinu najistaknutijih jugosl. redatelja 50-ih godina.

P. je podjednako zaslužan i za unapređivanje film. kulture u Jugoslaviji. Tako, 1954–81. direktor je Jugoslovenske kinoteke u Beogradu, neprekidno unapređujući njezinu djelatnost i povećavajući njezin ugled u inozemstvu. Od 1955. član je Izvršnog komiteta → FIAF-a, 1969–71. potpredsjednik te federacije, 1972–79. predsjednik, a 1979–81. ponovno potpredsjednik; 1982. izabran je za doživotnoga počasnog člana FIAF-a. God. 1972–79. potpredsjednik je Savjeta za film, radio i televiziju (akr. CICT) pri UNESCO-u. Predavao je na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Studijama o film. umjetnosti i povijesti filma istaknuo se i kao film. publicist. Bio je gl. i odgovorni urednik časopisa »Film danas«.

An. Pet.

POGAČNIK, Jože, film. i tv-redatelj i scenarist (Maribor, 22. IV 1932). Studirao režiju na Akademiji za gledalište, radio, film in televiziju u Ljubljani. Ugled stječe kao film. kritičar i publicist. Režira od 1959 (*Janez Cesar*). Jedan od najplodnijih (blizu 60 filmova) i najznačajnijih slov. dokumentarista, s uspjehom se bavi širokim spektrom tema: sjećanjima na rat i okupaciju (npr. *Arbissima*, 1959, i *Kako to boli*, 1961), problemom »gastarbajtera« (npr. *Tuđincima na udaru* — Na stranskom tiru, 1964), sport. filmovima (*Derby*, 1965 /Prešernova nagrada i Srebrna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu — *ex aequo*); *U vis* — Kvišku, 1969; *Zlatni dječaci* — Zlati fantje, 1970; *Sport na ulici* — Sport na ulici, 1974; *Čovjek s maskom* — Čovjek z masko, 1974; *Bijeli nomadi* — Beli nomadi, 1978 /Zlatna medalja »Beograd« — *ex aequo*), filmovima o ljudima



VLADIMIR POGAČIĆ

»treće dobi« (npr. *Naručeni miraz* — Naročeni ženin, 1965 /Prešernova nagrada; *Sarabanda za 17. regimentu* — Sarabanda za 17. regiment, 1976 /Srebrna medalja »Beograd« — *ex aequo*), reklamnim filmovima (npr. *Toper Cocktail*, 1976 /Zlatna medalja »Beograd« — *ex aequo*; *Iskra radi za vas* — Iskra dela za vas, 1978 /Srebrna medalja »Beograd« — *ex aequo*) i dr. Okušao se i na igr. filmu. Soc. dramom *Tvrđava siledžija* (Grajski biki, 1967) smještenom u domu za ratnu siročad imao je više uspjeha no drugim filmom — *Naš čovjek* (Naš človek, 1985). U novije vrijeme radi uglavnom na televiziji. Bavi se i montažom.

Ostali važniji filmovi: *Sestra* (1960, kratki igrani); *Snaga je pola zdravlja* (Snaga je pol zdravlja, 1967); *Nedjelja u bolnici* (Nedelja v bolnici, 1969); *Kad sam bio mali, bio sam zdrav i veseo* (Ko sem majhen bil, sem bil zdrav, vesel, 1969); *Tri etide za Ketu i Miloša* (Tri etude za Ketu in Miloša, 1972, Srebrni medvjed u Berlinu); *Tragom sunca* (Sledim soncu, 1972); *46. paralela* (46. vzporednik, 1973); *Put k susjedu* (Pot k sosedu, 1975); *150 godina kasnije* (150 let pozneje, 1975); *Ovdje su — naši* (Tu so — naši so, 1976); *Dar koji znači nadu* — *dijaliza* (Darilo, ki pomeni upanje — dijaliza, 1977); *Kafilerija* — *zaštita okoliša* (Kafilerija — varstvo okolja, 1979); *Pravac — revolucija* (Smer — revolucija, 1980); *Ispračaj* (Slovo, 1981); *Ljubljana* (1981); *Troje mladih* (Trije mladi, 1982); *Kavana Astoria* (1989, igr.). V. Mus.

POGANY, Gabor, tal. snimatelj mađ. podrijetla (Budimpešta, 28. X 1915). Sin arhitekta, diplomirao arhitekturu u Budimpešti i slikarstvo u Londonu. Film. karijeru otpočine 1934. u Vel. Britaniji kao asistent scenografa (V. Korde), a od 1935. je asistent snimatelja (G. Perinalla, H. Stradlinga, H. Rossona i R. Rennahana). U Italiji od 1937 (1952. uzima državljanstvo), samostalno snima od 1941. te postupno stvara i međunar. karijeru. Iako uglavnom snima komerc. filmove, surađuje i s vodećim tal. redateljima R. Rossellinijem, L. Viscontijem, V. De Sicom te A. Blasettijem, za čiji je film *Evropa noću* (1958) nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nistri d'Argento (za fotografiju u boji). Jedan od najplodnijih tal. snimatelja, s filma se povukao 1977.

Njegov sin **Cristiano Pogany** također je film. snimatelj.

Ostali važniji filmovi: *Assunta Spina* (M. Matoli, 1948); *Žene bez imena* (G. von Radvanyi, 1949); *Zabranjeni Krist* (C. Malaparte, 1950); *Druga vremena* (A. Blasetti, 1952, sa C. Montuorijem); *Spartak* (R. Freda, 1952); *Glas tišine* (G. W. Pabst, 1952); *Žene smo* (omnibus, epizoda L. Viscontija, 1953); *Ivana Orleanska na lomači* (R. Rossellini, 1954); *Naša vremena* (A. Blasetti, 1954); *Camilla* (L. Emmer, 1955); *Beatrice Cenci* (R. Freda, 1957); *Kemping* (F. Zeffirelli, 1957); *Ljubav i čavrljanje* (A. Blasetti, 1957); *Topovska serenada* (W. Staudte, 1958); *Siromašni milijunaši* (D. Risi, 1959, sa T. Delli Collijem); *Činovnik* (L. Zampa, 1959); *Slatke prijevare* (A. Lattuada, 1959); *Ciocciara* (V. De Sica, 1960); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Carska Venera* (J. Delannoy, 1962); *Opatica iz Monze* (C. Gallone, 1963); *Ljeto, 10,30 uveče* (J. Dassin, 1966); *Čovjek je mogao biti ubijen* (R. Neame, 1966); *Dobro veče, gospodo Campbell* (M. Frank, 1968); *Gnjezdo strljenova* (Ph. Karlson, 1970); *Plavobradi* (E. Dmytryk, 1972); *Hotel Kleinhoff* (C. Lizzani, 1977). K. Mik.

POGGIOLI, Ferdinando Maria, tal. redatelj, scenarist i montažer (Bologna, 13. XII 1897 — Rim, 1. II 1945). Diplomirao vanjsku trgovinu. Od 1930. pomoćnik montažera u kompaniji Cines, nakon toga radi na sinkronizaciji stranih filmova. Dokum. filmove režira od 1932 (npr. *Sicilijanske impresije* — Impressioni siciliane, 1932, i *Paestum*, 1933), a na igranome debitira 1936 (*Bijelo oružje* — Arma bianca); svojim je projektima ponekad i koscenarist. Golem uspjeh postiže svojim 3. filmom *Zbogom, mladosti* (Addio giovinezza, 1940), u prvom redu zbog izvrsno pogođene atmosfere studentskog života u Torinu.

V. POGAČIĆ, lijevo: *Veliki i mali*, desno: *Subotom uveče* (M. Srdoč)



Ovakvo približavanje svagdašnjici u doba eskapizma → bijelih telefona nastavlja i filmom *Da, gospodo* (Sissignora, 1941), u ambijentima Genove. Zbog toga što snima život običnih ljudi u autentičnim prostorima, tal. kritika smatra ga jednim od preteča → neorealizma (iako više po vanjskim obilježjima no po duhovnoj klimi). Kao što je u oporbi prema eskapističkoj film. zabavi snimao sentimentalne komedije iz života tzv. malih ljudi, tako je u opreci prema → kaligrafizmu ekranizirao veristički roman L. Capuane *Markiz Roccaverdina* pod naslovom *Ljubomora* (Gelosia, 1942). Prerana smrt u doba pune zrelosti prekinula je njegovo stvaralaštvo upravo u početku razvitka neorealizma, kojem je — uz A. Blasettija i V. De Sica — nekim ostvarenjima i utro put.

Usporedo s redateljskom, 1934–39. ostvario je i uspješnu karijeru montažera (npr. *Svačija gospoda*, 1934, M. Ophulsa, *Kralj podrugljivac*, 1935, E. Guazzonija, te *Princeza Tarakanova*, 1938, F. Ozepa i M. Soldatija).

Ostali igr. filmovi: *Bogatstvo bez sutrašnjice* (Richezza senza domani, 1939); *Ljubav pjeva* (L'amore canta, 1941); *Ukročena goropadnica* (La bisbetica domata, 1942); *Gubitak građanskih prava* (La morte civile, 1942); *Prijatelj žena* (L'amico delle donne, 1942); *Sestre Materassi* (Sorelle Materassi, 1943); *Svećenički šešir* (Il cappello da prete, 1943).

D. Šva.

POIRET, Jean (pr. ime **J. Poiré**), franc. glumac, scenarist i dramatičar (Pariz, 17. VIII 1926). Karijeru otpočinje u music-hallu i kabareu, gdje je vrlo zapažen u paru sa → M. Serraultom; zajedno debitiraju i na filmu (*Vragoljanka*, 1955, M. Boisronda). U dugoj karijeri specijalizira se za likove ironika i skeptika (uvijek s malo humora), koji s distance podrugljivo prate zbivanja, a tek povremeno na njih i utječu. Podsmješljiva izraza i simpatična osmijeha, sposoban pridati ljudskost i negativcima, nakon uspjeha ulogom kaz. redatelja-kolaboracionista u *Posljednjem metrou* (1980) F. Truffauta počinje igrati i gl. likove. Osobito se ističe kao cinični krim. inspektor u filmovima *Piletina u octu* (1985) i *Inspektor Lavardin* (1986) C. Chabrola te kao lažni paraličar koji nakon hodočašća u Lourdes paralizu stvarno i dobije u filmu *Cudom izliječen* (1987) J.-P. Mockyja (s kojim često surađuje). Poznat bulevarski kaz. pisac, koscenarist je ekranizacija svojih hit-komedia *Kavez ludosti* (E. Molinaro, 1978) i *Sretan praznik* (G. Lautner, 1984), kao i nastavka prvosposmenute — *Topla braća* (E. Molinaro, 1980).

Ostale važnije uloge: *Ubojice i kradljivci* (S. Guitry, 1956); *Djevice* (J.-P. Mocky, 1962); *Smiješni župljanin* (J.-P. Mocky, 1963); *Veliki strah* (J.-P. Mocky, 1964); *Veliko pranje* (J.-P. Mocky, 1968); *Atlantski zid* (M. Camus, 1970); *Lice onoga drugog* (P. Tchernia, 1979, i koscenarist); *Sedma meta* (C. Pinoteau, 1984); *Sloboda, jednakost, kiseli kupus* (J. Yanne, 1985); *Doba užitaka* (J.-P. Mocky, 1988).

Mi. Šr.

POIRIER, Léon, franc. redatelj (Pariz, 1876 — Urval, 27. VI 1968). Nećak slikarice B. Morisot, prijatelj i učenik E. Maneta. Isprva kaz. scenograf, potom direktor kazališta. Na filmu od 1914. kao redatelj kratkometr. projekata u kompaniji Gaumont. Neposredno nakon I svj. rata realizira seriju *Pax*. God. 1919. na mjestu umj. rukovoditelja Gaumonta zamjenjuje L. Feuilladea. Za njegov prvi zapaženiji film *Duše Orijenta* (Âmes d'Orient, 1920) L. Moussinac je napisao da su to »svojevrsni akvareli egzotičnog ukusa, posve nesavršeni ali dojmivi«. Sljedeći film *Mislilac* (Le penseur, 1920), prva njegova ekranizacija knjiž. djela (E. Fleg), realiziran je pomalo dile-

S. POITIER u filmu *Pogodi tko dolazi na večeru*

tantki. Težnja ka intelektualizaciji uočljivija je u daljim igr. filmovima *Narayana* (1921, ekranizacija Balzacove *Sagrenske kože*) i *Jocelyn* (1922). Od 1924. bavi se i dokumentarizmom. Veliča franc. kolonijalizam, a filmovi su mu često i izrazito šovinistički (npr. *Crno krstarenje* — Croisière noire, 1926, i *Verdun, povijesna vizija* — Verdun, visions d'histoire, 1928). Kritičari njegova opusa nikad se nisu složili u procjeni stvarnih Poirierovih dometa; ipak, prevladava uvjerenje da je određenim rafinmanom nekih svojih ostvarenja, kao i cjelokupnom djelatnošću znatno utjecao na obnovu franc. filma 20-ih godina.

Ostali važniji filmovi: *Slučaj glasnika iz Lyona* (L'affaire du Courrier de Lyon, 1922); *Geneviève* (1923); *La Brière* (1924); *Egzotične ljubavi* (Amours exotiques, 1927); *Tih protest* (L'appel du silence, 1936); *Nepoznati put* (La route inconnue, 1948).

Pe. K.

POITIER, Sidney, am. glumac i redatelj (Miami, Florida, 20. II 1924). Odrastao u siromašnoj obitelji na Bahamskom otočju, sa 13 godina napušta školu i radi razne poslove. Nakon služenja u vojsci za II svj. rata priključuje se 1946. Američkomu crnačkomu kazalištu i debitira na Broadwayu u Aristofanovoj *Lizistrici*. Na filmu od 1950 (*Bez izlaza* J. L. Mankiewicza).

P. je prvi am. crnački glumac karizmatičkih odlika; svoj uspjeh duguje i liku privlačnom po zap., bjelačkom ukusu, jer izgleda upravo onako »kako se to očekuje« od crnca kojem je omogućen društ. uspon (zbog čega je bio kritiziran od crnačkih ljevičarskih krugova). Velik broj njegovih glum. kreacija (najčešće za kompaniju United Artists) vezan je uz filmove koji na nekoj od razina impliciraju problem rasne diskriminacije (prvu ulogu bez referenci na boju kože igra tek u filmu *Bedford puca bez opomene*, 1965, J. B. Harrisa). Najuspjelija ostvarenja dao je u filmovima *Bijeg u lancima* (S. Kramer, 1958, nominacija za Oscara i nagrada u Berlinu), kao odbjegli robijaš okovan uz bijelca-rasista (T. Curtis), *Ljiljani u polju* (R. Nelson, 1963, Oscar i nagrada u Berlinu), kao vedri i nespupani radnik koji redovnicima pomaže u gradnji kapele u arizonskoj pustinji, *Susret u parku* (G. Green, 1965), kao crnac u kojeg se — ne znajući da je crn — zaljubi bijela slijepa djevojka, te *U vrelini noći* (N. Jewi-

son, 1967), prvom i najboljem u seriji (3 naslova) o crnom policajcu Virgilu Tibbsu. Vrlo istaknute uloge imao je još u filmovima *Džungla na školskoj tabli* (R. Brooks, 1955), *Rub grada* (M. Ritt, 1957), *Porgy i Bess* (O. Preminger, 1959, pjevanje je nasinkronizirao operni pjevač), *Tanka nit/Zivot o koncu* (S. Pollack, 1965), *Pogodi tko dolazi na večeru* (S. Kramer, 1967) i *Gospodinu s ljubavlju* (J. Clavell, 1967). Do 1988. nastupio je u oko 40 filmova (uključujući i 5 svojih red. projekata), a povremeno je glumio i na televiziji. Od 1971. bavi se i režijom (8 naslova do 1985 /glumio je samo u prvih 5/), okupljajući uglavnom nadarene crnačke glumce i dr. suradnike; ističu se »crnački vestern« *Crna karavana* (Buck and the Preacher, 1971) te luckaste komedije *Sašavi robijaši* (Stir Crazy, 1980) i *Hokus-pokus* (Hanky-Panky, 1982).

Ostale važnije uloge: *Plači, voljena zemljo* (Z. Korda, 1951); *Nešto vrijedno* (R. Brooks, 1957); *Banda andela* (R. Walsh, 1957); *Groz na suncu* (D. Petrie, 1961); *Pariski blues* (M. Ritt, 1961); *Dugi brodovi* (J. Cardiff, 1964); *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965); *Dvoboj kod Diabla* (R. Nelson, 1966); *Za njenu ljubav* (Da. Mann, 1968); *Zavjera Wilby* (R. Nelson, 1975); *Mali Nikita* (R. Benjamin, 1988).

Dr. II.

POJAR, Bretislav, čehosl. animator i redatelj (Sušice, 7. X 1923). Tražeći posao u kinematografiji, u animaciju se uključio neposredno nakon II svj. rata gotovo slučajno i postao član studija kojim je rukovodio J. Trnka. Isprva surađuje na mnogim Trnkinih projektima (npr. *Carev slavlje*, 1948; *Princ Bajaja*, 1950; *San ljetne noći*, 1959). Kao redatelj debitira 1952. lut. filmom *Koliba od medenjaka* (Pernikova halupka), nakon koje slijedi *Čašica odviše* (O skleničku vic, 1953). U filmu *Spejbl na pisti* (Spejbl na stope, 1956) animira čehosl. folklorne lutke, potom realizira 3 remek-djela koja ga proslavljaju širom svijeta: crtani film *Bombomanija* (Bombomania, 1958) te lutkarske *Mali kišobran* (Parapličko, 1957) i osobito *Lav i harmonika* (Lev a pisnička, 1959) kojim se izjednačuje s Trnkom kao novi majstor »teške« lut. animacije. Nakon toga stvara niz lut. i crt. filmova u CSSR-u, Poljskoj, Kanadi i drugdje. God. 1955. režira igr. film *Pustolovina na Zlatnoj okuci*

B. POJAR, *Mali kišobran*

(Dobrodružstvi na zlaté zatoce /i scenarist/), klas. ostvarenje čehosl. filma za djecu.

Ostali važniji anim. filmovi: *Psihokracija, ili vidjeti ili ne vidjeti* (Psychocracy, or to See or Not to See, 1968); *Anti-Darwin ili crv koji ništa nije znao* (Anti-Darwin, co žičala netušila, 1969); *Balablock* (1973); *Djevojka u voćnjaku* (Jablonová panna, 1974).

R. Mun.

POKRETI KAMERE → STANJA KAMERE

POKRET U FILMU. Prikaz pokreta (gibanja, mijene) postiže se u filmu uzajamnim djelovanjem specifičnih značajki film. tehnike i specifičnih psihofiz. svojstava čovjekova vida. Filmski fotogr. zapis sastoji se od niza statičnih fotografija (→ SLIČICA) snimljenih kontinuiranim radom kamere, a kad se one projiciraju kontinuiranim radom projektora, tada se te sličice — od kojih je svaka jedna (statična) faza pokreta — pri motrenju projekcije zbog → *postojanosti percepcije* (i to primarno zbog → *perzistencije vida*) »stapaju«, vide kao kontinuirani pokret; P. je stoga jedna vrsta → *prividnoga kretanja*. Da bi se ostvario kontinuirani, neisprekidani pokret, u filmu je dovoljna brzina snimanja od približno 16 sličica u sekundi, te ista brzina projiciranja snimke. Kako bi se postigla podudarnost između realnih brzina, trajanja i izgleda radnji u zbilji i filmu, najpogodnija je brzina snimanja i projiciranja od 24 sličice u sekundi. U nij. filmu brzina je bila od 16 sličica, jer tada vrpca nije imala vertikalnu kolonu za zapis zvuka (→ FONOGRAFIJA, FILMSKA; VRPČA, FILMSKA), pa je sličica imala veću površinu. Pojavom zv. tehnike, uvođenjem zv. kolone, a da se ne bi izmijenio standardizirani format vrpce, proporcionalno su se smanjile dimenzije (stranice) sličice. Ta se razlika uočava zbog se nij. filmovi (npr. u kinotekama) projiciraju brzinom na koju su podešeni današnji projektori (24 sličice u sekundi), što rezultira ubrzanjem pokreta (u nij. razdoblju snimljenoga tako da odgovara stvarnoj brzini). Budući da je zapis pokreta u filmu zasnovan jednim dijelom i na meh. postupku (vrtinji transportnog mehanizma u kameri i projektoru), posebnim primjenama tog postupka (kao i u laboratorijskoj obradbi) u filmu je moguće ostvariti i raznolike, upravo filmu svojstvene, transformacije zbiljskih pokreta.

Zaustavljeni pokret, također *stop-snimka* ili *stop-fotografija*, film. prezentacija naglog zaustavljanja nekoga prirodnog pokreta (koji se inače ne može trenutačno zaustaviti), naglog prijelaza iz dinamičnoga u statično (s izgledom prizora kakav se postiže statičnom fotografijom). Postiže se multipliciranjem (umnožavanjem) jedne sličice (dakle, jedne statične faze zabilježenog gibanja), odn. kopiranjem te sličice u laboratoriju onoliko puta, koliko se trajanje zaustavljenog pokreta želi postići. Pretpostavka da bi se isti efekt mogao postići snimanjem nekoga potpuno statičnoga zbiljskog prizora praktički je gotovo nemoguća; naime, i na potpuno statične, nepromjenljive konstelacije predmeta u prizoru djeluju oku nezamjetljive atmosferske promjene, mijene u jačini svjetla rasvjetnih tijela, neki pomaci koji se (okom) ne zamjećuju u toku snimanja — što sve može biti zamjetljivo u projiciranoj snimci.

Zaustavljeni pokret ima učestalu primjenu. Koristi se da bi se izrazio kontrast između dinamičnoga i statičnoga (s tom namjerom ga je prakticirao i Georges Méliès, kao jedan od prvih trikova), da bi se unutar radnje mogla pomnije promotriti neka njezina teže zamjetljiva ili nevidljiva faza (osobito, radi analize, u obrazovnim filmovima), da bi se pokazala neobičnost izgleda neke

pojave kad se izdvoji neki njezin statični trenutak, kao simbol dovršavanja neke radnje, završetak nekoga izlagačkog ciklusa, da bi se sugerirala definitivnost nekog stanja, odnosa i sl.

Usporeni pokret. Usporenje brzine realnoga pokreta postiže se ubrzanim snimanjem zbiljskih, prirodnih gibanja, pokreta, radnji, dakle brzinom većom od 24 sličice u sekundi, odn. većom od one kojom se postiže podudarnost s prirodnom brzinom i, potom, projiciranjem te snimke brzinom od 24 sličice u sekundi (onom kojom se ostvaruje podudarnost). Na prvi pogled čudno (većom brzinom postiže se usporeniji pokret), no radi se o vrlo konkretnom odnosu dužina i trajanja, koji se matematički može lako prikazati. To se može ilustrirati primjerom snimanja neke radnje koja traje 1 sekundu. Ako se ta radnja snima brzinom u kojoj se zapis na vrpici izvede sa 48 sličica (dvostruko većom no što je dostatna da bi se zabilježilo njezino realno trajanje, brzina), i ako se ta snimka projicira stand. brzinom (24 sličice u sekundi), dakle 2 sekunde, onda se radnja u projekciji vidi za jednu polovicu sporije; trajanje radnje od 1 sekunde prikazano je u 2. U praksi koriste se brzine i od 100 sličica u sekundi snimanja; s oko 1000 sličica u sekundi (specijalnim kamerama), moguće je prikazati, odn. u projekciji vidjeti i let metka.

Usporavanje pokreta također se koristi gotovo od samih početaka kinematografije — kao jedan od prvih otkrivenih film. trikova. Kao i zaustavljeni pokret, primjenjuje se radi ekspandiranja vremena (→ VRIJEME, FILMSKO), da bi se omogućilo zapažanje teže vidljive faze neke radnje, analiziranje, otkrivanje oku nedostupne kakvoće nekog zbivanja (osobito u obrazovnim, znanstvenim filmovima, u analizi snimki događaja koje predstavljaju neki pov. ili dr. dokument, dakle u detekcijske svrhe), ali i u igr. filmovima u stilizacijske svrhe, da bi se ostvario romant., bolećiv, melankoličan ugođaj ili fantastički prizor, te da bi se »monumentalizirala« neka radnja (tako, snimljen čovjek može djelovati »kao skulptura u pokretu« i sl.). Učestale su takve primjene u eksp. filmovima, u filmovima avangardnih pokreta 20-ih godina, a i na igr. filmu (osobito u modernističkim i postmodernističkim tendencijama od sredine 60-ih godina).

Ubrzani pokret. Ubrzanje prirodnih gibanja postiže se suprotnim postupkom od usporavanja pokreta — usporenim snimanjem radnji, koje se onda (tj. snimke) projiciraju stand. brzinom od 24 sličice u sekundi. Snimi li se pokret koji, realno, traje 1 sekundu vrtinjom kojom se ta sekunda radnje snimi na 12 sličica (umjesto na 24), i ako se tih 12 sličica projicira dvostruko većom brzinom (dakle standardnom, od 24 sličice u sekundi), onda će takav pokret biti dvostruko brži no što je bio u stvarnosti. Isti se učinak postiže ako se u snimci snimljenoj brzinom od 24 sličice u sekundi izreže svaka druga sličica. Ovoj transformaciji brzine realnog pokreta srodno je *zgušnjavanje vremena* (tzv. *vremenska »lupa«* /prema njem. *Zeitlupe*/): zamjetljivo skraćivanje, zgušnjavanje nekih prirodnih zbivanja i procesa, što se postiže snimanjem u pravilnim vremenskim razmacima (po jednu ili više sličica), na istoj vrpici. Kad se te snimke prikazuju kontinuiranim radom kamere, u projekciji se vidi zgnusnuti, brži proces (tako, sunce na zalasku veliku putanju prijeđe za desetak ili manje sekundi). Stoga, do iste pojave dolazi kad se nij. filmovi, snimljeni brzinom rada kamere za projekciju od 16 sličica, prikazuju u zv. razdoblju projektorima podešenim za brzinu od 24 sličice.

Ubrzanje pokreta vrlo često se koristi u filmu, još od ranoga nij. razdoblja (prema teško provjerljivim tvrdnjama, prvi ga je otkrio neki priučeni snimatelj koji je, nadajući se uštedi vrpce, snimao usporeno). Budući da ubrzanje pokreta povećava kinetičku energiju snimanih bića, ubrzanj pokret je u principu služio da bi se stekao dojam vitalnosti, snage, a budući da ubrzanje često čini snimljene ljude grotesknima, najčešće je korišten u komedijama.

Obrnuti pokret, također *inverzija pokreta* i *vraćanje pokreta*, obrtanje pokreta, promjena njegova smjera (npr. skakač iz vode se vraća na odskočnu dasku); postiže se laboratorijskim procesom kod kopiranja. Originalna snimka nekog pokreta u kopirki kopira se na drugu vrpču, i to umjesto od početka prema kraju (kako je snimljeno) — od kraja prema početku. Kako je takav pokret izrazito suprotan prirodnom smjeru kretanja, on se ponekad koristi upravo radi isticanja te suprotnosti, a zbog neobičnosti (s grotesknim karakteristikama) u komedijama.

Mogućnost zapisa pokreta u filmu glavni je razlog vrlo brzog populariziranja filma u gotovo čitavom svijetu, kao svojstvo koje već postojećoj zornosti statične fotografije pridaje novu mimetičku dimenziju, toliko stvarnosnu i efektanu da stvara dojam totalne reprodukcije zbilje. Uz tu kvalitetu realističnosti, P. je bio izvor najočitijih i najatraktivnijih ekspresivnih odlika filma koje su bile otkrivene već u počecima kinematografije: stvaranja opozicije između dinamičnoga i statičnoga, transformiranja svojstava zbiljskog gibanja (to su u stvari bili prvi trikovi — za otkriće je najzaslužniji G. Méliès), te posebno, fenomena i efekta → *kinestezije*. Stoga, raznovrsna eksploatairanja ekspresivnih mogućnosti zapisa pokreta determiniraju nastanak i odlike većine prvih popularnih vrsta filmova (npr. → AKCIONI FILM; FILMOVI POTJERE; PUSTOLOVNI FILM; SLAPSTICK-KOMEDIJA), kao i stilskih formacija nij. razdoblja — am. nijeme komedije, sovj. revolucionarnoga filma, avangarde u Francuskoj, zatim brojnih eksperimentalističkih struja, pa i većine najpopularnijih žanrova (u novije doba npr. kung-fu), te specifično anim. filma (→ ANIMACIJA).

Usporedo sa središnjom tendencijom u kinematografiji — filmovima zasnovanim na ekspresivnosti dinamike — javljale su se i mnoge druge, koje su svoju specifičnu poetiku zasnivale na isticanju statičnosti — razni eksp. filmovi, pojedini ekspresionistički, psihol. filmovi, »filmovi ugođaja«, »filmovi stanja«, koji svoju retoriku zasnivaju na statičnijim vrednotama film. slike. S obzirom na periodiziranje povijesti filma na nij. i zv. razdoblje, dinamičnost je bila dominantnija i očevidnija izražajna i strukturna karakteristika nij. filmova no zvučnih, čiji se dinamizam u prosjeku smanjio — u prvom redu zbog čestog inzistiranja na informatičkim i strukturnim potencijalima dijaloga.

Definiranje prirode pokreta u filmu osnovica je gotovo svih teorijskih razmatranja medija. Tako, još uvijek postoji tendencija da se naziv *film* supstituira nazivom *kinematografija* (prema grčkom: bilježenje pokreta). Općenito, proučavanje pokreta u filmu formira 2 osnovna stava (koji se više-struko variraju i prepliću) o temeljnim perceptivnim i recepcijskim, općenito medijskim i estetičkim karakteristikama filma: jedan se (npr. → *realistička teorija*) temelji na zbiljskom, mimetičkom karakteru zapisa pokreta (pa se u počecima teoretiziranja o filmu — budući da je reprodukcij-ska kvaliteta — koristi kao argument kojim se osporava status filma kao umjetnosti); drugi (npr.



ROMAN POLANSKI
u dramatisaciji *Preobrazbe*
F. Kafke

neki predstavnici → *formativne teorije*) polazi od njegove »iluzionističke naravi« (tvorba dinamičnoga s pomoću statičnoga). E. Gre.

POLAK, Irma, glumica i pjevačica (Ljubljana, 11. VI 1875 — Zagreb, 30. XI 1931). Svestrana scenska umjetnica i ljubimica zagrebačke operetne publike, svojim je djelovanjem obilježila prva desetljeća XX st. Njezin dugogodišnji kaz. partner, legendarni komičar A. Grund, angažirao ju je za prvi hrv. igrani film *Brcko u Zagrebu* (1917) koji je sam režirao. Svojom komikom i neobičnim zgodama na Savskom kupalištu postigli su velik uspjeh.

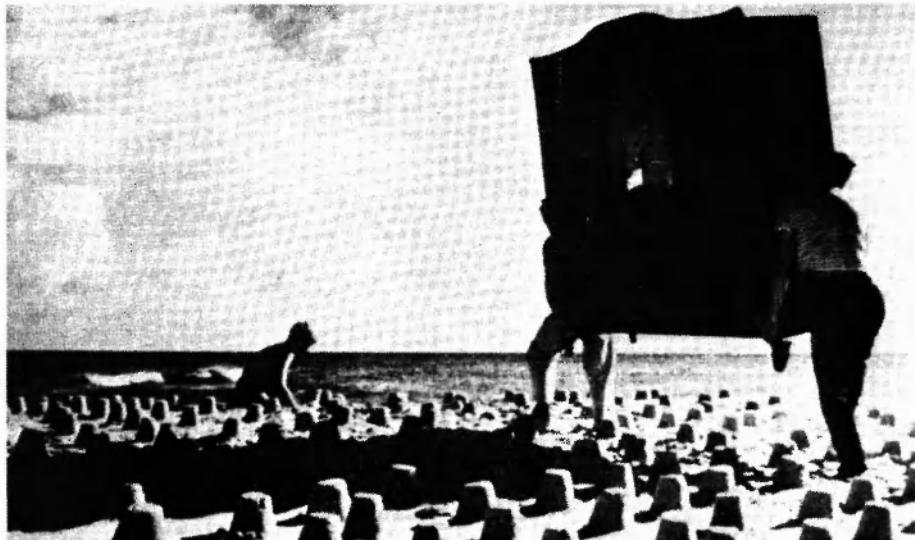
I njezina kći **Melita Bohinec** okušala se kao film. glumica (uloga Nere u *Gričkoj vještici*, 1920, H. Nučića). P. C./E. Ce.

POLANSKI, Roman, polj. redatelj, scenarist i glumac (Pariz, 18. VIII 1933). Nakon teškog djetinjstva u Poljskoj za II svj. rata (roditelji su mu odvedeni u koncentracijski logor, gdje mu je majka /Židovka/ i stradala) školuje se na umj. školi u Krakovu, potom na film. akademiji u Łodzi, gdje je diplomirao 1959. Iste godine priključuje se film. grupi *Kamera* kao asistent A. Munka, a potom se 2 godine usavršava u Parizu. Po povratku režira svoj prvi dugometr. film *Nož*



R. POLANSKI, *Čorsokak*
(D. Pleasence, J. Dorléac
i L. Stander)

R. POLANSKI, *Dva čovjeka i ormar*



u vodi, koji je 1964. politički i estetski diskreditiran na kongresu poljske KP, pa P. napušta zemlju i karijeru nastavlja na Zapadu.

Osobitosti svjetonazora i red. stila Polanskog vidljive su već u njegovim kratkim igr. filmovima snimljenim za studija ili neposredno nakon njega. Ističu se *Dva čovjeka i ormar* (Dwaj ludzie z szafa, 1958), o dvojici koja su u toku cijelog filma »prikovana« za ormar — kao simbol nemoći i egzistencijalne apsurdnosti, i *Sisavci* (Ssaki, 1962) polj. proizvodnje, te *Debeli i mršavi* (Le gros et le maigre, 1961) franc. proizvodnje, studija o odnosu gospodara i slugu — u osnovi sadomazohističkom (kao i u *Sisavcima*). Detaljna razradba tematskih sklopova kojima je P. obuzet — nasilnost i seksualnost (kao oblici komuniciranja u suvremenom svijetu), otuđenje i izolacija čovjeka, nemogućnost komunikacije — postoji već u prva 3 cjelovečernja filma. Karakteristična je upotreba malih, izoliranih grupica likova koji upravo sarteovski, »iza zatvorenih vrata«, dolaze do spoznaje o nemogućnosti življenja s drugim i uzaludnosti vlastita života. Tako se *Nož u vodi* (Noż w wodzie, 1962, i koscenarist) usredotočuje na samo 3 lika u izletskoj atmosferi prividnog nedogađanja, razvijajući među njima sukob birokratsko-malograđanske duhovne impotencije s energijom mladosti unaprijed osuđenom na jalovost. *Odvratnost* (Repulsion, 1965, i koscenarist /u Vel. Britaniji/), suvremeni film strave, prikaz je bolesti žene (C. Deneuve) koju zgađenost seksualnošću i osjećaj poremećenosti svijeta vode u shizofreniju i umorstvo (tim filmom počinje suradnja s gotovo stalnim koscenaristom G. Brachom), dok je *Čorsokak* (Cul-de-sac, 1966, i koscenarist /u Vel. Britaniji/) — o odbjegliom zatvoreniku koji »ulazi« u izolirani život bračnog para u šk. zamku — studija dekadencije i rasapa vrijednosti. Kozmopolitizam Polanskog jedan je od razloga njegovu uglavnom bezbolnom prijelazu u am. kinematografiju. Usvojivši narativnu lakoću am. filma, a istodobno ostavši dosljedan svojim tematskim okupacijama, nakon *Bala vampira* (Dance of the Vampires/The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me But Your Teeth Are in My Neck, 1967, i koscenarist i glumac), parodije horror-filma o Drakuli, velik uspjeh u SAD postiže *Rosemarynom bebom* (Rosemary's Baby, 1968, i scenarist), gdje problematizira obnavljanje zla u čovječanstvu. U ovom filmu (ponovno suvremeni horror) zbivanja se ponovno grade unutar izoliranog uzorka ljudi, a temelji se na bizarnoj priči o mladom paru (J. Cassavetes i M. Farrow) i njihovu još nerođenom djetetu, koji — doselivši u novi stan — bivaju zloupotrebjeni od susjeda-sljedbenika Sotone. Implikacija sveprisutnoga i svemoćnog Zla u filmovima Polanskog na stanovit je način korespondirala s njegovim privatnim životom; iduće, 1969. godine sljedbenici Ch. Mansona svirepo ubijaju njegovu suprugu → Sh. Tate. Proživljeni šok Polanskog za neko vrijeme udaljuje od rada na filmu. Ponovo se javlja jednom od najnaturalističnijih film. verzija Shakespearea *Macbetha* (1971, i koscenarist), no pridržavajući se originalnog teksta u stihovima (što se od njega nije očekivalo). Slijedi *Što?* (What?/Che?, 1972, i koscenarist i glumac /u Italiji/), komedija o seksualnim iskustvima Amerikanke (S. Rome) u Italiji, no mnogo veće uvažavanje dobiva idućim filmom *Kineska četvrt* (Chinatown, 1974, i glumac /nominacija za Oscar za režiju/), detektivskom pričom smještenom u Los Angelesu 30-ih godina, vrlo uspjelom evokacijom i *hommageom* krim. produkciji tog doba. Osuđen zbog odnosa s maloljetnicom i izgnan iz SAD, nakon toga opet radi



R. POLANSKI,
Rosemarynn beba
(M. Farrow)

u Evropi. Slabije prihvaćeni franc. film *Stanar* (Le locataire, 1976, i koscenarist i glumac) suvremeni je horor s motivom podvojenosti ličnosti i neminovnosti čovjekova poraza i degradacije, dok u brit. filmu *Tesa — čista žena* (Tess, 1979, i koscenarist), svome »najakademskijem« i jedinom poetičnom djelu, adaptira poznati roman Th. Hardyja. Nakon dulje stanke slijedi komercijalno ambiciozni ali i neuspješni humorni gusarski film *Pirati* (Pirates, 1986), pa se P. vraća suvremenoj tematici krim. filmom *Frantik* (1988) s radnjom u Parizu, ali u am. proizvodnji. Vrlo je zapažen i kao kaz. glumac i redatelj.

Jedan od najistaknutijih redatelja modernog filma, P. je neprekidno podvajao publiku i kritiku. Zamjerani su mu aplikacija (iako rafinirana) komerc. formule »seks + nasilje«, senzacionalizam, često beščutan odnos prema likovima, ponekad i nedostatak društ. stava. Prevladao je ipak respekt prema lakoći izlaganja, sposobnosti osuvremenjivanja žanrovskih, sadržajnih i strukturalnih stereotipova, britkosti opserviranja društ. negativnosti i vještini organskog povezivanja humornoga i dramatičnoga. Specifična tematika, te sklonost ironiji i apsurdu, kritiku često navodi na usporedbe s modernim dramatičarima poput S. Becketta, E. Ionescoa i H. Pintera.

Ostali kratkometr. filmovi: *Prekinimo s plesom* (Rozbijem zabavu, 1957); *Umorstvo* (Morderstwo, 1957); *Kad padaju anđeli* (Gdy spadają anioły, 1959); cjelovečernji: *Najljepše prevare svijeta* (epizoda u omnibusu, 1962).

Dr. II.

POLARIZACIJSKI FILTRI → **FILTAR**, Neutralni filtri ili filtri za svaku namjenu

POLGLASE, Van Nest, am. scenograf (New York, 25. VIII 1898 — New York, 20. XII 1968). Diplomirao arhitekturu i povijest umjetnosti u New Yorku. Godinu dana provodi na Kubi kao projektant predsjedničke palače. Na filmu od 1919. u kompaniji Famous Players-Lasky, 1927–29. radi za Paramount, 1929–31. za MGM, a 1932–41. supervizor je scenografije u RKO-u; umirovljen poč. 1942. zbog alkoholizma, iduće

godine obnavlja karijeru te radi za Columbiju i neke manje kompanije (vrlo uspješna suradnja sa A. Dwanom). Njegova su scenogr. rješenja istodobno i likovna i arhitektonska. Podjednako je uspješan u stvaranju realist., pa i naturalističkih dekora (npr. *Potkazivač*, 1935, J. Forda), pov. rekonstrukcija (npr. *Marija, škotska kraljica*, 1936, J. Forda, pa i *Građanin Kane*, 1941, O. Wellesa), kao i elegantnih, »bijelih« plesnih dvorana, garderoba i spavaćih soba u film. musicalima (npr. većina filmova u kojima su nastupili F. Astaire i G. Rogers); takav njegov stil — kojim je postao jedan od najutjecajnijih am. scenografa — nazvan je *Big White Set* (B. W. S.). Povukao se 1957.

Ostali važniji filmovi: *Male žene* (G. Cukor, 1933); *Izgubljena patrola* (J. Ford, 1934); *Ljudski okovi* (J. Cromwell, 1934); *Alice Adams* (G. Stevens, 1935); *Annie Oakley* (G. Stevens, 1935); *Roberta* (W. A. Seiter, 1935); *Posljednji dani Pompeja* (E. Schoedsack, 1935); *Cilindar* (M. Sandrich, 1935); *Slijedi flotu* (M. Sandrich, 1936); *Hoćemo li zaplesati?* (M. Sandrich, 1937); *Plug i zvijezde* (J. Ford, 1937); *Ulas za pozornicu* (G. La Cava, 1937); *Silom dadilja* (H. Hawks, 1938); *Živahna dama* (G. Stevens, 1938); *Bezbrizni dani* (M. Sandrich, 1938); *Zvonar crkve Notre-Dame* (W. Dieterle, 1939); *Gunga Din* (G. Stevens, 1939); *Kitty Foyle* (S. Wood, 1940); *Sumnja* (A. Hitchcock, 1941); *Sve što novac može kupiti* (W. Dieterle, 1941); *Ponovno zajedno* (Ch. Vidor, 1944); *Nezaboravna melodija* (Ch. Vidor, 1945); *Gilda* (Ch. Vidor, 1946); *Srebrna žila* (A. Dwan, 1954); *Bijeg u Burmu* (A. Dwan, 1955); *Tennesseeov ortak* (A. Dwan, 1955); *Na obali rijeke* (A. Dwan, 1957).

Da. Mć.

POLICIJSKI FILM, u nas sve češće upotrebljavani naziv za pojedine podvrste → *kriminalističkog filma*. Potječe iz franc. terminologije (*film policier*), pokrivajući zapravo i → *detektivski film*, → *gangsterski film*, određene tipove → *thrillera* i dr. U nas se upotrebljava za sve filmove navedenih (pod)žanrova, u kojima se događanja sagledavaju iz perspektive policije.

Red.

POLIČ, Radko, film., kaz. i tv-glumac (Črnomelj, 18. VIII 1942). Studirao na Akademiji za gledalište, radio, film in televiziju u Ljubljani. Bio je angažiran u vodećim slov. kazalištima (Mestnem gledališču i drami Slovenskega narodnega gledališča u Ljubljani), a nastupa i u neformalnim grupama širom Jugoslavije. Glumac intenzivnog prisustva na sceni, podjednako sugestivno glumi u klas., suvremenom, avangardnom i slov. repertoaru. Dvostruki je dobitnik Prešernove nagrade.

Na filmu od 1969, tumači karakterne uloge najšireg raspona — i negativne i pozitivne. Njegovo najbolje film. ostvarenje je uloga u *Idealistu* (1976) I. Pretnara, prema *Martinu Kačuru* I. Can-kara: idealističkoga mladog učitelja koji doživljuje poraz na planu borbe za ideje, kao i slom u privatnom životu; za nju je nagrađen Zlatnom arenom na festivalu u Puli, Carem Konstantinom u Nišu te na festivalu u Moskvi 1977. Često glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Pozdravi Mariju* (M. Klopčič, 1969); *Mrtva lađa* (R. Ranfl, 1971); *Udovica Karolina Žašler* (M. Klopčič, 1976); *Mangupi* (J. Bevc, 1977); *Prizivanje proljeća* (F. Štiglic, 1978); *Tren* (S. Janković, 1978); *Moja draga Iza* (V. Duletič, 1979); *Tražnja* (M. Klopčič, 1979); *Osvajanje slobode* (Z. Šotra, 1979); *Partizanska eskadrila* (H. Krvavac, 1979); *13. jul* (R. Šaranović, 1982); *Deseti brat* (V. Duletič, 1982); *Balkan-ekspres* (B. Baletić, 1983); *Igmanski marš* (Z. Šotra, 1983); *Kraj rata* (D. Kresoja, 1984); *U raljama života* (R. Grlič, 1984); *Djedovina/Nasljedje* (M. Klopčič, 1984); *Christophoros* (A. Mlakar, 1985); *Crveni i crni* (M. Mikuljan, 1985); *Tajvanska kanasta* (S. Karanović, 1985); *Dobrovoljci* (P. Golubović, 1986); *Ljubavi Blanke Kolak* (B. Jurjašević, 1987); *Život sa stricem* (K. Papić, 1988); *Otpadnik* (B. Šprajc, 1988); *Balkan-ekspres 2* (A. Đorđević dr., 1989).

Mi. Gr.

POLIMAC, Nenad, film. kritičar i publicist (Zagreb, 20. IX 1949). Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Film. publicistikom bavi se od 1972. Kraće vrijeme je urednik (sa D. Zubčevićem) film. rubrike časopisa »Prolog«, potom jedan od osnivača časopisa → »Film« (odgovorni urednik 1977/78), te urednik film. edicije Centra za kulturnu djelatnost u Zagrebu. Kao publicist pretežno se posvetio problematiki igr. filma. Od 1984. savjetnik je za repertoar prikazivačko-distributerskog poduzeća Kinematografi iz Zagreba.

An. Pet.

POLITIČKI FILM. 1. Svojedobno, uobičajeni naziv za vrlo rasprostranjene srodne tendencije u filmu potkraj 60-ih i na poč. 70-ih godina koje karakterizira zaokupljenost polit. tematikom, za strujanja u filmu (većinom lijeve provenijencije) koja ponekad nastupaju i manifestno, s nedvosmislenim filmsko-polit. programom. Filmovi u kojima je polit. tematika središnja i koji izravno zastupaju neku polit. ideju i praksu postoje već u ranijim fazama povijesti filma, a P. se od njih razlikuje: a) gotovo istodobnim pojavljivanjem u velikom broju zemalja (gotovo sve države Zap. Evrope, dio socijal. zemalja Evrope, mnoge zemlje Latinske Amerike, donekle i Azije i Sjv. Amerike), i s različitim polit. režimima, sa značajnim razlikama rasnoga, etničkoga i općenito razvojnog tipa — sa zajedničkom težnjom da tendencija zadobije karakter međunar. pokreta; b) tendencijom da se izmijene sve postojeće konstituante film. i kinemat. života (karakter film. umjetnosti, sistem produkcije, distribucije i prikazivalaštva); c) integriranjem u polit. problematiku dotad često auto-

POLITIČKI FILM
L. ANDERSON,
Kad bi...POLITIČKI FILM
COSTA-GAVRAS, Z

nomno tretiranih problema individualnoga i društ. života; d) uvjerenjem da se film može djelatno uključiti i neposredno utjecati na društ. i polit. praksu. Pojava polit. filma može se tuma-

čiti: kao odraz polit. situacije u svijetu (opasnosti blokovske podijeljenosti, otpor imperijalizmu, previranja u kolonijama, emancipacija zemalja Trećeg svijeta, eskalacija lokalnih ratova, rast tzv.

POLITIČKI FILM G. PONTECORVO, *Bitka za Alžir*

nove ljevice, neofeminizma, studentskih rev. pokreta i dr. — što je sve /uz kritiku kapitalističkog sistema i »tržišnog mentaliteta«/ osnovna tematika polit. filma); također kao odraz shvaćanja uloge masovnih medija kao bitnih činitelja života — težnje da se prevladaju estetizam i psihologizam prethodnih struja u povijesti filma (posebno modernizma), te klasna pomirljivost ili metaforičnost socijalnopolit. filma; kao odraz težnje da film otkrije — za potrebe nove društvenopolit. prakse — nove moduse realizma (pod utjecajem televizije koja neposrednijim metodama bilježi svakodnevicu i ažurnije prati aktualna zbivanja, zatim dokumentarističkih škola → *Free Cinema*, → *filma istine* i → *direktnog filma*). Osim potonjih, među prethodnike polit. filma mogu se ubrojiti → *Dziga Vertov* i njegova grupa → *Kino-oko* te, neposrednije, filmovi tzv. *crne serije* u Poljskoj, nastavljači poetike tal. *neorealizma* koji problemsko težište stavljaju na polit. dimenziju života (npr. *Francesco Rosi*), predstavnici tzv. *mladoga njemačkog filma* (→ NJEMAČKA, Savezna Republika Njemačka), dio predstavnika franc. *novog vala* (posebno *Jean-Luc Godard*), mnogi sineasti iz zemalja Trećeg svijeta, anonimni filmaši koji bilježe akcije gerile, pripadnici lijevo orijentiranih neovisnih film. grupa, pojedini predstavnici am. (o Hollywoodu neovisnog) filma i dr. Iako P. nikad nije prerastao u stilski jedinstveni i organizirani pokret, potonju je značajku ipak donekle zadobio zahvaljujući sve češćim solidariziranjem i (ponekad agresivnim) istupima sineasta srodnih pretenzija (osobito na festivalima u → Cannesu, Berlinu, Oberhausenu i Veneciji — od kojih neki zbog toga privremeno prestaju djelovati ili počinju otvoreno favorizirati polit. film), manifestnim istupima (npr. dokument franc. sineasta »Opće stanje filma« → FRANCUSKA/), te pojavom utjecajnih teoretičara filma neomarksističke orijentacije (→ MARKSISTIČKA TEORIJA). Sve to kulminira priznanjima koja su pojedini polit. filmovi dobili na najznačajnijim festivalima: npr. Grand Prix u Cannesu za film »Kad bi...« (1968) *Lindsaya Andersona* te u Berlinu za film »Rani radovi« (1969) *Zelimiru Zilnika*, pa i Oscar za film »Z« (1968) *Costa-Gavrasa*, i dr. U to doba, među već prilično brojnim predstavnicima struje dolazi do polarizacije na »umjerenije« i »radikalnije«. Umjerenije tendencije odlikuje pomirljiviji stav prema uvriježenim produkcijskim, distribucijskim i prikazivačkim metodama, djelomice i prihvaćanje → sustava zvijezda i žanrovskog ustrojstva kinematografije, oslanjanje o poetiku klas. fabularnog filma — uz tek pojedine tekovine novijih dokumentarističkih strujanja i televizije (stoga radikalnija struja takve filmove kvalificira kao »filmove s političkom tematikom«, no koji nisu i »politički mišljeni«). Radikalniju struju označuje jasno izraženi otpor prema svim institucijama u kinematografiji, kao i gotovo asketsko podvrgavanje filma funkciji klasne borbe, ponekad i autorska samozatajnost (neki i ne potpisuju svoja ostvarenja), zaziranje od svakog esteticizma (stoga i od fabularnosti) ili preuzimanje poetike sovj. revolucionarnog filma, uvjerenje da film treba biti sredstvo (i militantne) agitacije, informiranja, marksističkog obrazovanja, eventualno da može imati i plakatski karakter — sa sveukupnom konzekvencijom u negiranju vrijednosti golemog dijela filmske umj. baštine te s definicijom da film mora biti »politički mišljen« — tj. da jezgra njegova nastajanja mora biti politika kao determinanta društ. života i individualne sudbine. Nezanimljivost takvih projekata širokoj publici i odbijanje suradnje s postojećim tipom produkcije (da bi se

izbjegla opasnost nesvjesnog »korumpiranja«, kao i — općenito — pripadanja »sistemu«, »establishmentu«) uzrok su i specifične prakse ove zapravo altern. kinematografije: pripadnici se ujedinjuju u svojevrsne film. »kooperative«, »komune« i sl.; izdvajaju se među ostalima, poč. 60-ih godina *Grupo Ukamau* u → Boliviji i → *Cinema Novo* u Brazilu, potkraj desetljeća brojne grupe u → Argentini, *Group Ogawa* u Japanu, *Grupa »Dziga Vertov«* pod vodstvom *Godarda* i *Jeana-Pierra Gorina* te *SLON* pod vodstvom *Chrisa Markera* u Francuskoj. Težnja im je da se povežu s drugima u svijetu i skromnim sredstvima realiziraju filmove koji se (budući da ne mogu prodrijeti u stand. kino-mrežu) prikazuju na sastancima polit. istomišljenika, u umj. kinima, studentskim kampusima, vlastitim klubovima, na festivalima sklonim polit. filmu i sl.

Zbog raslojavanja unutar nove ljevice na Zapadu, zasićenosti publike stvorenim klisejima (ponekad i s obilježjima socrealizma), nejedinstvenosti pripadnika struje, ponekad i odsustva istinskoga polit. vizionarstva pa čak i realnijega polit. programa, odustajanja nekih pokretu sklonih producenata da daju podršku ovakvim projektima, ponegdje i zbog mjera drž. opresije, u osnovi pasivizirajuće uloge tzv. *novog Hollywooda* (koji spektakularnijom obradom sl. tematike čini najširoj publici nezanimljivima i projekte umjerenijeg usmjerenja struje) dolazi do zamiranja tendencija polit. filma, osobito onih radikalnijeg krila. Ipak, P. je kao posljednji veliki pokret u povijesti filma okupio mnogobrojne sineaste (često i iznimno značajne). Uz već spomenute, ističu se: *Gillo Pontecorvo*, *Bernardo Bertolucci*, *Marco Bellocchio*, *Francesco Maselli*, *Gianfranco Mingozzi*, *Elio Petri*, *Pier Paolo Pasolini*, *Ugo Gregoretti*, *Giuseppe Ferrara* i *Liliana Cavani* u Italiji, *Yves Boisset* u Francuskoj, *Vilgot Sjöman* i *Bo Widerberg* u Švedskoj, *Miklos Jancsó* i *Peter Bacsó* u Mađarskoj, *Andrzej Wajda* u Poljskoj, *Theodoros Angelopoulos* u Grčkoj, *Alexander Kluge*, *Reinhard Hauff*, *Peter Lilienthal*, *Volker Schlöndorff*, *Margarete von Trotta*, *Rainer Werner Fassbinder* i *Vladimir Kristl* u SR Njemačkoj, *Ken Loach* u Vel. Britaniji, *Emile De Antonio* i *Haskell Wexler* u SAD, *Nelson Pereira dos Santos*, *Gláuber Rocha*, *Ruy Guerra* i *Carlos Diegues* u Brazilu, *Miguel Littín*, *Aldo Francia*, *Helio Soto* i *Raúl Ruiz* u Čileu, *Santiago Álvarez* na Kubi, *Carlos Álvarez* u Kolumbiji, *Jorge Sanjinés* u Boliviji, kao i mnogi dr. Sudjelujući u filmovima polit. tematike, specifični image stekli su i neki već poznati glumci: *Yves Montand*, *Simone Signoret*, *Gian Maria Volonté*, *Vanessa Redgrave*, *Jane Fonda*, *Jean-Pierre Léaud*, *Pierre Clémenti*, *Juliet Berto*, *Anne Wiazemsky*, *Bernard Fresson*, *Jean-Louis Trintignant* i dr. Prvim igranim polit. filmom u SFRJ smatra se »Zavjera« (1964) *Francija Križaja*, a zapažena djela te vrste ostvarili su *Dušan Makavejev*, *Bata Čengić*, *Zivojin Pavlović*, *Fadil Hadžić*, *Krsto Pačić* i dr.

Nakon jenjavanja poleta polit. filma, dio njegovih predstavnika vraća se ranijim stvaralačkim preokupacijama, neki su primorani raditi u egzilu (npr. *Littín* i *Rocha*), neki se uklapaju u postmodernističke tendencije svjetskog filma ili se posve uključuju u komerc. kinematografiju, dok manji broj djelima sl. odlika povremeno svraća pažnju na sebe. Komponente političnosti otada su, ipak, u globalu svjetske film. produkcije znatno zamjetljivije.

2. Naziv za film. žanr: a) općenito se odnosi na sve filmove u kojima je polit. tematika dominantna; b) specifičnije, odnosi se na sâma djela struje

polit. filma koja su se, usprkos međusobnim razlikama, svojedobno — zbog razlikovanja od ostalih vrsta filmova — prihvaćala kao zaseban, potpuno samostalan žanr.

An. Pet.

POLITIKA AUTORA, stav u film. kritici po kojemu autor filma, najčešće redatelj, u nizu ostvarenja ili čitavu opusu ponavlja stalne motive, bavi se istim temama ili gradi sl. likove. Prema tome kriteriju, autor je često i komerc. redatelj koji snagom svoje ličnosti uspijeva u filmovima različitih žanrova i po scenarijima raznih pisaca ostvariti varijacije svojih osobnih »mitologija«, npr. A. Hitchcock, H. Hawks, A. Dwan, B. Boetticher, D. Siegel, V. Minnelli (većina ih je iz Hollywooda), pa onda V. Cottafavi, M. Bava, R. Freda i dr. Ovakav kriterij prvi je formulirao F. Truffaut kad je, kao kritičar časopisa »Cahiers du Cinéma«, objavio tekst *Izvrjesna tendencija francuskog filma* (1954), a razradio ga je E. Rohmer (*Čitaoci »Cahiersa« i politika autora*, 1956). Njima su se ubrzo pridružili i dr. kritičari iz tog časopisa (C. Chabrol, J. Rivette, J. Domarchi, L. Moullet itd.), a neki su na takvom stavu utemeljili određene poetičke programe (npr. M. Mourlet s idejom da prirodi medija osobito odgovara izražavanje nasilja, u ogledu *Apologija nasilja* iz 1959); na njihove krajnosti reagirao je A. Bazin tekstom *O politici autora* (1957). U Francuskoj se ova orijentacija održala sve do sredine 60-ih godina, a s izvjesnim zakašnjenjem prenesena je i u SAD, gdje je nazvana *teorijom autora* (gl. predstavnik A. Sarris: *Bilješke o autorskoj teoriji* u 1962, 1963; *Za teoriju historije filma*, 1968), a zatim i u dr. zemlje, gdje je ubrzo pretvorena u apološki redatelj koji u svojoj ličnosti objedinjuje i dr. stvaralačke doprinose (scenarista, snimatelja, glumca, kompozitora), a zatim je u praksi svedena na kritičarsko sastavljanje ranglista najboljih stvaralaca (→ AUTOR, FILMSKI; AUTORSKA KINEMATOGRAFIJA; AUTORSKA KRITIKA).

Du. S.

POLITO, Sol, am. snimatelj tal. podrijetla (Palermo, 1872 — Hollywood, 23. V 1960). Član A. S. C. U SAD od ranog djetinjstva, školuje se u New Yorku. Karijeru otpočinje kao film. fotograf, zatim radi u film. laboratoriju, a oko 1915. postaje asistent snimatelja. Samostalno snima od 1917. i vrlo brzo postaje poznat, iako u nij. razdoblju ne surađuje na vrhunskim projektima. Posebno se ističe u crno-bijelim zv. filmovima kompanije Warner Bros. koje obilježuje realističnost — osobito u korištenju izravnog i kontrastnog svjetla: *Senzacija* (1931) te *Ja sam bjegunac iz chain ganga* i *Tri na prozoru* (1932) M. LeRoy, *Četrdesetdruga ulica* (1933) L. Bacona, *Rat gangsterima* (1935) W. Keighleyja, *Okamenjena šuma* (1936) A. Mayoa i *Andeli garava lica* (1938) M. Curtiza. Mijenjanjem stila Warnerovih produkcija potkraj 30-ih godina, razvija se i njegov stil; napušta oporo, realist. svjetlo i zamjenjuje ga mekanijim, djelomice difuznim. To je najuočljivije u njegovu vjerojatno najboljem ostvarenju *Morski orao* (M. Curtiz, 1940), za kojim ne zaostaju ni filmovi *Narednik York* (H. Hawks, 1941, nominacija za Oscar) i *Arsen i stare čipke* (F. Capra, 1944). U boji je snimao rjeđe, no i tu je dvaput nominiran za Oscar: *Privatni život Elizabete i Essexa* (1939, sa W. H. Greenoom) i *Gospodari oblaka* (1942, sa W. C. Hochom i W. M. Clineom) M. Curtiza. Sredinom 40-ih godina napušta Warner Bros i kao slobodni umjetnik snima nekoliko filmova; nezadovoljan ponudama povlači se 1949.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Kuća duhova* (B. Christensen, 1928); *Začarana kuća* (B. Christensen, 1929); *Sedam stopa do sotone*



S. POLLACK. *Konje ubijaju, zar ne?* (M. Sarrazin i J. Fonda)

(B. Christensen, 1930); *Kopače zlata* iz 1933. (M. LeRoy, 1933); *Wonder Bar* (L. Bacon, 1934); *U Calienteu* (L. Bacon, 1935); *Zapleši!* (A. Mayo, 1935); *Poručnik indijske brigade* (M. Curtiz, 1936); *Kraljević i prosiak* (W. Keighley, 1937); *Robin Hood* (M. Curtiz i W. Keighley, 1938); *Šerif iz Dodge Cityja* (M. Curtiz, 1939); *Virginia City* (M. Curtiz, 1940); *Put za Santa Fe* (M. Curtiz, 1940); *Grad koji valja osvojiti* (A. Litvak, 1940); *Morski vuk* (M. Curtiz, 1941); *Na raskršću* (I. Rapper, 1942); *Stara poznanica* (V. Sherman, 1943); *Pustolovine Marka Twaina* (I. Rapper, 1944); *Žito je zeleno* (I. Rapper, 1945); *Rapsodija u plavom* (I. Rapper, 1945); *Ogrtač i bodež* (F. Lang, 1946); *Ukradeni život* (C. Bernhardt, 1946); *Duga noć* (A. Litvak, 1947); *Oprostite, pogrešan broj* (A. Litvak, 1949); *Anna Lucasta* (I. Rapper, 1949).

K. Mik.

POLLACK, Sydney, am. redatelj, producent i glumac (South Bend, Indiana, 1. VII 1934). Uči glumu u New Yorku, potom nastupa u kazalištu i na televiziji. Kasnije poučava glumu na sveučilištu New York i režira na televiziji (npr. tv-serija *Ben Casey*). Debitantski film *Tanka nit/Zivot o koncu* (The Slender Thread, 1965), priča o soc. radniku koji pokušava spasiti ženu-samoubojicu usmjerena na glum. interpretacije (P. Poitier i A. Bancroft), rezime je Pollackove tv-prakse, ukazujući na sklonost da red. prosede podredi glum. osobnostima (mahom popularnim zvijezdama: B. Streisand, J. Fonda, F. Dunaway, B. Lancaster, R. Mitchum, P. Newman, A. Pacino i dr.). Njegovo iduće ostvarenje *Prokleti posjed* (This Property Is Condemned, 1966), ekranizacija kaz. komada T. Williamsa u kojoj prvi put surađuje sa R. Redfordom (6 filmova), svjedoči o kasnije sve izrazitijem nastojanju da se filmovi »podupru« prestižnim knjiž. predlošcima. Prvi veliki uspjeh postiže filmom *Konje ubijaju, zar ne?* (They Shoot Horses Don't They?, 1969), ekranizacijom romana H. McCoya o iscrpljujućem natjecanju u maratonskom plesanju za velike ekon. krize, koja je nominirana za 8 Oscara (i za režiju) i postigla zamjeran komerc. odjek. Tokom 70-ih godina postaje jedan od najuglednijih am. redatelja (tzv. novog Hollywooda), ponajviše zahvaljujući popularnosti filmova *Jeremiah Johnson* (1972), pretencioznog vesterna o borbi trapera za samoodržanje u divljini, *Djevojka koju sam volio*

(The Way We Were, 1973), melodrame iz razdoblja makartističkih progona, te *Tri Kondorova dana* (Three Days of the Condor, 1975), thriller o razotkrivanju djelatnosti CIA-e (svi s Redfordom). Uz dopadljiv vizualni stil, ta su ostvarenja znatno više zaokupljena »osluškivanjem duha vremena«, te intelektualnom i srednjeklasnom modom, nego li čvršćim fokusiranjem svojih tema i junaka. Do sredine 80-ih godina P. režira još 2 hita: komediju-travestiju *Tootsie* (1982, i producent i glumac) sa D. Hoffmanom kao nezaposlenim glumcem koji impersonira ženu da bi dobio angažman, razmjerno inventivnu i vješto realiziranu parodiju tv-sapunskih opera nominiranu za 10 Oscara (i za najbolji film i režiju), te vizualno efektu romant. dramu *Moja Afrika* (Out of Africa, 1985, i producent) prema nekoliko knjiž. djela K. Blixen, s Redfordom, M. Streep i K. M. Brandauerom u gl. ulogama, nagrađenu sa 5 Oscara (i za najbolji film i režiju). Režirao je 1 sekvencu filma *Preplivati put* (1968) F. Perryja.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Lovci na skalpove* (The Scalphunters, 1968); *Čuvari zamka* (Castle Keep, 1969); *Jakuza* (The Yakuza, 1975, i producent); *Bobby Deerfield* (1977, i producent); *Električni konjanik* (The Electric Horseman, 1979); *Bez pakosti/Bez zlobe* (Absence of Malice, 1981, i producent).

Važniji filmovi (kao producent): *Honeysuckle Rose* (J. Schatzberg, 1980); *Kantautor* (A. Rudolph, 1984); *Blještava svjetla velikog grada* (J. Bridges, 1988).

POLLET, Jean-Daniel, franc. redatelj (La Madeleine, 20. VI 1936). Isprva film. reporter u film. službi franc. vojske. Režira od 1958; u kratkometr. filmu *Samo da smo pijani* (Pourvu qu'on ait l'ivresse), kombinaciji igr. i dokumentarnoga, otkriva glumca C. Melkija, kasnije protagonista gotovo svih njegovih dugometr. projekata. Njegov prvi cjelovečernji film *Nišanska linija* (La ligne de mire, 1960) nikad nije prikazan. Uspjeh postiže srednjometr. dokumentarcem *Mediterran* (Méditerranée, 1963), što mu omogućuje sudjelovanje u zapaženom omnibusu *Pariz viđen od...* (1964) epizodom *La porte Saint-Denis*. Svojim najboljim filmovima *Ljubav je vesela, ljubav je tužna* (L'amour c'est gai, l'amour c'est triste, 1968) i *Akrobat* (L'acrobate, 1976) iskazuje smisao za »komiku običnoga«, za »slatko-gorke«, simpatične, jednostavne priče iz svagdašnjice. Zbog izrazite, svjesne nekomercijalnosti, kao i želje da snima samo ono što ga uistinu privlači, igr. filmove dobiva relativno rijetko. Češće snima dokumentarne, pa i međunar. uspjeh ostvaruje srednjometr. *Redom* (L'ordre, 1973) o sudbini gubavaca u Grčkoj.

Ostali igr. filmovi: *Metak u srce* (Une balle au coeur, 1965); *Zamisli Robinsona!* (Tu imagines Robinson!, 1967); *Gospodar svijeta* (Le maître du monde, 1970); *Krv* (Le sang, 1971); *Za sjećanje* (Pour mémoire, 1978).

POLONSKY, Abraham, am. redatelj, scenarist i pisac (New York, 5. XII 1910). Studirao pravo na sveučilištu Columbia. Isprva predaje na newyorškom City Collegeu, potom piše za radio te objavljuje eseje i romane. Pred izbijanje II svj. rata potpisuje ugovor s kompanijom Paramount; za rata služi u obavještajnoj službi OSS u Evropi. Karijeru počinje kao koscenarist (sa F. Butlerom i H. Deutsch) filma *Zlatne naušnice* (M. Leisen, 1947); za realizacije scenarij je znatno izmijenjen. Uspješnije surađuje u melodrami iz svijeta boksa *Tijelo i duša* (R. Rossen, 1947), kada mu poznanstvo s glumcem J. Garfieldom i producentom B. Robertsom omogućuje red. debi filmom *Sila*

zla (Force of Evil, 1948, i scenarist). Efektno režirana, ekspresionistički koristeći newyorške lokacije, ta gangsterska drama o odvjetniku (J. Garfield) sučeljenom s korupcijom i kriminalom priznanja je stekla tek u kasnijim kritičarskim revalorizacijama, pa je razočarani P. otišao u Evropu i posvetio se knjiž. radu. Po povratku 1951. pozvan je da svjedoči pred kongresnom Komisijom za ispitivanje antiameričke djelatnosti. Njegovo odbijanje rezultira bojkotom od strane producenata, no idućih desetak godina ipak mnogo radi prepravljajući (pod pseudonimom) tuđe scenarije i pišući za televiziju. U Njemačkoj DR objavljuje roman *Doba straha* (Season of Fear). U Hollywoodu tek nakon 20 godina potpisuje 1 scenarij — za krim. film *Inspektor Madigan* (D. Siegel, 1968, sa H. Simounom), u kojem je zamjetljiva njegova ideologizirana retoričnost. God. 1970. priličnog odjeka ima njegov red. projekt *Divlji momak Willie* (Tell Them Willie Boy Is Here, i scenarist), priča o Indijancu (R. Blake) bijegu pred policijom karakterizirana difuznim dramaturškim postupkom i opterećena etničkim mistifikacijama i bjelačkim »kompleksom krivnje«.

Ostali filmovi — kao scenarist: *Nabavit ću ti na veliko* (M. Gordon, 1951); *Lavina ekspres* (M. Robson, 1979); *Monsinor* (F. Perry, 1982, sa W. Mayesom); kao redatelj: *Romanca konjokradice* (Romance of a Horse Thief, 1971 /sniman i u SFRJ/).

POLUTOTAL → PLANOVI

POLJSKA. God. 1893–95. više raznih aparata za »oživljavanje fotografija« konstruirali su *Piotr Lebedziński*, *Jan* i *Józef Poptawski*, te najznačajniji među njima — *Kazimierz Prószyński*, koji svojim *pleografom* snima i kratke dokum. i igr. prizore. Prve javne film. projekcije održavaju se 1896. u Krakovu, Varšavi i Łodžu. God. 1896–98. *Bolesław Matuszewski* snima u Poljskoj (ali i u dr. zemljama) kratkometr. filmove za programe braće Lumière, a 1898. objavljuje u Parizu 2 studije o filmu, čime postaje i prvi polj. teoretičar filma. God. 1899. otvara se u Łodžu prvi stalni kinematograf, a 1902. osnovana je prva akcionarska produkcijska kuća *Pleograf* (koja se bavi i distribucijom). *Józef Meyer* (kao scenarist, snimatelj i redatelj) realizirao je prvi polj. cjelovečernji igr. film — komediju »Antoš prvi put u Varšavi« (1908) s poznatim kaz. komičarem *Antonijem Fertnerom*. Igr. filmom dominiraju kaz. glumci, no postupno se veća pažnja posvećuje i redateljima. Najznačajniji među njima *Aleksander Hertz* 1911. osniva kompaniju *Sfinks* koja se održala sve do 1939, proizvevši više desetaka filmova.

Ozbiljnije pretenzije na umj. značaj filma bile su već u ovom prvom razdoblju vezane za ekranizacije značajnih djela polj. književnosti. Prva poznatija je bila »Priča o grijehu« (1911) *Antonija Bednarczyka* prema istoimenu romanu S. Zeromskog, a još ambiciozniji pokušaj bio je pov. film



POLJSKA K. ZANUSSI, *Illuminacija*



POLJSKA A. MUNK, *Putnica*



POLJSKA
A. WAJDA,
*Pepco
i dijamant*



POLJSKA
J. KAWALE-
ROVICZ,
*Majka Ivana
Andeoska*



POLJSKA J. HOFFMAN,
Potop (D. Olbrychski)

»Potop« (1913) Edwarda Puchalskog prema romanu H. Sienkiewicza (zanimanje za taj žanr u polj. kinematografiji traje i do danas). Istodobno javljaju se i pokušaji inovacija film. izraza, pa se već 1908. eksperimentira s ozvučivanjem filmova, a 1912. Poljak *Władysław Starewicz* u Moskvi realizira svoje prve anim. filmove. Neposredno pred početak I svj. rata pojavljuju se i prvi film. časopisi »Scena i ekran« (Lavov 1913) i »Kinoteatr i sport« (Varšava 1914), a u tom razdoblju počinje i djelatnost najistaknutijega polj. teoretičara filma nij. razdoblja *Karola Irzykowskog*. God. 1914. u filmu »Zarobljenica strasti« *Jana Pawłowskog* debitira *Barbara Apolonia Chahupiec*, koja je nakon rata nastavila karijeru u Njemačkoj i SAD, te pod imenom *Pola Negri* postala svjetska zvijezda.

Iako su se na teritoriju Poljske za I svj. rata vodile žestoke borbe, film. proizvodnja nije potpuno obustavljena, a najpopularnije je bilo ostvarenje *A. Hertza* »Varšavska Ochrana i njene tajne« (1916). Iste godine redatelj i animator *Feliks Kuczkowski* i crtač *Lucjan Kobiernski* realizirali su prvi polj. crtani film »Dalekozor ima dva kraja«.

Nakon I svj. rata u nezavisnoj Poljskoj stabilizirala se i film. produkcija od oko 20 cjelovečernih filmova. Broj kratkometražnih povećava se od 61 u 1919. do 290 u 1929 (od 1927. film. novosti postaju stalni organ Polske Agencije Telegraficne) a u istom razdoblju broj kino-dvorana povećao se od oko 400 na više od 700. Iako u tim prvim godinama film. tehnike nije bilo dovoljno, snimljeni su filmovi o strahotama rus. carističkog režima i stjecanju nezavisnosti, npr. »Junaštvo poljskog izviđača« 1919 *Ryszarda Bolesławskog* (koji od 1933. režira u Hollywoodu), te »Za tebe, Poljska« (1920) *A. Bednarczyka*. Potom u polj. produkciji prevladavaju farse i melodrame, a upravo takvim filmovima, među kojima se ističe »Varšavski vampiri« (1925), afirmirao se *Wiktor Bieganski* kao prvi autor koji se potpuno oslobodio utjecaja kazališta i u svojim režijama oblikovao osoban film. prosede. I dalje se ekraniziraju značajna knjiž. djela kao »Seljaci« (1922) *Eugenisza Modzelewskog* prema romanu W. Reymonta, te mnogo osobniji film. iskazi »Uoči proljeća« (1928) *Henryka Szara* prema romanu S. Żeromskog i »Gospodin Tadija« (1928) *Ryszarda Ordynskog* prema epu A. Mickiewicza. No, za razliku od dr. zemalja, u Poljskoj se filmu priklanjaju više glazbenici i slikari no književnici. Javljaju se i pokušaji film. avangarde, koja uglavnom ostaje izvan komerc. kino-mreže. Ipak, do nje dopire cjelovečernji eksp. film »Sretni obješenik, ili California u Poljskoj« (1926) koji je snimio profesor varšavske škole lijepih umjetnosti *Tadeusz Pruszkowski* sa svojim studentima. Kritičar *Leon Trystan* svoje avangardne ideje o primatu pokreta i ritma, te istraživanja »fotogeničnosti filma« također provjerava u praksi, snimajući film »Pobuna krvi i željeza« (1927). Umjerenije težnje prema novomu umj. izrazu u svom prvom filmu o ustanku 1863 — »Uragan« (1928) pokazuje *Józef Lejtes*, najznačajniji polj. redatelj međuratnog razdoblja.

Za to razdoblje prijelomna je 1929. godina kad je jedna od mnogih tada popularnih erotskih drama »Kult tijela« *Michala Waszynskog* ozvučena (s pomoću ploča). Uvođenje zvuka dovelo je u Poljskoj, kao i u mnogim dr. zemljama, do pada proizvodnje, pospješenoj ovdje i porezom od 42%. Zbog toga je od gotovo 150 producenstkih grupa ili kompanija, koliko se u Poljskoj pojavilo do II svj. rata, samo njih 6 uspjelo proizvesti više od 10 filmova. Međutim, pojava društva ljubitelja umj. filma *Start* (1929) bila je najznačajniji događaj polj. međuratne kinematografije; osnovali su

POLJSKA W. GIERSZ, *Mali western*

ga mladi, lijevo orijentirani ljubitelji film. avangarde *Eugeniusz Cękałski*, *Wanda Jakubowska*, *Tadeusz Kowalski*, *Jerzy Zarzycki* i *Stanisław Wohl*, a uskoro su im se pridružili istomišljenici poput *Jerzyja Toeplitza* (nakon rata poznati povjesničar filma), *Jerzyja Bossaka* i *Aleksandra Forda*. Većina njih imala je značajnu ulogu u polj. kinematografiji i njenoj međunar. afirmaciji, djelom u međuraću, a posebno nakon rata. U početku su članovi *Starta* (rasformiranog 1935) snimali kratke avangardne i društvenokritičke dokum. filmove, a već 1932. *A. Ford* svojim cjelovečernjim prvencem »Ulična legija« ostvaruje najznačajnije djelo međuratnoga polj. filma, u kojem ima i elemenata kasnijega tal. neorealizma. Godinu dana ranije, usprkos minimalnoj produkciji od samo 10 cjelovečernih filmova, P. prvi put značajnije prodire na međunar. tržište: film »Moral gospode Dulske« (1931) *Borysa Newolina* prema

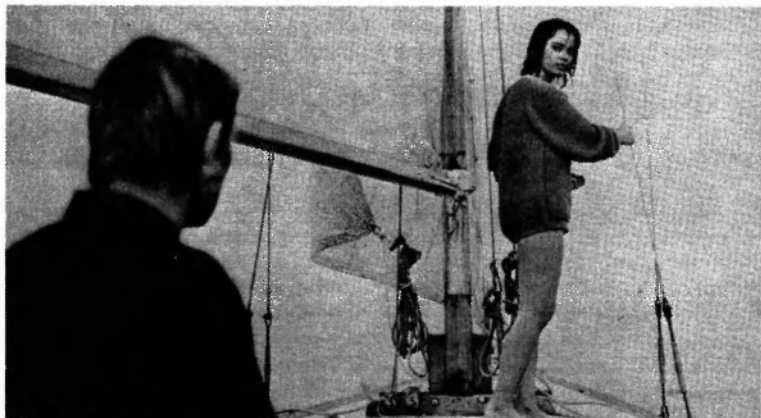
drami G. Zapolske prodan je u 13 zemalja. Polj. proizvodnja postupno se povećava (1937. doseže 27 igr. filmova) i dobiva na vrijednosti, iako ne doživljuje prosperitet kao druge 2 »male« (obližnje) kinematografije — mađarska i čehoslovačka. God. 1933. P. se prvi put pojavljuje na jednomu međunar. festivalu (Venecija) filmom »Bijeli trag« *Adama Krzeptowskog*, a dolazi i do prve uspjele koprodukcije (s Čehoslovačkom) »Dvanaest stolica« (1933) *M. Waszynskog* i *Martina Friča*, prema djelu Iljfa i Petrova. God. 1935. osvojene su i prve nagrade na međunar. festivalima: na još neafirmiranom moskovskome nagrađen je glum. ansambl u *Lejtesovoj* »Mladoj šumi« (1934), a u Veneciji film istog autora »Dan velike avanture« (1935); 1936. i kratkometr. film *E. Cękałskog* i *S. Wohla* »Tri filmske etide« na Chopinovu glazbu dobiva nagradu u Veneciji. Živost se osjeća i na dr. područjima: *Jan Jarsz* 1932. snima prvi zvučni

crt. film, a osnivaju se i nove avangardne grupe (krakovska se bavi stvaranjem eksp. filmova, a lавovska teorijom i širenjem film. kulture). Potkraj 30-ih godina jača i populističko usmjerenje kinematografije, čiji su najbolji predstavnici filmovi *A. Forda* »Ljudi s Visle« (1937) i *Jerzyja Lejtesa* »Djevojke iz Nowolipeka« (1937), a najpopularniji glumac je *Kazimierz Stepowski-Junosza*.

Takav razvitak prekinut je 1939. napadom Njemačke na Poljsku i početkom II svj. rata, za kojega je P. bila jedina okupirana zemlja u kojoj (zbog jednodušnog otpora nacistima) nije bilo dopušteno snimanje filmova. Okupator također uništava i cijelu film. industriju, a većina filmaša napušta zemlju. No, oni koji su ostali (najznačajniji su *Jerzy Zarzycki* i *Antoni Bohdziewicz*) povezuju se s pokretom otpora i ilegalno snimaju, između ostalog i mnoge potresne dokumente o varšavskom ustanku 1944. *E. Cękałski* i još neki autori odlaze na Zapad i povezuju se s vladom u Londonu, te snimajući svjedoče o polj. izbjeglicama i njihovu uklapanju u savezničku vojsku, te o borba polj. jedinica protiv sila Osovine. Najznačajnija je ipak grupa na čelu sa *A. Fordom* i *Jerzy Bossakom* koja još 1943. u SSSR-u osniva film. jedinicu pri I diviziji polj. armije, snimajući njezine borbe. God. 1944. u prvom većem oslobođenom polj. gradu Lublinu ta jedinica prerasta u film. produkciju polj. armije, te postavlja temelje za novu nacionaliziranu polj. kinematografiju. Njen prvi film uopće i prvi dokum. film o koncentracionim logorima bio je »Majdanek — grobnica Evrope« (1944) *Jerzy Bossaka*.

Nakon oslobođenja osnovano je poduzeće *Film Polski* na čelu sa *A. Fordom*, koje sjedinjuje produkciju, distribuciju, izvoz i uvoz filmova, te film. škole. Budući da su Nijemci uništili svu film. tehniku, u početku se proizvode samo dokum. filmovi, uglavnom o borbama Poljske u II svj. ratu. No, već 1946. u *Łodzi* se sport. dvorana adaptira u prvi film. studio, u *Katowicama* (kasnije u *Bielskom-Białym*) nastaje studio crt. filmova, počinje izlaziti časopis »Film« (1951), a u Cannesu obrazovni film *Jaroslawa Brzozowskog* »Wieliczka« biva nagrađen. Polj. publika najviše je zainteresirana za igr. filmove, pa prvo takvo poratno ostvarenje »Zabranjene pjesme« (1947) *Leonarda Buczkowskog*, u kojem je jednostavna fabula o sukobu nacista i polj. domoljuba okvir za antologiju pjesama zabranjenih pod okupacijom, doživljava nesumnjiv uspjeh kod široke publike. Sljedeći filmovi »Posljednja etapa« (1948) *W. Jakubowske* i »Granična ulica« (1949) *A. Forda* postižu znatno veće domete i pobuđuju pažnju međunar. javnosti. Vremenom u kinematografiji počinju prevladavati birokratske i staljinističke snage koje oslonac traže u estetiци socijal. realizma. Tako je *Jerzy Zarzycki* morao svoga »Varšavskog Robinsona« (1948), po nekima najbolji film tog doba, preraditi — zbog osude da je »pravi produkt propale koncepcije nacionalne solidarnosti« — i pretvoriti prvotnu fabulu o maloj grupi ljudi koji se skrivaju u ruševinama za vrijeme varšavskog ustanka u priču o sovj. radio-operateru među polj. ljudima s novim nazivom »Neukrotivi grad« (1950). I *Jan Rybkowski* je morao preraditi intimnu dramu u svom prvijencu »Kuća u divljini« (1950), da bi 1952. snimio film »Prvi dani« koji se smatra »uzorom socrealizma«, pa u tom smislu čak premašuje u Karlovym Varyma nagrađene »Dvije brigade« (1950) koje su snimili studenti akademije u *Łodzi* pod vodstvom *E. Cękałskog*.

Sredinom 50-ih godina dolazi do procesa destalinizacije i kritike socrealizma. U tome je značajno mjesto imao *Jerzy Bossak* koji je kao šef dokum.

POLJSKA R. POLANSKI, *Nož u vodi*POLJSKA K. KARABASZ, *Muzikanti*

proizvodnje inicirao tzv. crnu seriju s filmovima kao što su »Pažnja, huligani!« (1955) *Jerzyja Hoffmana* i *Edwarda Skorzewskog* o neprilagođenoj mladeži, »Gradić« (1956) *Jerzyja Ziemiaka* — dramatična slika raseljavanja, »Gdje vrag kaže laku noć« (1956) *Kazimierza Karasza* i *Władysława Slesickog* o tužnom životu mladih koji nemaju gdje provesti slobodno vrijeme, te »Varšava 56« (1956) *J. Bossaka* i *J. Brzozowskog* — potpuno nekonvencionalna slika gl. grada. U igr. filmu promjene se naslućuju u »Celulozi« i »Pod frigijskom zvijezdom« (oba 1954) *Jerzyja Kawalerowicza* koji u prikazu života seljaka u međuratnom razdoblju stvara složene likove i koristi se prosegom u kojem se naslućuju utjecaji ranoga sovj. filma i tal. neorealizma. Istodobno *A. Ford* u svom najboljem filmu »Petorica iz ulice Barske« (1954) za junake uzima delinkvente, čije je devijacije skrivilo odrastanje u okrutnim ratnim uvjetima, te osvaja nagradu u Cannesu, čime započinje prodor Poljske među najcjenjenije svjetske kinematografije. Njegov asistent *Andrzej Wajda* s gotovo istom glum. ekipom snima svoj prvijenac »Pokoljenje« (1954), ratnu tragediju o mladim borcima pokreta otpora; u njoj debitira *Zbigniew Cybulski*, najugledniji polj. filmski glumac uopće.

God. 1955. polj. produkcija se reorganizira podjelom na 7 producerskih grupa (najpoznatije su *Kadr pa Iluzjon*, *Kamera i Rytm*), kojima su na čelu istaknuti sineasti. Dalja destalinizacija društva, te promjene na čelu polj. partije i države 1956. dovode do naglog razvitka svih stvaralačkih potencijala. Opesivna tema II svj. rata i njegova utjecaja na svijest pojedinca, ali i na razvitak poratne Poljske, građa je za niz izuzetnih djela: »Kanal« (1956) i »Pepeo i dijamant« (1958) *A. Wajde*, »Pravi krak velikog rata« (1957) *J. Kawalerowicza*, »Eroica« (1958) *Andrzeja Munka*, »Orden za hrabrost« (1959) i »Nitko ne zove« (1960) *Kazimierza Kutza*. I suvremenim temama poljski se filmaši bave s mnogo uspjeha — prosegom koji ima mnogo dodirnih točaka s franc. *novim valom*. No, o utjecaju se teško može govoriti, jer su se Poljaci javili prije Francuza, zahvaljujući nadasve promjenama u društvu te povezanosti s književnošću vlastite zemlje, u prvom redu s djelima izuzetno popularnoga mladog pisca *Marika Hlaska*, pri čemu je najviše uspjeha imao *Wojciech Jerzy Has* s »Čvorom« (1958). Značajan je doprinos i jednoga dr. pisca — *Tadeusza Konwickog*, scenarista »Zimskog sumraka« (1957) *Stanisława Lenartowicza* te koscenarista i suredatelja (sa snimateljem *Janom Laskowskim*) »Posljednjeg dana ljeta« (1958).

I *Kawalerowicz* postiže značajan uspjeh u ovoj vrsti s »Noćnim vlakom« (1959), a 1961 — mimo svih gl. tendencija — ostvaruje jedno od vrhunskih djela polj. kinematografije »Majka Ivana Andeoska«. Ipak, 60-ih godina, dijelom i zbog pojačanog pritiska politike na kinematografiju, nastaje stvaralačka kriza polj. filma, pa 2 najtalentiranija autora koji se tada javljaju — *Roman Polanski* (»Nož u vodi«, 1962) i *Jerzy Skolimowski* (»Walkover« 1965, i »Barijera«, 1966) — napuštaju domovinu. Neki od veterana, kao *Zarzycki* i *Buczkowski*, posvećuju se (bez većih rezultata) žanru komedije, koji je sjajno obnovio *Tadeusz Chmielewski* s filmom »Eva hoće spavati« (1958), a rijetki uspjesi vezani su ponajviše za žanr pov. spektakla: »Križari« (1960) *A. Forda*, »Faraon« (1966) *J. Kawalerowicza* i »Mali vitez« (1969) *J. Hoffmana*, prema djelima H. Sienkiewicza i B. Prusa. Budući da su mnogi redatelji krizirani »zbog formalizma«, autoriteti su neko vrijeme favorizirali scenariste (npr. *Aleksandra Scibora-*

Rylskog), čak povjeravajući im i režiju, što nije davalo zadovoljavajuće rezultate.

Izlaz iz krize navijestili su filmovi *A. Wajde*: »Sve je na prodaju« (1968), »Pejzaž poslije bitke« (1970) i »Brezova šuma« (1971). God. 1970. nakon nereda i protesta u baltičkim gradovima, dolazi do smjene na partijskom i drž. vrhu, a time i do liberalizacije koja daje novi polet polj. kinematografiji. Puni udio u tome imaju redatelji raznih generacija, tematskih i izražajnih opredjeljenja, pri čemu ipak dominira kritičko razmatranje pojava u suvremenom polj. društvu. Izuzetne domete dosežu autori kao što su *K. Kutz*, *T. Konwicki* i *J. Kawalerowicz*, koji su se već ranije potvrdili, ali i oni koji su 60-ih godina tek djelomice ukazali na svoje znatne mogućnosti — *Jerzy Passendorfer*, *Jerzy Antczak*, *Stanisław Różewicz*, *Jan Łomnicki* (i jedan od vodećih dokumentarista), *Janusz Nasfeter*, *Janusz Morgenstern*, tandem *Czesław* i *Ewa Petelski*, *Henryk Kluba* i *Bohdan Poręba*. Značajnija je, međutim pojava mnogih izuzetno darovitih mladih filmaša kao što su na prvom mjestu *Krzysztof Zanussi*, potom i *Roman Zaluski*, *Andrzej Trzost-Rastawiecki*, *Janusz Majewski*, *Witold Leszczyński*, *Andrzej Żuławski*, *Marek Piwowski*, *Antoni Krauze*, *Krzysztof Kiesłowski* (i ugledan dokumentarist), *Agnieszka Holland*, *Feliks Falk*, *Piotr Andrejew*, *Janusz Zaorski*, *Edward Żebrowski*, *Piotr Szulkin*, *Wojciech Marczewski*, *Filip Bajon*, *Tomasz Żygadło*, *Julius Machulski*, *Sylwester Chencinski*, *Zbigniew Kuźminski* i dr. Ipak, za jedno od vodećih mjesta Poljske u svjetskoj kinematografiji 70-ih godina najzaslužniji je *A. Wajda* filmovima »Obećana zemlja« (1975), »Čovjek od mramora« (1976), »Bez narkoze« (1978), »Gospodice iz Wilka« (1979) i »Čovjek od željeza« (1981), te predstavnik mlade generacije *K. Zanussi* s djelima »Struktura kristala« (1969), »Obiteljski život« (1970), »Tromjesečna bilanca« (1974), »Kameleon« (1976) i »Spirala« (1978). Većina mladih autora nije, međutim, uspjela snimiti dovoljno filmova da bi se dokraja sagledale njihove stvaralačke mogućnosti i autorska osobnost, a uvođenje izvanrednog stanja u Poljskoj potkraj 1981. te materijalne i dr. teškoće odgodili su pružanje prave šanse ovim darovitim filmašima.

U studijima *Bielsko-Biala* P. je razvila jednu od značajnijih evr. produkcija anim., posebno crt. filmova. Posebno se ističu *Walerian Borowczyk*, *Jan Lenica* (koji kasnije djeluju u Francuskoj), *Jerzy Zitzman*, *Miroslaw Kijowicz*, *Ryszard Czekala*, *Witold Giersz*, *Stefan Schabenbeck*, *Edward Sturlis*, *Włodzimierz Haupe*, *Halina Bielinska*, *Władysław Nehrebecki*, *Daniel Szczechura*, *Wacław Wajser*, *Bronisław Zeman*, *Zenon Wsilewski*, *Kazimierz Urbanski*, *Jerzy Kucia*, *Zdzisław Kudła*, *Krzysztof Nowak*, *Jerzy Kotowski* i mnogi dr.

Od ostalih polj. filmskih djelatnika osobito se ističu: glumci *Pola Raksa*, *Aleksandra Ślaska*, *Anna Ciepelewska*, *Ewa Krzyżewska*, *Elżbieta Ciożewska*, *Barbara Brylska*, *Barbara Krafft*, *Barbara Kwiatkowska*, *Lucyna Winnicka*, *Beata Tyszkiewicz*, *Malgorzata Braunek*, *Maja Komorowska*, *Krystyna Janda*, *Grażyna Szapolowska*, *Jadwiga Janowska-Cieslak*, *Alicja Jachiewicz*, *Ewa Borowicz*, *Jadwiga Baranika*, *Ewa Dalkowska*, *Ewa Wisniewska*, *Ana Seniuk*, *Dorota Stalinska* i *Alina Janowska* odn. *Jan Kreczmar*, *Bronisław Pawlik*, *Aleksander Sewruk*, *Tadeusz Łomnicki*, *Daniel Olbrychski*, *Wojciech Pszoniak*, *Roland Głowacki*, *Mieczysław Voit*, *Leon Niemczyk*, *Stanisław Mikulski*, *Władek Szejbal* (kasnije djeluje u Vel. Britaniji), *Tadeusz Janczar*, *Zygmunt Malanowicz*, *Bogumil Kobiela*, *Mariusz Dmochowski*, *Piotr*

Franczewski, *Jerzy Binczycki*, *Gustaw Holoubek*, *Roman Wilhelm*, *Franciszek Pieczka*, *Piotr Garlicki*, *Olgierd Łukaszewicz*, *Marian Opania*, *Zbigniew Zapasiewicz*, *Wirgiliusz Gryn*, *Andrzej Seweryn*, *Jerzy Stuhr*, *Jerzy Radziwiłłowicz* i *Jan Nowicki* te mnogi dr.; scenaristi *Jerzy Andrzejewski*, *Tadeusz Różewicz*, *Jerzy Stefan Stawinski* i dr.; snimatelji *Wiesław Zdort*, *Jerzy Wójcik*, *Mieczysław Jahoda*, *Jerzy Lipman*, *Stanisław Loth*, *Witold Adamek*, *Witold Sobocinski*, *Edward Kłosiński*, *Stawomir Idziak*, *Andrzej Bartkowiak* (kasnije djeluje u SAD) i dr.; skladatelji *Krzysztof Penderecki*, *Krzysztof Komeda*, *Wojciech Kilar*, *Tadeusz Baird*, *Andrzej Markowski*, *Zygmunt Konieczny* i dr. Prisutnost Poljske vrlo je zamjetna i na polju teorije i povijesti filma: *Roman Ingarden*, *Alicja Helman*, *Danuta Karcz*, *Aleksander Jackiewicz*, *Jerzy Płazewski*, *Zbigniew Ciecnot-Gawrak* i *Jacek Fuksiewicz*.

Školovanje svih vrsta film. kadrova obavlja se na film. akademiji *Panstwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera* u Łodzi, dok jedini film. arhiv *Filmoteka Polska* djeluje u Varšavi. Osim spomenutih, najugledniji film. časopisi su »*Ekran*« (od 1957) i posebno »*Kino*« (od 1976). Najznačajniji međunar. festival u Poljskoj održava se u *Krakovu* (za kratkometr. film), dok se nacionalni festival godišnje održava u *Gdansku*.

Kao i u drugim evr. zemljama, i u Poljskoj se posljednjih dvadesetak godina zapaža smanjenje broja kino-dvorana i opadanje broja gledatelja (iako se od sredine 80-ih lagano povećava): 1970. bilo je 3285 kina sa oko 625 000 mjesta, u kojima je održano oko 1 563 000 predstava sa oko 136 607 000 posjetilaca; 1980. bilo je 2228 dvorana sa oko 502 000 mjesta, a održano je 1 126 000 predstava sa oko 97 540 000 gledalaca; 1985. bilo je 1673 kina sa oko 372 000 mjesta, broj predstava smanjen je na oko 1 018 000, dok se broj publike povećao na oko 107 080 000.

LIT.: *J. Chocimowski* (urednik), *Contemporary Polish Cinematography*, Warszawa 1962; *W. Jewsiwiczki*, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego*, Łódź 1967; *J. Fuksiewicz*, *Polish Cinema*, Warszawa 1973.

To. K.

POMMER, Erich, njemačko-britansko-am. producent (Hildesheim, 20. VII 1889 — Hollywood, 8. V 1966). Od 18. godine službenik kompanije Gaumont u Parizu, kasnije postaje direktor za Srednju Evropu. Borio se na fronti I svj. rata i bio ranjen. God. 1915. u Njemačkoj osniva poduzeće *DECLA (Deutscheclair)* koje se 1919. fuzionira u *DECLA Bioscop*, a 1923. preuzima ga moćna *UFA*. P. postaje direktor proizvodnje *UFA-e*, koja će imati veliki značaj u razvitku njem. filma 20-ih godina. Još u *DECLA-i* P. je proizveo *Kabinet doktora Caligarija* (R. Wiene, 1919), legendarnog začetnika ekspresionističkog filma (uz sovj. revolucionarni film, jedne od najznačajnijih film. pojava između dva rata). Žustar i prodoran menadžer, P. je iskazivao izvanrednu sposobnost okupljanja umj. timova, čiji je rad i osobno nadzirao. Izravna posljedica njegove djelatnosti su mnogobrojni umj. i komerc. uspjesi *UFA-e* i njem. kinematografije tog doba: *Pauci* (F. Lang, 1919), *Indijski nadgrobni spomenik* (J. May, 1921), *Umorna smrt* (F. Lang, 1921), *Doktor Mabuse kockar* (F. Lang, 1922), *Goruća zemlja* (F. W. Murnau, 1922), *Nibelunzi* (F. Lang, 1924), *Posljednji čovjek* (F. W. Murnau, 1924), *Varijete* (A. E. Dupont, 1925), *Tartuff* (F. W. Murnau, 1925), *Faust* (F. W. Murnau, 1926), *Metropolis* (F. Lang, 1927) i dr. Već 20-ih godina P. je kraće vrijeme boravio u Hollywoodu, proizvevši filmove *Žica*

(R. V. Lee, 1927) i *Hotel Imperial* (M. Stiller, 1927). Ponovno u Njemačkoj, proizvodi filmove *Povratak kući* (J. May, 1928) i *Špijuni* (F. Lang, 1928), 1929. producent je prvoga zv. filma *Asfalt* J. Maya, nakon čega proizvodi i 3 golema uspjeha — *Plavi anđeo* (J. von Sternberg, 1930), *Kongres pleše* (E. Charrell, 1931) i *Troje s benzinske pumpe* (W. Thiele, 1931). Zbog nacizma, P. je kao Židov morao 1933. emigrirati: najprije u Pariz (gdje producira filmove *Lilom* F. Langa i *Oteli su jednog čovjeka* M. Ophülsa, oba 1934), zatim u SAD, potom u Vel. Britaniju. Ondje sa Ch. Laughtonom osniva kompaniju *Mayflower*, koja proizvodi spektakl *Vatra nad Engleskom* (W. K. Howard, 1937), Pommerov red. projekt *Brod grijeva* (Vessel of Wrath, 1938), posljednji brit. film A. Hitchcocka *Krčma Jamajka* (1939) i dr. Drugi svj. rat provodi u SAD (npr. *Oni su znali što žele*, 1940, G. Kanina), čije državljanstvo uzima 1944. God. 1946. vraća se u Njemačku da pomogne obnovu kinematografije u zap. okupacijskim zonama. Od nekoliko njegovih produkcija izdvaja se samo antiratni film *Djeca, majke i general* (1955) L. Benedeka. Po povratku u SAD 1956. se povlači.

VI. T.

POMOĆNIK REDATELJA, prvi, najneposredniji suradnik redatelja filma, kojem pomaže u cjelokupnom procesu stvaralačke i tehnol. realizacije. Sudjeluje u sljedećim fazama rada na filmu: a) u pripremama projekta, kada je dužan proučiti → knjigu snimanja i dati redatelju primjedbe i prijedloge, u skladu sa sugestijama redatelja sudjelovati u razradbi knjige snimanja, izradbi operativnog plana i dr. režijskih elemenata potrebnih za sastavljanje financ. plana odn. definitivnoga proizvodnog elaborata, te koordinirati rad sektora režije s ostalim sektorima; b) u snimanju slike, kada surađuje u izradbi planova snimanja i dnevnih dispozicija, po uputama redatelja i knjiži snimanja vrši režijske pripreme scene (provjerivši prethodno da li su glumci naučili tekst i da li su sve dr. komponente za snimanje scene prisutne), brine se o mizansceni drugog plana i pokretima statista te vodi računa o ispravnosti montažnog povezivanja kadrova; c) u završnoj obradbi, kada s montažerom, ton. snimateljem i organizacijom priprema sve što je potrebno za naknadno snimanje dijaloga, šumova i sl., te s glumcima uvijek biva sinkronizirani. Zbog opsega i odgovornosti, P. je vrlo značajno film. zvanje. U kinematografiji često postoje i profesionalci specijalizirani za taj posao; s druge strane, on je ujedno i »praktična škola režije« za mlade sineaste; isto tako, i već renomirani redatelji često se prihvataju tog posla u stankama između vlastitih projekata. Red.

POMOĆNI REDATELJ, također **redatelj druge ekipe**, član film. ekipe koji po uputama redatelja, bespogovorno provodeći njegove koncepcije, samostalno režira pojedine dijelove filma. Sudjeluje u fazama pripreme projekta i snimanja slike. Ova se funkcija povjerava samostalnom redatelju ili pomoćniku redatelja s dugogodišnjim iskustvom — uvijek kad se ocijeni da bi njegovo sudjelovanje bilo korisno i ekonomično za kvalitetu filma, skraćivanje vremena snimanja i smanjenje troškova proizvodnje. P. se, međutim, može angažirati i kao specijalist: npr. za masovne scene, podvodeću scene, scene sa spec. efektima i sl. Red.

PONCET, Marie-Thérèse, franc. historičarka i teoretičarka filma. Osobito se bavi problemima estetike anim. filma i scenografije. Pored doktorske disertacije *Estetika crtanog filma* (L'esthétique du dessin animé, 1952) objavila je i radove *Usporedna studija srednjovjekovnih ilustracija i crtanih filmova* (Étude comparative des illustrations du

Moyen Âge et des dessins animés, 1952), *Kozmička imaginacija u odnosima između dekora i kostima* (L'imagination cosmique dans les rapports du décor et du costume /u knjizi → E. Souriaua *Filmski svijet*, 1953/) i *Crtani film, svjetska umjetnost* (Dessin animé, l'art mondial, 1956). Du. S.

PONTECORVO, Gillo (pr. ime **Gilberto Pontecorvo**), tal. redatelj i scenarist (Pisa, 19. XI 1919). Brat sovj. nuklearnog fizičara tal. podrijetla Bruna M. Pontecorva, komunist od 1939. Završio kemiju. Baveći se novinarstvom, zainteresirao se za mogućnosti polit. propagande lijevih ideja putem filma. Karijeru otpočinje po završetku II svj. rata kao asistent redatelja (npr. M. Monicellija i Y. Allégreta). Od 1953. režira dokum. filmove, a na igranomu debitira 1956. epizodom *Giovanna* u omnibusu *Ruža vjetrova* (posvećenom borbi za prava žena i proizvedenom u Njemačkoj DR /supervizija J. Ivensa i A. Cavalcantija/). Prvi samostalni film *Siroki plavi put* (La grande strada azzurra, 1958) realizira prema romanu *Squarcio* F. Solinasa, koji će mu i kasnije biti stalan koscenarist. Idući film *Kapo* (Kapò, 1960), s temom njem. koncentracijskih logora, o žid. logorašici (S. Strasberg) koja pristaje na suradnju s nacistima, da bi se kasnije iskupila pogibijom, koprodukcija je s Jugoslavijom. Najveći uspjeh ostvaruje talijansko-alž. koprodukcijom *Bička za Alžir* (La battaglia di Algeri, 1966), za koju je nagrađen Zlatnim lavom na festivalu u Veneciji te godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento za najbolji film i režiju. Djelo — neko vrijeme zabranjeno u Francuskoj — na pseudodokumentaristički način rekonstruiralo razdoblje alž. oslobodilačke borbe; gl. likovi — alž. borac i franc. oficir — nisu samo predstavnici sukobljenih strana već i oprečnih filoz. i polit. stavova. SI. postupak razvija i u filmu *Queimada — otok u plamenu* (Queimada!, 1969), gdje suprotstavlja crnog roba s Antila XIX st. u borbi protiv prot. kolonijalnih vlasti, koju — zapravo u korist svoje zemlje — potiče predstavnik brit. imperijalizma (M. Brando); međutim, zbog nasilnog spajanja aktualne polit. retorike i pov. teme, djelo doživljuje neuspjeh. Pad zanimanja za → politički film sredinom 70-ih godina na dulje vrijeme prekida njegovu karijeru, a film *Operacija Ogro* (Ogro, 1979), s temom polit. terorizma, također nema većeg odjeka.

LIT.: J. Mellen, Filmguide to 'The Battle of Algiers', Bloomington 1973; P. Ronchetti, Gillo Pontecorvo, Firenze 1979. D. Šva.

PONTI, Carlo, tal. producent (Magenta, 11. XII 1910). Završio pravo. Film. producent od 1940. isprva se ističe proizvodnjom nekoliko vrlo uspješnih djela → kaligrafizma (npr. *Mali staromodni svijet*, 1940, M. Soldatija i *Giacomo idealist*, 1942, A. Lattuada). God. 1945–49. intenzivno surađuje s redateljima-neorealista te za tvrtku Lux Film proizvodi značajne filmove *Živjeti u miru* (1946) L. Zampe, *Izgubljena mladost* (1947) P. Germija, te *Bez milosti* (1947) i *Mlin na rijeci Po* (1949) A. Lattuada. Nakon nekoliko projekata u okviru vlastite tvrtke A. T. A., udružuje se 1951. s drugim najdinamičnijim tal. producentom tog razdoblja → D. De Laurentiisom; idućih 6 godina kuća *Ponti-De Laurentiis* postiže i umj. i komerc. uspjehe svjetskih razmjera. Proizvodni program bio je žanrovski šarolik (komedije M. Mattolija, Stena i M. Monicellija, melodrame M. Soldatija, spektakli P. Franciscija i dr.), a najveće uspjehe donosila su autorska ostvarenja R. Rossellinija, V. De Sike i F. Fellinija. P. 1956–58. djeluje u okviru vlastite tvrtke C. P. *Cinematografica* ili radi za kuće ENIC, Excelsa i dr. Neprestani uspjesi donose mu poziv u Holly-

wood, gdje surađuje s kompanijom Paramount (npr. *Crna Orhideja*, 1958, M. Ritta). Otada se njegova djelatnost sve više internacionalizira, pa koproducira u Francuskoj (npr. *Zena je žena*, 1961, J.-L. Godarda) i drugdje. Od 1957. oženjen → S. Loren, svoje producerske sposobnosti uglavnom podređuje razvitku njene karijere; kako tadašnje tal. zakonodavstvo taj brak nije priznavalo, 1964. uzima franc. državljanstvo. Zbog financ. malverzacija osuđen je 1979. u Italiji na 4 godine zatvora i 25 milijuna dolara globe, ali kao franc. državljanin nije podložan ekstradiciji. Tada je svoje poslovno središte preselio u Kanadu, no više nije imao većih uspjeha.

Ostali važniji filmovi: *Da, gospodo* (F. M. Poglioli, 1941); *Dva anonimna pisma* (M. Camerini, 1945); *Amerikanac na odmoru* (L. Zampa, 1945); *Jadnici* (R. Freda, 1947); *Bijeg u Francusku* (M. Soldati, 1948); *Zvona za uzbunu* (L. Zampa, 1949); *Pasji život* (Steno i M. Monicelli, 1950); *Totò treći čovjek* (M. Mattoli, 1951); *Anna* (A. Lattuada, 1951); *Trgovina bijelim robljem* (L. Comencini, 1952); *Totò u boji* (Steno, 1952); *Gdje je sloboda?* (R. Rossellini, 1953); *Lake godine* (L. Zampa, 1953); *Vučica* (A. Lattuada, 1953); *Atila* (P. Francisci, 1954); *Žena s rijeke* (M. Soldati, 1954); *Lijepa mlinarica* (M. Camerini, 1955); *Željezničar* (P. Germi, 1955); *Mambo* (R. Rossen, 1955); *Guendalina* (A. Lattuada, 1956); *Kemping* (F. Zeffirelli, 1957); *Namiguša Marisa* (M. Bolognini, 1957); *Rođena u ožujku* (A. Pietrangeli, 1958); *Ona vrst žene* (S. Lumet, 1959); *Opasna davorica* (G. Cukor, 1959); *Ciociara* (V. De Sica, 1960); *Novakinja* (A. Lattuada, 1960); *Lola* (J. Demy, 1961); *Léon Morin, svećenik* (J.-P. Melville, 1961); *Le Doulos* (J.-P. Melville, 1962); *Cléo od 5 do 7* (A. Varda, 1962); *Landru* (C. Chabrol, 1962); *Boccaccio '70* (omnibus, 1962); *Zatočnici Altone* (V. De Sica, 1962); *Prezir* (J.-L. Godard, 1963); *Karabinjeri* (J.-L. Godard, 1963); *Dosada* (D. Damiani, 1963); *Jučer, danas, sutra* (V. De Sica, 1963); *Brak na talijanski način* (V. De Sica, 1964); *Žena-majmun* (M. Ferreri, 1964); *Deseta žrtva* (E. Petri, 1965); *Doktor Živago* (D. Lean, 1965); *Povećanje* (M. Antonini, 1966); *Bilo jednom* (F. Rosi, 1967); *Duh na talijanski način* (R. Castellani, 1967); *Ljubavnici/Posljednja ljubav* (V. De Sica, 1968); *Sunkokreti* (V. De Sica, 1969); *Svećenikova žena* (D. Risi, 1970); *Dolina smrti* (M. Antonioni, 1970); *Montadela* (M. Monicelli, 1971); *Što?* (R. Polanski, 1972); *Bijelo, crveno i ...* (A. Lattuada, 1972); *Ugrizi pa bježi* (D. Risi, 1973); *Putovanje* (V. De Sica, 1974); *Frankenstein* (P. Morrissey, 1974); *Drakula* (P. Morrissey, 1974); *Presuda* (A. Cayatte, 1974); *Otmica Michèle Jeanson* (R. Clément, 1975); *Profesija: reporter* (M. Antonioni, 1975); *Učiteljica i mafija* (L. Zampa, 1975); *Ružni, prljavi, zli* (E. Scola, 1976); *Jedan izuzetan dan* (E. Scola, 1977). D. Šva.

PONTING, Herbert, brit. snimatelj (1870–1936). Isprva radi u bankarstvu. Nakon što je propustovao SAD i Daleki istok, posvetio se novinarstvu, a 1900. i fotografiji. God. 1910/11. kao snimatelj prati znamenitu ekspediciju R. F. Scotta na Antarktiku; na tom putovanju nastao je jedan od prvih čuvenih dugometražnih dokum. filmova — *Scottova antarktička ekspedicija* (With Captain Scott, R. N., to the South Pole, 1911–13). Naziv se, u različitim verzijama istog materijala, više puta mijenjao: isprva je prikazivan kao *Velika bijela tišina* (The Great White Silence), dok se posljednja, ozvučena verzija (1930), s komentarom koji čita sam P., zvala *90° južno* (90 Degrees South). U trajanju od oko 70 min., prateći ekspediciju godinu dana — od polaska broda Terra

Nova do faze kad je P. napustio Scottov tragični pokušaj da na Pol stigne prije Norvežanina R. Amundsena — on je, usprkos teškoćama (smrzavanje kamere, napad životinja koje je snimao) realizirao djelo sugestivnoga dnevničarsko-reportažnog ugodaja, dramatike borbe s prirodom i fotogr. izražajnosti koja i danas zadivljuje. Taj potresni dokument s uspjehom se prikazivao širom svijeta, a kralj Đuro V naredio je da ga »mora vidjeti svaki dječak u Velikoj Britaniji«. Od Pontingovih snimki sačinjen je za kompaniju BBC i tv-film *Scottovo posljednje putovanje* (1962) J. Reada.

An. Pet.

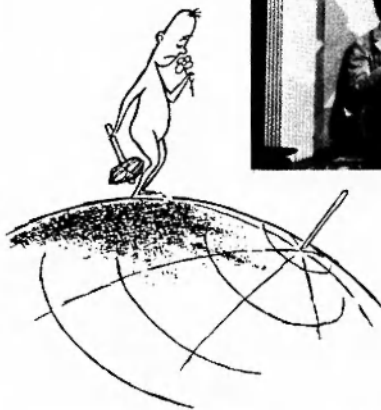
POPESCU-GOPO, Ion, rum. animator i redatelj (Bukurešt, 1. V 1923). Isprva karikaturist, na crt. filmu od 1950. Započinje u tipičnom Disneyjevu stilu, da bi sredinom 50-ih godina — u razdoblju sve jačega međunar. razrastanja suvremene animacije — ostvario svoja najbolja djela, nagrađena na brojnim međunar. festivalima: duhovito je obradio povijest Zemlje (*Kratka povijest* — Scurta istorie, 1957), umjetnosti (*Sedam umjetnosti* — Sapte arte, 1958) i čovjeka (*Homo sapiens*, 1960). Osnovne su mu značajke jednostavan i elastičan crtež (kojim oblikuje svoga poznatog čovječuljka — junaka i njegovih kasnijih filmova), duhovitost dosjetki i dosta ekspresivno, premda ipak rudimentarno pojednostavljivanje ukupne animacijske strukture. Kasnijim filmovima više ne postiže sl. uspjehe. Poč. 80-ih godina realizira obrazovnu seriju o različitim tehnikama animacije.

Režirao je i nekoliko igr. filmova različitoga umj. i komerc. uspjeha; ističu se *Ukrali su bombu* (Sa furat o bomba, 1961), *Koraci prema mjesecu* (Pasi spre luna, 1963), *Bijeli Arapin* (Harap alb, 1965), *Faustus XX* (1966) i *Sancta simplicitas* (1968).

Raznovrsnih interesa, bez izraženijeg ukusa i oblikovne discipline, poveden više entuzijazmom i instinktom nego nekim čvršćim oblikovnim orijentirima, ogledao se na mnogim područjima filma s velikim ambicijama i, najčešće, osrednjim rezultatima. Ipak, zahvaljujući osjećaju za nove animacijske trendove, uspio se potkraj 50-ih godina uključiti u međunar. promociju novih vrijednosti na tom planu, postavši tako najpoznatiji rum. autor crt. filmova uopće.

POPEYE, popularni lik stripa i crt. filma. Prvi put pojavljuje se 17. siječnja 1929. u stripu *Thimble Theater* koji od 1919. crta *Elsie Crisler Segar*. P. ubrzo stječe popularnost, pa Max Fleischer (→

I. POPESCU-GOPO, *Ukrali su bombu*



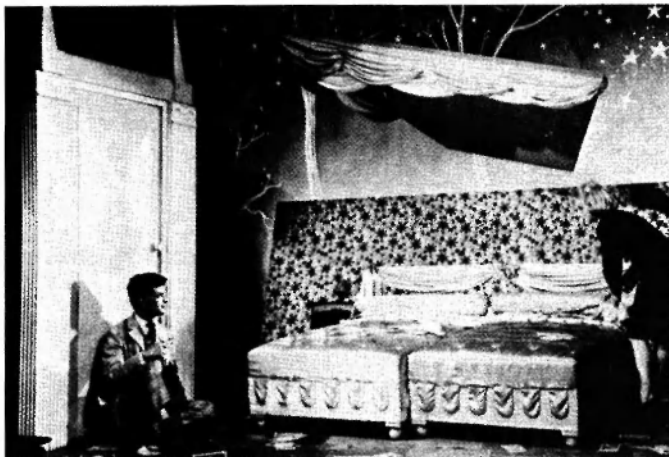
I. POPESCU-GOPO, Čovječuljak — junak više njegovih crtanih filmova

FLEISCHER, Braća otkupljuju prava za crt. film. God. 1933. »mornar koji voli špinat« pojavljuje se u epizodi crt. serije *Betty Boop* pod naslovom *Mornar Popeye*. Otada pa do 1942. realizirano je 105 epizoda serije o Popeyeu, među kojima i neke koje se smatraju remek-djelima (npr. *Hodanje u snu*, 1934). P. se pojavljuje i u 3 filma od po 2 role, u kojima braća Fleischer eksperimentiraju s bojom: *Mornar Popeye susreće Sindbada Pomorca* (1936), *Popeye susreće Ali-babu i 40 hajduka* (1937) i *Aladin i čarobna svjetiljka* (1939). Kasnije crt. filmove s Popeyem kao gl. junakom počinju proizvoditi i neke dr. kompanije, no s daleko manje uspjeha.

R. Mun.

POPOV, Stole, redatelj (Skoplje, 20. VIII 1950). Diplomirao režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Karijeru otpočinje već kao student dokum. filmom 99 (1972). Međutim, tek *Vatrom* (Ogan, 1974, Zlatna medalja »Beograd« /lex aequo/ na festivalu u Beogradu), himničnim svjedočanstvom o borbi mladog radnika s vatrenom stihijom, izbija u sâm vrh jugosl. dokumentarizma. Novi je njegov uspjeh *Australija, Australija* (Avstraliija, Avstraliija, 1976, Grand Prix u Beogradu) o asketizmu, bolu i nostalgiji jednog dijela mak. iseljenika u dalekoj Australiji. Baladični dokum. zapis o neobuzdanom lutalaštvu suvremenih Roma *Dae* (1979, Zlatna medalja »Beograd« /lex aequo/) pribavlja mu i Grand Prix u Oberhausenu, Srebrni bumerang u Melbourneu, nominaciju za Oscar i više dr. nagrada. U njegovu dokum. opusu ističu se još reklamni film *Alkaloid* (1975, Srebrna medalja »Beograd« /lex aequo/) i propagandni *Mavrovo* (1977), također višestruko nagrađivan.

U igr. prvencu *Crveni konj* (Crveniot konj, 1981), prema istoimenom romanu T. Georgievskog, ponešto pojednostavljenim postupkom primjenjuje stilistiku dokum. žanrova na oblike igr. filma, čime je donekle dovedena u pitanje dubina, pa i autentičnost drame ljudi otrgnutih od zavičaja, koji se nakon više desetljeća, već kao tudinci, vraćaju da bi umrli na domaćem ognjištu. Znatno više smisla za iskaz tragičnoga pokazuje u idućem filmu *Srećna nova 49* (1986, Velika



zlatna arena u Puli), prema kaz. komadu i scenariju G. Mihića; postupkom koji prekoračuje granice neposrednog svjedočenja i dosiže uopćenost mitskih dimenzija, P. se uvrštava među stvaraoce nekonvencionalnih ali jasnih estetskih opredjeljenja.

G. Va.

POPOV, Trajče, film. redatelj i snimatelj (Veles, danas Titov Veles, 15. VII 1923). Polazio gimnaziju u rodnom gradu, odakle je otišao u NOB; član SKOJ-a od 1942. Fotografijom se bavio još kao gimnazijalac. Od 1945. radi kao dopisnik *Filmskog žurnala* te do 1948. pribavlja dragocjenu dokum. građu s područja Makedonije, Grčke, Bugarske i Albanije. Iz tog razdoblja (1947) potječu i njegovi prvi dokum. filmovi *Žito za narod* (Žito za narodot) i *Bratska pomoć* (Bratska pomoš). Prvo značajnije priznanje (nagradu Savezne vlade) dobiva za svoj snim. rad — kao član snim. ekipe dokum. filma *V kongres KPJ* (Ž. Skrgin, 1949). Do 1988. realizirao je stotinjak dokum. filmova vrlo raznorodnih, uglavnom dramatičnih sadržaja, među kojima se osobito ističu *Beli mugri* (1952) o životnom, umj. i rev. putu pjesnika Koste Racina (o kojem snima i film *Racin*, 1974), *Svadba šarplaninca* (Svadba na šarplaninecot, 1970, Zlatna medalja »Beograd« /lex aequo/ na festivalu u Beogradu 1971) o ljubavnoj igri šarplaninaca u vrijeme parenja, i *Likvidator* (1983, Grand Prix u Beogradu) o čovjeku koji »likvidira« propalo poduzeće. S manje uspjeha okušao se i na igr. filmu. Ipak, *Makedonska krvava svadba* (1967) stekla je naklonost publike zbog zanimljivosti radnje i poštivanja žanrovskih konvencija pov. spektakla, dok se značaj *Presude* (1977) iscrpljuje indikativnošću teme o mladm revolucionaru i borcu nevino optuženom za dezertiranje. Za svoj rad P. je dobio mnoge nagrade i priznanja; ističu se Orden zasluga za narod te Nagrade 11 oktombri i 13 noemvri.

G. Va.

POPOVIĆ, Gorica, film., kaz. i tv-glumica (Kragujevac, 13. VIII 1952). Studirala glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, gdje je (od 1976) asistentica profesora P. Bajčetića (predmet *Dikcija i gluma*). Od 1982. članica je ansambla beogradskog Ateljea 212. Na filmu je debitirala ulogom novinarke u *Mirisu poljskog cveća* (1977) S. Karanovića. Već za prvu veću ulogu — djevojke koja sumnja u ljubav svog mladića (D. Nikolić) u *Nacionalnoj klasi* (1979) G. Markovića — nagrađena je na festivalu u Puli Zlatnom arenom. Usporedo je pjevala u vokalno-instrumentalnoj grupi Suncokret. Jedna od najzanimljivijih novijih glumica jugosl. kinematografije, na festivalu glum. ostvarenja u Nišu dvaput je nagrađena nagradom za gl. ulogu Carica Teodora: za uloge srednjovj. srpske vlastelinke u *Doroteju Z. Velimi-*



POPEYE

N. POPOVIĆ. *Živjeće ovaj narod*

rovića i partizanke u *Padu Italije* L. Zafranovića 1981, te za ulogu tv-redateljice u filmu *U raljama života* R. Grlića 1984. Glumila je i u velikom broju tv-drama i serija (npr. kao sekretarica Dara u popularnom *Boljem životu*).

Ostale važnije uloge: *Prkosna delta* (V. Ljubić, 1980); *Nešto između* (S. Karanović, 1983); *Halo, taksi!* (V. Radovanović, 1983); *Kraj rata* (D. Kresoja, 1984).

POPOVIĆ, Mihajlo-Mika Al., snimatelj i redatelj (Beograd, 21. II 1908). Završivši trg. akademiju neko vrijeme komerc. službenik. Privučen filmom, znanje stječe kod pionira filma M. Đorđevića, kao i kod snimatelja J. Novaka, kojem postaje pomoćnik; ujedno glumi sporednu ulogu u filmu *Kroz buru i oganj* (M. Ignjačević i R. Jovanović, 1930). Nakon toga snima u Beogradu ulične prizore. Opsjednut željom da snimi svoj film, osniva poduzeće MAP, u kojem 1932 — inspiriran ratnim invalidom koji prosi — realizira film *S verom u boga* o stradanju srp. naroda u I svj. ratu, smatran najboljim igr. ostvarenjem u zemlji, koji je — prema samom autoru — »više ratna hronika sa dobrim slikama nego prava filmska drama... Ali bio je iskreno napravljen i iskreno od publike primljen«; ostvaren krajnje oskudnim sredstvima (u doba već razvijenoga zv. filma, P. za projekcije sam »vrti« ploče), bio je više demonstracija mogućnosti domaćeg autora no djelo za distributere, pa je Popovićovo poduzeće ubrzo bankrotiralo a tehnika je rasprodana zbog dugova. Nakon toga radi za Novaković-film i dr. poduzeća, realiziravši veći broj reportaža i kratkometr. filmova i iskazavši se kao jedan od najboljih jugosl. snimatelja tog doba. U oslobođenom Beogradu svoja iskustva ulaže u organiziranje poratne jugosl. kinematografije. Sam ili u suradnji snima prve dokum. filmove (npr. *Beograd*, 1945, N. Popovića i *Nova zemlja*, 1946, R. Novakovića). Do povlačenja 1968. snimio je oko 30 žurnalskih storija, oko 40 filmova (od toga 8 cjelovečernih igranih /u nekima je i glumio/), a režirao je i nekoliko kratkometr. filmova. Najviše snim. domete ostvario je u filmovima *Kroz granje nebo* (1958) S. Jankovića, za koji je na festivalu u Puli nagrađen Zlatnom arenom, te *San* (1966) i *Jutro* (1967) P. Đorđevića. Osjećanje prostora i dar stvaranja atmosfere svrstali su ga među najznačajnije i najdugovječnije snimatelje Jugoslavije. Objavio je knjigu *Zapisi sa periferije* (Beograd 1982). Za svoj

umj. i društ. rad nagrađen je s više odlikovanja i priznanja.

Ostali igr. filmovi: *Bila sam jača* (G. Gavrin, 1953); *Ešalon doktora M.* (Ž. Mitrović, 1955); *Partizanske priče* (S. Janković, 1960); *Palma među palmama* (M. Đukanović, 1967); *Podne* (P. Đorđević, 1968).

POPOVIĆ, Miodrag-Mića, slikar, scenograf, redatelj, scenarist i književnik (Loznica, 12. VI 1923). Studirao na Likovnoj akademiji u Beogradu. Jedan od najistaknutijih slikara poratne generacije, član Srpske akademije nauka i umetnosti. Značajna ličnost kult. scene, ogledao se u više oblasti. Objavio je putopis *Sudari i harmonije* (1954), roman *Izlet* (1957) te knjige eseja *U ateljeu pred noć* (1962) i *Ishodište slike* (1983); u Ateljeu 212 izrađivao je scenografije za postave E. Ionescoa, A. Popovića, S. Mrožeka i dr., a povremeno i režirao; u pretpremijeri Beckettova *Čekajući Godoa* (zbog embarga održana u njegovu ateljeu) sudjelovao je u izradi dekora. Ipak, sebe smatra isključivo slikarem, a sve ostalo u funkciji svoje slikarske vokacije (tako, i njegov je roman zapravo lik. traktat). Prema vlastitim scenarijima režirao je 5 igr. filmova, ali je sebe shvaćao kao »gostujućeg reditelja, uljeza« koji svoja »traženja u slikarstvu nehotice prenosi i na film«. Prvenac *Čovek iz hrastove šume* (1964) pokušaj je razotkrivanja ličnosti usamljenika u planini (M. Aleksić), ubojice razlomljene psihe koji — u ime »mutnih« polit. nazora — terorizira okolna sela a pokušaj prilagođavanja društvu dovodi ga do sloma; iako mu je P. nastojao dati univerzalnije značenje, djelo je izazvalo krupne ideol. zamjerke. Idući film *Roj* (1966) o suđenju u tek oslobođenoj zemlji (1804) Srpkini za izdaju svog muža — junaka Ustanka — Turcima, za koju autor sugerira ljudski je razumijevanje, biva osporen kao »zalanje za kapitalantstvo i izdajstvo u oslobodilačkoj borbi naroda«. U *Delijama* (1968), koji podsjećaju na *Karabinjere* (1963) J.-L. Godarda, pokazuje trajne deformacije psihe koje donosi rat, kroz priču o braći-ratnicima (J. Janićević i D. Stojković) koji se po oslobođenju u svome opustošenom selu okreću jedan protiv drugoga do istrebljenja; distributeri film nisu prihvatili »zbog nehumanosti«. Ostali njegovi filmovi, *Hasanaginica* (1967) po motivima istoimene nar. pjesme i *Burduš* (1970) o vašarskim muzikantima, nisu imali većeg uspjeha kod kritike, pa je P. odustao od film.

režije. Njegova »filmska avantura« zametak je kasnije slikarske faze nazvane *slikarstvo prizora*; tako se i gl. junak *Delija* (Stojković) pojavljuje u ciklusu slika o Gvozdenju. O njegovu slikarstvu objavljeni su brojni tekstovi i više knjiga (npr. studija dr L. Trifunovića, koji je o njemu snimio i kratkometr. film).

POPOVIĆ, Nikola, redatelj i glumac (Gornji Milanovac, 5. III 1907 — Beograd, 10. III 1967). Polazio trg. akademiju. Od 1926. bavi se u Beogradu glumom, 1927–31. glumu uči u Berlinu (kod M. Reinhardta i E. Piscatora) i igra u nekoliko filmova. Pod utjecajem ideja njem. avangardnog kazališta, bez uspjeha ih pokušava ostvariti u Beogradu. Sa V. Starčićem i dr. osniva 1938. u Beogradu *Umetničko pozorište*. Od 1941. ilegalac, 1943. prelazi na slobodni teritorij gdje — u Pozorištu narodnog oslobođenja u Jajcu — djeluje kao glumac, redatelj, pedagog i organizator. Po oslobođenju Beograda 1944. kao komesar privremene uprave Narodnog pozorišta u kratkom roku organizira osposobljavanje ratom oštećene zgrade i obnovu ansambla glumcima provjerene podobnosti. Potom kao jedan od rukovodilaca → Filmske sekcije propagandnog odeljenja Vrhovnog štaba NOV i POJ sudjeluje u stvaranju jezgre poratne jugosl. kinematografije; predaje na tečaju za film. snimatelje, režira prvi film. žurnal (prikazan u februaru 1945. u Beogradu), kao i jedan od prvih dokum. filmova — srednjometražni *Beograd* (1945) utemeljen na autentičnom arhivskom materijalu (uz rekonstrukcije i inscenacije). Ogleda se i na cjelovečernjemu igr. filmu djelima partizanske heroike *Živjeće ovaj narod* (1947) i *Major Bauk* (1951) prema scenarijima B. Capića. Nakon toga, bez dovoljno snage da autentičnijim film. izrazom izađe iz okvira socrealizma, P. se posvećuje radio-drami kao redatelj i glumac, a istodobno nastupa u domaćim filmovima (npr. *Bila sam jača*, 1953, G. Gavrina; *Akcija*, 1960, J. Kavčiča; *Dan četrnaesti*, 1960, i *Provereno, min njet*, 1965, Z. Velimirovića; *Karolina Riječka*, 1961, V. Pogačica; *Zemljaci*, 1963, Z. Randića) i koprodukcijama (npr. *Bijeli đavao*, 1959, R. Frede).

POPOVIĆ, Predrag-Pega, snimatelj (Beograd, 3. I 1943). Na filmu od 1958. kao član Kino-kluba »Beograd«, u kojem je 1960–67. snimio niz kasnije klas. ostvarenja amat. filma (K. Rakonjca, M. Babca, D. Kresoje, I. Martinca i dr.). Diplomirao je 1971. na film. akademiji FAMU u Pragu i postao prvi jugosl. diplomirani filmski snimatelj. Po povratku iz Praga sudjeluje u pokretanju II programa Televizije Beograd, za koju snima prve emisije serije *Neobavezno*, kao i više tv-drama i tv-serija. Kao snimatelj igr. filma debitirao još za studija (*Nedjelja*, 1969, L. Zafranovića). Jedan od najistaknutijih jugosl. snimatelja srednje generacije, odlikuje se u prvom redu mjerom u fotogr. stilizaciji kadra. Najradije suraduje s redateljima tzv. praške škole, kao i onima mladih generacija (posebno uspješno sa Zafranovićem i D. Kresojom). Snima i kratkometr. filmove. Za Zafranovićeve filmove *Ave Maria* i *Prvi valcer* (oba 1971) nagrađivan je na festivalu u Beogradu, a za *San* (1974) nagradom Radio-televizije Beograd. Od 1978. docent je, a poslije izvanredni profesor film. snimanja na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

Ostali važniji kratkometr. filmovi: *Stvar srca* (S. Karanović, 1968); *U pravcu početka* (D. Đurković, 1970); *Apotekarica* (S. Karanović, 1971); *Rad zida grad* (L. Zafranović, 1975); *Mašina života* (D. Karaklajić, 1975).

Ostali cjelovečernji igr. filmovi: *W. R. Misterije organizma* (D. Makavejev, 1971, sa A. Petkovi-

ćem); *Kronika jednog zločina* (L. Zafranović, 1973, sa A. Verzottijem); *Mirko i Slavko* (T. Janković, 1973); *Užička republika* (Ž. Mitrović, 1974); *Nije mego* (M. Milošević, 1978); *Tigar* (M. Jelić, 1978); *Usijanje* (B. Drasković, 1979); *Došlo doba da se ljubao proba* (Z. Čalić, 1980); *Ljubi, ljubi, al' glavu ne gubi* (Z. Čalić, 1981); *Erogena zona* (D. Karaklajić, 1981); *13. jul* (R. Šaranović, 1982); *Još ovaj put* (D. Kresoja, 1983); *Kraj rata* (D. Kresoja, 1984); *Moljac* (M. Milošević, 1984); *Zaljubljeni* (J. Meerapfel, 1986, koprodukcija); *Oktobrfest* (D. Kresoja, 1987); *Hajde da se volimo* (A. Đorđević, 1987); *Tesna koža 3* (A. Đorđević, 1988); *Tajna manastirske rakije* (S. Sijan, 1988, sa Ž. Zalarom).

B. Ze.

POPOVIĆ, Vladimir, film., kaz. i tv-glumac (Dragova Luka, 17. VIII 1935 — Titograd, 12. V 1981). Studirao na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Debitirao 1959. u Ateljeu 212, 1961/62. član je Crnogorskoga narodnog pozorišta u Titogradu, zatim ponovno Ateljea 212, od 1968. u slobodnom statusu, a od 1975. do smrti glumac i direktor Crnogorskoga narodnog pozorišta. Osobito se isticao u modernom repertoaru (Kesseling, Albee, Weiss, Mrožek, Pinter, Genet i dr.); za ulogu u *Pramenu tmine* M. Lalića nagrađen je Trinaestojulskom nagradom SR Crne Gore. Na filmu od 1963. kao istaknuti karakterni glumac. Najveći uspjeh ostvaruje debitantskom ulogom partijskog sekretara u filmu *Licem u lice* (B. Bauer, 1963), te likom Petra I u filmu *Zvijeti za inat* (J. G. Ilenko, 1972), za koju je nagrađen Srebrnom arenom na festivalu u Puli kao i u Nišu (gdje je 1974. i 1975. bio direktor festivala glum. ostvarenja). Zapaženo je glumio i na televiziji (npr. *Siroti mali hrčki* G. Mihića).

Ostale važnije uloge: *Marš na Drinu* (Ž. Mitrović, 1964); *Quo vadis Zivorade* (M. Đukanović, 1968); *Sramno leto* (B. Bastać, 1969); *Svadba* (R. Šaranović, 1973); *Okovani šoferi* (V. Pavlović, 1975); *Vagon li* (D. Ilić, 1976); *Povratak otpisanih* (A. Đorđević, 1976); *Čovjek koga treba ubiti* (V. Bulajić, 1979).

Mi. Vić.

POPULARNOZANSTVENI FILM, također **popularnonaučni film**, vrsta → *obrazovnog filma* namijenjenoga populariziranju znanosti, odn. stvaranju inicijalnoga zanimanja ili uvođenju u problematiku nekoga znanstvenog područja. Takve osnovne namjene (→ **NAMJENSKI FILM**), P. može fakultativno služiti u nastavne svrhe u školama i ostalim obrazovnim ustanovama i akcijama (sa sebi svojstvenom populističkom funkcijom po kojoj se može zamjetljivo razlikovati od metodički i programski strože sačinjenih → *nastavnih filmova*), ali — kao djelo namijenjeno širokoj publici — i kao dio komerc. programa (obično kao predgra igr. filmu). Ovaj prikazivački potencijal popularnoznanstvenog filma, kao (najčešće) djela za publiku nespecificirane dobi i obrazovanja, u svezi je s njegovim tipičnim karakteristikama: a) isticanjem sadržajnih, vizualno-auditivno najprikladnijih (»nazabavnijih«) aspekata obrađivane teme, ponekad i onih od marginalnijega znanstvenog značenja; b) priopćavanjem koje je znatno »neformalnije« od onoga u nastavnom filmu, lišeno izraženije sustavnosti; c) primjenom izlagачkih postupaka koji se rjeđe koriste u nastavnom filmu (često, npr., svojevrsnom imitacijom fabularnoga filma, ili pak pseudodokumentarizmom).

Kriterij po kojem se u praksi neki film precizno verificira, klasificira kao *popularnoznanstveni* razmjerno je teško odrediti. Tako, razlikuje se u pojedinim sredinama s obzirom na njihove specifične obrazovne potrebe; poneki filmovi koji su

svojedobno u školskoj praksi funkcionirali kao nastavni, zbog evolucije školskoga sistema i same znanstvene discipline zastarijevaju i dobivaju obilježja popularnoznanstvenog filma; mnogi filmovi (osobito dokumentaristički) koji nemaju osnovna obilježja popularnoznanstvenog filma mogu ipak služiti populariziranju znanosti. Stroži kriteriji ustanovljavaju se, aproksimativno, nakon II svj. rata — na osnovi već velikih iskustava o obrazovnoj funkciji filma, a i zbog postojanja velike baštine obrazovnoga filma; u praksi se respektiraju jedino u zemljama s razvijenijom svijesću o ulozi film. medija u obrazovanju.

U SFRJ u ovom žanru realizirana su mnoga vrlo uspjela djela, nagrađivana i na inozemnim festivalima (npr. filmovi *Branka Marjanovića* i *Petra Lalovića*).

LIT.: A. Strasser, *The Work of the Science Film Maker*, New York 1973; I. Vasil'kov, *Naučno-popularno kino*, Moskva 1977; I. Vasil'kov, *Ekran rasskazyvaet o nauke*, Moskva 1977.

An. Pet.

POPULISTIČKI FILM, naziv za sve vrste filmova koji se obraćaju širokomu i vrlo heterogenom (socijalno, generacijski, obrazovno i dr.) spektru publike; budući da ima vrlo snažnu integracijsku društ. vrijednost, P. predstavlja osnovu rada film. industrije i velike većine nacionalnih kinematografija. Pojam *populistički film* tek se djelomično poklapa s pojmom *komercijalni film*: podudarnost je najčešće u velikom odazivu publike, dok je razlika u tom što je komerc. film svaki onaj koji ostvaruje zadovoljavajući prihod, pa i takav koji je u odnosu na publiku selektivnog karaktera, te nema širu integracijsku vrijednost (npr., pornografski film računa većinom na odraslije gledatelje, u prvom redu na muškarce, dok se pak dječji i omladinski obraćaju mlađoj publici). Najčešće, svojstva populističkih filmova su sljedeća: oslanjaju se na »arhetipske« likove, pripadaju najpopularnijim žanrovima, motive i stavove preuzimaju iz još djelotvornih tradicija svoje sredine (ili odražavaju njene najakutnije potrebe); ponajviše su to igr. filmovi — primitivnoga i klas. narativnog stila u nij. razdoblju, odn. zreloga klas. stila u zvučnomu (→ **NARATIVNI STILOVI**; **POVIJEST FILMA**).

Red.

POREBA, Bohdan, polj. redatelj (Wilno, danas Vilnius, Litavska SSR, 5. IV 1934). Diplomirao 1955. na film. akademiji u Łodzi zanimljivim dokum. filmom o slijepima *I za nas sunce sja* (I dla nas świeci słońce). Na igr. filmu debitira *Mjesečarima* (Lunatycy, 1959), pričom o mladima u stilu tadašnje polj. »crne serije«. U sljedećim se djelima sve jasnije razabire temeljni sukob na kojem će P. graditi priče svojih djela — borba pojedinca protiv zla (u sadašnjosti i prošlosti). Najefektniji izraz dobila je ta tema u filmu *Hubal* (1973), jednom od najgledanijih filmova u Poljskoj prve polovice 70-ih godina; gl. junak major Hubal povijesni je lik, jedini polj. oficir koji nije prihvatio kapitulaciju Poljske 1939. i prešao u partizane, već se sa svojom jedinicom borio pod zastavom tada nepostojeće države i u uniformi nepostojeće vojske; bio je to ujedno i prvi nekomun. borac protiv nacizma koji je u polj. filmu prikazan kao izrazito pozitivan junak. Čini se ipak da je tema nadmašila Porębino film. umijeće, jer više nije ponovio sl. uspjeh. God. 1981. bio je jedan od rijetkih sineasta koji su bezrezervno podržali uvođenje izvanrednog stanja u zemlji. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Put na zapad* (Droga za zachód, 1961); *Dug je put* (Daleka jest droga, 1963); *Istini u oči* (Prawdzie w oczy, 1970); *Jaroslław Dąbrowski* (1976, koprodukcija sa SSSR-om); *Gdje je voda bistra i trawa zelena* (Gdzie woda czysta i trawa zielona, 1978).

To. K.

PORNOGRAFSKI FILM, žanr koji u prvom redu odlikuje naglasak na prikazivanju seksualnog života čovjeka. Za razliku od tzv. *ljubavnih filmova*, kao i onih snažno prisutne erotičnosti (→ **EROTIKA NA FILMU**), pornografskim se smatra film u kojem se od svih oblika ljubavi inzistira upravo na njezinu fiz. aspektu, odn. taj aspekt služi kao okosnica filma, a njegova prezentacija može se kretati u širokim granicama: od nagovještaja do potpune eksplicitnosti. Budući da je teško utvrditi granicu između prikaza ljubavi i erotičnosti (pa i seksa) s jedne, i eksplicitne prezentacije spolnosti s druge, kao definiens se često koristi i stupanj kršenja tabua na području prikazivanja seksualnosti odn. društveno zabranjenih ili potiskivanih aspekata spolnog ponašanja, a potom (ponekad) i svođenje cjelokupne čovjekove egzistencije na dimenziju spolnosti. Kako u raznim sredinama postoje različiti kriteriji i norme u vezi sloboda prikazivanja spolnog života, teško je odrediti definiciju žanra koja bi same fakte seksualnog života upotrijebila kao čvrste i trajne definiense ili kriterije. Tako se ponekad i sama aluzivnost (fiz., verbalna, simbolička) može tretirati kao pornografija (takav P. ograničen je na prikazivanje onih dijelova tijela koji nisu tzv. primarni seksualni simboli). Usporedo s rušenjem zabrana razvijalo se sve nedvosmislenije prikazivanje spolnog života, pa dolazi do prikaza primarnih seksualnih simbola, simulacije spolnog akta, zatim vršenja spolnog akta te prikaza altern. i patol. vidova spolnosti. Ovakav razvoj istodobno globalno definira razvojnu liniju žanra u većini sredina: najprije se razvija tzv. *meki pornografski film* (engl. *soft-core*) odn. simulirano prikazivanje spolnog čina, zatim i tzv. *tvrdi pornografski film* (engl. *hard-core* /ponekad i *tag*: jelen-petogodišnjak, mužjak raznih vrsta sisavaca/). Velik utjecaj na razvitak žanra imaju društ. norme, pa je upravo unutar njega karakteristično da neki filmovi, promjenom pisanih ili običajnih zakona, prestaju biti smatrani pornografskim (kao što je to, npr., bio slučaj s nekim ostvarenjima iz doba tzv. seksualne revolucije 60-ih i 70-ih godina). Zbog toga je pornografija, a i njezina definicija, primarno soc. kategorija, jer se nešto definira kao pornografsko tek na nivou opscenoga, odn. u odnosu na vrijedanje »dobrog ukusa« ili »javnog čudoreda« određene sredine. Dramaturgija žanra karakterizira ga očiti-tije od samog »stupnja« u prikazivanju spolnosti, a posebno sam sadržaj filmova: u njima manifestiranje seksualnosti najčešće dominira svakom pojedinom sekvencom. Štoviše, u skladu s tim učestali su pojedini tipovi razvijanja radnje; filmovi žanra u velikom su broju lišeni zapleta u najdoslovnijem smislu, pa imaju gotovo pikaresknu, mozaično-stepeničastu strukturu (kao i dobar dio pornografskih romana); najčešće započinje nekom izlikom za spolni čin, nakon čega slijedi serija seksualnih iskustava što progresijom vodi ka sve slobodnijim i neobičnijim oblicima seksualnosti da bi završilo nekom dosjetkom ili kliseiziranom odlukom o »promjeni načina života«. Radnja uglavnom prati događaje vezane uz jednu junakinju ili junaka (otuda i učestali naslovi filmova koji sadrže samo neko ime). Ostvarenjima žanra uglavnom se osporava im. vrijednost zbog male informacijske vrijednosti, neukusa, nedostatka mašte, stereotipnosti i kliseiziranosti.

Pojava prvih filmova pornografskog karaktera teško se može utvrditi; oni nisu nastajali u okviru institucionalizirane, → dominantne kinematografije, niti su prikazivani u odgovarajućoj kinomreži (zbog njezine ovisnosti o svim drž. i državotvornim institucijama). Međutim, upravo kao

posljedica zabrana na području spolnosti i potrebe za pornografskim filmom zbog njegove erotske djelotvornosti, P. se javlja vrlo rano — u altern. kinematografiji, i to njezinom najanonimnijem, pa i najopskurnijem vidu koji vrlo često djeluje ilegalno: često pod nazdom »podzemlja« (ponekad vezanoga uz prostituciju), proizvođen od raznih »odbačenika« film. industrije ili diletanata (u zemljama s nešto liberalnijim pogledima, odakle se krijumčari u druge), uz male honorare, na niskoj realizacijskoj razini, većinom kraćeg trajanja (po otkriću substand. formata uglavnom na 8 mm i 16 mm vrpce), prikazivan je u »sumnjivim« četvrtima a propagiran uglavnom »usmenom predajom«. Takve okolnosti proizvodnje i plasmana, kao i ilegalnost same djelatnosti, razlog su što je golemu većina starijih pornografskih filmova izgubljena. Ipak, postoje podaci da su već 1904. pornografski filmovi za odgovarajuću prikazivačku mrežu proizvođeni u Argentini, 1905. u Francuskoj, a 1915. u SAD. Također, tvrdi se da su pornografski filmovi istodobno realizirani i u okrilju film. industrije, od profesionalaca — iz dokoline i kao dodatak »slatkom životu« onih koji su do takvih filmova mogli doći (osobito za »ludih dvadesetih«, kada film i dosiže razinu indus. proizvodnje), ali i kao izraz radoznalosti koja se ne mora kvalificirati kao perversiteta, ili kao pokušaj istraživanja film. potencijala u prikazu te tabuizirane dimenzije čovjekova života.

U sl. okolnostima P. postoji sve do sredine 50-ih godina (za II svj. rata produkcija je uglavnom znatno smanjena). Dok su zakonske prepreke i strogost — cenzure do tada bile temeljene na obrani čudoređa, u novije doba P. se zabranjuje i iz polit., ideol. razloga: tako, u SAD se najprije tvrdilo da je to »zaraza pridošla iz iskvarene Evrope«, dok se u mnogim kapitalističkim državama pojavla pornografskog filma tumačila kao »komunistički subverzivni akt«; inače, u socijal. zemljama proizvodnja žanra potpuno je onemogućena.

Društ. zabrane pornografskog filma počinju, kao posljedica rušenja tabua na području spolnosti, slabiti potkraj 50-ih godina, a još više za tzv. seksualne revolucije potkraj 60-ih (to je razdoblje zamjetljivijeg prijelaza od *soft-core* na *hard-core*). P. se počinje prikazivati, najčešće uz »dobna ograničenja«, u specijaliziranim kinima, a na Zapadu ga je čak dopušteno i javno oglašavati. Objavljuju se brojni bogato ilustrirani časopisi posvećeni isključivo takvoj film. produkciji, nekada potpuno anonimni stvaraoci postaju općepoznati (npr. am. redatelj *Russ Meyer*), također i protagonisti (npr. *Linda Lovelace* iz filma »Duboko grlo«, 1972, *Gerarda Damiana*), održavaju se festivali, dodjeljuju godišnje nagrade. Novost tih ostvarenja jest uvođenje humorne komponente (osobito u filmovima am. i dan. proizvodnje), radnja se sve češće usredotočuje, gradi oko dominantnoga ženskog lika (ranije je u središtu češće bio muškarac), kao izlika za javno prikazivanje (što je i ranije bio čest slučaj) navodi se »obrazovna funkcija« — pouka iz seksualnog života (npr. u SR Njemačkoj /npr. film »Helga«, 1967, *Ericha F. Bendera*, s glumicom *Ruth Gassmann*). Zbog svega toga P. počinje konkurirati na ovom području neusporedivo sputanijoj dominantnoj kinematografiji, koja sama počinje ponešto smanjivati vlastite stege; tako u Italiji postaje legitiman žanr poznat kao *erotico-pornografico* — *soft-core* filmovi u kojima glume i pojedine danas dosta poznate glumice (*Edwige Fenech*, *Barbara Bouchet*, *Eleonora Giorgi*, *Gloria Guida*, *Stefania Casini*, *Lily Carati* i dr.). Smanjenje zabrana može, međutim, postupno i smanjiti zanimanje za pornografski film.

Komponenta koja se procjenjuje kao pornografska učestala je međutim, i u produkciji eksp. filmova. Zapaža se još u doba franc. avangarde 20-ih godina, kasnije u filmovima am. avangardista *Kennetha Angera*, *Andyja Warhola* i *Paula Morrisseyja*, a dijelom i polit. filma (tako, šved. film *Vilgotia Sjömana* »Ja sam znatizeljna — žuto«, 1967 /s glumicom *Lenom Nymann*/ proglašen je »otvoreno pornografskim«). Pripadnici i apologeti avangardnih i eksp. tendencija opravdavaju te »pornografske elemente« svojih ostvarenja slobodom stvaralaštva, pravom umjetnika na eksperimentiranje te otkrivanjem estetske dimenzije u golotinji i spolnosti, ali su oni za njih i protetni akt protiv društ. hipokrizije, zastarjelih kult. zaslada i, posebno, učmalih konvencija u kinematografiji. Zastupnici polit. filma spolnost promatraju i kao sredstvo polit. akcije, potrebu za prikazivanjem društveno-polit. uvjetovanosti samoga seksualnog života, a u otvorenom pokazivanju spolnosti vide i jedan od oblika osvješćavanja, oslobođanja i preobrazbe čovjeka.

LIT.: K. Tynan/S. Zito, Sinema. American Pornographic Films and the People Who Make Them, New York 1974; H. Scheufl, Sexualität und Neurose in Film, München 1974. An. Pet.

PORODIČNI FILM → OBITELJSKI FILM

PORTEN, Henny (pr. ime **Frieda Ullricke Porten**), njem. glumica (Magdeburg, 7. I 1890 — Berlin, 15. X 1960). Na filmu se pojavljuje 1907. pozirajući za tzv. zvučne slike — kratke gramofonsko-film. reklamne najave za ploče s opernim arijama (režirao ih je njezin otac Franz P.). Već od 1910. nastupa i u kratkim igr. filmovima te postaje vrlo popularna glumica poduzeća O. Messtera (obično u režiji njezinoga prvog supruga C. Starka). God. 1913. započinje snimanje tzv. *Henny-Porten-Serie*: u režiji rutinera R. Bierbacha nastupa u komedijama, tzv. domovinskim filmovima i melodramama. Unatoč takvoga patriotski zacrtanog repertoara, kao tipična njem. žena u raznim pov. i društ. okolnostima, glumila je i likove iz svjetske knjiž. baštine (npr. *Rose Bernd*, 1919, A. Halma). Osobit uspjeh ostvarila je dvostrukom ulogom — ružne i zločeste Liesl odn. lijepu i dobre Gretl — u filmu *Kohlieselove kćeri* (1920) E. Lubitscha, kao i naslovnim ulogom u *Geierwally* (1921) E. A. Duponta, realiziranome u vlastitoj proizvodnoj kući (1924. fuzioniranoj s kompanijom C. Froelicha). U tim djelima (kao i u filmovima C. Froelicha) P. radikalno idealizira njem. ženu te postaje najpopularnija njem. glumica (konkurira joj samo A. Nielsen), no povremeno igra i potpuno drugačije uloge (npr. kao Bogorodica u filmu *I. N. R. I.*, 1923, R. Wienea). U zv. razdoblju isprva se nije najbolje snašla, ali je već u *remakeu* filma *Kohlieselove kćeri* (H. Behrendt, 1930) uspjela glasovnim nijansama stvoriti uočljivu razliku među sestrama. Najbolje uloge u zv. razdoblju ostvarila je kao Karoline Neuber, jedna od osnivačica njem. nacionalnog kazališta iz XVIII st., u *Komedijama* (1941) G. W. Pabsta i kao rezolutna Wilhelmina u *Obitelji Bucholz* (1944) C. Froelicha. Za nacizma bila je donekle u nemilosti zbog braka sa žid. liječnikom W. von Kaufmannom. Nakon II svj. rata pokušala je obnoviti karijeru, ali bez uspjeha; na filmu je posljednji put nastupila 1954. u Njemačkoj DR.

P. je, u tipu → naivke, bila prva zvijezda njem. filma, stvorivši — ne toliko vanjskom atraktivnošću, već idealistički koncipiranim ulogama — novi tip zvijezde i u međunar. razmjerima.

Njezina sestra **Rosa Porten** bila je scenaristica i glumica.

Ostale važnije uloge: *Anna Boleyn* (E. Lubitsch, 1920); *Pokrajnje stepenice* (P. Leni, 1921);

Stari zakon (E. A. Dupont, 1923); *Grofica Donelli* (G. W. Pabst, 1924); *Majka i dijete* (C. Froelich, 1924); *Ruže s juga* (C. Froelich, 1926); *Utočište* (C. Froelich, 1928); *Gospodarica i sluga* (R. Oswald, 1929); *Skandal oko Eve* (G. W. Pabst, 1930); *Lujza, pruska kraljica* (C. Froelich, 1931); *Majka i dijete* (H. Steinhoff, 1933).

LIT.: G. Holberg, Henny Porten, Berlin 1920; J. Urgiss, Henny Porten, Berlin 1921. Vr. V.

PORTER, Cole, am. skladatelj i tekstopisac (Peru, Indiana, 9. VI 1892 — Santa Monica, California, 15. X 1964). Iz bogate obitelji, već kao dijete svirao je klavir i violinu; prvu kompoziciju objavio je sa 11 godina. Studirao je na sveučilištima Yale i Harvard. Na Broadwayu debitira 1916. musicalom *Pogledaj najprije Ameriku* (See America First); iste godine odlazi u Legiju stranaca. God. 1928. doživljuje veliki broadwayski uspjeh musicalom *Pariz* (Paris), prvim od njegovih kaz. hitova, od kojih je većina ekranizirana: npr. njegovo najznačajnije djelo *Polyubi me, Kato* (Kiss Me Kate), praizvedeno na Broadwayu 1948. a ekranizirano 1953. u režiji G. Sidneyja. Od filma *Rodena za ples* (R. Del Ruth, 1936) sklada i izravno za film. Zbog originalne, svježije i poletne glazbe te rafiniranih i duhovitih stihova, brojne su Porterove melodije postale evergreeni: *Night and Day*, *Begin the Beguine*, *I've Got You under My Skin*, *I Love Paris*, *True Love* i dr. God. 1937. ozbiljno je ozlijeđen na jahanju; u idućih 20 godina operiran je 31 put a 1958. amputirana mu je desna noga. Iste godine završio je i karijeru muzikom za tv-show *Aladdin*. O njegovu životu i radu snimljen je film *Noć i dan* (1946) M. Curtiza, u kojem ga glumi C. Grant.

Ostali važniji filmovi (muzika i/ili songovi): *Vesela rastava* (M. Sandrich, 1934); *Sve prolazi* (L. Milestone, 1936); *Rosalie* (W. S. Van Dyke, 1938); *Senzacionalna vijest* (R. Clair, 1938); *Broadwayska melodija iz 1940.* (N. Taurog, 1940); *Nikad nećeš postati bogat* (S. Lanfield, 1941); *Panama Hattie* (N. Z. McLeod, 1942); *Du Barry je bila dama* (R. Del Ruth, 1943); *Suočimo se s tim* (S. Lanfield, 1943); *Hollywoodska kantina* (D. Davies, 1944); *Gusar* (V. Minnelli, 1948); *Adamovo rebro* (G. Cukor, 1949); *Trema* (A. Hitchcock, 1950); *Visoko društvo* (Ch. Walters, 1956); *Svilene čarape* (R. Mamoulian, 1957); *Plesačice* (G. Cukor, 1957); *Daj da se volimo* (G. Cukor, 1960); *Can-Can* (W. Lang, 1960); *Zvijezda* (R. Wise, 1968).

PORTER, Edwin Stanton, am. redatelj i pionir filma (Connellsville, Pennsylvania, 21. IV 1869

EDWIN S. PORTER



— New York, 30. IV 1941). Sin sitnog trgovca, sa 14 godina napušta školu i otpočinje uzbudljiv život karakterističan za većinu pionira filma. Isprva prodavač novina, pismoslikar, telegrafist, blagajnik u kazalištu, krojač, zborist i mehaničar; filmsku tehniku upoznaje radeći u laboratoriju kompanije Vitascope Th. A. Edisona i prodajući Edisonove projektore po Latinskoj Americi. Od 1899. kino-operater u New Yorku; pokušava usavršavati kamere i aparate za projiciranje filmova, ali mu radionica stradava u požaru. Kako je u to vrijeme djelovao i kao neovisni snimatelj, Edison ga zapošljava najprije u odjelu za popravak aparata, a nešto kasnije postaje snimatelj i redatelj kratkih filmova za → nickelodeone. Isprva je oponašao kratke snimke sa statičnom kamerom braće Lumière, a potom i scene s trikovima G. Mélièsa. U povijest filma ulazi *Životom američkog vatrogasca* (The Life of an American Fireman, 1903), jednim od prvih u kome se prikazuju 2 istodobne radnje (dio historičara filma smatra da je nastao pod izravnim utjecajem *Vatre*, 1901, J. Williamsona). Ta krajnje jednostavna priča osnovana većinom na usporednosti zbivanja na 2 različita mjesta (kuća gori, vatrogasci jure da spase ženu i dijete u čemu i uspijevaju), poslužila je kao osnova za novu film. dramaturgiju, a prvim primjerom jednostavne montaže i kao osnova za razvitak film. jezika. U 12-minutnom filmu *Velika pljačka vlaka* (The Great Train Robbery, 1903), dugo pamćenom po polukrupnom planu razbojnika koji puca u publiku (ovaj je plan svaki kino-operater, po uputama iz kataloga, mogao po svom nahođenju zaljepiti na početak ili kraj filma), P. je usavršio paralelnost radnje, a na kraju dodao i jedan novi, značajan element odvajanja filma od kazališta — potjeru koja postaje neotudivi dio film. dramaturgije. Nakon golemog uspjeha ova 2 filma P. je postao rukovodilac Edisonove produkcije; na tom položaju dao je prvi film. posao → D. W. Griffithu (gl. ulogu u filmu *Spašen iz orlovoog gnijezda*, 1907, J. Searlea Dawleyja). Prije no što je napustio Edisona i osnovao (1909) vlastitu produkciju *Defender Pictures*, realizirao je još 2 značajna filma društvenokritičke tematike — *Bivši osuđenik* (The Ex-Convict, 1904) i osobito *Kleptomanka* (The Kleptomaniac, 1905) o dvjema ženama uhvaćenim u krađu u samoposluživanju: bogatu puštaju kao kleptomanku, dok siromašna biva zatvorena kao kradljivica.

God. 1910. svoju je kompaniju, s nekoliko partnera, reorganizirao u *Rex-Film Company*, koju je 1912. priključio moćnoj tvrtki *Famous Players* A. Zukora; sâm je postao generalni direktor

i blagajnik tog studija — jednoga od preteča → Paramounta. Nastavljajući s eksperimentima i na polju mehanike te film. mogućnosti kamere, 1913. u filmu *Neizojestnost* (Suspense) dijeli ekran na 3 dijela da bi prikazao 3 međuočuvne radnje u isto vrijeme (14 godina prije A. Gancea u njegovu *Napoleonu* iz 1927). Posljednji film *Lydia Gilmore* snimio je 1916, a onda je prodao svoj udio u Famous Playersu i prekinuo red. karijeru. Posvetio se istraživanju zvuka na filmu, filma u boji i trodimenzionalnog filma, ali je 1929. doživio potpuni financ. slom. Zaboravljen, posljednje godine proživio je u anonimnosti, ali i dalje eksperimentirajući s konstrukcijama kamera za uski format film. vrpce. Tek kad je objavljena vijest o njegovoj smrti, svijet »se sjetio« njegova udjela i značaja u razviku kinematografije. Za G. Sadowla njegovi su filmovi »nespretne i vrlo primitivne vrpce«, no on je ipak nezaobilazni pionir film. umjetnosti — osobito na planu montaže i fabularnog filma.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Inauguracija predsjednika McKinleyja* (President McKinley's Inauguration, 1897), *McKinleyjev sprovod* (McKinley's Funeral Cortege, 1901); igrani: *Osveta uredskog potričkala* (The Office Boy's Revenge, 1902); *Čiča Tomina koliba* (The Uncle Tom's Cabin, 1903); *Mala pljačka vlaka* (The Little Train Robbery, 1905); *Život američkog policajca* (The Life of an American Policeman, 1905); *San pijanca* (The Dream of a Rarebit Fiend, 1906); *Život kaubojja* (The Life of a Cowboy, 1906); *Kathleen Mavourneen* (1906); *Bostonska čajanka* (The Boston Tea Party, 1908); *Pony Express* (1909); *Sherlock Holmes mlađi* (Sherlock Holmes jr., 1911); *Zatočenik dvorca Zenda* (The Prisoner of Zenda, 1912); *Grof Monte Cristo* (The Count of Monte Cristo, 1912); *Dobri mali đavoljak* (A Good Little Devil, 1913, sa J. Searleom Dawleyjem); *Tess iz olujne zemlje* (Tess of the Storm Country, 1914); *Prepušteni se struji* (Hearts Adrift, 1914); *Takva mala kraljica* (Such a Little Queen, 1914); *Vječni grad* (The Eternal City, 1915, sniman u Rimu); *Zaza* (1915); *Bella donna* (1915); *Kraljević i prosjak* (The Prince and the Pauper, 1915).

V. Pog.

PORTMAN, Eric, brit. glumac (Halifax, 13. VII 1903 — Pariz, 7. XII 1969). Kaz. glumac od 1923, ubrzo stječe ugled pa od 30-ih godina glumi i na Broadwayu. Na filmu od 1934. U početku igra gl. uloge — mahom distanciranih aristokrata, kasnije se specijalizira za sporedne karakterne — često i negativaca. Njegovim najbo-

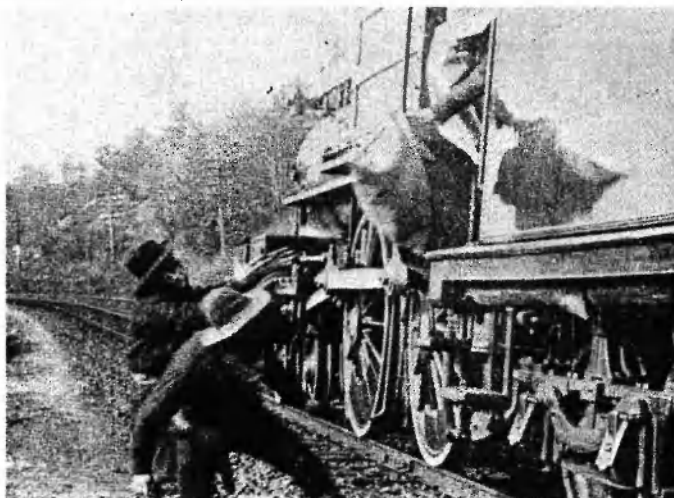
ljim ostvarenjima smatraju se uloge u filmovima ratne propagande 49. *paralela* (1941) M. Powella, *Jedan od naših aviona nedostaje* (1941) M. Powella i E. Pressburgera te *Necenzurirano* (1942) i *Zaronit ćemo u zoru* (1943) A. Asquitha. U starijoj dobi nastupao je i na televiziji.

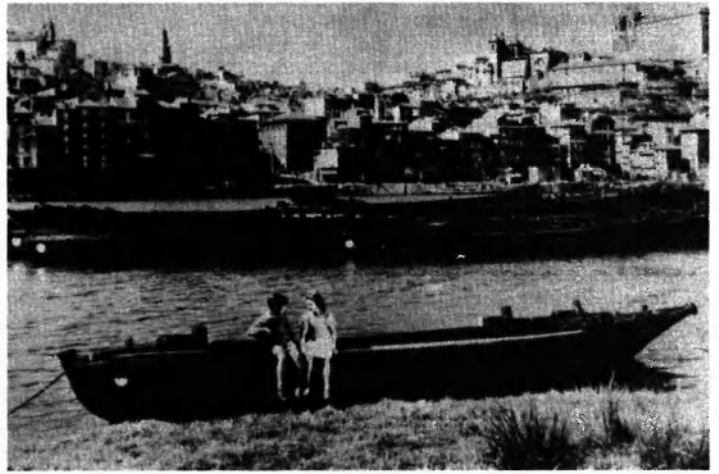
Ostale važnije uloge: *Abdul prokleti* (K. Grüne, 1935); *Kraljević i prosjak* (W. Keighley, 1937); *Milijuni poput nas* (S. Gilliat i F. Lauder, 1943); *Canterburyjska priča* (M. Powell i E. Pressburger, 1944); *Ljudi iz dva svijeta* (Th. Dickinson, 1946); *Slijepa boginja* (H. French, 1948) *Pauk i muha* (R. Hamer, 1949); *Magična kutija* (J. Boulting, 1951); *Njegova ekscelencija* (R. Hamer, 1952); *Priča o Colditzu* (G. Hamilton, 1955); *Duboko plavo more* (A. Litvak, 1955); *Dobri drugovi* (J. L. Thompson, 1956); *Gola ostrica* (M. Anderson, 1961); *Freud* (J. Huston, 1963); *Prehladeni špijun* (D. Petrie, 1966); *Saptači* (B. Forbes, 1967); *Zamka* (B. Forbes, 1968).

Mi. Šr.

PORTUGAL. Jedna od najslabije razvijenih zemalja Zap. Evrope, ujedno konzervativnijih pogleda na film, P. nikad nije uspio jače razviti film. industriju; tome su nesumnjivo pridonijele i gotovo stalne ekon. teškoće, kao i spor razvitak teh. osnove. Prve film. predstave održali su 18. lipnja 1896. u Lisabonu agenti brit. pionira filma R. W. Paula. Nedugo potom boravili su i u Portu, gdje već iste godine *Aurelio da Paz dos Reis* snima prvi port. film »Izlazak radnika iz tvornice Confiança«, zapravo imitaciju jednoga od prvih filmova braće Lumière; prve filmove u Lisabonu snima (također 1896) *Manoel Maria da Costa Veiga*. Već. 1899. *João Freire Correia* gradi u Lisabonu prvu kino-dvoranu *Salão Ideal*, snima prvi autentični dokum. film te osniva prvu produkcijsku i distribucijsku kuću *Portugal Film*; kasnije (1909) s *Manoelom Cardosom* osniva kompaniju *Portugalia Film* — prvu koja će djelovati dulje vrijeme (u njezinu okviru nastaje prvi port. igrani film »Zločini Dioga Alvesa«, 1911, *Joãoa Tavaresa*). God. 1910–20. bilo je uspješno razdoblje port. filma. Djeluju brojni producenti (*Júlio Costa*, *Luis Reis Santos*, *Celestino Soares*, *Júlio Fernandes Potes*, *Alfredo Nunes de Matos*, *Reinaldo Ferreira* i dr.), angažirani su mnogi strani sineasti (npr. Francuzi *Roger Lion*, *Maurice Mariaud* i *Georges Pallu*, Talijan *Rino Lupo* i dr.), a karijeru otpočinje prvi značajni port. redatelj *José Leitão de Barros*, više desetljeća uspješan i na dokum. i na igr. filmu; on je ujedno i autor prvoga zv. filma u Portugalu — »Stroga« (1931). Poč. 30-ih godina u port. proizvodnji zapaža se izrazit socijalnokritički pri-

E. S. PORTER. *Velika pljačka vlaka* (2 scene)





PORTUGAL, lijevo: J. LEITÃO DE BARROS, *Stroga*, desno: M. de OLIVEIRA, *Aniki-Bóbo*

stup (i u dokum. i u igr. filmovima), u čemu prednjače *Leitao de Barros*, *Antonio Lopes Ribeiro*, *Joao de Sa*, *Cotinelli Telmo* te početnik *Manoel de Oliveira* — i do danas najznačajniji port. sineast. Sredinom desetljeća diktatorski režim A. Salazara preko tzv. *Nacionalnog sekretarijata za propagandu*, pod rukovodstvom *Antonija Ferra*, usmjeruje port. film prema nacionalnoj tradiciji, folkloru i lit. baštini, pa većinu proizvodnje čine popularne komedije, muz. i pov. filmovi te ekranizacije najpopularnijih knjiž. djela — film. zabava samo za »domaće potrebe«. Ističu se redatelji *Leitao de Barros*, *Lopes Ribeiro*, *Jorge Brum do Canto* (njegov »Pjev zemlje« iz 1938. jedini obrađuje probleme sirotinje), *Chianca de Garcia*, *Henrique Campos*, *Arthur Duarte*, *Armando de Miranda*, *Adolfo Coelho*, *Bras Alves*, *Santos Mendes*, *Carlos Porfírio* te prva redateljica *Barbara Virginia*. Četrdesetih i 50-ih godina — budući da ne postoji neka određena film. razvojna politika — ne događa se ništa značajnije; samo filmovi »Aniki-Bobo« *M. de Oliveira* i »Ala-Arriba« *J. de Leitao de Barrosa* (oba 1942) privlače pažnju na festivalu u Veneciji. U komerc. produkciji ističu se *Manoel Guimarães*, *Fernando Garcia*, *Artur Semedo* i *Perdigao Qeiroga*. Tek 1962. soc. film »Dom Roberto« *Ernesta de Souse* ukazuje na mogućnosti mlađih autora. Određeni preporod port. filma inicira producent *Antonio da Cunha Telles*, koji osniva proizvodnu i distribucijsku kuću *Animatógrafo* koja u Portugal po prvi put uvozi mnoga klas. djela svjetskog filma; on također lansira mlade redatelje *Fernanda Lopesa*, *Paula Rochu*, *Antonija de Maceda*, *Carlota Vilardeboa* i dr. Međutim, izrazito stroga cenzura gotovo faš. režima i ekon. teškoće već oko 1970. vraćaju port. film u ustaljenu komerc. kolo-tečinu. Tzv. revolucija karanfila 25. travnja 1974. iznenada mijenja položaj filma. Za proizvodnju se odobravaju veća sredstva, osnivaju se film. ko-operative (najpoznatije su *Cinequanon* i *Cinequipa*) i snimaju brojni dokum. filmovi polit. tematike (posebno se ističe *Rui Simões*), kao i sl. igrani filmovi (npr. *Eduarda Gaede*, *Antonija Peira de Vasconcelosa* i *Josea Fonseke e Coste*), neki i militantnog karaktera. Ipak, većina autora posvećuje se film. istraživanju port. nacionalnog i kult. identiteta: *Antonio Reis*, *Margarita Martins Cordeiro*, *Lauro Antonio*, *Jaao Botelho*, *Luis Felipe Rocha* i dr., a posebno se izdvaja tetralogija *M. de Oliveira* (»Prošlost i sadašnjost«, 1972; »Benilde, majka-djevica«, 1975; »Pogubna ljubav«, 1978; »Francisca«, 1981). Međunar. ugled u to vrijeme stječu glumac *Joaquim de Almeyda* i snimatelj *Acacio de Almeida*. Već poč. 80-ih godina polet port. filma ponovno opada (zbog ekon. teškoća);

snimaju se samo koprodukcije te malobrojni filmovi koje (ko)producira *Instituto Portugues de Cinema* (osnovan 1971).

U Portugalu nema film. škola, pa su film. djelatnici ili samouki ili školovani u inozemstvu. U Lisabonu djeluje film. arhiv *Cinémateca Portuguesa*, a jedini međunar. festival je onaj film. fantastike u *Portu*.

Sredinom 80-ih godina u Portugalu je bilo oko 450 kino-dvorana s oko 250 000 mjesta. Red.

POSEBNI EFEKTI, naziv za sve teh. i tehnol. postupke kojima se postižu raznovrsni vizualni ili zv. efekti sa značajkama očite artificijelnosti (»iluzije«, »trika« i sl.). Učestaliji je, međutim, termin → *specijalni efekti*. Red.

POSITIF, franc. filmski časopis (mjesечnik), koji u Parizu izlazi od 1952; osnivač mu je *Bernard Charderé*. Od istaknutijih film. publicista članovi redakcije su R. Borde, A. Kyrou i L. Seguin, a kasnije R. Benayoun, F. Buache i M. Ciment; od dopisnih članova poznatiji su L. Codelli iz Italije i B. Michalek iz Poljske. Najznačajnija rubrika je posvećena film. kritici — često vrlo opširnoj, s filmografskim dodacima. Također, P. donosi i opširnije izvještaje s važnijih festivala, recenzije film. knjiga te problemske eseje. Inače, većina brojeva tematski je određena (obično prikaz neke kinematografije ili stvaralaštva nekog autora — potonje, pak, često s originalnim intervjuom). Uz → »Cahiers du Cinéma« najutjecajniji franc. filmski časopis, P. se znatno trezvenije odnosio prema → politici autora. Značajan je zbog »otkrića« jap. kinematografije, te propagiranja mnogih dr. »malih«, u Francuskoj i na Zapadu nepoznatih kinematografija (npr. latinskoameričkih, pa i jugoslavenske). J. Ste.

POSTOJANOST PERCEPCIJE, perceptivna konstantnost, invarijabilnost percepcije, pojav u kojem se središnji živčani sustav odupire promjenama u perifernim receptorima, što kod vida znači promjenama slike na mrežnici, koje ovise samo o fiz. podražaju. Kad promatrač donosi sud, vodi računa o mnogim podacima koji proistječu iz okoliša, vlastitog iskustva i iskustva vrste, pa ono što se percipira samo iznimno odgovara podražaju i retinalnoj slici odn. predmete vidimo i po pamćenju, na temelju mnogih podataka koji nisu samo vidni. P. služi vitalnoj funkciji stabiliziranja modela vanjskog svijeta koji u nama postoji kao predodžba. Budući da u filmu o predmetima doznajemo na temelju slike, manjim dijelom zvukom, a isključeni su dodir i propriocepcija kao najvjerodostojniji, promatrača je lako zavarati (na čemu se temelje i mnogi film. trikovi).

Postojanost oblika. Perspektivne promjene slike poznatog predmeta, koje padaju na mrežnicu, ne smetaju u prepoznavanju pravog oblika. Dijete koje nije naučilo linearnu → perspektivu, crta četvrtastu ploču stola i okrugli tanjur na njoj, tj. zadržava u crtežu postojanost oblika, makar je na mrežnici ploča trapezoidna a tanjur elipsoidan.

Postojanost oblika sadrži i znanje o stranoj strani koja se u slici ne vidi, i dijelova koji su izvan slike. To su postojanost cjelovitosti predmeta i prostora.

Postojanost cjelovitosti predmeta. Ako vidimo prozor, smatramo ga dijelom cjelovite kuće, a ne samo kulisom. Ako neku osobu vidimo prvi put u krupnom planu, ne pomišljamo da možda nema ruku ili nogu, pa nisu točni navodi kako je neiskusni gledalac krupni plan doživljavao kao prikazivanje dijelova koji nisu povezani s cjelinom. Postojanost cjelovitosti predmeta očituje se i kao premještanje predmeta u vidnom polju: ako se jednak predmet pojavi na drugome mjestu, pa ako i nije istovjetan, izgledat će da se pomaknuo (→ *PHI-FENOMEN*).

Postojanost cjelovitosti prostora. Gledalac »stvara« cjelovitost prostora iz niza kadrova. Ne pretpostavlja da nedostaju neki zidovi sobe ili da neki kadrovi nisu snimljeni u istom prostoru — on »vidi« i ono što se na snimci ne vidi. Ako u masovnoj sceni kamera izdvoji neku osobu, podrazumijeva se postojanje cjeline i kad se ta ne vidi, te da se odnos dijela i cjeline ne mijenja. Postojanost prostora ili scene omogućuje promjene kuta snimanja, promjene planova, prikazivanje dijela cjeline, izvođenje mnogih dr. uobičajenih film. postupaka i trikova.

Postojanost veličine. Poznate predmete ocjenjujemo u njihovoj prirodnoj veličini bez obzira na udaljenost. Neka se osoba može pojaviti u raznim planovima, ali znamo da ne mijenja stvarnu veličinu. Nemaju sve predodžbe jednaku pregnantnost forme; malom djetetu najveću ima lice majke, ljudima općenito lik čovjeka, pa tek zatim dr. predmeti (zato neki trikovi G. Meliesa nisu uspjeli). U filmu se vidni sustav može namjerno »prevariti«, u praksi toliko lakše koliko se bolje poznaje postojanost percepcije.

Postojanost nagiba. Određeni položaj osobe i predmeta u odnosu na silu teže smatramo nepromijenjenim kad kamera mijenja nagib (kosi kadrovi / → *NAGNUTA KAMERA*/ imaju samo emocionalno i preneseno značenje, a ne dovode u sumnju gravitacijsko polje). Za trikove potrebni su i dr. znakovi (npr. za hodanje po stropu).

Postojanost mjesta. Kretanje promatrača ili kamere dovodi slike predmeta u gibanje, ali po-

stojanost percepcije omogućuje da zadrže svoje ranije mjesto — najsigurnije oni predmeti koje poznajemo kao nepomične.

Postojanost svjetloće. Svjetle predmete, ukoliko ih već poznajemo, smatrat ćemo i dalje jednako svijetlima i kad su slabo osvijetljeni (nećemo za osobu u mraku misliti da je pocrnjela).

Postojanost boja. Ako poznamo boju predmeta, smatrat ćemo je istom pod bilo kakvim osvjetljenjem, pa čak ako je predmet naknadno obojen; to se neće dogoditi jedino ako ga vidimo prvi put. Ako je predmet dijelom na svjetlu a dijelom u sjeni, prihvatit ćemo boju na svjetlu kao pravu, te da je u sjeni iste boje. Ako na automobilu crvene boje vidimo plave odsjaje neba, nećemo ih smatrati plavim mrljama (slikari-impresionisti su se morali odupirati postojanosti percepcije). Ako se kroz uski tuljac promatraju boje, moći će se približno vidjeti fiz. boje zato što je mala površina odvojena od cjeline.

Postojanost pokreta. Ako pokret koji izvodi neka osoba ili predmet postane kod promjene plana ili kuta snimanja manji ili veći, smatrat ćemo ga jednakim, ako nema dr. znakova da se promijenio smjer, amplituda ili brzina, dok mu učestalost mora biti ista.

LIT.: S. S. Stevens, *Experimental Psychology*, New York 1951; R. S. Vudvori, *Eksperimentalna psihologija*, Beograd 1964.

Mih. P.

POSTOJEĆE SVJETLO, također **ambijentalno svjetlo**, snim. tehnika koja se pri snimanju interijera (pa i noćnih eksterijera) služi prirodnim, postojećim svjetlom. Kako je za nju karakteristično izbjegavanje velike i snažne film. rasvjete, ranije se primjenjivala isključivo u fotogr. praksi, dok je tek u novije doba djelomično prihvaćena — sa stanovitim modifikacijama — i u kinematografiji. P. je izvorno podrazumijevala fotografiranje pod slabim svjetlosnim uvjetima, što je iziskivalo upotrebu objektivna velike svjetlosne jakosti i vrpce visoke osjetljivosti koja se obično podvrgavala naknadnim postupcima *senzibilizacije* (radi povećavanja osjetljivosti). Termin potječe iz francuskoga (*lumière d'ambiance*), dok se u engl. jeziku koriste 2 naziva: *existing light* (postojeće svjetlo) i *available light* (raspoloživo svjetlo). Ipak, niti jedan od njih precizno ne određuje ovu snim. tehniku i novu praksu koja se razvila iz traganja za izražajnijom film. slikom.

Mnogi snimatelji, osobito mladih generacija, osjećali su kao teret stroge zakone klas. filmske fotografije; u nastojanju da ih «sruše» pomogla im je činjenica napuštanja studija i sve češće snimanje u prirodnim interijerima. Za razliku od klas. (studijskog) osvjetljavanja, gdje se sva rasvjeta tijela nalaze na mostovima koji s gornje strane «opasuju» scenu i gdje se svi potrebni izvori svjetla simuliraju pogodnim razmještajem reflektora koji se u pravilu nalaze izvan polja kadra, u ovoj tehnici rasvjetljavanja scene svi izvori svjetla (svjetiljke, prozori i sl.), koji prirodno postoje u kadru, istodobno ga i osvjetljuju vlastitim svjetlom; kadar se dakle osvjetljuje *iznutra*.

Da bi se ova obezbuja snim. tehnika i stil mogli razviti, trebalo je mijenjati i režijski postupak; značajnu ulogu u tome imalo je rasprostranjivanje → kadra-sekvence (koji je zamijenio klas. montažno strukturiranje sekvence). Time je nestala potreba za strogim poštivanjem kontinuiteta film. slike, koji je — dok se prizor sastavljao od niza kraćih kadrova — bio bezuvjetan. Da bi se, naime, kadrovi mogli međusobno «mekano» spojiti rezom, svi su morali biti jednolikoga općeg tonaliteta; u kadru-sekvenci, u kojem je prizor predodređen kontinuirano, čuvanje tonaliteta nije uvjet.

Variranje dominantne boje i prijelaz iz jednog tonaliteta u drugi, osobine su koje ovom stilu daju osobitu draž i uvjerljivost, pružajući snimatelju posve nove vizualne mogućnosti, oslobađajući ga od lik. deskripcija i šablonskih svjetlosnih konstrukcija.

U teh. provedbi kinemat. praksa razlikuje se u nekoliko bitnih pojedinosti od fotografske. U osnovi se ne radi o snimanju pod vrlo slabim svjetlosnim uvjetima, pa nisu potrebne ekstremne osjetljive vrpce i posebni objektiv. Većina tipičnih snim. situacija može biti »pokrivena« materijalima stand. osjetljivosti (stotinjak ASA) i objektima uobičajene svjetlosne jakosti (1:2,5). Postojeći izvori svjetla u ambijentu uvijek se mogu pojačati umetanjem jačih žarulja — do te mjere da daju dovoljno ekspozicijskog svjetla u dovoljno širokom radijusu; eventualno se dodaju još neki izvori, kako bi u potpunosti tzv. kritična mjesta, ali koji bi u određenom prostoru svakako *mogli postojati*. Da bi izbjegli prekomjerni kontrast, neki snimatelji osvjetljuju cijeli prostor određenom količinom općega difuznog svjetla, dok drugi posiju za postupkom → *latensifikacije*; eventualna tzv. pregorena mjesta (prozori i ostali snažni izvori svjetla) se zanemaruju. Nije se potrebno obazirati ni na razne temperature boje svjetla, nego se slobodno, čak i smišljeno može kombinirati dnevno i umjetno svjetlo, čime se često postižu uspješni koloristički efekti. Poseban problem je ekspozicija; kod klas. poimanja tog pojma, svjetlo se uvijek prilagođuje uvjetima ekspozicije, dok se kod snimanja pri ambijentalnom svjetlu ekspozicija u pravilu prilagođuje postojećoj svjetlosnoj situaciji.

Mnogi smatraju da je ova snim. tehnika prvi put svjesno korištena u filmu *Do posljednjeg daha* (1960) J.-L. Godarda (snimatelj *Raoul Coutard*). Ipak, i ranije je (u SAD) bilo sl. pokušaja: npr. u vezi s tzv. *news-reel* snim. stilom, kojem je za predložak poslužila reportaža za film. novosti (npr. *Građanin Kane*, 1941, O. Wellesa /snimatelj *Gregg Toland*/ i *Džungla na asfaltu*, 1950, J. Hustona /snimatelj *Harold Rosson*/). I u tal. neorealizmu korištena je tehnika postojećeg svjetla, a mlađi snimatelji školovani u Evropi (npr. *László Kovács* i *Vilmos Zsigmond*) sve je više uvode i u Hollywood — najčvršće »uporište« klasične film. fotografije. I u SFRJ ovaj se postupak sve više koristi (osobito snimatelji najmlađe generacije *Zinko Zalar*, *Goran Trbuljak*, *Zeljko Guberović* i dr.).

Općenito, ako klasičnu film. fotografiju obilježuje *prilagodavanje stvarnosti uvjetima filmskog snimanja*, onda tehnika postojećeg svjetla jest pokušaj *prilagodavanja filmskog snimanja uvjetima stvarnosti*.

N. Ter.

POSTSINKRONIZACIJA → **NAKNADNA SINKRONIZACIJA**

POTOKAR, Lojze, kaz., film. i tv-glumac (Ljubljana, 2. III 1902 — Ljubljana, 1964). Karijeru je otpočeo već 1918. u Ljubljani, kasnije je angažiran u Sarajevu, Varaždinu i Osijeku. Borac NOB-e, 1943-45. istaknuo se kao glumac partizanskog kazališta. God. 1945-60. član Slovenskega narodnog gledališča u Ljubljani. Temperamentan karakterni glumac široka raspona, isticao se i u klas. i u modernom repertoaru. Osebnije karakterne uloge (uglavnom veće epizode) ostvario je i u 9 filmova: *Na svojoj zemlji* (1948) i *Trst* (1951) F. Štiglica, *Kekec* (1951) J. Galea, *Kala* (1958) K. Golika i A. Hienga, *Tri četvrtine sunca* (1959) J. Gabica, *Balada o trubi i oblaku* (1961) i *Toga lijepog dana* (1962) F. Štiglica, *Vrtlog* (omnibus, epizoda *Otac* H. Krvavca i G. Šipovca,



M. POTOKAR u filmu *Lažljivica*

1964) te *Službeni položaj* (1964) F. Hadžića. Potkraj života glumio je i na televiziji. S uspjehom se bavio i kaz. režijom. Dobitnik je više nagrada i priznanja.

V. Mus.

POTOKAR, Majda, film., kaz. i tv-glumica (Ljubljana, 1. III 1930). Diplomirala glumu na Akademiji za gledališče, film, radio in televizijo u Ljubljani. Od 1952. članica drame Slovenskega narodnog gledališča u Ljubljani. Isprva kao sentimentalna naivka, a potom u karakternim i komičnim ulogama, razvila se u jednu od vodećih slov. kazališnih glumica, podjednako uvjerljivu u klas. i suvremenom repertoaru (Prešernova nagrada 1981, Borštnikov prsten 1985).

Film. karijeru otpočela je već kao studentica u prvomu slov. cjelovečernjemu igr. filmu *Na svojoj zemlji* (F. Štiglic, 1948). Izrazito sugestivna glumica, bez poteškoća je od mladalčkih, ljubavničkih, prešla na karakterne uloge i ostvarila 3 izvanserijske kreacije: siromašne seljanke i samohrane majke u *Samoniklima* (1963, Zlatna arena na festivalu u Puli) I. Pretnara, seljakinje u doba prisilnih ulazaka u zadrugu u *Crvenom klasju* (1970, Srebrna arena u Puli i Carica Teodora u Nišu) Z. Pavlovića i majke radnika u epizodi *Otpor* M. Milaveca u omnibusu *Tri priloga slovenske ludosti* (1983, Nagrada »Metod Badjura« u Celju); njima stvara zaokruženu sliku nesavjetljivog karaktera i gorke sudbine slov. žene u različitim pov. razdobljima i životnim okolnostima. Zlatnom arenom u Puli nagrađena je i za ulogu neiskusne suvremene mlade žene u *Lažljivici* (1965) I. Pretnara. Glumi i u brojnim tv-dramama i serijama.

Ostale važnije uloge: *Tri priče* (omnibus, epizoda J. Kavčiča, 1955); *Ne plači, Petre!* (F. Štiglic, 1964); *Sarajevski atentat* (F. Hadžić, 1968); *Posljednja stanica* (J. Babič, 1971); *Bjegunac* (J. Kavčič, 1973); *Mangupi* (J. Bevc, 1977); *Kad jagode zriju* (R. Ranfl, 1978); *Ljubavi Blanke Kolak* (B. Jurjašević, 1987).

R. Šu.

POTOKAR, Stane, glumac (Ljubljana, 10. III 1908 — Ljubljana, 8. IV 1962). Studirao na Visokoj tehničkoj školi u Ljubljani. Isprva glumac-amater, profesionalizira se nakon oslobođenja i postaje član Slovenskega narodnog gledališča u Ljubljani. Ubrzo se svrstao među vodeće slov. i jugosl. karakterne glumce; 1957. nagrađen je na Sterijinom pozorju za ulogu u *Kreflovima* I. Potrča. Na filmu od 1951. odigrao je 10 drugih glavnih ili većih sporednih uloga (karakternih

i komičnih). Izdvađa se uloga oca domobrana koji odustaje od osvete i ilegalca-ubojicu svog sina prebacuje na slobodni teritorij u *Trenucima odluke* (1955) F. Capa, za koju je na festivalu u Puli nagrađen Zlatnom arenom za epizodu. S uspjehom je glumio na radiju (za što je i nagrađivan), a potkraj života i na televiziji.

Ostale uloge: *Trst* (F. Štiglic, 1951); *Kad dođe ljubav* (M. Cloche, 1957); *Tuđa zemlja* (J. Gale, 1957); *Dobro more* (M. Grobler, 1958); *Jedini izlaz* (A. Petrović i V. Raspor, 1958); *Široki plavi put* (G. Pontecorvo, 1958); *Kota 905* (M. Relja, 1960); *Akcija* (J. Kavčič, 1960); *Obiteljski dnevnik* (J. Gale, 1961).

V. Mus.

POTRC, Ivan, književnik i scenarist (Grajena kod Ptuja, 1. I. 1913). Već kao srednjoškolac zatvaran zbog komun. ideja. Za rata interniran od Nijemaca, 1943. bježi u partizane. Po oslobođenju novinar i urednik u nakladnom zavodu Mladinska knjiga. Afirmirao se kao pripovjedač socijalno-realist. smjera, dječji i dramski pisac; građu crpi iz štajerskog sela, problematizirajući društ. sukobe, npr. revoluciju i socijal. preobražaj. Samostalno je napisao scenarije za filmove *Svijet na Kajžaru* (F. Štiglic, 1952) prema vlastitu istoimenom romanu (Svet na Kajžaru), *Pastirčiči* (F. Štiglic, 1973) i *Kad jagode zriju* (R. Ranfl, 1978), a surađivao na scenarijima filmova *Crveno klasje* (Ž. Pavlović, 1970) prema vlastitom romanu *Na selu* (Na kmetih) i *Četiri dana do smrti* (M. Jokić, 1976) prema vlastitoj kronici *Zločin*.

V. Mus.

POTTER, Henry Codman, am. filmski i kazališni redatelj (New York, 13. XI 1904 — New York, 31. VIII 1977). Diplomirao dramsku umjetnost (1926) na sveučilištu Yale. Od 1927. režira (i povremeno glumi) u kazalištu, a na filmu uspješno debitira 1936. romant. melodramom o ljubavi ir. revolucionara i zaručnice brit. oficira *Ljubljeni neprijatelj* (Beloved Enemy). U toku 40-ih godina ugled mu učvršćuju kaz. uspjesi (npr. broadwayska dramatizacija romana J. Herseyja *Zvono za Adano* iz 1944), a još više zapažene film. komedije *Hellzapoppin* (1941), bizarni, nadrealist. kolaž zasnovan na dinamičnom spoju burleske i ironično-humorističnih glazb. brojeva, *Farmerova kći* (Farmer's Daughter, 1947), sentimentalno-podrugljiva priča o usponu šved. sobarice (L. Young) u vrh am. politike, i *Gospodin Blandings gradi svoju kuću snova* (Mr Blandings Builds His Dream House, 1948), frenetična farsa o sučeljavanju urbanoga i ruralnoga. Od 50-ih godina sve se više posvećuje organizacijskim poslovima u kinematografiji i kazalištu, na njegov smisao za ekstravagantne komedije poticajno je utjecao na brit. Ealing-komedije, stvaralaštvo R. Lestera, te komedije 60-ih i 70-ih godina (iznikle iz tv-showo-

va). Ukupno je režirao 19 igranih i 1 cjelovečernji dokum. film.

Ostali važniji filmovi: *Kauboj i dama* (The Cowboy and the Lady, 1938); *Konfekcijski anđeo* (The Shopworn Angel, 1938); *Priča o Vernonu i Ireni Castle* (The Story of Vernon and Irene Castle, 1939); *Druga trupa* (Second Chorus, 1940); *Moraš ostati sretan* (You Gotta Stay Happy, 1948); *Vrijeme tvog života* (The Time of Your Life, 1948); *Priča o Miniverovima* (The Miniver Story, 1950); *Troje za predstavu* (Three for the Show, 1955); *Supertajna afera* (Top Secret Affair, 1956).

N. Paj.

POUCTAL, Henri, franc. redatelj (La Ferté-sous-Jouarre, 1856 — Pariz, 3. II 1922). Isprva kaz. glumac, surađivao je i sa A. Antoineom. Film. karijeru otpočinje kao asistent redatelja (npr. *Ubojstvo vojvode od Guisea*, 1908, A. Calmettesa i Ch.-G.-A. Le Bargyja). Iste godine angažiran je kao umj. direktor produkcije → Film d'Art. Svoj prvi film *Vitellius* režirao 1911. Realizacijom *Werthera* (1911) otpočinje seriju ekranizacija slav. knjiž. djela. Među njegovim filmovima posebno se izdvajaju *Monte-Cristo* (1918) i *Rad* (Le travail, 1919), koji je snimljen u halama tvornice Creusot, a — prema film. povjesničaru G. Sadoulu — iskazuje sklonost prema realizmu i nosi obilježja »humanitarnog socijalizma«. U poč. I svj. rata snima niz izrazito patriotskih filmova (npr. *Tragičan trenutak* — Un moment tragique, 1914). Zaslužan je za karijeru A. Gancea, prema čijem je scenariju režirao film *Bolničarka* (L'infirmière, 1915). Teoretičar filma L. Delluc smatrao ga je nadarenim redateljem i svrstavao među vodeće u Francuskoj 10-ih godina.

Ostali važniji filmovi: *Madame Sans-Gêne* (1911); *Dama s kamelijama* (La dame aux camélias, 1912); *Tri mušketira* (Les trois mousquetaires, 1913); *Legionar* (Le légionnaire, 1914); *Alibi* (L'alibi, 1914); *Ljubav* (L'amour, 1914); *Gigolette* (1920); *Uskrsnuće postolara* (La résurrection du bouif, 1922).

Pe. K.

POVH, Dušan, redatelj, scenarist i montažer (Novo Mesto, 27. III 1921). Studirao arhitekturu na Visokoj tehničkoj školi u Ljubljani. U NOB-i od 1941, nakon oslobođenja djeluje na filmu. Debitira 2. filmom snimljenim u oslobođenoj Sloveniji — reportažom *I slet Saveza za tjelesni odgoj Slovence u Ljubljani* (I zlet Zveze za telesno vzgojo Slovence v Ljubljani, 1946), a pozornost svraca arhivskim dokum. filmom *Osvečujemo i kažnjavamo* (Maščujemo in kaznujemo) iste godine. Jedan od značajnijih slov. dokumentarista, kasnije se ponajviše ističe filmovima — mahom prema vlastitim scenarijima — sport. tematike (npr. *Kajak*, 1955; *Naši najbolji* — Naši najboljši, 1959; 25

godina *Planice* — 25 let Planice, 1960) te sjećanjima na faš. okupaciju i NOB-u (npr. *Tri spomenika* — Trije spomeniki, 1958 /Zlatna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu 1960, kada je nagrađen i tekst M. Bora; jedna od 4 gl. nagrade u Leipzigu 1960/; *Uz žicu okupirane Ljubljane* — Ob žici okupirane Ljubljane, 1959; *Praznik*, 1961). Uspješan je i propagandnim filmovima (npr. *Kamnik i njegova industrija* — Kamnik in njegova industrija, 1976, Zlatna medalja »Beograd« /ex aequo/), lutkarskim (npr. *Intermezzo*, 1960) i kratkim igranim (npr. *Muškarac* — Moški, 1964). Kao jedan od vodećih slov. montažera, montirao je — među ostalim — igr. filmove *X 25 javlja* (1960) F. Čapa, *Peta zasjeda* (1968) F. Kosmača, *Pastirčiči* (1973), *Priča o dobrim ljudima* (1975) i *Prizivanje proljeća* (1978) F. Štiglica, *Idealist* (1976) I. Pretnara te *Sreća na lancu* (1977) J. Kavčiča. Od 1968. više je godina bio direktor poduzeća Viba film iz Ljubljane.

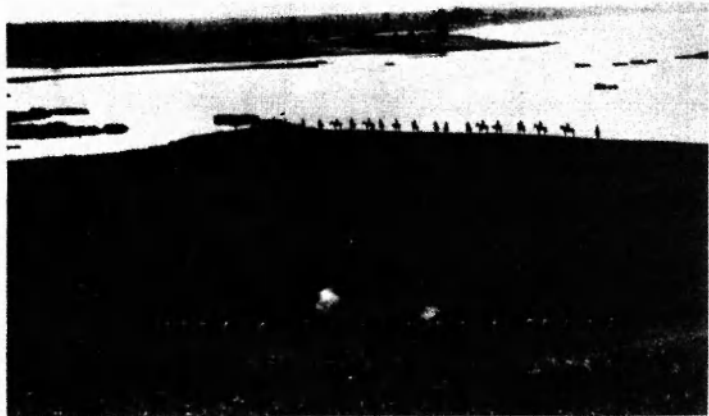
Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Prvi koraci* (Prvi koraki, 1959); *Requiem* (1960, nagrada za tekst /J. Menart/ u Beogradu); *Jesenska noć među slovenskim lovcima na puhove* (Jesenska noč med slovenskimi polharji, 1962); *Nova misa* (Nova maša, 1968); *Dvije koračnice* (Dve koračnici, 1971).

V. Mus.

POVIJESNI FILM, također **historijski film**, naziv za svaki (najčešće igr.) film s radnjom u prošlosti, u kojem se obično prikazuju stvarni (»povijesni«) likovi i događaji. Kao i kod pov. romana, uvijek je problematično koliko pojedini likovi i događaji uistinu imaju hist. karakter: da li su prikazani ljudi i zbivanja povijesno relevantni ili sekundarni (čak anonimni); da li su prikazani tek detalji neke epohe koji uokviruju radnju koja bi se mogla »zbivati bilo kada« (tzv. *filmovi s povijesnom pozadinom*), ili pak njezine bitne komponente. U tom smislu, na filmu se mogu razlikovati sljedeći pristupi povijesti: a) »oživljavanje« epohe na osnovi hist. dokumentacije; b) aluzivnog karaktera, kada se pov. epoha evocira iz suvremene perspektive; c) osnovne pov. činjenice i ikonografija tek su pretekst za film. djelo po strukturi i obilježjima dr. žanra. S obzirom na vremensku distancu, pov. filmovi dijele se na one iz *davne prošlosti*, *nedavne prošlosti* (o kojoj još postoje svjedočci) i *suvremenosti* (ovo tek kao teorijska hipoteza). Prema žanrovskim obrascima P. se može dijeliti na: 1) *povijesni spektakl*; 2) *povijesni ratni film*; 3) *povijesni pustolovni (akcioni) film*; 4) *pseudomitološki film* (koji stilski i ikonografski često graniči s film. → bajkom); 5) *legendu*; 6) *povijesni biografski film*; 7) *film nostalgije*; 8) *dokumentarni film* (arhivski, kompilacijski ili reportažni).

P. je jedan od najpopularnijih, ali i »najskupljih« žanrova. Uz poteškoće koje pričinja verifika-

POVIJESNI FILM, lijevo: G. PASTRONE, *Cabiria*, desno: M. CASERINI, *Don Carlos*



cija povijesnoga kao istinitoga, javljaju se — zbog potreba uvjerljivog »dočaravanja« pov. razdoblja, scenogr. i kostimogr. uvjerljivosti, prikazivanja modela ponašanja, načina mišljenja i komuniciranja — značajne materijalne teškoće u njegovoj proizvodnji.

Razvitak. P. se javlja vrlo rano, već u ranomu nij. razdoblju. Isprva eksploatira knjiž. baštinu, ali i usmenu predaju (s minimalnom težnjom

prema dokumentiranju), orijentirajući se prema opće poznatim ličnostima i događajima. Tako, već 1898. u Njemačkoj *Oskar Messter* začinje tzv. *prusku tematiku*, a potkraj 1. desetljeća XX st. u Italiji otpočinje val mitol. i pov. spektakala (*Luigi Maggi, Mario Caserini, Giovanni Pastrone*). P. već u svojim počecima njeguje i polj. kinematografija (*Edward Puchalski, Aleksander Hertz*), ustrajući posebno na ekranizacijama romana *Hen-*

ryka Sienkiewicza. Pravim tvorcem žanra može se smatrati *David W. Griffith* svojim »Rađanjem jedne nacije« (1915), dok idućim filmom »Netrpeljivost« (1916) demonstrira kako pov. događaji mogu poslužiti kao pretekst izlaganja i razvijanja neke opće ideje. U SAD već u to najranije doba postoje i *filmovi o osvajanju Dječeg zapada* (koji graniče s → *westernom*). U nij. razdoblju P. kao žanr vrhunske rezultate postiže u SSSR-u, u igr. djelima *Sergeja M. Ejzenštejna, Vsevoloda I. Pudovkina* i *Vladimira M. Petrova*, dok *Dziga Vertov* svojim dokum. reportažama nastoji »oslikati povijest na djelu« a *Ester I. Sub* stvara prvi kompilacijski dokum. film pov. tematike.

Po dolasku zvuka jača uloga dokum. filma u okvirima žanra. Nova tehnika omogućuje bolje hist. dokumentiranje, dok tok pov. zbivanja (npr. Španjolski građanski rat, Kinesko-japanski rat i dr.) dovodi do znatne ideologizacije i politizacije. Faš. režimi u Italiji i Njemačkoj proizvode brojne pov. filmove u nacionalno-propagandne svrhe (npr. *Carminie Gallone* i *Augusto Genina* odn. *Carl Froelich* i *Veit Harlan*), u Francuskoj pojedini pov. filmovi *Renea Claira* i *Jeana Renoira* služe kao potpora politici Narodne fronte, a snimaju se i izrazito aluzivna djela (*»Herojski kermes«*, 1936, *Jacquesa Feydera*), u Austriji se proizvode brojni → *filmovi nostalgije* iz vremena monarhije (*Willi Forst*), u Vel. Britaniji se — u produkciji *Alexandera Korde* — začinje tzv. *imperijalni film*, dok pojedina djela (npr. »Vatra nad Engleskom«, 1937, *William K. Howarda*) kao da naslućuju nadolazeći II svj. rat (u tom je smislu još jasnije propagandno intoniran »Aleksandar Nevski«, 1938, *S. M. Ejzenštejna*, o bici Rusa i Nijemaca na Cudskom jezeru). Nakon II svj. rata u većini kinematografija snimaju se ratni filmovi o I i II svj. ratu — isprva uglavnom s glorifikatorskih, potom s izrazito antiratnih stajališta; tada pov. filmovi sve češće počinju zadobivati obljetnički karakter. U to je doba na Zapadu otkrivena jap. kinematografija, u kojoj je polarizacija između povijesne (*jidai-geki*) i suvremene tematike (*gendai-geki*) najočitija, a i najpoznatiji redatelji često se prihvataju pov. filmova (*Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa*). Potkraj 50-ih godina u Italiji se reafirmiraju (pseudo)pov. i (pseudo)-mitol. filmovi, gotovo istodobno i u SAD, dok u Poljskoj ponovno jača proizvodnja nacionalno »obojenih« pov. filmova na bazi domaće knjiž. baštine (*Jerzy Kawalerowicz, Aleksander Ford, Andrzej Wajda, Jerzy Hoffman*). Osebnim tretiranjem prošlosti odlikuje se (od 60-ih godina) madž. kinematografija (*Miklos Jancso, Andras Kovacs*), dok se u ČSSR najrazličitijih podžanrova pov. filma (uglavnom u kasnijoj fazi karijere) prihvaća *Otakar Vavra*. P. u 70-im godinama sve manje inzistira na pov. ličnostima i zbivanjima, a sve više na ilustriranju epoha (*Bernardo Bertolucci*). U SFRJ u tom žanru prevladava nedavna prošlost — mahom akcioni film iz NOB-e. Mi. Šr.

POVIJEST FILMA. Uobičajeno je periodiziranje u 2 razdoblja: 1) *pretpovijest filma* (*prethistorija filma*) — razdoblje što prethodi otkrićima temeljne film. tehnike (snimanja i projekcije); 2) (*»prava«*) *povijest filma* — od otkrića te tehnike.

Pretpovijesno razdoblje. Podrazumijeva sve težnje, ideje, eksperimente i izume koji su finalno rezultirali otkrićem filma. Može se podijeliti na dva podrazdoblja: *predznanstveno* i *znanstveno*.

Predznanstveno razdoblje (po nekim periodizacijama do XVII st., po većini do poč. XIX st.) uključuje sve vizije i praktične pokušaje koji nemaju egzaktniju znanstvenu podlogu ni relevantnu, konkretnu tehnol. perspekti-



POVIJESNI
FILM J. Renoir,
Marseljeza



POVIJESNI FILM
D. LEAN,
Lawrence
od Arabije

POVIJESNI FILM S. KUBRICK, *Barry Lyndon*



vu, a koji se usmjeruju prema ostvarenju što većeg mimetizma, podražavanja pojavne stvarnosti, i to isključivo na vizualnom području; na auditivnome, tada još ne postoje imalo realne pretpostavke o mogućnosti »konzervacije« zvukova. Prvenstveno se to odnosi na sve što je u vezi s imitiranjem, sugeriranjem ili bilježenjem pokreta: 1) na zadubljavanje u vizualne fenomene, razne »iluzije« koje mogu predstavljati poticaj za istraživanja u smjeru otkrivanja filma (većinom su to zapažaji o → *prividnom kretanju*); 2) na budućem filmu srodne dinamičke komponente u dr. umjetnostima (npr. »faziranost« pokreta na freskama u Altamiri, → *kazalište sjenâ i sl.*); 3) na pojedine optičke instrumente (npr. → *camera obscura i laterna magica*); 4) na egzaktan znanstvena istraživanja i domete koji će tek u daljoj budućnosti omogućiti konkretiziranje ideja o prirodi film. tehnike (npr. istraživanja o svjetlosti, boji, pokretu — ona, među ostalima, L. Da Vinci, I. Newtona, Ch. Huygensa, J. Keplera i dr.).

Znanstveno razdoblje se vremenski poklapa sa »znanstvenom revolucijom« u XIX st.; počinje aproksimativno na samom početku tog stoljeća (ukoliko se ne proširi već i na otkrića *laterne magike i camere obscurae*); tada se zbivaju eksperimenti i proučavanja, a dolazi i do pronalazaka što izravno vode otkriću film. tehnike i tehnologije. Odnosi se to na definiranje prirode vizualne percepcije; (prvenstveno su to teze i znanstveni radovi J.-A.-F. Plateaua te osobito P. M. Rogeta (iz 1824) o → *perzistenciji vida*, zatim na otkriće statične fotografije (→ J.-N. NIEPCE; L.-J.-M. DAGUERRE), na pokušaje da se uz pomoć statične fotografije ostvari niz slika koje »analiziraju« pokret (npr. → E. Muybridge), na otkrića napravâ na bazi statične fotografije koje »sintetiziraju« faze pokreta i kojima se praktično potvrđuju ideje u vezi s perzistencijom vida (npr. → *praxinoscope*, → *phenakistiscope* i dr.), na otkriće elastične film. → *vrpce* na kojoj se nalazi niz film. → *sličica*, napokon na otkriće → *kinetoscopea* i → *kinetographa*, → *kamere* i → *projektoru*. Potonjim otkrićima kulminira znanstveno podrazdoblje i, uopće, pretpovijest filma; ona su ujedno i početak njegove povijesti.

Povijesno razdoblje. Povjesničari se još dugo između 2 datuma: za neke početak filma. povijesti jest izum T. A. Edisona i W. K. L. Dicksona kinetoscope (patentiran 1888) — »kino za jednoga čovjeka«, pa se i razdoblje od početka 90-ih godina do 1895. naziva *doba kinetoscopea*; ustalilo se ipak davanje prvenstva braći → *Lumière*, odn. njihovoj napravi *cinématographe*, kameri-projektoru sa svim neizostavnim komponentama koje te naprave imaju i danas, i to — osobito značajno — jer je ona omogućila masovno kine. gledanje filma. Prva javna projekcija održana je u Parizu 28. XII 1895. — na »dan rođenja filma«. Teh. otkrića i tehnol. usavršavanja i nadalje, međutim, ostaju važna determinanta sveukupnog razvoja filma; najvažnija su pronalazak tehnike *zvučnog filma* potkraj 20-ih godina, potom rasprostranjivanje *filma u boji* od kraja 30-ih, te otkrića raznih vrsta tzv. *širokog platna* sredinom 50-ih i, napokon, raznih srodnih *masovnih medija* koji se »prožimlju« s filmom, zasnovanih na elektronici — najprije → *televizije* (rasprostranjuje se nakon II svj. rata), pa *kompjutora* (→ *KOMPJUTORSKI FILM*), *lasera* i → *videa*.

Zbog bitnih razlika u komunikacijskom kanalu između filma bez zvuka i onoga sa zvukom, koje uzrokuju bitne percepcijske, informatičke, strukturne, a i globalno estetičke razlike među filmovima, povjesničari razdoblje nakon otkrića osnov-

nih naprava nepodijeljeno periodiziraju na *nijemi film* (aproksimativno do 1930) i *zvučni film* (nakon 1930). Postoji tendencija pridodavanja i trećeg razdoblja (*novije doba*) — intenzivnijega, unapređivanjem tehnike pojačanoj korespondiranju filma sa spomenutim srodnim medijima.

Nijemi film, se uobičajeno dijeli na 2 podrazdoblja: *rani i zreli nijemi film*.

Rani nijemi film (»*djetinjstvo filma*«, »*pionirsko doba kinematografije*«) približno traje do potkraj I svj. rata, odn. do filma D. W. Griffitha iz 1915 i 1916. (»*Rađanje jedne nacije*« i »*Netrpeljivost*«). To je razdoblje u kojem se utemeljuje → *kinematografija* kao društvenoecon., odn. proizvodna institucija, i u kojem se otkrivaju i u najširim razmjerima prihvaćaju osnovni medijski potencijali filma — informatički i ekspresivni. Neosporna privlačnost filma, odn. golemi odziv publike, uzrokovani njegovim prikazivačkim karakteristikama (→ *PRIKAZIVANJE, FILMSKO*), rezultira naglim povećanjem proizvodnje, te, općenito, stalno novim potrebama organiziranja film. djelatnosti i prikazivaštva. Stoga, dok neposredno po pojavi filma i svega jedna osoba obavlja sve poslove u vezi sa stvaranjem i prikazivanjem filma, već potkraj 1. desetljeća XX st. dolazi do tzv. *trojne podjele* kinemat. djelatnosti — na → *proizvodnju* (stvaranje filma), → *distribuciju* (promet) i → *prikazivaštvo* — koja se s određenim razvojnim mijenama održala sve do najnovijeg doba. Usporedno snažnom soc. apelu filma, toj općoj »ekspanziji«, kao i organizacijskoj revoluciji jest i sve veća zainteresiranost raznih slojeva društva nadgradnje za film, pa se tada javljaju i prvi zakoni o filmu (→ *ZAKONODAVSTVO, FILMSKO*) i → *cenzura*.

S obzirom na ekspresivne potencijale, na izlagačke mogućnosti, film se početno od stvaralaca tretira, a i općenito doživljuje kao »registracijski medij«, mimetička »reproduktivna tehnika«, pa su svi prvi filmovi »činjenički«, odn. dokumentarističkoga karaktera (stoga → *dokumentarni film* jest i prvi konstituirani film. rod). Već potkraj XIX st., zahvaljujući otkrićima novih teh. postupaka (onih u domeni → *trika*), te zbog svijesti da se u filmu mogu prikazati složenije događajne cjeline (→ *PRIZOR, FILMSKI*), zamjećuje se da se filmom može prevladati neposredna pojavna dimenzija fiz. realnosti (do stupnja fantastičkoga), čime se daje početni impuls tretiranju filma kao umj. medija (→ G. MELIES; G. A. SMITH; BRIGHTONSKA ŠKOLA). Ta početna istraživanja kulminiraju poč. XX st. spoznajom elementarnih prostorno-vremenskih svojstava i zakonitosti filma, odn. → *montaže* (→ J. WILLIAMSON; E. S. PORTER; C. M. HEPWORTH) koja je osnovica fabularnog filma, odn. primitivnoga narativnoga stila (→ *NARACIJA; NARATIVNI STILOVI*), odn. *igranoga filma*, unutar kojeg dolazi i do razgranjivanja na prve žanrove (mahom, tzv. → *akcione filmove*, → *pustolovne filmove*, → *komedije*, odn. žanrovski najjasnije profilirane → *filmove potjere*). Otada se dominantne karakteristike »filmskoga jezika« otkrivaju na području igr. filma, a kulminaciju prvog podrazdoblja i prijelaz na drugo predstavljaju djela D. W. Griffitha (»*Rađanje jedne nacije*«, 1915; »*Netrpeljivost*« 1916) — »oca filmske umjetnosti«, u kojima se jasno razaznaje i na spektakularan način očituje moguća narativna složenost film. djela: raznolikost perspektiva, širi vremensko-prostorni opseg radnje (i jedno i drugo iskazuje se kroz uporabu različitih montažnih prosedea), sadržajno bogatstvo, pretenzija prema filmu kao »ideatskom« sredstvu. Specifično značenje Griffitha jest u »definiranju« film. režije,

odn. raskidu s dotada od kazališta naslijeđenim tretmanom mizanscene i glumca; to je u vezi i s uvođenjem kategorije »filmske glume«, a cjelokupni Griffithov doseg ujedno pojačava potrebu za specifikacijom pojedinih film. zvanja. Tako, definitivno se odvajaju funkcije *snimatelja, redatelja i montažera* (u početku sjedinjene u jednoj osobi), a javlja se i profesija *scenarista* — kao tvorca predloška za cjelokupni film. projekt.

Zreli nijemi film. U tom podrazdoblju kinematografija ulazi u svoju indus. fazu, postaje grana industrije koja proizvodi, financira se i posluje po načelima ponude i potražnje, usavršavajući pri tom tehnologiju proizvodnje (sve preciznija podjela zvanja, izgradnja velikih studija, sve jači akcent na propagandi, i — za film specifično — oslanjajući se na žanrovsko planiranje proizvodnje i → *sustav zvijezda*), koncentrirajući proizvodne snage i kapital u velikim poduzećima (*kompanijama*) gotovo koncernskoga tipa. Istodobno, u skladu s još uvijek sve većim odzivom publike, prikazivači grade → *kinematografe* današnje veličine (i do 2000 mjesta) i komfora. Od pojedinih nacionalnih kinematografija najveće profite i početak prevlasti na svjetskom tržištu počinje ostvarivati *američka*, kojoj je u Evropi kadra tek povremeno konkurirati *njemačka* (koja nakon I svj. rata doživljuje nagli razvoj). *Francuska* održava svoj početni status, *Vel. Britanija* poč. 20-ih godina potresa velika kriza (zbog nemogućnosti konkuriranja američkoj — istojezičnoj ali i modernijoj), a još veća *Italija* (poratna kriza, dolazak fašista na vlast). Oko 1920. *Svedska* doživljuje svoje »zlatno doba«, dok *Danska* gubi prijeratni ugled (»zlatno doba« 10-ih godina) i tržišnu prodornost. Nagli razvitak film doživljuje nakon oktobarske revolucije u *SSSR-u*, prvoj kinematografiji koja proizvodnju i stvaralaštvo utemeljuje na principima socijal. društva. U Evropi stanoviti napredak zamjećuje se u *Cehoslovačkoj* i *Mađarskoj*; u *Japanu* film se također naglo razvija, no za Zapad ostaje nepoznanica; u industrijski nerazvijenim zemljama i kolonijama kinematografija uglavnom pokazuje rudimentarne znake razvoja (u njima većinom prosperiraju trgovci /distributeri/ stranim filmovima). Toj skupini zemalja pripada i *Jugoslavija*, u kojoj su sve inicijative sporadične — djelo pojedinih entuzijasta.

S obzirom na razvoj medijskih potencijala, film 20-ih godina u potpunosti izlazi (u razvijenijim zemljama) iz faze ovladavanja elementarnim izlagačkim postupcima; prvenstveno se to odnosi na već vrlo razvijenu poetiku igr. filma. Stoga dolazi do otkrića daljih izlagačkih mogućnosti i tematskih prodora. To se očituje kroz slijedeće: 1) akcionoj »osnovici« dotadašnjega, fabularnoga filma počinje se pridruživati kvaliteta pominje psihološke razradbe likova (→ V. I. PUDOVKIN; F. W. MURNAU; E. VON STROHEIM; KAMMERSPIELFILM) i naglasak na ugođajnoj komponenti, tzv. *atmosfera* (→ *IMPRESIONIZAM; ŠVEDSKA; EKSPRESIONIZAM*). S tim u vezi, kao i kod mnogih tendencija u književnosti, javlja se i otpor prema komerc. fabularnome filmu ili prema fabularnom filmu uopće (→ *AVANGARDA; NADREALIZAM; EKSPERIMENTALNI FILM; D. VERTOV*) — svojevrsna konstanta film. povijesti sve do 70-ih godina (npr. tal. neorealizam, modernističke tendencije u okviru novoga vala, postmodernističke nakon njega); 2) očituje se to i u otkrivanju struktura filmova koje se u znatno većoj mjeri sada zasnivaju na asocijativnim, ideativnim sklopovima, ponajviše ostvarenima s pomoću montaže — i to osobito u *sovjetskomu revolucionarnom filmu* (→ S. M. EJZENŠTEJN; D. VERTOV), te u djelima mnogih pripadni-

ka avangarde. Usporedna su u tim »školama« ili tendencijama i otkrića na području funkcije *ritma*: on se više ne koristi jedino u funkciji »praćenja« radnje, već i kao izraziti tvorbeni komponenta ugođaja i smisla djela.

U sklopu takvog sazrijevanja u pojedinim sredinama javljaju se i određene distingvirane stilske formacije: već u toku I svj. rata am. nijema komedija (→ SLAPSTICK-KOMEDIJA), a neposredno po njegovom završetku — *ekspresionizam* u njem. kinematografiji, niz avangardističkih struja u francuskoj (većinom) — *impresionizam*, → *apstraktni film* → *čisti film*, *nadrealizam* — te *sovjetska škola* osnovana primarno na istraživanjima *montaže*. Dometi tih i dr. struja očito korespondiraju, po prvi put u povijesti filma, s raznim suvremenim i modernim strujama u dr. umjetnosti (dadaizmom, nadrealizmom, futurizmom, romanom toka svijesti i dr.).

Također, dolazi do jasnijeg profiliranja žanrova — u rasponu od onih spektakularnijeg izričaja do onih uže dramskog karaktera. Uz razne vrste pustolovnih, akcionih filmova i komediju razvija se i film soc. i psihol. tematike; u vezi s potonjim zamjetljivo je da se uočava dublja soc. i polit. funkcija filma (osobito u SSSR-u).

Zvučni film. Iako se već u nij. razdoblju eksperimentira sa zv. tehnikom, a poneki filmovi se i ozvučuju i prikazuju (→ FONOGRADIJA, FILMSKA), zv. razdoblje počinje tek masovnim komerc. eksploatairanjem »zvučne tehnike« (uglavnom na bazi otkrića *L. De Foresta*), a kao početak razdoblja uobičajilo se spominjati datum premijere am. filma »Pjevač jazz« (1927) *A. Croslanda*, no realnije je za početak uzeti god. 1930, kada je većina zemalja napustila proizvodnju nij. filmova.

Razvoj zv. filma podosta je drugačijih karakteristika od razvitka nijemoga; to je posljedica postojanja već ustaljenog funkcioniranja svih institucija kinematografije, razvijenosti film. industrijske proizvodnje (barem u zemljama više ekon. razine), poznavanja svih bitnih svojstava filma kao informatičkoga i umj. medija, a — u vezi sa svim tim — i većeg stupnja društ. i stvaralačke samosvijesti sineasta i ostalih djelatnika u kinematografiji. Stoga, nakon početne faze usvajanja zv. tehnike i tehnologije, razvoj ima difuznije usmjerenje — postupno je sve izrazitiji po svojoj ekstenzivnoj komponenti no po nekoj jedinstvenoj središnjoj smjernici. Ipak, mogu se odrediti 3 gl. razvojne faze: 1) aproksimativno do II svj. rata; 2) do 1960. godine; 3) nakon 1960.

Prvo razdoblje (od kraja 20-ih godina do II svj. rata) je pionirsko; povjesničari ga nazivaju i »zvučnom revolucijom«, protivnici nove tehnologije i razdobljem »zvučne nemani« ili »tiranije zvuka«. Uvođenje zvuka reperkurira se i na proizvodnju i stvaralačku praksu; većina kinematografija proživljuje — zbog skupocje prijelaza na novu tehnologiju — i dulju krizu.

Uvođenje zvuka mijenja prirodu komunikacijskog kanala, stvara film. »disciplinu« koja se u značajnoj mjeri razlikuje od nijemoga (→ ZVUČNI FILM); najočitije se to odražava u smanjenju nekada znatno eksponiranih funkcija montaže i najuže slikovnih, vizualnih odlika film. prizora koje, u globalu, gube nekadašnju retoričku silinu i strukturnu važnost. »Supstituiraju« se primarno *dijalogom* koji je sada neusporedivo frekventniji, u ponekim filmovima postupno dosežući knjiž. vrijednost, a u većini postaje i »najnosivija« dramaturška komponenta (što profesiji scenarista povećava ugled); razvija se i novi tip glume — manje zasnovan na ekspresivnosti izgleda i mimici, više na govornim sposobnostima, što uzrokuje novi

priliv kaz. glumaca (a i kaz. redatelja). Iako film prestaje biti »vizualnom simfonijom« (često rabljena metafora za nij. film), dijaloška komponenta daje poticaja iznjansiranoj psihol. razradbi likova (npr. franc. → *poetski realizam* i am. → *crni film*) i razvoju socijalno-polit. problematike (to više što su 30-te godine razdoblje radikalnih polit. opredjeljivanja). Povećava se stoga i propagandna uloga filma (*Njemačka, Italija*), a na području dokum. filma temu odnosa čovjeka i prirode (dominantnu u nij. razdoblju /→ R. J. FLAHERY/) naglo istiskuje društ. tematika (→ BRITANSKI DOKUMENTARISTIČKI POKRET), položaj čovjeka i naroda unutar socijalno-polit. prilika. Stilske orijentacije poput onih iz franc. avangarde te sovj. revolucionarnoga filma gotovo trenutačno iščezavaju, kao i općenito usmjerenja i žanrovi koji su bazirani na stilizacijskoj komponenti (npr. slapstick, sve što se utemeljuje u fantastičnosti i spektaklu slike bez zvuka, poznato npr. u zasadama njem. ekspresionizma), a *eksperimentalizam* ostaje definitivno na marginama produkcije. Javljaju se, međutim, novi žanrovi — oni kojima zvuk pridaje neku novu osnažujuću poetičku ili retoričku kvalitetu: zv. revolucijom najizrazitije su uvjetovane razne vrste → *muzičkoga filma*, zatim *kriminalistički film* (prvi »realističkiji« žanrovi u zv. razdoblju), napokon *vestern* (koji se do tada tek ikonografijom razlikovao od akcionih, pustolovnih filmova) a i *melodrama*.

Na najuže poetičkom planu, u samom početku razdoblja prevladavaju filmovi koji se prema zvuku odnose »reproduktivno«, jer on predstavlja novi komerc. apel filma, ali i zbog poteškoća u pronalaženju harmoničnog odnosa slikovnoga i zvučnoga; tako, kao moguća perspektiva zv. filma, s jedne se strane propagira simbioza filma s kazalištem (→ M. PAGNOL; KAZALIŠTE I FILM), s druge pak izrazito stilizacijski programi (npr. »Manifest asinkroniteta« S. M. Eijzenštejna i dr.). Međutim, kreativni »pothvati« *K. Vidora*, *R. Clair*, *A. Hitchcocka*, *F. Langa*, *H. Hawksa*, *J. Renoira*, *J. Ford* i dr. na području igr. filma osnova su za stvaranje poetike zv. filma. Formira se zreli klas. narativni stil zv. razdoblja (→ NARATIVNI STILOVI), koji isprva reprezentiraju am., većinom žanrovski filmovi iz 30-ih godina, te utjecajna struja francuskog poetskog realizma. Taj stil, uz pojedine mijene, ostaje dominantan u film. praksi sve do najnovijega doba — i u dominantnoj kinematografiji, odn. komercijalnoj proizvodnji, i u populističkom filmu.

Iduće razdoblje — aproksimativno od II svj. rata do 1960 — karakterizira još očitije reflektiranje polit. i soc. zbivanja. Ono nema onoliko dramatičnu formu kao neposredno prije rata ili u njegovu toku (*Italija, Njemačka*), ni toliko često i toliko eksplicitno propagandističku kao u njegovu toku, no — zbog blokovske podjele na kapitalistički i socijalistički svijet — ideologiziranost je značajna karakteristika mnogih kinematografija, osobito američke i sovjetske; ona se smanjuje blokovskim približavanjem potkraj 50-ih godina. Impulse soc. tematice daje poratna ekon. kriza, ali i ta tematika počinje gubiti na odjeku sredivanjem ekon. prilika 50-ih godina, kada dominantna postaje psihol. tematika — odražavanje duhovne i moralne krize.

Pov. iskustva i ekon. potresi s početka tog razdoblja usporedni su, te dobrim dijelom i iniciraju sve učestalije težnje prema otkrivanju novih modusa filma. realizma, u čemu su najznačajniji pokret tal. → *neorealizma* (npr. *R. Rossellini*, *L. Visconti* i *V. De Sica*) i pojava nekoliko dokumentarističkih struja (→ FREE CINEMA; FILM-ISTI-

NA; DIREKTI FILM). Tome su komplementarne i nove metode snimanja i teh. inovacije: neposredno nakon rata počinje se napuštati studijski tip snimanja koji zamjenjuje snimanje na prirodnim lokacijama, najprije općenito eksterijerima, nešto kasnije i interijerima, proizvode se lako nosive kamere koje omogućuju snimanje i u nepogodnijim okolnostima, zatim, unapređuje se tehnologija sinkronog snimanja slike i zvuka, rasprostranjuje se film u boji, te — od početka 50-ih godina — razne vrste širokog platna.

Uz fabularni film kakav se formirao već početkom zreloga klas. stila zv. filma, na području film. stvaralaštva vrhunske domete ostvaruju ili najveće poticaje daju — uz neorealizam u Italiji — jap. kinematografija (na zapadu »otkrivena« tek poč. 50-ih godina /*K. Mizoguchi*, *A. Kurosawa*, *Y. Ozu*/), pojedine izrazite stvaralačke individualnosti, tzv. *veliki autori*, koji su dobrim dijelom preteče modernističkog stila (*C. Th. Dreyer*, *O. Welles*, *L. Bunuel*, *I. Bergman*, *R. Bresson*, *F. Fellini*, *M. Antonioni* i dr.). Te individualističke tendencije dolaze do izražaja i u jednoj od posljednjih široko utjecajnih struja u povijesti filma, u franc. → *novom valu* (npr. *J. -L. Godard*, *F. Truffaut*, *A. Resnais*, *C. Chabrol* i *E. Rohmer*). Vrlo živ je i razvoj anim. filma; prevladavaju se disneyjevske tendencije (začetnik modernih je *N. McLaren*), a anim. filmovi se sve više proizvode i izvan SAD (→ CRTANI FILM).

Uloga filma u društv. i polit. zbivanjima, te jačanje sineastičke samosvijesti odražava se i u sve većoj afirmaciji (prije rata gotovo rudimentarnih) tzv. *pratećih filmskih djelatnosti*. Naglo se povećava broj film. časopisa svih vrsta (→ ČASOPISI, FILMSKI), festivala (→ FESTIVAL, FILMSKI), škola (→ FILMSKE ŠKOLE), nagli razvoj doživljuje i → *teorija filma*, sve je veći broj → *kinoteka*, a međunar. razmjena filmova i ideja o filmu postaje sve bogatija i raznovrsnija.

Treću fazu razvitka filma u zv. razdoblju (aproksimativno nakon 1960) prvenstveno specifičira disperzivnost svih tendencija zamjetljivih u prethodnim razdobljima, na svim razinama postojanja kinematografije, filma kao umj. »discipline« i filma kao komunikacijskog faktora u svijetu.

Tako, naglo se povećava broj nacionalnih kinematografija, koje — iako ne mogu aspirirati na veće, »šire« tržište — ipak zamjetljivo sudjeluju u međunarodnomu film. životu. Uz tzv. *velike kinematografije* koje su se s obzirom na svoj međunar. utjecaj impostirale još u nij. razdoblju i održale se na toj poziciji — usprkos povremenim padovima (*SAD, SSSR, Vel. Britanija, Italija, Francuska, Njemačka*), sada se javlja još niz zemalja koje pretendiraju i na tržišnu ekspanziju, ali i obogaćuju film. specifičnostima nacionalnih sadržaja a i osebnostu ekspresije. Odnosi se to, nakon nepodijeljenih priznanja kinematografijama *Japana* i *Poljske* s kraja 50-ih godina, i na mnoge dr. socijal. zemlje Evrope (*CSSR, Mađarska*, na prijelazu u 70-te godine i *SFRJ*), te na mnoge zemlje koje su do tada imale potpuno marginalnu filmsko-kinemat. vrijednost (→ AFRIKA; AZIJA; LATINSKA AMERIKA; AUSTRALIJA). Tržišnom i, općenito, filmsko-utjecajnom području sredinom 60-ih godina počinju se vraćati i neke kinematografije koje su zbog specifičnih pov. okolnosti izgubile prijašnje pozicije (*SR Njemačka, Švedska*). Međutim, usprkos ekspanziji i povećavanju zanimanja za mnoge kinematografije, *američka* uspijeva održati »kontrolu« nad svjetskim tržištem. U to doba diljem svijeta dolazi do ekspanzije i tzv. → *alternativne kinematografije*.

Drugu bitnu odrednicu razdoblja predstavlja afirmacija modernističkoga narativnog stila. Kako je on usko vezan uz afirmaciju autorskoga film. stvaranja (→ AUTORSKA KINEMATOGRAFIJA), dakle samosvojnoga, individualiziranog poimanja filma, kao posljedica dolazi do iščezavanja stilova koji bi imali presudnu poticajnu, inspirativnu vrijednost. Stoga u trećem razdoblju ne postoji očiti »jedinstveni« stil »epohe«; karakteristične su i simptomatične razradbe prijašnjih dometa i vizija, prepletanja cimbenaika različitih stilova (što počesto rezultira eklekticismom ili jasno razaznatljivim epigonstvom); individualnost je zamjetljivija od inovativnosti. Ipak, brojnost, raznovrsnost, ambicioznost i promišljenost djela (osobito onih što se prispodobljuju s novovalovskim ili, najšire, eksperimentalističkim tendencijama), ponovno — nakon epohe 20-ih godina — filmu daje status umjetnosti koja korespondira s razvojnim stupnjevima u dr., »tradicionalnim« umjetnostima.

Vrlo specifična karakteristika razdoblja jest u povećanom tematskom interesu za polit. problematiku — kao posljedica pov. događanja i previranja s kraja 60-ih godina. Najčešće, ona se opisuje unutar fenomena → političkoga filma. Uspon i pad (poč. 70-ih godina) te tendencije granica je mogućeg »podperiodiziranja« ovoga razdoblja.

Krajnje intrigantan specifikans razdoblja nazire se u interferenciji filma s novim (masovnim) medijima — televizijom i videom. Potencijal televizije (u njezinoj aktualnosti, ažurnosti, »sveprisutnosti«) i potencijal videa (ostvarivanje slobodnije distribucije, gledališne situacije i tipa proizvodnje) pojavili su se kao filmu konkurentna sila na svim razinama, neminovno inicirajući i razmišljanja o »sudbini filma« — u rasponu od misli o »smrti filma« do evolucionističko-realističkih koje tretiraju film tek kao oblik komuniciranja s potencijalima koje će organski preuzeti drugi mediji.

LIT.: P. Rotha, *The Film till Now: A Survey of the Cinema*, London 1930; R. Jeane/Ch. Ford, *Histoire illustrée du cinéma I-III*, Paris 1947; A. Knight, *The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies*, New York/Scarborough/London 1957; P. Bianchi/F. Berutti, *Storia del cinema*, Milano 1961; R. Novaković, *Istorija filma*, Beograd 1962; G. Sadoul, *Povijest filmske umjetnosti: od prvih početaka do naših dana*, Zagreb 1962; D. B. Thomas, *The Origins of the Motion Picture*, London 1964; M. Bardèche/R. Brasillach, *Histoire du cinéma I/II*, Paris 1964; R. Schickel, *Movies: The History of an Art and an Institution*, New York 1964; C. W. Ceram, *Archaeology of the Cinema*, London 1965; S. Komarov, *Istorija zarubežnoga kino*, Moskva 1965;

J. Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, Paris 1966; R. Fielding, *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley 1967; G. Mast, *A Short History of the Movies*, New York 1971; F. Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Paris 1972; D. Robinson, *World Cinema. A Short History*, London 1973; J. P. North, *The Early Development of the Motion Picture*, New York 1973; A. Gasty, *Development of the Film*, New York/Chicago/San Francisco/Atlanta 1973; D. J. Wenden, *The Birth of the Movies*, New York 1974; R. Arnes, *Film and Reality*, An Historical Survey, Baltimore 1974; U. Gregor/E. Patalas, *Istorija filmske umjetnosti I-III*, Beograd 1977; K. Reader, *The Cinema. A History*, New York 1979; J. L. Fell, *A History of Films*, New York/Chicago/San Francisco/Atlanta/Dallas/Montreal/Toronto 1979; J. C. Ellis, *A History of Film*, Englewood Cliffs 1979; J. Toeplitz, *Geschichte des Films*, Berlin 1983. An. Pet.

POWELL, Dick (pr. ime **Richard E. Powell**), am. glumac, redatelj i producent (*Mountain View*, Arkansas, 14. XI 1904 — Hollywood, 3. I 1963). Isprva pjevač i svirač bendža u zab. orkestrima, potom kaz. glumac u Pittsburghu. Na filmu od 1932, potpisavši 7-godišnji ugovor s kompanijom Warner Bros. Valovite kose, »šišrom otvorenih očiju radoznala dječaka«, nastupao je kao *cherubic crooner* (»kerubinski pjevač baršunasta glasa«) u nizu uspješnih musicala (*Kopačice zlata* iz 1933, 1933, M. LeRoya, *Lakonoga parada* i *Cetredeset druga ulica*, oba 1933, te *Kopačice zlata* iz 1937, 1936, L. Bacona, *Dame* i *Dvadeset milijuna dragana*, oba 1934, te *Nevaljale no prijazne*, 1939, R. Enrighta i dr.), često uz → R. Keeler, te postao najpopularniji tenor »Berkeleyjevog razdoblja« am. musicala. Poč. 40-ih godina mijenja kompaniju (Paramount) a postupno i tip i žanr, te se pojavljuje u 2 duhovite komedije istaknutih redatelja (Božić u srpnju, 1940, P. Sturgesa i *Dogodilo se sutra*, 1943, R. Claira). Za njegovu ulogu detektiva Philipa Marlowea u filmu *Zbogom, ljepotice* (E. Dmytryk, 1944) neki kritičari drže da je »vjerodostojnije izrazila Chandlerovu koncepciju tog lika nego Bogartova«. Od kasnijih karakternih uloga ističu se one kockara u filmu *Johnny O'Clock* (R. Rossen, 1947) i »scenarista s lulom« u *Gradu iluzija* (V. Minnelli, 1952). Igrao je u 56 filmova; 1935/36. bio je na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca. Režirao je i producirao 5 filmova, od kojih se ističe ratni *Neprijatelj pod morem* (The Enemy below, 1957). God. 1951. sa D. Nivenom i Ch. Boyerom osnovao je kompaniju *Four Star Television* i postao jedan od prvih istaknutijih am. tv-producenta; pred smrt bio je domaćin vlastitoga *The Dick Powell Showa*.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Školski trener* (W. A. Wellman, 1933); *Wonder Bar* (L. Bacon, 1934); *Setnja udvaranja* (F. Borzage, 1934);

Kopačice zlata iz 1935. (B. Berkeley, 1935); *Ne poznata ljepotica s naslovne strane* (M. LeRoy, 1935); *Hvala milijun puta* (R. Del Ruth, 1935); *San ivanjske noći* (M. Reinhardt i W. Dieterle, 1935); *Vezana za pozornicu* (B. Berkeley, 1936); *Na aveniji* (R. Del Ruth, 1937); *Ritam posut zvezdama* (G. Marshall, 1942); *U škripcu* (E. Dmytryk, 1945); *Do kraja svijeta* (R. Stevenson, 1948); *Desni kroše* (J. Sturges, 1950); *Reformator i crvenokosa* (M. Frank i N. Panama, 1950); *Visoka meta* (A. Mann, 1951); *Viči: opasnost!* (R. Parrish, 1951); *Ona je znala što hoće* (F. Tashlin, 1954).

Ostali filmovi (kao redatelj): *I ubojice dršku* (Split Second, 1952); *Osvajač Džingis-kan* (The Conqueror, 1956); *Od toga ne možeš pobjeći* (You Can't Run Away from It, 1956 /remake filma *Dogodilo se jedne noći*, 1934, F. Capre/); *Lovci* (The Hunters, 1958). Vr. V.

POWELL, Eleanor, am. glumica i plesačica (Springfield, Massachusetts, 21. XI 1922 — Beverly Hills, California, 11. II 1982). Od 6. godine uči ples, a od 11. javno nastupa; od 1929. pleše u elitnim noćnim klubovima i na Broadwayu, gdje ubrzo stječe ugled »najbrže plesačice stepa na svijetu« (F. Astaire smatrao ju je čak »boljom plesačicom od sebe«). Na filmu (kompanija MGM) od 1935. Dugonoga i dobro građena, briljantne plesačke tehnike, u tipu → dobre prijateljice jedna je od vodećih glumica musicala druge polovice 30-ih i početka 40-ih godina. Nastupivši u svega 12 filmova, povlači se 1944 — kratko vrijeme po udaji za G. Forda. Nakon toga na filmu se još samo jednom pojavljuje (*cameo*) 1950, dok se nakon rastave 1958. na kraće vrijeme s uspjehom vraća noćnim klubovima New Yorka i Las Vegasa.

Važnije uloge: *Broadwayska melodija iz 1936*. (R. Del Ruth, 1935); *Rođena za ples* (R. Del Ruth, 1936); *Broadwayska melodija iz 1938*. (R. Del Ruth, 1937); *Rosalie* (W. S. Van Dyke, 1938); *Broadwayska melodija iz 1940*. (N. Taurrog, 1940); *Budi dobra, gospo* (N. Z. McLeod, 1941); *Tisuće kliču* (G. Sidney, 1943); *Ja sam to učinio!* (V. Minnelli, 1943); *Senzacije 1945*. (A. L. Stone, 1944). B. P. Kć.

POWELL, Michael, brit. redatelj, scenarist, producent i pisac (Bekesbourne, 30. IX 1905 — 19. II 1990). Studirao na koledžu Dulwich i potom radio u banci. Zahvaljujući redatelju H. Lachmanu ulazi u am. filmsku ekipu R. Ingrama i od 1926. u raznim svojstvima surađuje u više njegovih filmova. Lachman ga uvodi i u brit. kinematografiju, gdje radi kao film. fotograf, montažer i scenarist (A. Hitchcocka, L. Picka i dr.). Režira od 1931. i do poč. 40-ih godina afirmira se niskobudžetnim filmovima raznih žanrova, kasnije i s nekoliko visokobudžetnih (ukupno 29). Prva priznanja stječe špijunskim filmom iz I svj. rata *Špijun u crnom* (The Spy in Black, 1939), ratnim thrillerom *Kontrabanda* (Contraband, 1940) i ratnim filmom iz II svj. rata 49. *paralela* (The Forty Ninth Parallel, 1941), te kao suredatelj (sa A. Brunelom i B. D. Hurstom) ratnopropagandne drame *Lav ima krila* (The Lion Has Wings, 1939) odn. (sa L. Bergerom i T. Whelanom) raskošne i inventivne film. bajke *Bagdadski lopov* (The Thief of Bagdad, 1940) — oba u produkciji A. Korde. Od 1939. u njegovim filmovima kao koscenarist surađuje → E. Pressburger, s kojim se P. 1941. udružuje u tandem (15 filmova do 1957), a 1943. osnivaju i produkcijsku tvrtku *The Archers*. U tom partnerstvu P. je bio dominantniji kao redatelj a Pressburger kao scenarist, dok su producerski posao dijelili. Među zajedničkim

M. POWELL, *Crni Narcis*

projektima izdavaju se: bogato producirana, živopisna i duhovita melodrama *Život i smrt pukovnika Blimpa* (The Life and Death of Colonel Blimp, 1943), sa za to doba neobičnom pričom o prijateljstvu brit. i njem. oficira (što je izazvalo i Churchillovo negodovanje); romant. komedija *Znam kuda idem* (I Know Where I'm Going, 1945) o svojoj udavači i oficiru na dopustu (W. Hiller i R. Livesey), realizirana u atraktivnim šk. pejzažima; *Pitanje života i smrti* (A Matter of Life and Death, 1946), koloristički inspirativna fantazija o pilotu oštećenog mozga (D. Niven) podvojenom između realnoga i nadrealnoga; melodrama *Crni Narcis* (Black Narcissus, 1947), o kršć. redovnicama i njihovim frustracijama u samostanu na Himalaji; komercijalno iznimno uspješni baletni film *Crvene cipelice* (Red Shoes, 1948) o plesačici (M. Shearer) između dvojice posesivnih muškaraca; *Hoffmannove priče* (Tales of Hoffmann, 1951), ekranizacija dijelova istoimene opere J. Offenbacha. Cesto naglašeno melodramatični, ekscentrični sižeja i rafiniranih kolorističkih efekata, sigurno fabulirani i s vještim spajanjem žanrovskih obrazaca, njihovi se filmovi znatno razlikuju od tradic. tokova tadašnje brit. produkcije, zbog čega povremeno izazivaju prigovore film. javnosti; s vremenom ipak stječu sve veći ugled, posebno kod mladih brit. i novohollywoodskih sineasta. Nakon nekoliko komerc. neuspjeha, u drugoj polovici 50-ih godina P. se osamostaljuje te režira i proizvodi još 7 igr. filmova, radeći i u Australiji, Španjolskoj i Grčkoj. Najznačajnije mu je ostvarenje tog razdoblja *Smrt u očima* (Peeping Tom, 1959), priča o poremećenom mladiću (K. Böhm) koji je opsjednut kamerom, i njome pokušava »uhvatiti« smrtne grimase svojih žrtava; napadan kao »sadistička ekshibicija«, u kasnijim kritičarskim revalorizacijama istaknut je kao jedan od značajnih brit. filmova, stekavši s vremenom i kult-status. Ne postižući uspjeh kao u suradnji s Pressburgerom, s filma se povlači 1974. i režira na televiziji te objavljuje nekoliko romana. Poč. 80-ih godina kraće je vrijeme umj. savjetnik i rukovoditelj produkcije poduzeća *Zoetrope* F. F. Coppole. God. 1944–52. bavio se i kaz. režijom.

Ostali važniji filmovi — s Pressburgerom: *Jedan od naših aviona nedostaje* (One of Our Aircraft Is Missing, 1941); *Canterburijska priča* (A Canterbury Tale, 1944); *Zakopana* (Gone to Earth/Wild Heart, 1948); *Mala stražnja prostorija* (Small Back Room, 1949); *Neuhvatljivi profesor* (The Elusive Pimpernel, 1950); *Oh, Rosalinda!* (1955); *Bitka na La Plati* (The Battle of the River Plate, 1956); samostalno: *Kraljičina garda* (Queen's Guards, 1960); *Vrijeme pristanka* (Age of Consent, 1969).

N. P.

POWELL, Robert, brit. glumac (Salford, 1. VI 1944). Karijeru otpočinje u kazalištu 1964, na filmu od 1967 (*Najveća pljačka stoljeća* P. Yatesa). Vitak, crnokos i bljedoput, ispačena lica ali djelujući mirno i staloženo, tumači likove u 2 ekstremu: hipersenzibilne »rođene gubitnike« ili hladnokrvne → ljude od akcije. Najzapaženija ostvarenja postigao je naslovnim ulogama u *Mahleru* (1974) K. Russella i *Isusu iz Nazareta* (1978, i tv-serija) F. Zeffirellija. Češće nastupajući na televiziji i u kazalištu, do 1988. igrao je u više od 20 filmova.

Ostale važnije uloge: *Dobar posao u Italiji* (P. Collinson, 1969); *Ludnica* (R. W. Baker, 1972); *Tommy* (K. Russell, 1975); *S onu stranu dobra i zla* (L. Cavani, 1977); *Bračne tajne* (Ph. Saville, 1978); *Trideset i devet stepenica* (D. Sharp, 1978); *Jane Austen na Manhattanu* (J. Ivory,



W. POWELL u filmu *Gospodin Roberts*

1981); *Čovjek slagalica* (T. Young, 1982); *Imperativ* (K. Zanussi, 1983); *Tajne fantomskih špija* (D. Sharp, 1983).

POWELL, William, am. glumac (Pittsburgh, Pennsylvania, 29. VII 1892 — Palm Springs, California, 5. III 1984). Školovao se na American Academy of Dramatic Arts (AADA) u New Yorku. Kaz. glumac na Broadwayu od 1912. Film. karijeru otpočinje ulogom profesora Moriartyja, suparnika velikog detektiva u filmu *Sherlock Holmes* (A. Parker, 1922). U nj. razdoblju igra uglavnom negativce; posebno se istaknuo u filmovima J. von Sternberga iz 1928: kao surovi film. redatelj u *Posljednjog zapovijedi* i kao »boss« podzemlja u *Gonjeryu*. Njegovanih brčića, vitak, elegantan i ugađen, superioran (s malo »zloće«), u početku zv. razdoblja mijenja tip i počinje glumiti u detektivskim serijama → *Philo Vance* (*Ubojstvo kanarinca*, 1929, M. St. Clair); *Sudski slučaj Greene*, 1929, i *Sudski slučaj Benson*, 1930, F. Tuttlea; *Sudski slučaj Kennel*, 1933, M. Curtiza) i → *Thin Man* (npr. *Tanki čovjek*, 1934, *Poslije tankog čovjeka*, 1936, *Još jedan tanki čovjek*, 1939, i *Sjenka tankog čovjeka*, 1941, W. S. Van Dyke) uz M. Loy, kao »najsostificiraniji« od svih am. film. detektiva. Uz nju se pojavio i u velikomu komerc. uspjehu *Manhattanska melodrama* (W. S. Van Dyke, 1934), nakon kojega je kompanija MGM stvorila najpopularniji glum. par 30-ih godina (14 filmova). Značajne uloge »u svom stilu« ostvario je kao tvorac am. revije u *Velikom Ziegfeldu* (R. Z. Leonard, 1936), kao lažni batler (zapravo razočarani bogataš) u *Mom čovjeku Godfreyju* (G. La Cava, 1936, nominacija za Oscara) i kao otac obitelji na prijelazu stoljeća u *Životu s ocem* (M. Curtiz, 1947, nominacija za Oscara). Nastupivši u 94 filma, karijeru je završio sporednom ulogom mornaričkog oficira u *Gospodinu Robertsu* (1955) J. Forda i M. LeRoya. God. 1937. nalazio se na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca.

Ostale važnije uloge: *Romola* (H. King, 1924); *Aloma s južnih mora* (M. Tourneur, 1926); *Beau Geste* (H. Brenon, 1926); *Ulica šanse* (J. Cromwell, 1930); *Jednosmjerni prolaz* (T. Garnett, 1932); *Krađa dragulja* (W. Dieterle, 1932); *Evelyn Prentice* (W. K. Howard, 1934); *Bezobzirna*

(V. Fleming, 1935); *Nestašluci* (R. Z. Leonard, 1935); *Oklevetana dama* (J. Conway, 1936); *Posljednji časovi gospođe Cheyney* (R. Boleslawski i G. Fitzmaurice, 1937); *Ponovno te volim* (W. S. Van Dyke, 1940); *Božanstveno tijelo* (A. Hall, 1943); *Priče s Broadwaya* (V. Minnelli, 1946); *Ples u tami* (I. Reis, 1949); *Kako se udati za milijunaša* (J. Negulesco, 1959).

Vr. V.

POWER, Tyrone (puno ime **T. Edmund Power jr.**), am. glumac (Cincinnati, Ohio, 5. V 1913 — Madrid, 15. XI 1958). Iz glum. obitelji ir. podrijetla, nakon srednje škole nastupa na radiju i povremeno u kazalištu (u Chicagu i na Broadwayu). Na očev nagovor 1932. pokušava u Hollywoodu, ali igra samo 2 vrlo male uloge, pa se vraća kazalištu. God. 1936. potpisuje 7-godišnji ugovor s kompanijom 20th Century-Fox (gdje je favorit D. F. Zanucka); pažnju privlači svojim 3. filmom *Lloydovi iz Londona* (1936) H. Kinga. Naočiti i šarmantan, otmjenih manira i ugodna nastupa, osvajajući smješkom, u svojim film. likovima spaja svojstva romant. → latinskog ljubavnika i → čovjeka od akcije. Do odlaska u II svj. rat (u mornaričkoj pješadiji 1943–45) posebno se ističe u akcionim filmovima i melodramama (najčešće uz L. Young i L. Darnell): kao F. Lesseps u filmu *Suez* (A. Dwan, 1938), naslovnim ulogama u filmovima *Jesse James* (H. King, 1939) i *U znaku Zorroa* (R. Mamoulian, 1940) te u filmovima *U starom Chicagu* (H. King, 1938) i *Krv i pijesak* (R. Mamoulian, 1941). Postaje jedna od najomiljenijih zvijezda, a 1938–40. je i na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca. Po povratku iz rata, kad se smanjuje zanimanje za romant. filmove, mijenja tip te popularnost učvršćuje filmovima E. Gouldinga *Oštri rub* (1946), kao svojevoljni izopćenik iz društva, i *Aleja mora* (1947), kao alkoholičar. Pedesetih godina vraća se romant. likovima te velik uspjeh ostvaruje filmovima *Priča o Eddyju Duchinu* (1955) G. Sidneyja i *Sunce se ponovno rada* (1957) H. Kinga. Iako je redovito tumačio pozitivne junake, znao je otkrivati i tamnije strane ljudske prirode — npr. kao šarmantni pokvarenjak koji zlorabi ženske osjećaje u *Stjedočku optužbu* (1957) V. Wildera, svome posljednjem dovršenom filmu. Umro je od srčanog udara za snimanja filma *Salamon i kraljica od Sabe* (1959) K. Vidora, u kojem ga je zamijenio Y. Brynner. Nastupio je u 48 filmova.

Njegov otac **Tyrone Power sr.** bio je kaz. »romantični junak« i zapažen film. glumac nij. razdoblja.

TYRONE POWER





PRAXINOSCOPE

Njegova kći **Romina Power** pjevačica je i glumica u Italiji, a **Taryn Power** glumica u SAD.

Ostale važnije uloge: *Drugi medeni mjesec* (W. Lang, 1938); *Marija Antoaneta* (W. S. Van Dyke, 1938); *Alexander's Ragtime Band* (H. King, 1938); *Kiše dolaze* (C. Brown, 1939); *Johnny Apollo* (H. Hathaway, 1940); *Brigham Young* (H. Hathaway, 1940); *Jenki u RAF-u* (H. King, 1941); *Crni labud* (H. King, 1942); *Sin bijesa* (J. Cromwell, 1942); *Ovo iznad svega* (A. Litvak, 1942); *Zasjeda na dnu mora* (A. Mayo, 1943); *Kapetan iz Kastilje* (H. King, 1947); *Princ lisaca* (H. King, 1949); *Američka gerila na Filipinima* (F. Lang, 1950); *Crna ruža* (H. Hathaway, 1950); *Neuštavljena koža* (H. Hathaway, 1950); *Diplomatski kurir* (H. Hathaway, 1952); *Konjanik* (J. M. Newman, 1952); *Kralj pušaka* (H. King, 1954); *Nepokoreni* (H. King, 1955); *Duga siva linija* (J. Ford, 1955); *Mjesec izlazi* (J. Ford, 1957, narator). D. Mov.

PRAXINOSCOPE, mehaničko-optički uređaj za prikazivanje »živih slika«; izumio ga je 1877. **Emile Reynaud**. Konstrukcijski, P. je derivat → *phenakistiscope* J.-A.-F. Plateaua. Riječ je o bubnju kakav je ranije imao → *zoetrope*, samo što nema proreza. U središtu bubnja nalazi se poliedar sa zrcalima, a na unutarnjem obodu vrpca s crtežima koji predstavljaju pojedine pokrete podijeljene na faze. Okretanjem ručice na postolju okretao se bubanj, a crteži su se reflektirali u zrcalima smještenim na suprotnoj strani, čime se (zahvaljujući → *perzistenciji vida*) postizala iluzija pokreta. Izvor svjetla — jaka žarulja sa

sjenilom koja osvjetljuje zrcalo — nalazila se na gornjem dijelu aparata. Izumitelj → E. Reynaud svoj je pronalazak i dalje usavršavao. K. Mik.

PREDNJA PROJEKCIJA, također **front(alna) projekcija**, općenito, ona projekcija koju se promatra s iste strane plohe na koju se projicira. Termin je inače znatno učestaliji za metodu snimanja glumaca u studiju, kombiniranu s projekcijskom. pozadinom snimljenom na bilo kojem dr. mjestu (eksterijeru). Slika pozadine projicira se s prednje strane na glumce koji su ispred specijalnoga reflektirajućeg ekrana. Svrha je, također (kao i kod → *stražnje projekcije*), da se jednostavnije i jeftinije u ateljeu snime nepristupačne i udaljene lokacije, te za glumce opasne situacije. Dovoljno je imati samo autentično snimljeni predio gdje se odvija radnja a sve ostalo naknadno se dosnimati u studiju. Kamera i projektor postavljeni su s iste strane ekrana i zahtijevaju manji studijski prostor od sl. efekta sa stražnjom projekcijom. Teh. problem sjena glumaca na ekranu rješava se tako da se optička os projektor postavi u istu poziciju kao i kamera, s pomoću maloga poluposrebnog ogledala, tako da je svaka sjena skrivena iza glumca iz kuta gledanja kamere. Slika projicirana na glumca »poništava« se normalnom studijskom rasvjetom, a ona koja pada na ekran vidljiva je zbog specijalnoga reflektirajućeg ekrana. Kamera može snimati i s pomoću sinkronih motora i glumce i projiciranu pozadinu na ekranu. P. daje slične ili bolje rezultate od stražnje projekcije. E. Gre.

PREDNJI PLAN → PLANOVI

PREDSTAVA, FILMSKA, → projekcija filma uz prisustvo publike, najčešće u kino-dvoranama, ali i ostalim vrstama → kinematografa. P. se može prirediti i izvan specijaliziranih prostora za prikazivanje filmova, npr. u putničkim zrakoplovima, vlakovima, na brodovima, bazenima, željezničkim stanicama, trgovima, u izlozima trgovina ili bilo kojemu zatvorenom prostoru koji je moguće zamračiti i osigurati gledateljima nesmetano praćenje filma (bolnice, kasarne, kaznionice, škole i sl.). Za razliku od pojma *projekcija filma* koji u prvom redu označuje tehnol. postupak »prenosnja« filma slike s vrpce na ekran, P. je organizirano posredovanje između film. djela i film. publike. Kako su film. predstave uglavnom komerc. karaktera, priređivač osmišljenom propagandom i reklamom, te optimalizacijom uvjeta gledanja (od udobnog sjedala do klimatiziranog prostora) nastoji privući što veći broj gledatelja; ilustrativan je primjer *drive-in kinā*, gdje je gledanje filmova moguće iz vlastitog automobila.

Film. predstave mogu biti *otvorene (javne)*, kad je pristup omogućen svakomu zainteresiranom gledatelju, ili *zatvorene (interne)*, kad je pristup dozvoljen ograničenom krugu publike (dacima određene škole, vojnicima određene kasarne, članovima određenoga film. → kluba i sl.); pristup može biti ograničen i pojedinim javnim predstavama (npr. mladeži do određene dobi). Razlikovanje film. predstava moguće je i na sljedeće načine: da li su *premijerne* (prvo prikazivanje) ili *reprizne*, da li su *jutarnje* (matinee), *dnevne*, *večernje* ili *noćne*, te prema tipu publike koji je u većini (*dječje*, *za umirovljenike* i sl.). Mogu biti i *svečane* (uz predstavljanje stvaralaca filma), *radne* (s uvodnim komentarom i razgovorom nakon gledanja), *festivalske* (natjecateljske) i dr. Razlikuju se i prema trajanju (*non-stop* ili s *određenim vremenskim početkom*). Stand. filmska predstava traje oko 2 sata, a obično je sastavljena od gl. filma (najčešće igranoga) i predigre (međutim, postoji i niz dr. varijanti /→ *DVOSTRUKI PROGRAM*).

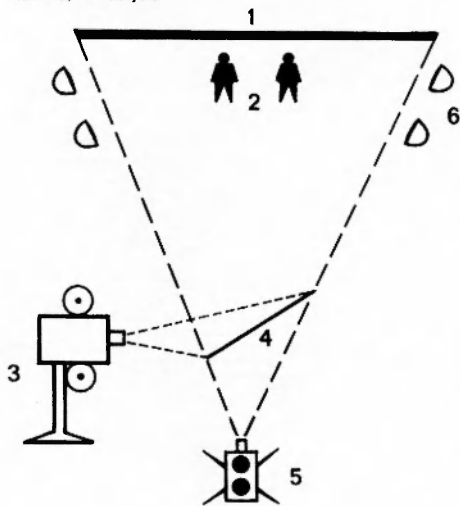
Standard dobre film. predstave ne čini samo vrijedan film, već i mnogi naoko neprimjetni detalji, važni da se gledatelj što više uživi u radnju filma. U tom smislu ključnu ulogu imaju teh. standardi: kvaliteta slike na ekranu (proizlazi iz kvalitete → kopije filma), izvora svjetla, optike projektor, film. platna, zvuka (također proizlazi iz kvalitete kopije), uređaja za reprodukciju i dr., ali i akustičnost prostora i njegova izoliranost od vanjskih zvukova. Uz tehničke, važni su i dr. standardi film. predstave, u koje ulazi i stanoviti kodeks ponašanja za vrijeme prikazivanja filma.

Tek kad se ispune svi ovi uvjeti i kad uredno funkcioniraju brojni posrednici između film. djela i gledatelja, može se govoriti o kvalitetnoj film. predstavi. Ispunjenje tih uvjeta — posebno mrak, tišina, mijena svjetline na ekranu, nepomičnost gledatelja za projekcije — značajna je komponenta u doživljavanju film. djela: oni povećavaju njegovu sugestivnost, koncentraciju gledatelja i njihovu identifikaciju sa sadržajem filma, a imaju donekle i onirička svojstva. Zbog toga, P. se tumači i kao fenomen o samom djelu donekle autonomne i specifične retoričnosti, s reperijskijama u vrednovanju informatičkih i estetičkih značajki filma. Stoga, P. je značajna sa soc. stanovišta, ali i kao problem umjetnosti i komuniciranja općenito, pa se u tom kontekstu može govoriti i o *kulturi prikazivanja filma* (→ *EKSPLOATACIJA FILMA*; *KINEMATOGRAFIJA*; *PRIKAZIVALAŠTVO*). Z. Sud

PREGELJ, Vasko, sineast i film. publicist (Ljubljana, 29. V 1948 — Ljubljana, 8. VII 1985). Završio filoz. fakultet u Ljubljani. Od 1965. sudionik mnogih domaćih i inozemnih festivala amat. filma, na kojima je osvojio više nagrada. U njegovim najznačajnijim amat. ostvarenjima (*Nocturno*, 1965; *Fantazija*, 1965; *Rekvijem*, 1966; *Staro dvorište* — Staro dvorište, 1967; *Sanje*, 1968; *Marginalije*, 1968) zapaža se slikarsko metaforično prikazivanje stvarnosti, i s tim u svezi specifično shvaćanje film. jezika. Režirao je i profesionalne kratkometr. filmove *Nocturno* (1976), *U mlinu* (V mlinu, 1979) i *Romanca ili anatomija snova* (Romanca ali anatomija sanj, 1982). Zapažen i kao film. publicist, 1971–74. bio je odgovorni urednik revije »Ekran«. Lj. N.

PRÉJEAN, Albert, franc. glumac (La Varenne — Saint-Hilaire, 27. X 1893 — Pariz, 1. XI 1979). Studirao njemački u Freiburgu. U I svj. ratu avijatičar; odlikovan je za hrabrost ordenom Legije časti. Na filmu debitira 1921. ulogom Aramis u *Tri mušketa* H. Diamant-Bergera, a u sljedećih 5 filmova tog režisera postiže 1922/23. velik usp.

PREDNJA PROJEKCIJA. 1. Specijalni reflektirajući ekran. 2. Glumci. 3. Projektor. 4. Polusrebrno ogledalo. 5. Kamera. 6. Rasvjeta



jeh (triput uz M. Chevaliera). Nevisok, vitak i akrobatskih sposobnosti, najznačajnije uloge ostvaruje u djelima R. Claira: kao mladić koji s djevojkom i prijateljima luta usnulim Parizom u filmu *Pariz spava* (1923) i kao zaljubljenik u filmu *Pod krovovima Pariza* (1930). U Njemačkoj, u studijima UFA, tumači značajnu ulogu u franc. verziji *Prosjakke opere* (1931) G. W. Pabsta. Simpatičnost, igra »za kameru«, izvrstan sluh i glas te skoro baletna elegancija omogućuju mu da prebrodi prijelaz na zv. film, pa u nekim ulogama i pjeva. Dvadesetih i u poč. 30-ih godina jedan je od najpopularnijih evr. glumaca, no nakon toga popularnost mu postupno opada te glumi uglavnom u rutinskim komerc. projektima. S filma se povlači 1961.

Ostale važnije uloge: *Čudo vukova* (R. Bernard, 1924); *Fantom iz Moulin-Rougea* (R. Clair, 1924); *Zamušljeno putovanje* (R. Clair, 1925); *Talijanski slamanati šešir* (R. Clair, 1927); *Gospođičin šofer* (H. Chomette, 1927); *Nova gospoda* (J. Feyder, 1929); *Blef* (G. Lacombe, 1929); *Toto* (J. Tourneur, 1933); *Volga u plamenu* (V. Tourjansky, 1934); *Zlato na ulici* (C. Bernhardt, 1934); *Princeza tam-tam* (E. Greville, 1935); *Jenny* (M. Carné, 1936); *Alibi* (P. Chénal, 1937); *Mollenard* (R. Siodmak, 1938); *Place de la Concorde* (K. Lamač, 1938); *Hirovi* (L. Joannon, 1941); *Braća Bouquiquant* (L. Daquin, 1947); *Lisabonske noći* (H. Verneuil, 1954); *Chéri-Bibi* (M. Pagliero, 1954). Da. Mć.

PRELAZNI FILTRI → **FILTAR**, Neutralni filtri ili filtri za svaku namjenu

PREMINGER, Otto, am. redatelj, producent i glumac austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 5. XII 1906 — New York, 23. IV 1986). Sin vrhovnoga drž. tužioca Austro-Ugarske, studirao i doktorirao pravo u Beču. Zarana privučen kazalištem, isprva je glumac i asistent redatelja, potom i direktor Reinhardtova Theatera in der Josefstadt u Beču. God. 1935. pozvan je da režira na Broadwayu; ubrzo odlazi u Hollywood i potpisuje ugovor s kompanijom 20th Century-Fox. Kao film. redatelj debitirao je 1931. u Austriji, dok je prvi am. film realizirao 1936. Prvi mu je veliki uspjeh *Laura* (1944, nominacija za Oscara za režiju), detektivski film s inovacijama u žanru (u duhu — crnog filma), smješten u otmjene ambijente newyorškog višeg društva; već od tog filma najčešće je i producent svojih projekata. Nakon toga, po nekim mišljenjima njegova najboljeg djela, P. režira još nekoliko krim. filmova koji također pripadaju film noiru (*Vrtlog* — Whirlpool, 1949; *Na ivici trotoara* — Where the Sidewalk Ends, 1950; *Trinaesto pismo* — The Thirteenth Letter, 1951 / *remake* Clouzotova *Gavrana* iz 1943/; *Ande-osko lice* — Angel Face, 1952). Sljedeća faza obilježena je ulaskom u neovisnu produkciju, težnjom prema obradbi društveno osjetljivijih tema i otklonu od »ukočenosti« studijskog načina rada. Prvi od tih filmova, *Mjesec je tužan* (The Moon Is Blue, 1953), bio je napadnut zbog tada nedopustivih dijaloga u priči o zavodjenju maloljetnice, dok *Čovjek sa zlatnom rukom* (The Man with the Golden Arm, 1955) ulazi u tabu-svijet narkomanske ovisnosti. Istodobno P. koristi mogućnosti što ih pruža usavršavanje kolora i širokog platna, snimajući spektakularnije projekte poput vesterna *Rijeka bez povratka* (River of no Return, 1954) sa R. Mitchumom i M. Monroe te *Carmen Jones* (1954), adaptacije musicala temeljenog na Bizetovoj operi, transponiranog na am. Jug i s crnačkom glum. postavom. Nakon toga ponovno koristi knjiž. predloške, režirajući neuspjelu *Svetu Ivanu*

O. PREMINGER, *Laura*
(G. Tierney i D. Andrews)



(Saint Joan, 1957) po komadu G. B. Shawa i scenariju G. Greenea, te *Dobar dan, tugo* (Bonjour tristesse, 1957), adaptaciju popularnog romana F. Sagan. Najveći mu uspjeh donosi *Anatomija jednog umorstva* (Anatomy of a Murder, 1959, nominacija za Oscara za najbolji film) sa J. Stewartom, ponovno s nekonvencionalnim pristupom tabu-temi (silovanje), koja se smatra jednom od najboljih sudskih drama uopće. Ni P. 60-ih godina nije izbjegao sve raširenijoj grandomaniji, potpisujući visokobudžetne projekte *Egzodus* (Exodus, 1960), o odlasku Židova u Palestinu i počecima Izraela, *Kardinal* (The Cardinal, 1963, nominacija za Oscara za režiju), gdje se bavi institucijama Katoličke crkve, dok u najuspjelijem *Prijedlogu i usvajanju* (Advise and Consent, 1962) problematizira borbu za vlast u Washingtonu. Do povlačenja 1980. režirao je 37 filmova (bez potpisa je dovršio *Damu u hermelinu*, 1948, E. Lubitscha). Bavio se i film. glumom; najveći uspjeh ostvario je ulogom zapovjednika logora u *Stalagu 17* (1953) B. Wildera.

P. je redatelj koji se — iskazujući producerski dar — uvijek vješto uklapao u promjene trendova, ne krijući komerc. interes. Sklon raznovrsnim temama, često adaptacijama *best-sellera*, on — kako zamjećuje kritika — pokazuje umijeće spajanja uzbudljivoga sa ozbiljnim, što njegovim filmovima pridaje određenu težinu.

Njegov brat **Ingo Preminger** i sin **Eric Lee Preminger** su film. producenti.

Ostali važniji filmovi: *Granica za grešku* (Margin for Error, 1943); *Kraljevski skandal* (A Royal Scandal, 1945); *Pali anđeo* (Fallen Angel, 1945); *Stogodišnje ljeto* (Centennial Summer, 1946); *Daisy Kenyon* (1947); *Zauvijek Amber* (Forever Amber, 1947); *Lepeza lady Windermere* (The Fan, 1949); *Suđenje Billyju Mitchellu* (The Court-Martial of Billy Mitchell, 1955); *Porgy i Bess* (Porgy and Bess, 1959); *Prva pobjeda* (In Harm's Way, 1965); *Bunny Lake je nestala* (Bunny Lake Is Missing, 1965); *Kad padne noć* (Hurry Sundown, 1967); *Reci da me voliš, Junie Moon* (Tell Me That You Love Me Junie Moon, 1969); *Tako dobri prijatelji* (Such Good Friends, 1971); *Pupoljak* (Rosebud, 1975); *Ljudski faktor* (The Human Factor, 1980).

Dr. II.

PRENTISS, Paula (pr. ime **P. Ragusa**), am. filmska i tv-glumica (San Antonio, Texas, 4. III 1939). Studirala na sveučilištu Northwe-

stern. Glum. karijeru otpočinje 1960. na filmu. Crnokosa, vrlo visoka i mršava, u tipu → dobre prijateljice iskazuje zamjetan komičarski dar u urbanim komedijama (npr. *Najljepši sport za muškarce*, 1963, H. Hawksa), ali kasnije više ne dobiva sl. priliku. Iako je pokazala i određene dramske kvalitete (npr. *Kvaka 22*, 1970, M. Nicholasa, *Roden za pobjedu*, 1971, I. Passera i *Svjedoci i ubojice*, 1974, A. J. Pakule), već od sredine 70-ih godina težište je njezina rada na televiziji (uz supruga → R. Benjamina, dugo je godina zvijezda tv-serije *On i ona*). Do 1988. glumila je u oko 25 filmova.

Ostale važnije uloge: *Operacija Medeni mjesec* (R. Thorpe, 1961); *Slijedite momke* (R. Thorpe, 1963); *Svijet Henryja Orienta* (G. R. Hill, 1964); *Što je novo, mačice?* (C. Donner, 1965); *Prva pobjeda* (O. Preminger, 1965); *Posljednji veliki ljubavnik* (G. Saks, 1972); *Crazy Joe* (C. Lizzani, 1973); *Stepfordske supruge* (B. Forbes, 1974); *Druškane, druškane!* (B. Wilder, 1981.) Mi. Šr.

PREOBRAŽENSKAJA, Olga Ivanovna, sovj. redateljica i glumica (Moskva, 24. VII 1881, negdje 1884 — Moskva, 31. X 1971). Pohađala glum. školu Moskovskoga hudožestvenog teatra. Na filmu debitira 1913. u popularnim *Ključevima sreće* V. R. Gardina i J. A. Protazanova, i vrlo brzo postaje jedna od najistaknutijih rus. glumica tog razdoblja, interpretirajući krhke junakinje poput Lize u *Plemićkom gnijezdu* (V. R. Gardin, 1915) i Nataše Rostove u *Ratu i miru* (V. R. Gardin i J. A. Protazanov, 1915). Red. karijeru otpočinje filmom *Gospođica-sejanka* (Baryšnja-krest'janka, 1916, sa V. R. Gardinom), a nakon oktobarske revolucije radi kao pedagog u prvoj sovj. filmskoj školi. Nakon više zapaženih kratkometr. filmova za djecu, sredinom 20-ih godina započinje kontinuiranu red. karijeru, surađujući sa I. K. Parovim kao suredateljem i koscenaristom. Njihovo prvo ostvarenje *Rjazanske žene* (Baby rjazanskije, 1927) pobuđuje veliku pažnju i temom o ocu koji se zaljubljuje u sinovu nevjestu, i vještom izvedbom. Uspješna je i njihova ekranizacija Solohovljeva *Tihog Dona* (Tihij Don, 1931), dok posljednji put surađuju u *Momku iz tajge* (Paren' iz tajgi, 1941); nakon toga P. se povlači iz kinematografije.

Ostali važniji filmovi — kao glumica: *Arena osvete* (J. A. Protazanov, 1914); *Plebejac* (J. A. Protazanov, 1915); *Petrogradske jazbine* (V. R.

Gardin i J. A. Protazanov, 1915); kao redateljica (sa Parvovim): *Posljednja atrakcija* (Posljednji atrakcion, 1929); *Stjepan Razin* (Stepan Razin, 1939). N. Pc.

PREKRETNOSTI POSTUPAK, obradba na specijalnoj, prekretnoj film. vrpici kojom se dobiva direktna pozitiv-slika. Ovisno o tipu vrpce primjenjuje se *crno-bijeli* ili *kolor-postupak*. Prekretni crno-bijeli postupak sastoji se od sljedećih osnovnih faza: *prvog razvijanja, izbjeljivanja, reekspozicije, drugog razvijanja, fiksiranja, pranja i sušenja*. U prvom razvijanju nakon osvijetljavanja vrpce nastaje srebrna negativ-slika; u fazi izbjeljivanja srebro se oksidacijom pretvara u soli koje će se u naknadnim fazama (fiksiranje i pranje) otopiti i isprati iz slojeva; nakon izbjeljivanja vrpca se reekspozira i pritom nastaje latentna pozitiv-slika. U drugom razvijanju nastaje srebrna slika, koja nakon fiksiranja, pranja i sušenja postaje konačno stabilna pozitiv-slika. Prekretni kolor-postupak sastoji se od sljedećih osnovnih faza: *crno-bijelog razvijanja, reekspozicije, kromogenog razvijanja, izbjeljivanja, fiksiranja, pranja i sušenja* (uz ove faze, osobito kod vrpce u kojima stvaraoči boja nisu ugrađeni u slojeve, postupak obuhvaća i neke dodatne faze). Na osvijetljenoj vrpici u crno-bijelom razvijanju nastaje crno-bijela negativ-slika sastavljena od srebra. Reekspozicijom (ili kem. inverzijom) stvara se latentna pozitiv-slika. U kromogenom razvijanju ona prelazi u vidljivu pozitiv-sliku, sastavljenu od srebra i boja. Izbjeljivanjem se srebro na negativ-slici i pozitiv-slici pretvara u soli srebra, koje se kasnijim procesima otapaju i uklanjaju iz slojeva, a ostaje samo konačno stabilna pozitiv-slika sastavljena od boja.

Z. T. S.

PRESINKRONIZACIJA, također **predsinkronizacija**, postupak snimanja zv. filma u kojem se prije snimi ton, a zatim se prema njemu snima film, slika, ukoliko: snimanje slike prema tonu. Primjenjuje se kada je zvukovni izraz filma unaprijed određen zapisom, a svodi se na naknadno sinkrono snimanje ili usklađivanje vizualnog izraza. U vrijeme snimanja film. slike magnetofonska vrpca (s koje se reproducira ton) i film. vrpca za snimanje slike se sinkrono pokreću, što se postiže pilotonskim upravljanjem kamere i magnetofona (→ PILOTON). U cilju bržeg postizanja što boljeg sinkroniteta, tj. smanjenja broja ponavljanja snimanja slike (glumci, pjevači, svirači) primjenjuje se »suhe« ton. snimke (bez jeke), u svrhu što bolje čujnosti ritma, kao i karakteristični zvukovi odbačeni iz višekanalnoga zvukovnog zapisa. Dodavanje jeke (kao i svih ostalih zvukova) uspješnije se obavlja naknadnim miješanjem zvuka prema snimljenoj film. slici u fazi sinkronizacije — pri ugađanju konačnoga film. izraza. P. se najčešće obavlja po fragmentima odn. kadrovima, etapno snimanima i kasnije u montaži spojenima. Tako je, npr., film *Aida* (C. Fracassi, 1953) praktično sav presinkroniziran s glumicom S. Loren prema prethodno tonski snimljenoj operi sa sopranisticom R. Tebaldi.

Z. Sc.

PRESLE, u filmovima na engl. jeziku **Prelle**, **Micheline** (pr. ime **M. Chassagne**), franc. glumica (Pariz, 22. VIII 1922). Polazila koledž u Svicarskoj, potom tečajeve glume (R. Rouleau, R. Simon) i plesa (I. Popard) u Parizu. Na filmu od 1938. kao *Micheline Michel*. Prvu veću ulogu — prerano sazrele djevojke samoubilačkih namjera — povjerava joj G. W. Pabst u *Mladim djevkama u opasnosti* (1939, Prix Suzanne Bianchetti kao najbolja mlada glumica godine); tada mijenja ime u *Micheline Presle*. Ugled učvršćuje melodra-

mom *Izgubljeni raj* (A. Gance, 1939), igrajući i majku i kći. Za II svj. rata popularnost održava i komičnim i romant. ulogama u filmovima M. L'Herbiera (*Komedija sreće*, 1940; *Priča smijeha*, 1941; *Fantastična noć*, 1942) i M. Allégreta (*Lijepa avantura* i *Félicie Nanteuil*, oba 1942). Vrlo privlačna, senzualna, često i erotski agresivna, neposredno nakon rata ostvaruje zapaženu ulogu prostitutke u *Grudi loja* (Christian-Jaque, 1945). Najveći uspjeh u karijeri postiže likom supruge čiji je muž na fronti, a ona se upušta u avanturu s mlađim muškarcem (G. Philipe) u filmu *Đavao u tijelu* (C. Autant-Lara, 1947), za što je u Francuskoj proglašena glumicom godine. Ta uloga (uz onu u filmu *Igra može početi*, 1947, J. Delannoya) donosi joj poziv u Hollywood 1949, gdje se udaje za glumca W. Marshalla. Nakon nekoliko osrednjih filmova i rastave vraća se 1952. u Francusku. Već iduće godine postiže novi veliki uspjeh u filmu *Ljubav žene* (J. Grémillon, 1953), likom liječnice koja se odriče ljubavi radi dužnosti. U punoj glum. zrelosti, značajnu ulogu ostvaruje i kao iskusna zavodnica u *Nenajavljenom sastanku* (1959) J. Loseya. Nakon toga nastupa uglavnom u sporednim karakternim (najčešće komičnim) ulogama. Sredinom 60-ih godina počinje glumiti u kazalištu te na televiziji (i u Italiji: npr. tv-serija *Lulù* S. Bolchija).

Ostale važnije uloge: *Dvanaest žena* (G. Lacombe i Y. Mirande, 1940); *Volani* (J. Becker, 1945); *Pod mojom kožom* (J. Negulesco, 1949); *Američka gerila na Filipinima* (F. Lang, 1950); *Dama s kamilijama* (R. Bernard, 1953); *Villa Borghese* (G. Franciolini, 1953); *Kuća Ricordi* (C. Gallone, 1954); *Beatrice Cenci* (R. Freda, 1957); *Vučice* (L. Saslavsky, 1957); *Bobosse* (É. Périer, 1958); *Ljubavnik za pet dana* (Ph. de Broca, 1960); *Talijanski banditi* (M. Camerini, 1961); *Ubojica* (E. Petri, 1961); *Redovnica* (J. Rivette, 1966); *Kralj srca* (Ph. de Broca, 1966); *Magareća koža* (J. Demy, 1970); *Grofovska zabava* (M. Allégret, 1970); *Revolverske* (Christian-Jaque, 1971); *Najznačajniji događaj otkako je čovjek stupio na Mjesec* (J. Demy, 1973); *Rijetka ptica* (J.-C. Brialy, 1974); *Néa* (N. Kaplan, 1976); *Idi k mami... tata radi* (F. Leterrier, 1978).

Da. Mć.

PRESLEY, Elvis (puno ime **E. Aaron Presley**), am. pjevač i glumac (Tupelo, Mississippi, 8. I 1935 — Memphis, Tennessee, 16. VIII 1977). Od 13. godine u Memphisu, gdje pjeva na crkvenim svečanostima i srednjoškolskim priredbama, a radi kao vratar u kinu i vozač kamiona. Prvu ploču snima 1954, a prvi hit *Heartbreak Hotel* 1955, postaviši idol američke, a ubrzo i svjetske mladeži. Umješno je povezao *country* s *bluesom* i ritmom *swinga* te stekao status simbola i »kralja« rock'n'rolla. Izvršio je golem utjecaj na pop-glazbu i životni stil cijeloga jednog naraštaja, a u dobroj mjeri bio je glazb. odraz generacije → buntovnika bez razloga. Za života prodao je oko 600 milijuna ploča te se — uz B. Crosbyja i Beatlese — svrstao među svjetske rekorde.

Film. karijeru otpočinje 1956. filmom *Voli me nježno* R. D. Webba, u kome je — kao i u nekim dr. filmovima — prigušen erotski naboj njegovih koncertnih nastupa. Većinom igra u muz. filmovima osrednje vrijednosti, ali s naslovnim songom koji uvijek postaje hit. Najbolju ulogu ostvario je u nemuz. filmu (zbog toga i komerc. neuspjehu) — vesternu *Plamena zvijezda* (D. Siegel, 1960), kao mješanac koji se žrtvuje za svog polubrata, bijelca; nakon toga vraća se muz. filmovima. Oni su — većinom podređeni njegovim pjevačkim točkama — ostvarivali značajne komerc. uspjehe i producentima donijeli više od 150 milijuna dola-

ra, a P. se 7 puta (1957. i 1961–66) nalazio na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca. Ukupno je (do 1969) snimio 31 film. O njemu su za života snimljeni dokum. filmovi *Tako to radi Elvis* (D. Sanders, 1970) i *Elvis na turneji* (P. Adidge i R. Abel, 1972). Njegova smrt izazvala je kolektivnu histeriju obožavatelja (kao svojedobno smrt R. Valentina). I nakon smrti jedna od am. kult.-figura, o njemu je snimljen biografski film *Elvis* (J. Carpenter, 1980), u kojem ga tumači K. Russell, te još 1 dokum. film — *To je Elvis* (M. Lee i A. Solt, 1981).

Ostale važnije uloge: *Zatvorski rok* (R. Thorpe, 1957); *Kralj kreol* (M. Curtiz, 1958); *Vojnički blues* (N. Taurog, 1960); *Divlje na selu* (Ph. Dunne, 1961); *Kid Galahad* (Ph. Karlson, 1962); *Ljubav u Las Vegasu* (G. Sidney, 1964).

Ni. S.

PRESSBURGER, Emeric (pr. ime **Imre Pressburger**), brit. scenarist, redatelj, producent i pisac madžarsko-žid. podrijetla (Miskolc, 5. XII 1905, negdje 1902 — Saxtead, veljača 1988). Studirao niskogradnju u Pragu i Stuttgartu, nastanivši se nakon toga u Berlinu. Isprva je novinar, a od 1928. scenarist kompanije UFA, gdje surađuje sa R. Siodmakom, M. Ophülsom i R. Schünzelom. God. 1934. odlazi u Francusku, a 1935. u Vel. Britaniju. Radeći za A. Kordu upoznaje M. Powella, u čijim je filmovima *Spjun u crnom* (1939), *Kontrabanda* (1940) i 49. *paralela* (1941, Oscar za originalnu priču) koscenarist. God. 1941. formiraju producencko-redateljsko-scenar. tandem (15 filmova do 1957), a 1943. i proizvodnu kuću *The Archers*. Svoj jedini samostalni projekt *Bilo dvaput* (Twice upon a Time) prema *Dvostrukoj Lotici* E. Kästnera piše, režira i producira 1952. Prema njegovu romanu *Ubiti miša u nedjelju* (Killing a Mouse on Sunday, 1961) snimljen je am. film *I dođe dan osvete* (1964) F. Zinnemanna (→ M. POWELL).

N. Pc.

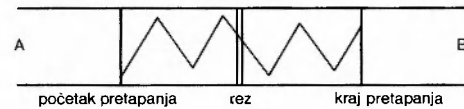
PRESTON, Robert (puno ime **R. Preston Meservey**), am. filmski, kazališni i tv-glumac (Newton Highlands, Massachusetts, 8. VI 1918 — Los Angeles, ožujak 1987). Glumu uči u kazalištu Pasadena Playhouse. Karijeru otpočinje 1938. na filmu, specijaliziravši se za sporedne uloge najšireg raspona. Iako od poč. 60-ih godina prorjeđuje film. nastupe, najveće uspjehe ostvaruje upravo u zrelom razdoblju karijere: kao otac protagonista (S. McQueen) u *Sampionu rodea* (1972) S. Peckinpaha, te u filmovima B. Edwardsa *Pasji sinovi* (1981), kao mondeni hollywoodski liječnik, i *Viktor* — *Viktorija* (1982), kao ostarieli homoseksualni impresario koji pomaže zabavljajući bez posla (J. Andrews), za koje je nominiran za Oscara za sporednu ulogu. Usporedno ostvaruje i zapaženu kaz. karijeru i postaje broadwayska zvijezda — osobito u musicalima. Posebno se istaknuo u *Glazbenom čovjeku*, osvojivši kaz. nagradu Tony (u ekranizaciji M. Da Coste iz 1962. igrao je jednu od rijetkih gl. uloga na filmu), te u *Macku i Mabel*, tumačeći legendarnog M. Sennetta. Nastupio je u 45 filmova, a glumio je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Beau Geste* (W. A. Wellman, 1939); *Union Pacific* (C. B. De Mille, 1939); *Sjeverozapadna konjička policija* (C. B. De Mille, 1940); *Dama iz Cheyennea* (F. Lloyd, 1941); *Poznanji divlji vjeter* (C. B. De Mille, 1942); *Najmljniji ubojica* (F. Tuttle, 1942); *Afera Macomber* (Z. Korda, 1947); *Divlja žetva* (T. Garnett, 1947); *Krv na mjesecu* (R. Wise, 1948); *Tulsa* (S. Heisler, 1949); *Posljednji graničar* (A. Mann, 1955); *Mrak na vrh stubišta* (De. Mann, 1960); *Lutalice* (F. Zinnemann, 1960); *Dječja igra* (S. Lumet, 1972); *Volim Lucy* (G. Saks, 1974); *Polunježno-polugrupo* (M. Ritchie, 1977).

B. Vid.

PRETAPANJE, vrsta protežne → *montažne spone* odn. optičkog efekta kod kojeg jedna slika postupno nestaje a druga se postupno pojavljuje; u jednom trenutku obje imaju isti intenzitet. Mjesto i trajanje pretapanja određuju redatelj i montažer. P. najčešće funkcionira kao film. interpunkcija: dolazi na prijelazu sekvenci, sugerirajući prolazanje vremena odn. vremenski razmak između 2 prikazana prizora.

PRETAPANJE



Tehnički se P. može izvesti na 2 načina: a) u kameri pri samom snimanju; b) u film. laboratoriju (što je znatno češće, jer se tek u montaži može zaključiti da li je ono, i gdje, funkcionalno).

Pretapanje u kameri može se izvesti samo onom kamerom u kojoj se vrpca može vraćati na točno određeno mjesto (sličicu). U željenoj dužini pretapanja najprije se izvrši zatvaranje → sektora, zatamnjenje određenog kadra, zatim vraćanje vrpce na početak zatamnjenja i napokon, otvaranjem sektora, odtamnjenje drugog kadra istom dužinom kvadrata kao i prethodni kadar. Postoje kamere kod kojih je pretapanje automatsko: sektor se stavi na određeni broj kvadrata (u ostalima, on se mora pomicati ručno).

Laboratorijsko pretapanje izvodi se ili izravno na kopirki sistemom kopiranja A- i B-role negativata filma, ili kopiranjem i izradbom dublova od željenih dijelova negativata na kojima je označena dužina pretapanja. Ako se želi da P. traje, npr., 50 sličica, onda se prethodno u montaži treba osigurati 50 sličica kadra A i 50 sličica kadra B, ali se u radnu kopiju montira samo prvih 25 sličica kadra A i drugih 25 sličica kadra B. Taj dio montažer masnom olovkom označuje dogovorenim cik-cak linijom.

M. Rod.

PRETNAR, Igor, redatelj i scenarist (Ljubljana, 3. IV 1924 — Ljubljana, 8. IV 1977). Studirao režiju (u klasi B. Stupice) na Akademiji igarske umjetnosti u Ljubljani, a 1946–48. i na film. akademiji VGIK u Moskvi (u klasi S. M. Ejzenštejna); bio je asistent M. S. Donskoga u filmu *Seoska učiteljica* (1946). God. 1948–54. bio je rukovoditelj programskog odjela poduzeća Triglav film, u kojem 1949. počinje i režirati (dokum. film *Planica* 1949). Isprva je realizirao starije film. novosti *Obzornik* (1949–54), te režirao (prema vlastitim scenarijima) dokum. filmove (*Lavine u tolminskom kraju* — Plazovi na Tolminkem, 1952; *Sjećanja na partizanske godine* — Spomini na partizanska leta, 1952; *Visoka peč u Storama* — Plavž u Štorah, 1954). Na igr. filmu debitirao 1955. u omnibusu *Tri priče* (uz J. Kavčiča i F. Kosmača) epizodom *Na valovima Mure* (Na valovih Mure) po noveli M. Kranjca, iskazujući sklonost prema ekranizacijama knjiž. predložaka. Slijedi u jugosl. uvjetima neobičan ratni film *Pet minuta raja* (1959, Velika brončana arena na festivalu u Puli) po scenariju V. Zupana, o dvojici logoraša koji — demontirajući bombu u kući njem. generala — doživljuju trenutke privida slobode. Slijede *Samonikli* (Samorastnici, 1963, Velika brončana arena te Zlatna arena za režiju *lex aequo*) po noveli P. Voranca (scenarist V. Duletić), drama iz seoskog života u feudalnom razdoblju, u kojima iskazuje sklonost prema pomnoj psihol. razradbi likova i vrstan rad s glumcima. »Ženski« film (u gl. uloji → M. Potokar) *Lašljivica* (Lažnivka, 1965) po scenariju D. Ilića njegov je jedini poku-

šaj obradbe suvremene tematike, s polazišnim motivom stambenog problema. Najveći uspjeh postiže svojim posljednjim i (uz *Samonikle*) najboljim ostvarenjem *Idealist* (1976, Velika zlatna arena), ekranizacijom romana *Martin Kačur* I. Canakara (kojoj je, sa V. Zupanom, i koscenarist), o naprednom učitelju na prijelazu stoljeća, koji i u borbi za ideale i u privatnom životu doživljuje slom, svrstavši se među najznačajnije slov. i jugosl. redatelje. Koscenarist je filma *Dobri stari pianino* (1959) F. Kosmača, a u počecima karijere bavio se i film. montažom. God. 1973–77. bio je profesor na Akademiji za gledalište, radio, film in televiziju u Ljubljani, a isticao se i kao film. publicist.

Lj. N.

PRÉVERT, Jacques, franc. pjesnik i film. scenarist (Neuilly-sur-Seine, 4. I 1900 — Omonville, 11. IV 1977). Brat → Pierre P. Jedan od vodećih franc. pjesnika, autor vrlo popularne poezije nadahnute svagdašnjicom; njegovi stihovi osjećajne jednostavnosti posvećeni su »običnim ljudima« (npr. zbirka *Riječi* → Paroles iz 1946, prevedena na mnoge jezike). Na filmu od 1928: pod supervizijom A. Cavalcantija, zajedno s bratom i M. Duhamelom korežirao je kratkometr. film *Pariske uspomene ili Pariz-ekspres* (Souvenirs de Paris, ou Paris-Express). Od poč. 30-ih godina piše tekstove za dokum. filmove (najpoznatije za *Aubervilliers*, 1945, É. Lotara i *Seina susreće Pariz*, 1957, J. Ivensa), a na prvom scenariju surađuje 1932 (*Stvar je svršena* P. Préverta). Prvi scenarij. uspjeh ostvario je filmom *Zločin gospodina Langea* (J. Renoir, 1936) realiziranim u ozračju napredne → Groupe Octobre, koji oslikava polit. previranja u Francuskoj tog doba. God. 1936. otpočinje dugogodišnju, uzajamno vrlo poticajnu suradnju sa M. Carnéom (9 projekata), u kojoj se osobito ističu filmovi *Obala u magli* (1938) prema romanu P. Mac Orlana i *Dan se rađa* (1939). Pisao je i za anim. filmove (npr. *Mali vojnici*, 1947, i *Pastirica i dimnjačar*, 1952, P. Grimaulta).

Ostali važniji igr. filmovi: *Lukovica* (C. Autant-Lara, 1933); *Hotel slobodne razmjene* (M. Allégret, 1934); *Jenny* (M. Carné, 1936); *Izlet* (J. Renoir, 1936–40, nedovršen); *Smiješna drama* (M. Carné, 1937); *Slučaj glasnika iz Lyona* (C. Autant-Lara, 1937); *Bjegunci iz Saint-Agila* (Christian-Jaque, 1938); *Kapetan remorkera* (J. Grémillon, 1939); *Noćni posjetioci* (M. Carné, 1942); *Zbogom, Léonard* (P. Prévert, 1943); *Cini* (Christian-Jaque, 1944); *Djeca raja* (M. Carné, 1944); *Vrata noći* (M. Carné, 1946); *Putovanje iznenađenja* (P. Prévert, 1946); *Cvijet mladosti* (M. Carné, 1947, nedovršen); *Ljubavnici iz Verone* (A. Cayat-

te, 1948); *Marija iz luke* (M. Carné, 1949); *Izgubljene uspomene* (Christian-Jaque, 1950); *Zvonar crkve Notre-Dame* (J. Delannoy, 1956); *Slavne ljubavi* (M. Boisrond, 1961, epizoda *Agnès Bernauer*).

Pe. K.

PRÉVERT, Pierre, franc. redatelj, scenarist i glumac (Pariz, 26. V 1906 — Pariz, 6. IV 1988). Brat → Jacques P. Od 1925. kino-operater, potom film. propagandist, glumac (*Zlatno doba*, 1930, L. Bunuela) i asistent redatelja (npr. A. Cavalcantija i J. Renoira). Prvi kratkometr. film *Pariske uspomene ili Pariz-ekspres* (Souvenirs de Paris, ou Paris-Express) korežirao je 1928. s bratom i M. Duhamelom. Na igr. filmu debitirao je 1932. u sklopu proizvodnog programa napredne → Groupe Octobre. Premda je komedija *Stvar je svršena* (L'affaire est dans le sac) snimljena za samo 8 dana, nije prošla nezamijećeno kod kritike, ali se osebnijna komika djela nije svidjela publici. Novu red. priliku čekao je čak 11 godina. Za to vrijeme surađivao je sa J. Beckerom na njegovu kratkometr. filmu *Komesar je dobar dječak* (1935) te glumio više većih uloga (npr. *Mollenard*, 1938, R. Siodmaka, *Dvoje stidljivih*, 1941, Y. Allégreta i *Félicie Nanteuil*, 1942, M. Allégreta). God. 1943. režirao je *Zbogom, Léonard* (Adieu Léonard), a 1946. *Putovanje iznenađenja* (Voyage-surprise). Premda su i ova ostvarenja potvrdila njegov smisao za burleskno i farsično te izraženu autorsku osobnost, publika ih nije prihvatila pa se nakon toga prestao baviti režijom igr. filmova; režirao je dokumentarce (npr. *Pariz jede svoj kruh* — Paris mange son pain, 1958) i povremeno se bavio scenaristikom (npr. *Lady Paname*, 1949, H. Jeanson /s redateljem/).

Pe. K.

PREVIN, André, am. skladatelj, dirigent, aranžer, muz. voditelj i pijanist (Berlin, 6. IV 1929). Sin njem. dirigenta i nastavnika glazbe franc. podrijetla koji 1938. emigrira u SAD. »Čudo od djeteta«, studirao je na konzervatorijima u Berlinu i Parizu, a u SAD se usavršavao kod M. Castelnueva-Tedesca i J. Achrona. Međunar. ugled stječe kao jazz-pijanist. Od 1967. muz. voditelj simfonijskog orkestra u Houstonu, a od 1968. šef-dirigent simfonijskog orkestra u Londonu. Skladao je orkestralna, komorna i scenska djela (npr. broadwayski hit-musical *Coco*, 1969, u suradnji sa A. J. Lernerom) klavirsku glazbu i dr. Na filmu već od sredine 40-ih godina kao aranžer u kompaniji MGM, prije svega u filmovima s pijanistom J. Iturbijem. Kasnije djeluje i kao pijanist, dirigent, glazb. voditelj i skladatelj (pišući kompletne partiture ili samo songove). Oscarom je nagrađen za glazb. vodstvo u filmovima *Gigi* (V. Minnelli,



I. PRETNAR,
Samonikli

1958), *Porgy i Bess* (O. Preminger, 1959), *Slatka Irma* (B. Wilder, 1963) i *Moja draga lady* (G. Cukor, 1964). Kao glumac nastupio je u filmovima *Podzemni* (R. MacDougall, 1960) i *Pepe* (G. Sidney, 1960). Objavio je knjigu *Muzika — licem u lice* (Music Face to Face, 1971).

Ostali važniji filmovi (u raznim svojstvima): *Propagandisti* (J. Conway, 1947); *Kim* (V. Saville, 1951); *Poljubi me, Kato* (G. Sidney, 1953); *Pusti djevojku na miru* (S. Donen, 1953); *Loš dan u Black Rocku* (J. Sturges, 1955); *Uvijek je lijepo vrijeme* (G. Kelly i S. Donen, 1955); *Kismet* (V. Minnelli, 1955); *Poziv na ples* (G. Kelly, 1956); *Svilene čarape* (R. Mamoulian, 1957); *Crtačica modela* (V. Minnelli, 1957); *Anatomija jednog umorstva* (O. Preminger, 1959); *Elmer Gantry, šarlatan* (R. Brooks, 1960); *Jedan, dva, tri* (B. Wilder, 1961); *Dugo putovanje u noć* (S. Lumet, 1961); *Četiri jahača Apokalipse* (V. Minnelli, 1961); *Poljubi me, budalo* (B. Wilder, 1964); *Doviđenja, Charlie* (V. Minnelli, 1964); *Sve o Daisy Clover* (R. Mulligan, 1965); *Kolačić sudbine* (B. Wilder, 1966); *Svingeri* (G. Sidney, 1966); *Pokretna meta* (J. Smight, 1966); *Moderna Millie* (G. R. Hill, 1967); *Dolina lutaka* (M. Robson, 1967); *Svi za Eldorado* (J. Logan, 1969); *Ljubitelji glazbe* (K. Russell, 1971); *Rollerball* (N. Jewison, 1975).

Ni. Š.

PREVODILAC FILMOVA. U sve 3 tehnike prevodenja filmova P. ima oseban zadatak koji ga odvaja od ostalih prevodilaca. Više od samog teksta, on bezuvjetno mora poštivati oba zahtjeva koja originalni tekst filma nameće prevodenju, a to su *istodobnost* i *dužina trajanja* teksta. U toj mjeri on se ne mora — a često i ne može — strogo pridržavati originala. Prevodilac teksta za dubliranje mora, dodatno, birati riječi koje su slične načinom otvaranja usta kod izgovora; tu prevodioca ograničuje jedino radnja i ideja filma. Pojedini dijelovi prijevoda kod »dubliranog filma« nemaju ni sličnosti s originalom, pa se zato na filmu i navodi »adaptacija« ili »obradba«, a ne »prijevod«.

Zadatak prevodioca podnaslova nešto je drugačiji. On nastoji da se ne udalji od originala u onoj mjeri u kojoj to može prevodilac za dubliranje, jer se taj tekst čuje, a poznavanje svjetskih jezika je toliko da potpuno odstupanje od teksta publici može smetati. Prevodioca za dubliranje ograničuje slika i zvuk — njegov tekst ne smije biti duži nego što glumac otvara usta; P. podnaslova ograničen je, naime, ljudskim vidom — u svoj tekst ne smije unijeti više slova no što gledalac može pročitati, a da tekst bude istodoban i određene dužine trajanja (mnogo se brže može govoriti nego čitati).

Za određivanje dužine podnaslova, film je podijeljen u *stope* i *kvadrate* (sličice). Jedna stopa sadržava 16 sličica film. vrpce. Ta se dužina označuje sa 2 broja, od kojih prvi pokazuje broj stopa, a drugi dodatni broj sličica (npr. 3.0, 3.8, 4.12). Jedna stopa filma »prođe« ekranom za 2/3 sekunde; tako podnaslov dužine 6 stopa ostaje na platnu 3 sekunde. Am. istraživanje pokazuje da se na 1 stopu filma može staviti podnaslov od najviše 10 slova i razmaka, dok se veliko slovo računa kao 2 slova. P. mora najprije znati kojom dužinom film. vrpce raspolaže, a tek onda može napisati (odn. »obraditi«) svoj podnaslov. On ne smije napisati tekst duži od raspoložive dužine filma za taj podnaslov, a u neprekinutom dijalogu to i ne može, jer ubrzo »pristiže« sljedeći podnaslov. Mora uzimati u obzir i to da se do pola stope gubi prilikom izmjene podnaslova, te imati u vidu koliko se brzina čitanja smanjuje lošom kvalitetom utiskivanja podnaslova. U am. se uputama

navodi da će se »prevodilac držati što je moguće više engleskog teksta, ali ne na uštrb svoje obradbe«.

P. mora poznavati i teh. ograničenja podnaslova. Ovisno o usavršenosti strojeva kojima se u pojedinoj zemlji raspolaže, naslov može imati dva ili tri reda sa strogo ograničenim brojem slova u redu — od najviše 15 slova kod starih strojeva do najviše 35 kod suvremenih. U Belgiji se utiskuju podnaslovi sa 35 slova u jednom redu — prvi red na francuskomu, a drugi na flam. jeziku. Tamošnji P. ne smije napisati podnaslov duži od 35 slova, ali i to samo onda ako ima dovoljnu dužinu stopa na raspolaganju.

Vodeći svjetski redatelji, znajući za ovakva ograničenja prevodioca, davali su upute za formulaciju podnaslova (R. Clair, L. Visconti, danas najviše W. Allen). Tako, u svom filmu *Ulica snova* (1957) za rečenicu »Budeš li sa mnom govorio kao sa psom, ja ću te ubiti«, a koju treba prevesti na stopu i po filma odn. sa 15 slova, Clair prelaže: »Sois poli, sinon...« (»Budi učitiv, ili...«). Visconti u filmu *Senso* (1954) predlaže da se tekst A. Valli u prepirci sa suprugom »Tu sei matto!« (»Ti si lud!«) prevede sa »Izadi!« — jer, kako sam kaže, za gledaoca koji ne zna sve konotacije tal. jezika, najvažnije je da u toj sceni žena tjera muža iz sobe, a ne što mu kaže da je lud. W. Allen (osobito za filmove *Annie Hall*, 1977, i *Zelig*, 1983) zahtijeva da se pojedini tekstovi ne smiju prevesti u 2 reda, već ih treba tako skratiti da stanu u jedan, i to donji red — kako ne bi prekrivali izraz ustiju glumca dok govori.

Od prevodioca podnaslova zahtijeva se, osim poznavanja jezika, spretnost u pronalaženju jezgovitih i skraćenih »formulacija«, uz bezuvjetno zadržavanje svega što pridonosi bitnim svojstvima određenog filma, i onda kada je tekst obradom skraćen ili mijenjan. Za posao prevodioca koristi se poseban projekcijsko-montažni uređaj → *moviola*, koji utvrđuje raspoloživu dužinu vrpce za pojedini podnaslov (→ PREVOĐENJE FILMOVA).

PREVOĐENJE FILMOVA. Javlja se već u počecima kinematografije, odn. međunar. distribucije filmova — kao jedan od najznačajnijih predvjeta prihvatanja filma u svijetu.

U razvitku filma postoje 2 faze: *nijemi* i *zvučni film*. P. je znatno uvjetovano njihovim razlikama. **Nijemi film.** Prevode se, ponekad i vrlo brojni, → *natpisi* i → *međunaslovi* koji donose dijaloge glumaca, naznake o vremenu i mjestu zbivanja, sadržaje pisama ili dokumenta i sl. Prevodenje se izvodilo s pomoću *umetaka* (*inserata*); na kartonu je bio napisan cijeli tekst ili njegov bitni dio. Takav se karton s prijevodom snimao i inserirao u film umjesto izvornog teksta. Engleski se ti kartoni zovu *title cards*, dok se u nas uvriježio naziv *mutacija* (lat. *mutare*: mijenjati); ta riječ je ilustrirala ono čemu karton služi: on »zamjenjuje« izvorni tekst prevedenim. Tehnika podnaslova (gdje bi se sačuvao izvorni tekst) u doba nij. filma ne postoji.

Zvučni film. Pojava govora isključila je upotrebu mutacija. Trebalo je pronaći način istodobnog praćenja slike i onoga što glumac govori. U film. industriji odmah su shvatili nužnost istodobnosti, jer tekst koji se na platnu pojavljuje samo nekoliko sekundi kasnije od slike gledalac asocijativno ne povezuje s njom. Ako je taj vremenski razmak veći, onda više uopće ne može stvoriti predodžbu na što se tekst odnosi. Brzina odvijanja filma ne dopušta da se gledalac misaono »prebacuje« unazad.

Budući da je tekst zv. filma mnogo bogatiji i izražajniji od teksta nijemoga, P. je time samo

dobilo na vrijednosti. Dok je nij. film još i bilo moguće »pratiti« samo slikom, nepristupačnost govornog teksta prijetila je uništiti međunar. širenje zv. filma.

Tehnički, razvila su se 3 načina prevodenja filma: a) *dubliranje* (također zvano → *naknadna sinkronizacija* i *dubbing*) b) *podnaslovljivanje* (*subtiting*); c) *komentiranje* (*voice over*, »glas preko slike«). Svi imaju samo 2 zajedničke crte, ali neizbježne i bezuvjetne: *istodobnost* i *dužina trajanja*. Tekst se mora čuti ili pojaviti utisnut u istom trenutku kad ga glumac izgovara.

Dubliranje, glumčev glas zamijenjen glasom na jeziku zemlje u kojoj se film prikazuje. To se tehnički može izvesti zbog toga što se glazba i šumovi u proizvodnji odvojeno snimaju na ton. dio vrpce (tzv. *međunarodna traka*, *IT-Band* /jer su glazba i šumovi u svim zemljama isti/). Govor se snima na posebnu vrpcu. Za konačnu kopiju filma ove se 2 vrpce kombiniraju u tzv. *kombinirani zvuk* (*combined sound*), tako da na njoj ostaju glazba i šumove s jedne vrpce a govor na jeziku poželji s druge. Taj se sistem primjenjuje većinom u velikim evr. zemljama (Vel. Britanija, Francuska, SR Njemačka, Italija, SSSR).

Podnaslovljivanje, tekst utisnut na donjem dijelu svake slike ili sa strane duž slike (Japan). Tehnički, podnaslov mora probiti emulziju filma do bijele podloge, koja na tim mjestima »bljesne« kroz šarenilo slike. To probijanje emulzije izvodi se ili fizički — udarom, ili kemijski — izgrizanjem emulzije. Podnaslovi se stavljaju i optički (bez probijanja emulzije, s crnom podlogom); danas se taj sistem više koristi.

Glas preko kadra. Izvorni ton se stiha, a preko njega se čuje drugi glas na drugom jeziku. U SSSR-u se tako često snimaju kadrovi u kojima glumci govore na stranom jeziku. To je najmanje upotrebljavana tehnika.

Sve su se te faze i tehnike javljale i u Jugoslaviji. Američki nij. film nije prevoden u zemlji, već su kopije dolazile iz SAD prevedene, sa svim tekstovima — od naslova filma do natpisa »kraj«. U filmove njem., austr., dan., franc. i tal. proizvodnje ubacivane su mutacije. Poratni pokušaji dubliranja djelomično su uspjeli kod dokum. i crt. filmova, dok su se kod igranih pokazali lošima i nepraktičnima. U SFRJ filmovi se podnaslovljuju na 3 jezika: *hrvatskom* ili *srpskom*, *slovenskom* i *makedonskom*. Kako se jednom utisnuti naslovi ne mogu ukloniti, kopija na jednom jeziku nije upotrebljiva na dr. području. Treći sistem, glas preko kadra, pokušalo se upotrijebiti kod video-kazeta namijenjenih za prodaju jugosl. filmova u inozemstvo; dao je najslabije rezultate (→ PREVODILAC FILMOVA).

K. Si.

PREVOST, Françoise, franc. glumica (Pariz, 1930). Kći pisca Jeana Prévosta. Isprva foto-model, na filmu debitirala 1949 (*Jean de la Lune* M. Achara). Do 1953. nastupa u još nekoliko manjih uloga, a za tim se vraća karijeri foto-modela. Ponovno je otkriva P. Kast filmom *Divno doba* (1959). Vrlo profinjena i intelektualna, uklapa se u tip moderne, emancipirane žene kakvu proklamira franc. *novi val*. Podobna u prvom redu za dramske uloge, najbolju ostvaruje tragičnim likom Eléonore u *Djevojci zlatnih očiju* (1961) J. -G. Albicoccoa. Do kraja 60-ih i 70-ih godina nastupa uglavnom u tal. komercijalnim filmovima te na televiziji. Oporavivši se od raka dojke, napisala je knjigu *K tome i moj život* (Ma vie en plus, Pariz 1975) te prema vlastitom slučaju scenarij za film *Gola ljubav* (1981) Y. Bellon.

Ostale važnije uloge: *Čuda se događaju samo jednom* (Y. Allégret, 1950); *Pariz nam pripada*

(J. Rivette, 1960); *Mrtva sezona za ljubav* (P. Kast, 1961); *Igra istine* (R. Hossein, 1961); *Zatočnici Altone* (V. De Sica, 1962); *More* (G. Patróni Griffi, 1962); *Proces u Veroni* (C. Lizzani, 1962); *Sentimentalni pokušaj* (8. Festa Companile i M. Franciosa, 1963); *Praznici u Portugalu* (P. Kast, 1964); *Galia* (G. Lautner, 1965); *Jedna i druga* (R. Allio, 1967); *Ružičasti telefon* (E. Molinaro, 1975); *Merry-Go-Round* (J. Rivette, 1978); *Sunce u lice* (P. Kast, 1979). Da. Mć.

PREVOST, Marie (pr. ime **Mary Bickford Dunne**), am. glumica podrijetlom iz Kanade (Sarnia, Ontario, 8. XI 1898 — Hollywood, 25. I 1937). Polazila samostansku školu u Montrealu, potom gimnaziju u Los Angelesu. Kraće vrijeme steno-grafkinja, potom plesačica-zboristica na Broadwayu. Film. karijeru otpočinje 1917. kao jedna od tzv. Keystoneških kupačica M. Sennetta. Tamne kovrčave kose, lijepa i izazovna, ubrzo — sada u kompaniji Universal (od 1921) — postaje jedna od vodećih am. glumica nij. razdoblja. Posebno se ističe u romant. komedijama E. Lubitscha *Tri žene* (1924), *Još jednom me poljubi* (1925) te osobito *Bračni krug* (1924), kao zadovoljno amoralna supruga A. Menjoua. Popularnost održava do početka zv. razdoblja. Za razliku od mnogih dr. zvijezda nij. filma, za nju teškoću nije predstavljao dolazak zvuka, već problemi s težinom. Kako ni najrigoroznije dijete nisu pomogle, 1936. je bila primorana napustiti film. Osamivši se i odavši piću, nađena je mrtva u svojoj kući, kao jedan od najtežih slučajeva neishranjenosti.

Ostale važnije uloge: *East Lynne s varijacijama* (E. Cline, 1918); *Čiča Tomina koliba* (E. Cline, 1919); *Sedam grešnika* (L. Milestone, 1925); *Racet* (L. Milestone, 1928); *Bezbožna djevojka* (C. B. De Mille, 1929); *Dokoličarke* (F. Capra, 1930); *Plaćeno* (S. Wood, 1930); *Sportska krv* (Ch. Brabin, 1931); *Samo jučer* (J. M. Stahl, 1933); *Ruke preko stola* (M. Leisen, 1935). B. P. Kć.

PREZENS-FILTAR → **FILTRI, ELEKTRO-ARZUSTIČKI**

PRICE, Dennis (pr. ime **Dennistoun Franklyn John Rose-Price**), brit. glumac (Twynford, 23. VI 1915 — Guernsey, 1973). Studirao u Oxfordu. U kazalištu debitirao 1937, svrstavši se ubrzo među najcjenjenije mlađe brit. glumce. Na filmu od 1944. Svoje mnogobrojne uloge birao je bez dovoljno kriterija, pa je posebno zapamćen samo po gl. ulozi mladića koji ubija bogate rođake-aristokrate u Ealing-komediji *Nježno srce* (R. Hamer, 1949) te po nekoliko sporednih (npr. *Canterburyjska priča*, 1944, M. Powella i E. Pressburgera; *Vojška čini čovjeka*, 1955, J. Boultinga; *Melodije slave*, 1960, R. Neamea; *Skola za nitkove*, 1960, R. Hamera; *Žrtva*, 1961, B. Deardena). Glumio je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Kamp* (K. Annakin, 1947); *Lady Godiva ponovno jaše* (F. Lauder, 1950); *Magična kutija* (J. Boulting, 1951); *Uljez* (G. Hamilton, 1953); *Oh, Rosalinda!* (M. Powell i E. Pressburger, 1955); *Charley Moon* (G. Hamilton, 1956); *Ja sam dobro, Jack* (J. Boulting, 1959); *Milijunašica* (A. Asquith, 1960); *Nema ljubavi za Johnnieja* (R. Thomas, 1960); *Tamahine* (Ph. Leacock, 1963); *»Vip«* (A. Asquith, 1963); *Vjetrovi Jamajke* (A. Mackendrick, 1965); *Pustolovine Barryja Mackenzieja* (B. Beresford, 1972). Red.

PRICE, Vincent, am. film., kaz. i rtv-glumac (St. Louis, Missouri, 27. V 1911). Iz bogate obitelji, studirao povijest umjetnosti i engleski na sveučilištu Yale, potom u Londonu. U Vel. Britaniji 1935. debitira kao kaz. glumac; iste godine posti-



V. PRICE u filmu *Maske crvene smrti*

že velik uspjeh u komadu *Victoria Regina* L. Housmana, koji ponavlja i na Broadwayu (uz H. Hayes). Na filmu od 1938 (kompanija Universal) kao već ugledna kaz. zvijezda. Isprva tumači romant. likove, da bi se potvrdio kao karakterni glumac, najčešće kao podmukli slabić-negativac (npr. *Laura*, 1944, O. Premingera). Međutim, već od početka film. karijere glumi u filmovima strave (npr. *Tower of London*, 1939, R. V. Leeja) i fantastike (npr. *Povratak nevidljivog čovjeka*, 1940, J. Maya), a poč. 50-ih godina postaje i zvijezda *horror*a — »nasljednik« B. Karloffa. Kao ludi kiper u *Kući od voska* (1953) A. De Totha iskazuje suptilnost, uvjerljivost i fotogeničnost, što mu donosi suradnju sa »specijalistima« žanra W. Castleom (npr. *Kuća na ukletom brdu i Trnci*, oba 1959) i R. Cormanom (serija filmova inspiriranih E. A. Poeom: *Propast kuće Usher*, 1960; *Njihalno strave*, 1961; *Priče strave*, 1962; *Gavran*, 1963; *Začarana palača*, 1963; *Maska crvene smrti*, 1964; *Ligejin grob*, 1964). Visok, markantna izgleda, uvjerljiv spoj nadmoći i slabosti, idealan je tumač Cormanovih »morbidnih koreografija« na poeovske teme, koje mu donose i status kulturnosti *horror*a. Do sredine 70-ih godina pojavljuje se još u nizu projekata te vrste (npr. brit. film *Strašni doktor Phibes*, 1971, R. Fuesta), ali nastupa i u komerc. akcionim filmovima i komedijama (i u Italiji). Igrao je u oko 90 filmova. Raskošan glas omogućio mu je i zapaženu karijeru na radiju, a često je i narator u dokum. filmovima i tv-programima. Poznat kolekcionar umjetnina (čak je savjetnik dražbovaonice Sears Roebuck) i gastronom, o tim je temama 1959–72. objavio desetak knjiga.

Ostale važnije uloge: *Zeleni pakao* (J. Whale, 1940); *Brigham Young* (H. Hathaway, 1940); *Hudsonov zaljev* (I. Pichel, 1940); *Kuća sa sedam zabata* (J. May, 1941); *Bernardetina pjesma* (H. King, 1943); *Wilson* (H. King, 1944); *Ključevi kraljevstva* (J. M. Stahl, 1944); *Kraljevski skandal* (O. Preminger, 1945); *Dragonwyck* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Sok* (A. L. Werker, 1946); *Duga noć* (A. Litvak, 1947); *Tri mušketa* (G. Sidney, 1948); *Barun od Arizone* (S. Fuller, 1950); *Njegov tip žene* (J. Farrow, 1951); *Dok grad spava* (F. Lang, 1956); *Priča o ljudskom rodu* (I. Allen, 1957, u ulozi Đavla); *Stravična komedija* (J. Tourneur, 1963); *Kitovi u kolovozu* (L. Anderson, 1987). R. Mun.

PRIČA, FILMSKA, također **fabula**, **dramska radnja**, **radnja filma**, **siže filma** filmski sadržaj, povezan i zaokružen niz prizornih zbivanja predočen u filmu (→ **PRIZOR, FILMSKI**). Priča se razlikuje od načina njezina predočavanja (od *izlaganja priče*, *pripovijedanja*, *naracije*, *izlaganja fabule*, *sižeja* → **NARACIJA**). Teorijski se proučava u sklopu → **naratologije**, teorije → **scenarija**, **odn. u skopu** → **dramaturgije**.

Opće karakteristike. Za određivanje priče bitnu odredbenu važnost imaju 3 karakteristike: a) *prizorno zbivanje*; b) *povezanost zbivanja*; c) *zaokruženost zbivanja*.

Pričom ili *fabulom* smatra se ono prizorno zbivanje u kojem se prati djelovanje samodjelatnih likova. Zato se u njoj mogu razlikovati *likovi* (*agensi*, *aktanti*) koji imaju mogućnost poduzetnog *snalaženja* (*djelovanja*, *akcije*) unutar razmjerno postojanih ambijenata i ambijentalnih stanja, te u sklopu širih situacija ili zbivanja i na koje mogu utjecati s nekim razlozima ili planovima (tj. *motivima*).

Prizorna zbivanja pokazana u filmu moraju međusobno biti nekako *povezana* da bismo ih držali pričom; pokazana zbivanja bez razabirljive veze među njima ne čine priču (već se uključuju u neki dr. obrazac izlaganja, npr. *asocijativno izlaganje* → **MONTAŽA**). Veze između pokazanih zbivanja jesu: *prostorno-vremenske*, *uzročno-posljedične* i *akcione*, *djelatne*, *odn. intencionalno-provedbene* (*teleonomske*). Te se veze među elementima zbivanja i zbivanjima ili *pokazuju* (kad se, npr., prati kontinuirano prizorno zbivanje → **KONTINUITET, FILMSKI**), ili *naznačuju* (dijaloški ili natpisima; situacijskim naznakama — npr. pokazivanjem posljedica prethodno pokazane namjere, uzroka ili motiva; nekim konvencionaliziranim metanarativnim signalima — npr. film. interpunkcijom, zvukovnim metanarativnim signalima i sl. → **MONTAŽNE SPONE; NARACIJA**), ili se vezu naprosto *podrazumijeva* (ako ništa ne protuslovi njezinu postojanju).

Međutim, pokazivanje međusobno povezanih djelatnosti još ne čini priču — kratak kadar čovjeka koji hoda, ili dugi etnografski film o nekomu rutinskomu proizvodnom procesu (tzv. *narativni opis* → **OPIS, FILMSKI**) ispunjava sve prethodne uvjete ali se, uglavnom, još ne smatra predočavanjem priče (fabule). Ona mora sadržavati povezanu zbivanja što imaju neku *dramsku strukturu*, tj. nekako organizirana i zaokružena zbivanja. Kod priče se obično očekuje da se u nekim srazmjerno uravnoteženim prilikama (*normalna situacija*) pojavi bitan poremećaj (da se nešto *dogodi*), da se stvori *zaplet*, da se stvori *problemska situacija*; dalje očekujemo da će se taj poremećaj pokazati »nerutinskim« problemom za likove koje pratimo, tj. problemom koji ne mogu riješiti na uobičajeni, »poluautomatski« način i koji, k tome, ugrožava ili živote ili tip života koji vode, ili pak tip života njihove okolice; očekuje se, dalje, da će likovi svojom djelatnošću na neki način nastojati riješiti određenu problemsku situaciju, pri čemu će se, možda, suočavati s novim problemima (preprekama, protivnicima: *sukob*); podrazumijeva se, također, da postoji neki konačan vremenski rok u kojem se mora razriješiti određena problemska situacija (zadan prirodni ili društveni okolnostima) pa njegovo približavanje nameće stano-vito intenziviranje djelovanja (*kulminaciju*). Očekuje se, također, da će se za središnje likove nekako razriješiti temeljna problemska situacija uspostavljajući neko novo ravnotežno stanje (istog tipa kao ono s početka, ili nekoga novog tipa: *razrješenje*). Ovakva organizacija zbivanja, **odn.**

ovakav sustav očekivanja, uglavnom odgovara tradic. elementima *dramske konstrukcije* (ekspoziciji, zapletu, sukobu, kulminaciji, raspletu).

Pričom se, dakle, smatra ono zivanje u kojem se pojavljuje i djelatno razrješava »nerutinska« problematska situacija i kod kojega takav tok (takvu strukturu) s pravom očekujemo; utoliko je dramska struktura *normativna, obvezujuća*. Djelomično njeno narušavanje ne mora posve onemogućiti razabiranje fabule, ali će narušeni fabulativni obrazac biti doživljen kao *greška*, ili kao → *stilizacija* (→ NARATIVNI STILOVI).

Epistemološko-komunikacijska funkcija priče. Ovakva dramska struktura čini se ima temeljnu spoznajnu i komunikacijsku važnost. S jedne strane, dramska struktura ima velike mogućnosti da čovjekov svijet pokaže kao svojevrsan djelatno-funkcionalan (teleološki) poredak: različiti prizori te različiti elementi i aspekti istog prizora promatraju se kao moguća ili upotrebljena sredstva za rješavanje problemske situacije i/ili kao mogući ili zbiljski izvori problema. To vrijedi podjednako za likove čije djelovanje pratimo ali i za gledaoce; oni su suočeni s potrebom da cjelokupan predočen i nepredodan tok zbivanja promatraju s problemsko-rješavačkog stajališta dramske organizacije. Utoliko fabula izaziva gledaočevu osjetljivost, a i proširuje ju, za aspekte životnog svijeta s jednoga posebnog — problem-sko-operativnog — središćavskog stajališta. Takvo stajalište izvor je spoznajne djelatnosti priče, ali ujedno i spoznajnih granica (te se često polemizira s fabularnim principom kad se želi razvijati drugačiji tip gledalačke osjetljivosti od onoga što ga potiče priča /→ MONTAŽA/). S druge strane, pokazivanje egzistencijalnih problema živih bića, načina na koji se ti problemi pokušavaju djelatno rješavati i pokazivanje mogućih rješenja čini se ima univerzalnu interesnu (spoznajnu, doživljajnu) važnost, pa je sposobno u većini slučajeva načelno zainteresirati većinu ljudi. Kako je ono što nam je spoznajno interesantno ujedno i komunikacijski interesantno, dramski strukturirano (fabularno) zivanje pokazuje se kao izrazito pripadajno važno područje, pa se vjerojatno zbog toga obilježuje kao *priča, fabula* (dakle, kao nešto o čemu se priča, kazuje).

Interesna relevantnost, spoznajno-središćava plodnost i pripadajna, komunikacijska vrijednost čine priču vrlo postojanim i efikasnim epistemološko-komunikacijskim društv. integratorom (i odatle, vjerojatno, njeno obilno korištenje u masovnim medijima i u integrativnim kult. prilikama /→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO/).

Priča i njezino izlaganje. Budući da je priča prizorno zbivanje organizirano pojavom problemske situacije i njenim djelatnim rješavanjem, ona ima stanovitu identifikacijsku postojanost u odnosu na način kojim se u određenom filmu predočuje (→ PRIZOR, FILMSKI). Zato je korisno od same priče razlikovati izlaganje priče (tj. način njezina komunikacijskog predočavanja, njezin siže, pripovijedanje, naraciju). Dok priču čine problem-ski organizirana prizorna zbivanja, njezino se izlaganje sastoji od izbora → točki promatranja, → točki gledišta, izbora temporalne perspektive, izbora postupaka narativne ekonomije i metanarativnih obradba (tj. od tzv. *perspektivizacije* pripovijedanja).

Priča i segmentacija izlaganja. Veoma kratko zbivanje može također imati strukturu priče. Najkraće zbivanje koje još uvijek ima zaokruženu problemsku strukturu zove se *događaj (motiv, anegdota, sekvenca)*. Cjelovečernji fabularni film obično se sastoji od priličnog broja takvih doga-

đaja što su međusobno koordinirani u obuhvatnu i obično nešto općenitiju problemsku strukturu. Najčešće se koordinacija događaja odvija hijerarhijski: → *scenu* može obilježavati jedan događaj, ili nekoliko njih; međusobnim povezivanjem scena u veću problemsku cjelinu nastaje → *sekvenca*; ako velik dio filma (npr. trećina ili polovica) također ima zaokruženu problemsku strukturu tada se o njoj govori kao o *epizodi* (ili naprosto kao »*dijelu filma*«). Priču koja je hijerarhijski organizirana od više fabulistički organiziranih razina smatra se *složenom pričom*. Najjednostavnija priča jest *događaj*, ili *anegdota*. Gegovi u komedijama i crt. filmovima tipične su takve jednostavne priče od jednog događaja, kao što su rani nij. filmovi od jedne role znali biti jednostavnim događajem, anegdotom (npr. »Poliveni poljevača«, 1896, *braće Lumière*). Film. cjelina može biti obuhvaćena jedinstvenom pričom a da ona bude prilično jednostavna, slabe hijerarhijske složenosti i s oslabljenim vezama među pojedinačnim događajima. Takva se priča obično naziva »*labava*« *priča*.

Film. cjelina, međutim, iako nije u cjelini fabularno organizirana, može imati fabularno organizirane dijelove — može biti sastavljena od niza malih priča, događajnih cjelina, anegdota koje se ne uključuju ni u kakvu hijerarhijsku višu problemsku organizaciju. Takav se film zove *filmom epizodске naracije* (→ NARACIJA).

Razvoj film. priče zamjetljiv je kroz → narativne stilove.

PRIKAZIVAČKI FILM, također **mimetički film**, **imitacijski film**, **iluzionistički film** i **objektni film** (suprotno: → *neprikazivački film*), vrsta filmova u kojima se prizori mogu prepoznati na temelju izvanfilm. prepoznavateljskog iskustva. Ova vrsta je nastala istodobno s izumom filma, a i danas je dominantna. Teorija film. medija uglavnom nastoji objasniti prikazivački film. Kritika se upućuje uglavnom iz tabora *eksperimentalnog filma*, te kritičara ideologije *dominantnog filma*.

PRIKAZIVALAŠTVO, FILMSKO, također **prikazivačka djelatnost**, djelatnost prikazivanja filmova. S distribucijom čini širi pojam *reproduktivne kinematografije*, a treća je od 3 temeljne grane → kinematografije (*proizvodnja; distribucija ili promet; prikazivalaštvo*). U ekon. pogledu P. je najvažniji dio jedinstvenoga ekon. procesa odn. »kružnog« kretanja financ. sredstava u kinematografiji; P. je svojevrsna kinemat. »trgovina na malo«. Tek na blagajnama → kinematografa vraćaju se sredstva uložena u često iznimno skupe film. projekte. Tu se ostvaruju (također često iznimno veliki) profiti ili gubici. Od prihoda kinematografa naplaćuju se svi koji su prethodno sudjelovali u procesu proizvodnje i prometa filma, od autora i proizvođača do distributera i vlasnika kinematografa. Sve prethodne prodaje filma posredničke su, i tek financ. rezultat prikazivalaštva pravi je odraz komerc., a često i umj. uspjeha filma (→ LJESTVICA USPJEŠNOSTI). P. uglavnom pruža 2 bitna pokazatelja uspješnosti filma: broj gledalaca filma (*gledanost filma*) i prihod od filma (*komercijalnost filma*). Uz ostale kriterije (umj. vrijednost, pohvalne kritike, nagrade i sl.), gledanost i financ. uspješnost odlučujuće su za dalji interes proizvodnje, a u osnovi su najbliže i objektivnim mjerilima vrednovanja. Na gledanost i financ. uspješnost pojedinog filma, razumljivo, bitno utječu propaganda i reklama koje u sebi uključuju široku skalu često rafiniranih oblika poticanja popularnosti — glumaca (→ SUSTAV ZVJEZDA), autora ili teme, njenoga knjiž. predloška ili aktualnoga (psihol., soc., ideol.) okružja. Tako se

kroz P. na sasvim konkretan način ispituju ukus publike i dr. čimbenici koji odlučuju o njenim opredjeljenjima. Proizvodnja filmova može podupirati određeni žanr, stil ili tematiku, određeni svjetonazor i protagonist njegova zagovaranja, no gledi kinemat. auditorij i do danas je dijelom ostao »neodgonetnuta zagonetka« film. producen-tima. Iako film. stvaralaštvo postupno, i dijelom autohtono čini bitne pomake u razvijanju ukusa i senzibiliteta publike, komerc. proizvodnju određuju u prvom redu rezultati i poticaji koji dolaze iz prikazivalaštva.

Iako je više pionira kinematografije, a među njima i braća → Lumière, ranije pronašlo film. vrpce, kameru i postupak snimanja, ipak se datum početka kinematografije smatra 25. XII 1895, kad je u pariškom Grand Caféu održana prva javna *filmska predstava* (za publiku s kupljenim ulaznicama). Dakle, povijest kinematografije ne počinje s prvim snimljenim filmom, već s prvom film. predstavom, jer tek »prikazan film postaje živa kinematografija«. Dok je dramsku literaturu moguće čitati i djelomično vrednovati bez kaz. predstave, film je nemoguće doživjeti bez projekcije. Prema tome, P. je ne samo tehnološki i komunikacijski, već i kulturološki čin.

Iako je kod prikazivalaštva u prvom redu naglašen ekon. aspekt (a često i »vulgarni« komercijalizam), tehnologija i metode rada, organizacijski oblici, tipologija kinematografa i forme prikazivanja filmova čine P. važnim i stručnim poslom prema kome se film. proizvodnja, često bez razloga, odnosi elitistički, a distribucija pokroviteljski i potcjenjivački. Međutim, ni proizvodnja ni distribucija ne mogu postojati bez prikazivalaštva, i zato u kinematografiji neprestano vlada borba za prevlast nad repertoarnom politikom kinematografa, koja traje već od prvih dana kinematografije. I dok su se kina u početku »otimala« za filmove, kasnije — u fazi hiperprodukcije filmova — proizvođači se otimala za »termin« u kinematografima. Takva situacija razvila je u prikazivalaštvu 2 stila rada. Prema jednome *eksploativna se film*, pa ga prikazivači prikazuju kod publike pokazuje interes i ne skidaju ga s repertoara iako dvorana nije maksimalno ispunjena. Drugi je način *eksploatacija kino-sjedača*, kad dvorana mora biti optimalno popunjena, pa se film skida s repertoara i onda kad je kapacitet kino-dvorane ispunjen sa 60, 70, pa i više posto, što ne ide u prilog većoj gledanosti filma, već stjecanju većeg prihoda prikazivača.

Razvoj. Javno prikazivanje filmova za publiku počelo je i prije čuvene predstave braće Lumière. Još od 1892. kontinuirano, gotovo čitavih 10 godina, u Musée Grévin u Parizu izvodio je É. Reynaud prve duže javne predstave. Njegovi su programi bili sačinjeni od vrpca čija je projekcija trajala 10–15 min. Međutim, kako to nisu bili *snimljeni filmovi već animirani crteži*, Reynaudu nije pripalo prvenstvo izvođača prve film. predstave. Čuveni am. izumitelj Th. A. Edison izumio je u poč. 90-ih godina XIX st. → *kinetoscope*; bio je to svjetski uspjeh, koji je, međutim, imao prikazivačke nedostatke; sliku je mogao promatrati samo jedan gledalac, a nedostajao je i »spektakl« film. predstave. Uz Reynauda i Edisona bilo je još istraživača koji su gotovo istodobno javno izvodili projekcije, ali prvenstvo je pripalo braći Lumière. Velik uspjeh postignut prikazivanjem filmova potaknuo je L. Lumière a da angažira veći broj snimatelja, te da ih uz smanjenje pouči i razvijanju i projiciranju filmova. Bila je to prva ekipa prikazivača filmova, koji su istodobno širom svijeta snimali scene s ulica i tako gledaocima praktično dokazivali da film

doista prikazuje stvarnost. Može se reći da su taj snim. posao obavljali u prvom redu kako bi privukli publiku na film. predstavu. Ljudi, koji su ih zapazili, uvečer bi »opsjedali« kinematograf s namdom da će se prepoznati na platnu. Bio je to prvi i vrlo efikasan oblik filmske reklame. Boravak Lumièreevih snimatelja-prikazivača mnoge zemlje spominju i kao pov. početak njihovih nacionalnih kinematografija.

Broj putujućih kinematografa stalno se povećavao. Sajamski artisti, vlasnici kabineta voštanih figura i dr. preko noći pretvorili su svoje daščare i šatore u kinematografe. Pokret → *kinofikacije*, koji je počeo u Engleskoj, uskoro je zahvatio SAD, Francusku i cijelu Evropu. Predstave su bile primitivne: fonograf je zamjenjivao orkestar, a operater je komentirao film. Mnogi su varijetei, music-halovi, vodviljska kazališta počeli prikazivati filmove. Predstave su trajale otprilike oko pola sata, a kako je interes bio golem, davale su se od ranog jutra do kasno u noć. Engleska je bila prva zemlja koja je imala velik broj takvih improviziranih kino-dvorana, ali su je uskoro pretekli SAD. Da bi prekinuli štrajk artista, gotovo svi newyorški kabareti 1900. u nekoliko tjedana pretvorili su se u kinematografe. Usprkos tome, 1902. ukupan broj sjedala u svim stalnim kinematografima bio je vrlo mali. No ubrzo se počinju otvarati *stalne kino-dvorane*; tako, pored Engleske, SAD i Francuske, prvi stalni kinematografi počinju, npr., raditi u Tokiju (1903), Kopenhagenu i Helsinkiju (1904), te Ateni (1906). U poč. 1905. bilo je u SAD manje od 10 kinematografa, a već potkraj 1908. oko 10000. Ako se taj broj usporedi sa 16032 kinematografa 1983. godine, onda se jasno predočuje što je značilo 10000 novootvorenih kino-dvorana za samo 4 godine (1905–09).

Visoke zarade omogućavale su vlasnicima da svaki mjesec otvaraju 1 ili 2 nove kino-dvorane. Tako su u SAD nastali lanci → *nickelodeona* koji su već 1908. obuhvaćali i po 100 kinematografa. Njihovi su vlasnici bili poduzetni imigranti, npr. W. Fox, M. Loew, A. Zukor i braća Warner, kasnije → obogatili se u vrlo poznati film. producenti. U Francuskoj su Ch. Pathé i L. Gaumont također otvarali kino-dvorane pa ih je 1909. bilo oko 300. Na području današnje SFRJ 1900–07. otvorene su stalne kino-dvorane u Beogradu, Zagrebu, Puli, Ljubljani, Dubrovniku, Splitu, Sušaku, Rijeci, Zadru i još nekim većim gradovima. Istodobno s razvojem → *kino-mreže*, započela je između proizvođača filmova bitka za tržište, pa su tzv. veliki studiji nastojali imati lance vlastitih kinematografa, kako bi u njima davali prednost filmovima svoje proizvodnje. U takvoj situaciji jači prikazivači osnivaju vlastite kompanije (npr. J. D. Williams i Th. L. Tally osnivaju 1917. tvrtku → First National), u kojima proizvode i distribuiraju filmove po vlastitom izboru. Da njihove ambicije nisu bile male, dokaz je što za njih rade neka od tada vodećih imena: M. Pickford, D. W. Griffith, Ch. Chaplin i dr. Tako su prikazivači vrlo rano počeli utjecati na film. proizvodnju, što je još više zaoštrilo borbu za prevlast nad kino-mrežom. To je opet dovelo do stvaranja trustova s jakim monopolima, pa je 1917. am. vlada donijela svoj prvi antitrustovski zakon prema kojemu se proizvođačima filmova ograničuje vlasništvo nad kino-dvoranama. Taj je zakon, na neko vrijeme, smanjio konkurentne napetosti između producenata iz Evrope (osobito francuskih) i SAD, kao i unutar samih SAD.

Velika ekon. kriza potkraj 20-ih i poč. 30-ih godina dovodi prikazivače u težak položaj, ali i film. proizvodnju (koja je već prerasla u indu-

striju). Mnogi producenti propadaju, no drugi, najveći, još više jačaju. Npr. Hollywoodom (koji u to doba dominira svjetskim kino-tržištem) gospodari nekoliko velikih kompanija koje drže pod svojom kontrolom veći dio kino-mreže i nameću joj monopolistički sistem *block-bookinga*, tj. prisiljavaju kinematografe da filmove kupuju u »paketima« u kojima se uz kvalitetne nalaze i znatno slabiji. Tako kinematografi, često na svoju štetu, moraju prikazivati i potpuno promašene filmove; tada se javlja i trosatni → *dvostruki program*. On dostiže vrhunac oko 1935, kad ga prikazuje oko 85% kinematografa u SAD, a slično je i u dr. zemljama, osobito engl. govornog područja; u tim se godinama broj gledalaca udvostručio. No vlada SAD 1948. donosi nove antitrustovske mjere kojima su se producenti morali odreći vlasništva nad kinematografima. Tada P. postaje samostalno i neko vrijeme uspijeva se suprostaviti diktatu producenata u pogledu »paketa« filmova, fiksne cijene za prikazivanje → *B-filmova* i relativno visokog postotka od utrška gl. filma. Tako je nestalo i dvostrukog programa (kasnije je na neki način modificiran u specijaliziranim kinematografima koji prikazuju tzv. *šareni program*). Stavljanje sistema *block-bookinga* izvan zakona i sudske odluke o zabrani monopola nad kinematografima izazivaju raspad dominacije velikih producent-skih kuća i ponovno potvrđuju društ. važnost prikazivaštva. No kako je kino-mreža važna i producentima, oni se nikada neće odreći da na bilo koji način ostvare kontrolu i utjecaj nad njom.

Potkraj 40-ih i poč. 50-ih godina dolazi do ekspanzije televizije koja odvlači gledaoce iz kinematografa i, posredno, izaziva ekon. krizu film. proizvodnje, pa potkraj 50-ih i poč. 60-ih godina dolazi do zatvaranja brojnih kinematografa (kao i proizvodnih studija koje otkupljuju televizija). Novu krizu prouzrokuje od poč. 80-ih godina širenje videa, koji unosi sasvim nove odnose ne samo na kinematografsko, već i na tv-tržište. Kino-mreže pokušavaju ovaj problem riješiti na sociol. planu → razvijanjem kulture »gledanja filma u društvu«.

Funkcionalne podjele prikazivaštva. Slično kao i film. proizvodnja (profesionalna, te neprofesionalna ili amaterska), tako se i prikazivaštvo dijeli na *komercijalno* ili *nekomercijalno*. Također, govori se o *standardnoj* i *substandardnoj kino-mreži*; standardna je u pravilu i komercijalna, te obuhvaća prikazivanje filmova formata 35 mm i širega, dok je substandardna ponekad komercijalna ali najčešće nekomercijalna, prikazujući uglavnom filmove formata 16 mm i uže. U prikazivaštvu još postoje podjele s obzirom na tip kinematografa: *stacionarni* ili *pokretni*, zatim *zavrtoreni*, *otvoreni*, *drive-in* i sl. U komerc. prikazivaštvu uglavnom se prikazuju *dugometražni* (više od 1600 m) ili *cjelovečernji filmovi*, među kojima dominiraju *igrani*. *Kratkometražni filmovi*, a među njima pretežno *filmske novosti* i *dokumentarci*, prikazuju se kao predigra dugometr. filma ili kao kolaž ili tzv. *šareni program*. Prikazivanje kratkometr. obrazovnih filmova, i kad je komercijalizirano, obavlja se najčešće u substand. kino-mreži, a preko ustanova posebnog tipa koje gotovo i nemaju ništa zajedničkoga na stand. kino-mrežom i komerc. prikazivaštvom; distribucije koje ih opskrbljuju filmovima posebnog su tipa.

Niže funkcije prikazivaštva jesu: projekcije filmova bez posebnog izbora i promišljanja repertoara, okupljanje publike bez uže specijalizacije (npr. djece, treće dobi i sl.), te zarada kao osnovni motiv. Više funkcije su: promišljanje repertoara

koje često rezultira specijalizacijom kinematograf-a (npr. *umjetnička* ili *art-kina*) te sudjelovanjem u planiranju, pa i sufinanciranju proizvodnje i uvoza filmova; izražena kultura prikazivanja koja polazi ne samo od vulgarne reklame, već stručnog informiranja gledatelja o film. repertoaru do visokog standarda i komfora u dvoranama, određenog bon-ona ponašanja publike i stalnog poboljšavanja tehnologije projekcije. U tom smislu pojedini dijelovi kino-mreže podliježu i klasi-fikaciji kinematografa, što se u prvom redu izražava cijenom ulaznica.

U pojedinim zemljama kinematografi imaju svoje nacionalne, staleške i poslovne zajednice odn. organizacije, koje se zatim javljaju i na međunar. planu; najpoznatije su: *Međunarodna unija filmskih prikazivača* (akr. *UIEC*), *Međunarodna konfederacija eksperimentalnih i umjetničkih kinematografa* (akr. *CICAIE*), *Međunarodna federacija filmskih klubova* (akr. *IFFS*), *Međunarodni komitet za širenje umjetnosti i književnosti putem filma* (akr. → *CIDALC*) i dr.

Infrastruktura i kapaciteti prikazivaštva. Do pojave i širenja televizije — najvećeg prikazivača filmova, i video-kazeta — najdemokratskijeg načina gledanja filmova, *kino-mreža* je osnovna infrastruktura ne samo prikazivaštva, već i cjelokupne kinematografije. Zato je *kinofikacija* u gotovo čitavom svijetu u pojedinim razdobljima bila izvanredno brza, a zatim se stabilizirala s povremenim oscilacijama, osobito u ovom dijelu prikazivaštva gdje prevladava privatno poduzetništvo. Mnoge drž. službe, posebno u zemljama u razvoju, izrađuju dugoročnije planove kinofikacije svojih zemalja u kojima se, bez obzira na komerc. efekte, teži što ravnomjernijem teritorijalnom rasporedu kinematografa radi što demokratskijeg zadovoljavanja kult. potreba stanovništva. *Kinematograf* je osnovna organizacijska jedinica prikazivaštva, pa se prema njihovom broju (i broju sjedala u njima, a u odnosu prema ukupnom broju stanovništva) računa ne samo kinoficiranaost pojedine zemlje, već i njena ukupna kult. razvijenost. *Filmska predstava* je osnovni proizvod prikazivaštva, a njeni učinci su: *broj prikazanih filmova*, *broj gledalaca* i *prihod*. Kapaciteti kino-mreže vrlo su različiti u pojedinoj zemlji, jednako u odnosu prema dr. zemljama, kao i unutar određenoga vremenskog razdoblja. Ilustrativan je primjer Italije koja je već 1926. imala 3227 kinematografa, 1967. oko 10 000, potkraj 70-ih godina samo 5920, 1980. godine 7475, 1983. godine 6361 kinematograf. Sl. oscilacija ima i u dr. zemljama, što nedvojbeno govori kako se radi o infrastrukturi podložnoj mnogim vanjskim utjecajima i jakim potresima (npr. Japan: 30-ih godina — 2500, 1939. godine 850, 1981. godine 2298 kinematografa). Prema Statističkom godišnjaku UNESCO-a za 1986. u svijetu je 1980–83. u 101 evidentiranoj zemlji bilo 257799 stalnih kinematografa za format od 35 mm i širi, od toga (npr.): 1) SSSR — 175 734; 2) SAD — 16 032; 3) Indija — 7516; 4) Italija — 6361; 5) Francuska — 4894; 6) Španjolska — 4861; 7) Savezna Republika Njemačka — 3664; 8) Bugarska — 2988; 9) Meksiko — 2963; 10) Japan — 2298; 11) Brazil — 2189; 12) ČSSR — 2136; 13) Njemačka Demokratska Republika — 2089; 14) Poljska — 1737; 15) Indonezija — 1560, 16) Vel. Britanija — 1327; 17) SFRJ — 1221; 18) Švedska — 1220; 19) Mađarska — 1095; 20) Kanada — 983; 21) Turska — 938; 22) Argentina — 919; 23) Rumunjska — 717; 24) Australija — 703; 25) Tajland — 682, itd. Ovom broju tzv. *normalnih kinematografa* treba dodati 14 815 stalnih kinema-

tografa za format od 16 mm i 3312 stalnih *drive-in* kinematografa, što čini 275 926 evidentiranih stalnih kina, sa 27 111 000 sjedala u dvoranama i još 6 659 500 mjesta u *drive-in* kinima, što ukupno iznosi 33 670 500 mjesta. Računa se da je 1983. u stalnim kinematografima godišnji posjet iznosio oko 14,5 milijardi gledalaca. Ovom broju treba dodati golem broj gledalaca koji godišnje prisustvuju film. predstavama u više desetaka tisuća komerc. pokretnih kinematografa, kao i desetak milijuna nekomerc. predstava koje se godišnje održe u mnogim klubovima, školama, lokalnim zajednicama i dr., a njihov broj je nemoguće makar i približno procijeniti.

Z. Sud.

PRIKAZIVANJE, FILMSKO, također **predstavljivanje, oponašanje, podražavanje, mimezis, imitacija i reprezentiranje** (suprotno: *nepriznavalaštvo, apstrakcija, negigativnost i nemimetičnost*), komunikacijsko-epistemološka funkcija koja se pripisuje onim filmovima u kojima se mogu razabrati prizori i prizorna točka promatranja na temelju izvanfilmski standardiziranoga razabiračkog iskustva. Film ne mora biti prikazivački, tj. u njemu ne moramo prepoznati ništa standardno razabirljivo (→ NEPRIKAZIVAČKI FILM; APSTRAKTI FILM).

Pojava koju se prikazuje na filmu jest, dakle, film. → *prizor* (i njegove sastavnice), i to onako kako je promotren s neke prizorne točke promatranja, tj. s promatračkog položaja u njemu. Pojava s pomoću koje se prikazuje jedno i drugo najčešće se naziva film. → *medijem*.

Pokazatelji koji i u životu i u film. prikazu omogućuju razabiranje prizora i točke promatranja ponekad se nazivaju *čimbenicima sličnosti* ili *čimbenicima zajedništva*; pokazatelji koji percipiraju film. prikaza čine bitno različitim od percepcije životne situacije i koji, po tome, upozoravaju na poseban epistemičko-komunikacijski karakter prikazivanja nazivaju se često *čimbenicima razlike* ili → *metafilmskim signalima*.

Čimbenici sličnosti. Razabiranje film. prizora i prizorne točke promatranja rezultat je čovjekove sposobnosti da na temelju maloga i nepotpunog broja pokazatelja kategorizira i individualizira predmete, ambijente, zbivanja, te specificira položaje promatranja u odnosu na njih. Zato, premda u filmu postoji prosječno manji broj pokazatelja za razabiranje nego u stvarnome životnom prizoru — a i to se čini u uvjetima koji su bitno različiti od uobičajenih — uspješno se mogu razabirati prizori i određivati promatrački položaji u njima.

Zamjećivanje prizora tipično se oslanja na određene *konfiguracijske pokazatelje* (one koji omogućuju izlučivanje oblika, gestalta u percepciji), ali i na iskustveno stereotipizirane *značenjske pokazatelje*, npr. one koji omogućuju da se identificiraju određeni ambijenti, pojedinačni ljudi, predmeti, događajni sklopovi u njihovoj funkcionalnoj posebnosti. Ovi značenjski pokazatelji nazivaju se još i *prizornim ili identifikacijskim pokazateljima*, jer se na temelju njih identificira prizor i njegove sastavnice (→ KONTINUITET, FILMSKI; PRIZOR, FILMSKI).

Razabiranje *točke promatranja* u prizoru tipično se (i dominantno) oslanja na *vizualno-projekcijske pokazatelje*, među njima u prvom redu na *projekcijske aspekte prizora* (strane, oblike prizornih pojava što se mogu izravno vizualno percipirati), kao i na *perspektivne pokazatelje* koji specificiraju promatrački centar u odnosu na koji dolazi do projekcijskih perspektivnih pojava, npr. perspektivna skraćivanja, preklapanja, različite relativne brzine kretanja pojava po dubini u prizoru i dr. Također

su važni, premda nešto sporedniji, prostorno-zvučni pokazatelji — npr. promjena relativne glasnoće zvukova što ih proizvode prizorne pojave. Na temelju svih ovih pokazatelja može se s priličnom točnošću odrediti točka promatranja.

Čimbenici razlike. Bitna diferencirajuća osobina film. prikazivanja prizora i točke promatranja jest činjenica da se radi o *zapisu* (zabilježbi, otisku, pohrani, registraciji, snimci) u određenome tvornom nosiocu (mediju), pretežno film. vrpca, ali i magn. vrpca, laserskoj disketi i dr. Posljedice zapisanosti jesu dalekosežne, a bitne su ove:

1) *Zapisanost* povlači dvosmjerno odvajanje, disocijaciju. a) Izgled prizora i prizornih sastojaka razdvojen je od tvornosti prizora i njegovih sastojaka: tvorni nosilac »izgleda« prizora jest upravo film. vrpca, odn. površina ekrana, a ne same stvari, sam okoliš. Zato, dok se na temelju perceptivnih podataka životnog prizora može mijenjati taj prizor i djelovati u njemu, područje film. prizora raspoloživo je isključivo promatranju, i nije djelatno područje. b) Točku promatranja ne uvjetuje tjelesnost i personalnost film. gledaoca i njegov položaj u kinu; ona je zadana zapisanim projekcijskim značajkama film. prizora, i svaki gledatelj koji se nađe pred film. slikom u određenim prostornim granicama može opažati film. prizor samo s jedne, za svakoga iste točke promatranja. Budući da je zadana, gledatelj ne može promijeniti točku promatranja u odnosu na film. prizor vlastitom tjelesnom akcijom; bez obzira na mjesto uvijek će prizor opažati iz iste, o njegovu tjelesnom kretanju neovisne točke promatranja.

Zbog ovog razloga svrha percepcije film. prizora i točke promatranja ne može biti djelatno, »interventno« snalaženje u prizoru, već samo spoznajno, doživljajno (epistemološko, kognitivno) snalaženje.

2) *Materijalnost* film. zapisa — obilježena opisanim disocijacijom i činjenicom da je uz nju vezan »izgled« prizora i zadanost točke promatranja — jest i sama po sebi važan perceptivni podatak. Npr., opažanje da je projicirana dr. slika tek lokalna ambijentalna pojava među dr. ambijentalnim pojavama, svojih fiz. granica i svoje prostorne smještenosti, svojih tvarnih značajki — sve to ukazuje da se radi upravo o prikazivačkom zapisu prizora i točke promatranja, a ne o životnom prizoru, i da se računa na čisto recepcijski, spoznajni odnos prema njemu. Dakle, materijalnost film. zapisa upućuje da filmski prizor i točka promatranja imaju poseban ontološki status i posebno epistemološko usmjerenje; ona je → *metafilmski signal*.

3) *Osjetilna usmjerenost* određenoga film. zapisa — na koja osjetila je usmjeren — postavlja stanovita ograničenja nad mogućnostima percepcije film. prizora i derivacije točke promatranja. Nij. film je pružao samo vizualne poticaje za percepciju, a zvučni pruža još i auditivne, ali ne i druge. Tako, filmovi ne pružaju podatke za osjetilo ravnoteže, gibanja, opipa, njuha . . . , pa i ne omogućuju onu perceptivnu složenost i integraciju koji su potrebni za snalaženje u životnim prilikama. Vidno polje je ograničenije, i to na umjetan, konvencionalan način (→ OKVIR). Tipično su vidni i auditivni podaci za razabiranje prizora i točke promatranja znatno reducirani (npr. u crno-bijelom filmu izostaje boja; u filmu u boji mijenjaju se određeni kromatski odnosi i mogu izostati neke kromatske vrijednosti; u većini filmova izostaju stereoskopski podaci; u monofonskim opremljenim filmovima izostaje stereofonija, a u stereofonskim opremljenim filmovima postoje stanovita ograničenja u rasporedu zvukova itd.). Obično se ter-

min *čimbenici razlike* primjenjuje upravo na ova osjetilna ograničenja, a ne na prethodne njihove uzroke (→ R. ARNHEIM). I ova ograničenja mogu poslužiti kao upozorenje da se radi o posebnom tipu percepcije — percepciji prikazivanja a ne životnih prilika, tj. i ona mogu biti metafilm. signali.

4) Film. zapis je ujedno i materijalna *izrađevina* (artefakt), podložna svrhovitom oblikovanju s pomoću kojega se mogu uvjetovati perceptivni i uopće doživljajni učinci film. slike. Višestruke su mogućnosti proizvodnog utjecaja na konačan doživljaj koji izaziva film odn. film. prikazivanje. Može se, prvo, priredivati životni prizor koji će se snimati (tzv. *profilmski prizor* /→ PROFILMSKO/), tako da se izazove tražena predodžba film. prizora. Zatim, može se intervenirati na oblik zapisa i na njegovo doživljavanje s pomoću naprava za zapisivanje (kamerom i magnetofonom, odn. podudarnim napravama). U fazi obradbe filma, na zapis i na doživljaj može se proizvodno utjecati s pomoću laboratorijskih, montažnih i dr. postupaka. Na oblik film. zapisa i na njegovo doživljavanje može se utjecati i pri projekciji intervencijama s pomoću projektora, ili stvaranjem posebnih okolnosti u kojima se gleda film (→ PROŠIRENI FILM).

Izrađenost filma podrazumijeva stanovitu proizvodnu namjenu što je imaju izrađena, proizvedena obilježja film. zapisa, te i ona služi kao metafilm. signal.

Epistemološko-komunikacijska funkcija filmskog prikazivanja. Spomenute diferencijalne značajke razabiranja film. prikazivanja omogućuju i uvjetuju da ono — poput svih ostalih vrsta prikazivanja (npr. likovnog, fotografskog, kazališnog, književnog i dr.) — preuzme osobitu epistemološko-komunikacijsku službu.

Prvo, kako je jedini uspješan odnos prema prikazivanim pojavama spoznajno-doživljajni, epistemološki, a na taj se odnos može utjecati nadziranom varijacijom perceptibilnih obilježja film. zapisa, P. se pokazuje kao vrlo djelotvorno *epistemološko sredstvo* velikih mogućnosti.

U načelu, 2 su epistemološka smjera u kojima se P. koristi. S jedne se strane može usmjeravati na razradbu određenih *doživljajnih sadržaja* što ih se može predočavati ili pojmovno konstituirati u filmu. Mogu se, npr., razrađivati tipovi prizora što će se predočavati filmom, tipovi prizornih promjena, i to u svim njihovim složenim aspektima (i fizikalnim, organskim, psihološkim, socijalnim . . .), a isto se tako mogu razrađivati tipovi promatračke smještenosti i promatračkog praćenja prizora i prizornih promjena. S druge se strane može utjecati na *doživljajne »mehanizme«* (na doživljajnu strukturu, oblike, načine, strategije uz pomoć kojih doživljavamo). Može se, npr., utjecati na *identifikacijske mehanizme* čovjekova odnosa prema svijetu i preobličavati ih, na njegove *orijentacijske mehanizme* (tj. na sposobnost utvrđivanja položaja u prizoru), na osjetljivost i raspoređivanje *pažnje*, te na *interesne kriterije* s kojima se pokreće doživljavanje (a oni obuhvaćaju i sve motivacijske aspekte čovjekova opstanka, podrazumijevajući i one emocionalne). Utoliko se može reći da je film snažno modelotvorno, simulacijsko sredstvo.

Ove epistemološke razradbe mogu biti dvojake. Kako se razabiranje filma temelji na nekim ključnim spoznajnim općim sposobnostima i iskustvima čovjeka (na čimbenicima zajedništva), može se i dalje izrađivački usmjeriti na njih i njih analizirati. Mogu se, npr., filmom analizirati zatečeni životni prizori, ili uobičajena životna

prizorna iskustva, kao i uobičajeni načini promatranja i općedoživljajnog odnošenja prema tome. U sklopu tog usmjerenja razrađuju se tzv. *reproduktivne, dokumentarističke i realističke* mogućnosti. Međutim, kako se opet svako prikazivanje temelji na razradbi materijalnog temelja film. zapisa, sustavnim se istraživanjem doživljajnih posljedica materijalnih varijacija može usmjeriti i na takvu razradbu epistemoloških reakcija kakva nije uobičajena, niti obično prakticirana. Mogu se, npr., stvarati iskustveno nemogući prizori i prizorni tokovi, razvijati rijetki i slabo korišteni doživljajni mehanizmi i mogućnosti, tj. mogu se razvijati tzv. *fikcionalne, fantastičke* (tj. *imaginativne, maštalačke*) mogućnosti, odn. *stilizacijske* mogućnosti film. prikazivanja (→ STILIZACIJA).

Drugo, budući da je sve što se filmom iskazuje načelno raspoloživo svakome tko ima dostup do filma, i to pod bitno sličnim epistemološkim uvjetima (tko god se nađe pred film. slikom morat će razabrati iste, zapisane prizore s projekcijski zadanih točki promatranja i njima uvjetovanih interesnih stajališta), film se pokazuje kao moćno *sredstvo socijalizacije*, podruštvljenja epistemoloških vrijednosti razrađivanih u film. prikazivanju. Podruštvljenje podrazumijeva da se epistemološke vrijednosti čine *zajedničkim* (tj. javnim, društvenim) i *usvojivim* (internaliziranim, asimiliranim, individualiziranim). Na javnom fenomenu film. prikazivanja mogu se provjeravati osobni doživljaji (tj. vidjeti koliko su društveno opći i važni), a s druge se strane javno proizvedeni i raspoloživi (dakle društveni) epistemološki modeli mogu individualno doživljajno usvajati.

Treće, budući da se ovim film. procesom zapravo *razmjenjuju* epistemološke vrijednosti među gladaocima filma (pa ih to čini svajevrsnom društv. grupom — *publikom*), odn. između proizvođača i gladaoca, a takvu se razmjenu naziva *kommunikacijskom*, film se pokazuje i kao moćno *kommunikacijsko sredstvo*. Na filmu se mogu isprobavati i razrađivati različiti oblici komunikacijskih iskaza, izlaganja (→ MONTAŽA; NARACIJA; DRAMATURGIJA), a mogu im se i razrađivati sociokulturalni potencijali (kroz žanrove i stilove (→ NARATIVNI STILOVI; VRSTE FILMOVA)).

Filmsko prikazivanje i druga prikazivanja. Ove epistemološko-kommunikacijske mogućnosti film. prikazivanja zajedničke su većini prikazivanja. Međutim, kako je svaka vrsta prikazivanja uvjetovana njegovim nosiocem (medijem), neke tipске varijacije u mediju imaju i tipске varijacije u epistemološko-kommunikacijskim mogućnostima i njihovim ostvarenjem u određenim kult. okolnostima. Sljedeće tipске značajke izdvajaju film. prikazivanje:

▼ **Filmsko prikazivanje** tipično je *osjetljivo uvjetovano*; predodžbe o prizoru i točki promatranja stvaraju se na temelju vizualnih ili audiovizualnih perceptivnih podataka. Tom osobinom P. se razlikuje od knjiž. prikazivanja (koje je »čisto predodžbeno«, perceptivno neuvjetovano), a podudarno je s dr. perceptivno uvjetovanim vrstama (s kaz., lik., fotogr., televizijskim i dr. prikazivanjima). Sve što se u filmu predočava mora se, zbog toga, perceptivno prirediti; to ograničuje ali i stvara posebne mogućnosti epistemološke razradbe.

P. je *konačni zapis*, i ono što se pokazuje gladaocu jest istovjetni zapis, ali brojne istovjetne kopije zapisa. Po tome se film razlikuje od, npr., kaz. prikazivanja (od tzv. izvođačkih umjetnosti) koje je, u krajnjoj izvedbi, nezapisano, jednokratno ostvarenje — promjenljivo od prilike do prilike. Podudara se, po tome, sa svim prikazivanjima

kojih je konačan proizvod zapis: s lik., fotogr., pisanoknjiž. i tv-prikazivanjima.

Međutim, među zapisanim prikazivanjima filmski je zapis osobit po tome što je, tipski, *registracijski*: razabiračke odrednice prizora i točke promatranja nastaju uglavnom kauzalnim utjecajem životnog prizora na medij (na film. vrpču, odn. na dr. tipove zapisivačkog medija). Po tome se film razlikuje od lik. i kaz. prikazivanja (koja nisu registracijska), a podudara se s drugim, tzv. registracijskim medijima: fotogr. prikazivanjima, fonografskim prikazivanjima, tv-prikazivanjima i dr. Registracijska osobina film. zapisa bitno je uvjetovala pov. razradbe epistemološko-kommunikacijskih mogućnosti film. prikazivanja. Međutim, registracijska orijentacija film. zapisa uvjetovala je i posebne *reprodukcijske*, transmissijske mogućnosti filma: u filmskom se zapisu mogu pohraniti i prenositi sva registraciji dostupna dr. priopćenja, prikazivanja, pa utoliko film može poslužiti kao sredstvo arhiviranja i distribucije dr. već gotovih priopćenja i perceptivnih podataka. Po svojim registracijskim mogućnostima film je postao i temelj za neregistracijsku film. prikazivačku praksu u sklopu → animacije.

Filmsko prikazivanje jest *sekvencijalno prikazivanje*, ono je *izlagačko* (*diskurzno, vremensko*). Za razliku od statičkih lik. i fotogr. priopćenja koja odmah daju sve informacije o prizoru, film. snimka gradi predodžbu o prizoru i točkama promatranja s pomoću informacija koje se pružaju postupno, a može ih davati kroz sukcesiju promjenljivih točki promatranja. Po tome se P. načelno podudara s knjiž., kaz., stripovnim, televizijskim i dr. izlagačkim priopćenjima. Ova osobina filma posebno je uvjetovala epistemološko-kommunikacijsku osjetljivost filma za one pojave koje se najbolje prikazuju sekvencijalno, tj. osjetljivost za prizorno kretanje i pokretanje točke promatranja — osjetljivost za procese. Prikazivanje kretanja bilo je i polazni motiv izuma filma (→ MONTAŽA; NARACIJA).

Izlagačka priroda film. prikazivanja ne podrazumijeva, međutim, da je ukupno film. izlaganje prikazivačko. Ono je takvo samo onda kad treba omogućiti prepoznavanje prizorno-promatračkih događajnih cjelina na temelju izvanfilm. prepoznavateljskih sposobnosti i iskustava razvijenih u odnosu na životna događanja. Tipične izlagačko-prikazivačke organizacije filma jesu narativne i opisne (→ NARACIJA; OPIS, FILMSKI; PRIČA, FILMSKA). Ukupno film. izlaganje, međutim, može biti neprikazivačko; može biti, npr., *pojmovno* a može biti i *asocijativno-sugestivno* (kakvo je u mnogim vrstama → eksperimentalnih filmova, reklamnih i muz. spotovima).

Filmsko prikazivanje je, dakle, tipično perceptivno orijentirano, zapisano, registracijsko i izlagačko prikazivanje. U tim su smjerovima najviše istraživani njegovi epistemološko-kommunikacijski potencijali. Međutim, modelotvornost film. prikazivanja omogućuje da se istražuju i netipične epistemološko-kommunikacijske mogućnosti. To se osobito čini u sklopu eksperimentalnih i stilizacijskih tendencija u prikazivanju.

Zato što se radi o optički vođenoj registraciji, P. je tipično *podrobno* s točno utvrdivom točkom promatranja. Međutim, film. zapis se može tako obraditi da film. prizor i točka promatranja budu *shematski*, da daju tek generalnu, opću predodžbu, »ideju«. Pronalaženje shematiziranih postupaka jedan je od zadataka pojmovno i aluzijski orijentiranih filmova (→ obrazovnih filmova, znanstvenih, poetskih, → propagandnih i → eksperimentalnih).

LIT.: R. Arnheim, Film kao umetnost, Beograd 1962; A. Bazin, Što je film I, Beograd 1967; S. Cavell, The World Viewed, New York 1971; S. Krakauer, Priroda filma I/II, Beograd 1971/72; V. F. Perkins, Film as Film, Harmondsworth 1972; L. Braudy, The World in Frame, New York 1976; A. Peterlić, Osnove teorije filma, Zagreb 1982; D. Stojanović, Film kao prevazilaženje jezika, Beograd 1984; J. M. Peters, Slikovni znaci i jezik filma, Beograd 1987.

H. Tč.

PRIM, Suzy (pr. ime **Suzanne Arduini**), franc. filmska i kazališna glumica te film. producentica (Pariz, 11. XI 1895). Kći kaz. glumaca, već kao djevojčica nastupa u kazalištu. God. 1898–1912. pojavljuje se u nizu kratkometr. filmova i film. serija (npr. *Bébé Abeillard* L. Feuilladea) kompanije Gaumont, poznata kao *la p'tite Arduini*. Filmu se bez većeg uspjeha vraća 1919. u Italiji, pa do 1931. glumi isključivo u kazalištu. Otada, izražajna lica i velikih očiju, jedna je od vodećih franc. karakternih glumica. Najuspjeliju predratnu ulogu ostvaruje kao supruga zeleniša u filmu *Na dnu* (1936) J. Renoira, a poratnu kao gruba i cinična odgojiteljica u filmu *U kraljevstvu nebeskom* (1949) J. Duviviera. Nakon II svj. rata zakratko napušta film i nastupa u music-hallu Folies-Bergère. Do definitivna glum. povlačenja 1960. glumila je u više od 60 filmova. Kraće se vrijeme (od 1960) bavila i film. producenturom.

Ostale važnije uloge: *Quick* (R. Siodmak, 1932); *Velika igra* (J. Feyder, 1934); *Mayerling* (A. Litvak, 1936); *Samson* (M. Tourneur, 1936); *Vrtoglavica jedne noći* (V. Tourjansky, 1936); *Raskršće* (C. Bernhardt, 1938); *Princeza Tarakanova* (F. Ozep i M. Soldati, 1938); *Rodoljub* (M. Tourneur, 1938); *Ponoćni avion* (D. Kirsanoff, 1938); *Kakav otac, takav sin* (J. Duvivier, 1940); *Na sreću žena* (A. Cayatte, 1943); *La Malibran* (S. Guitry, 1944); *Sljedeće tog čovjeka!* (G. Lampin, 1952); *French Can-Can* (J. Renoir, 1955); *Točno u dvanaest* (G. von Radvanyi, 1959). Da. Mč.

PRIMARI → HARMONIČKO SLAGANJE BOJÁ

PRIVIDNO KRETANJE, također **iluzija kretanja**, svaki pokret predmeta koji u stvarnosti nije postojao. Mogu se razlikovati:

1. *Phi-fenomen*, koji može sadržavati: *alfa-pokret*, iluziju kretanja po dubini; *beta-pokret*, iluziju kretanja po širini; *gamma-pokret*, iluziju kretanja po dubini zbog promjene svjetloće (svjetlije postaje bliže) ili promjene boje (toplije boje postaju bliže); *delta-pokret*, iluziju kretanja unatrag, kad se sljedeća sličica percipira prije — zato što je svjetlija od prethodne (koja je tamnija). Vidi se u filmu, ali i izvan njega, npr. na svjetlećim reklamama, a ponekad i izravnim gledanjem prirode. Tako, sjena oblaka koja prelazi preko pejzaža dovodi do gama-pokreta, kao i promjena boje svjetla u nekoj prostoriji (često u barovima). U anim. filmu najčešće se upotrebljava alfa i beta-pokret, te njihov spoj za dijagonalno kretanje. Montažni rezovi mogu sugerirati skok uzrokovan bilo kojim od 4 pokreta (→ PHI-FENOMEN).

2. *Stroboskopsko kretanje*, kretanje rotirajućih ili vibrirajućih predmeta iluzija je pokreta kojoj je uzrok opet phi-fenomen (→ STROBOSKOPIJA).

3. *Kretanje kamere po širini, dubini ili visini* izaziva prividno kretanje predmeta u odnosu na okvir (izrez) film. slike i u odnosu među predmetima, a osim toga — mijenjaju se oblik i veličina svakog predmeta posebno (pokret unutar samog predmeta). Sve su te promjene pravilne, pa se najbolje mogu prikazati i raščlaniti kompjutorski — bez maketa i probnog snimanja.

4. *Promjena žarišne daljine* zumiranjem ili promjenom → objektivna također mijenja

razmake između predmeta i same oblike predmeta, pa se može svrstati u prividno kretanje. Mil. P.

PRIVŠEK, Jože, skladatelj, aranžer i dirigent (Ljubljana, 19. III 1937). Po zanimanju bakrotiskar. Tri godine privatno studirao kompoziciju kod L. M. Skerjanca, od 1964. usavršavao se na Berklee School of Music u Bostonu (kod H. Pomeroy). Već od 16. godine vodi manje jazz-sastave. Od 1954. stalni suradnik Radio-Ljubljane; iste godine postaje pijanist, 1960. pomoćni a 1964. gl. dirigent i vođa Plesnog orkestra Rtv Ljubljana. Jedan od najplodnijih skladatelja i aranžera za plesne i jazz-orkestre i sastave, sklada i zab. glazbu (nagrađivan na svim značajnijim jugosl. festivalima). Film. muzikom bavi se tek povremeno (od 1962). Napisao je muziku za 8 slov. filmova (*Minuta za umorstvo*, 1962, J. Kavčiča; *Priča koje nema*, 1967, *Na papirnatim avionima*, 1967, *Pozdravi Mariju*, 1969, *Oxygen*, 1970, i *Udovica Karolina Žašler*, 1976, M. Klopčiča; *Na klanu*, 1971, V. Duletiča / Zlatna arena na festivalu u Pulji; *Kad jagode zriju*, 1978, R. Ranfla), kao i za *Čovjeka koga treba ubiti* (1979, V. Bulajića). Svoju film. muziku koncipira s istančanim osjećajem za suvremeno film. izlaganje te njome djelotvorno suoblikuje ritam film. djela. Sudjelovao je u projektu Tv Zagreb *Tižovi memoari*. Lj. N.

PRIX LOUIS DELLUC, franc. godišnja nagrada za najbolji film. Na inicijativu *Mauricea Bessyja* i *Marcela Idzkowskog* osnovala ju je 1937. skupina film. kritičara neformalno ujedinjenih u tzv. *Mladu neovisnu kritiku* — kao čin suprotstavljanja već postojećoj nagradi *Grand Prix du Cinéma Français*, koju su smatrali odvise akademskom. Nagrada nema statuta ni predsjednika, već se žiri sastaje samo da bi odredio dobitnika i proglasio ga. Za okupacije (1940–44) nije dodjeljivana.

Ime *Louisa Delluca* uzeto je kao simbol stvaralačke neovisnosti, suprotstavljanja komercijalizmu i ljubavi prema filmu.

Dosadašnji dobitnici nagrade su: 1937: *Na dnu* J. Renoira; 1938: *Puritanac* J. Mussoa; 1939: *Obala u magli* M. Carnéa; 1945: *Nada* A. Malrauxa; 1946: *Ljepotica i zvijer* J. Cocteaua; 1947: *Pariz 1900*. N. Védreš; 1948: *Parada izgubljenog vremena* J. Drévillea; 1949: *Sastanak u srpnju* J. Beckera; 1950: *Dnevnik seoskog svećenika* R. Bressona; 1951: /; 1952: *Grimizni zastor* A. Astruca; 1953: *Odmor gospodina Hulota* J. Tatija; 1954: *Demoni* H.-G. Clouzota; 1955: *Veliki manežeri* R. Claira; 1956: *Crveni balon* A. Lamorissea; 1957: *Lift za gubilište* L. Mallea; 1958: *Ja, crnac* J. Roucha; 1959: *Nedjeljom se ne pokapa* M. Dracha; 1960: *Poslije duge odsutnosti* H. Colpija; 1961: *Tako veliko srce* F. Reichenbacha; 1962: *Besmrtna* A. Robbe-Grilleta / *Ceznutljivi ljubavnik* P. Étaixa (*ex aequo*); 1963: *Cherbourg'ski kišobrani* J. Demyja; 1964: *Sreća* A. Varda; 1965: *Život u dvorcu* J.-P. Rappeneaua; 1966: *Rat je završen* A. Resnaisa; 1967: *Benjamin M. Devillea*; 1968: *Ukrajine poljupci* F. Truffauta; 1969: *Sitnice koje čine život* C. Sauteta; 1970: *Clairino koljeno* E. Rohmera; 1971: *Sastanak u Brayu* A. Delvauxa; 1972: *Opsadno stanje* Costa-Gavra; 1973: *Urar iz Saint-Paula* B. Taverniera; 1974: *Šamar C. Pinoteaua*; 1975: *Rođak, rođakinja* J.-Ch. Tacchellaa; 1976: *Sudac zvan šerif* Y. Boisseta; 1977: *Gimnazijalke* D. Kurys; 1978: *Tudi novac* Ch. de Chalongea; 1979: *Kralj i ptica* P. Grimaulta (dugometr. crtani); 1980: *Čudnovato putovanje* A. Cavaliera; 1981: *Čudna afera* P. Granier-Deferrea; 1982: *Danton* A. Wajde; 1983: *Našim ljubavima* M. Piatala; 1984: *Opasni potezi* R. Demba; 1985: *Bezobraznica* C. Millera; 1986: *Zla krv* L. Caraxa;

1987: *Pripazi na desnu* J.-L. Godarda / *Doviđenja, djeco* L. Mallea (*ex aequo*). Red.

PRIZOR, FILMSKI, također *dijegeza*, *dijegetski prostor*, *dijegetsko zbivanje*, *dramski svijet* i *scena*, općenito onaj dio okoline promatrača koji on može razgledati (tj. perceptivno istraživati); naziva se i *perceptivni svijet*. On je prikaz životnog prizora s pomoću film. snimke (→ **PRIZOR**, **FILMSKI**; **MEDIJ**, **FILMSKI**).

Kako je veći dio čovjekova odnosa s okolinom određen promatranjem (percepcijom), za snalaženje u njoj važno je u prvom redu da se razabere njezin neposredan, perceptivno dosegljiv dio — *prizor*. To ostaje važno i pri razabiranju film. prikazivanja, te se od film. snimke očekuje da omogući razabiranje prizora i njegovih bitnih obilježja. Razabiranje bitnih osobina film. prizora ujedno je i razabiranje epistemološko-komunikacijske važnosti koju ima prikazivanje toga prizora.

Opće osobine filmskog prizora. Bitna obilježja svakog prizora jesu: opažljivost, razgledljivost, multiaspektualnost, multimodalnost, identifikacijska postojanost, predmetna postojanost i identifikabilnost. P. dijeli ta bitna obilježja sa životnim prizorom, ali su ona posebno uvjetovana.

1) Prvo opće bitno obilježje prizora jest njegova *opažljivost*: prizor je onaj dio okoline koji se može opažati, zamjećivati. To podrazumijeva da se prizor opaža s određenog položaja u okolini, tj. *prizorne točke promatranja*, da se u određenom trenutku opaža tek njegov dio i određeni njegovi aspekti. Utoliko pojam prizora podrazumijeva pojmove *promatranja*, *promatračkog položaja* i *promatračke selektivnosti*.

2) Prizor nije samo opažljiv već i *razgledljiv*: obilježen je mogućnošću razgledavanja s različitih promatračkih položaja. Podrazumijeva se, pritom, mogućnost neizmjerne brojne tih položaja, a s time u vezi i neizmjerne raznolikosti promatračkih aspekata prizora. Utoliko je P. potencijalno promatrački *multiaspektualan*. Ali, dok sa strane životnog prizora podložne akciono-perceptivno istraživanju, strane film. prizora fiksirane su snimkom i razgledavaju se koliko tok snimke omogućuje.

3) Također, budući da se prizor može promatrati uz pomoć različitih perceptivnih modaliteta (vidom, sluhom, okusom, opipom, istraživati hvatanjem, kretanjem...), životni prizor je perceptivno *multimodalnih* aspekata. Njega se u određenom trenutku ne mora promatrati preko svih mogućih perceptivnih modaliteta, ali se pritom uvijek podrazumijeva mogućnost da ga se opaža kroz dr. aspekte, i njih se predodžbeno podrazumijeva; tako je i s film. prizorom. Premda je P. tipično razgledljiv ili samo *unimodalno* (vizualno — u nij. filmu) ili *bimodalno* (audiovizualno — u zv. filmu), predodžbeno se podrazumijevaju i dr. modaliteti, i njih se s pomoću audiovizualnih podataka može predodžbeno specificirati.

4) Usprkos tome što se prizor može promatrati pod najrazličitijim uvjetima (aspektualnim i modalnim), podrazumijeva se da on pri tom razgledavanju ostaje isti prizor, da se ne može svesti niti na jedan svoj pojedinačan promatrački aspekt. Drugim riječima, prizor je *identifikacijski postojan* (*perceptivno konstantan*), njegov identitet je razmjerno neovisan o pojedinačnom trenutačnomu promatračkom položaju s kojim se promatra i o pojedinačnomu promatračkom modalitetu u određenom trenutku promatranja.

5) Identifikacijska postojanost podrazumijeva i *predmetnu postojanost*. Tako, premda je samo dio prizora u vidnom polju (i uopće u području što ga zahvaća naša percepcija u određenom trenutku),

podrazumijeva se da onaj dio prizora što nije u vidnom polju (i ne vidi se s određenog promatračkog položaja) i dalje postoji, na postojan (predvidiv) način. I P. je predmetno postojan: premda je uvijek samo dio njega u vidnom polju (u izrezu kadra), podrazumijeva se da se prizor nastavlja i u izvanvidnom polju (→ **OFF POSTOJANOST PERCEPCIJE**) i da okružuje točku promatranja.

Slušno ili auditivno polje nije ograničeno kao vizualno polje. *Prizorni zvukovi* (također *ambijentalni zvukovi* / → **ZVUK NA FILMU**), tj. oni zvukovi koji imaju izvor u prizoru, dopiru iz cijeloga prizornog područja bez obzira koji je dio u vidnom polju. Jedino što ograničava slušno polje jest slušna dostupnost, a ona se često ne poklapa s vidnom. Kako je, međutim, za snalaženje u prizoru važno da li se izvor zvuka nalazi u vidnom polju ili izvan njega, to se i prizorni zvukovi dijele — po izvoru — na *zvukove u kadru* i na *zvukove* kojima je izvor izvan vidnog polja, tj. na *zvukove izvan kadra* (*off-zvukove*). Opća zv. slika prizora pridonosi izgradnji predodžbe o identitetu prizora, o njegovoj cjelini i o predmetnoj postojanosti prizora i prizornih pojava.

Struktura filmskog prizora. Identifikacijska postojanost prizora podrazumijeva i *identifikabilnost* prizora: on je u načelu ujedno onaj dio okoline koji se mora identificirati na temelju perceptivnih podataka, u skladu sa životnim identifikacijskim iskustvom, tj. mora mu se utvrditi kategorijska pripadnost i individualnost. Postoje neki tipski aspekti od kojih se sastoji prizor i s pomoću kojih se tipično identificira bilo koji prizor. To su: ambijent, ambijentalno-atmosfersko stanje, likovi, zbivanja i predmeti.

1) *Ambijentom* nazivamo uglavnom nepokretne aspekte prizora (npr. zemlja, nebo, zgrade, drveće i dr.), odn. njihovu postojanu konfiguraciju (u koju mogu ulaziti i pokretni elementi). Ambijenti su, tipično, identifikacijski najpostojaniji dio prizora, a međusobno se razlikuju tipski, te po tome kakve specifične pogodnosti i ograničenja imaju za razgledanje i kretanje po njima; u tehnol. žargonu o ambijentu se govori kao o objektu, dekoru, scenografiji ili sceni. U izradbi igr. filma o priređivanju ambijenta specijalistički se brinu → scenografi (i scenogr. sektor).

2) *Ambijentalno-atmosferska stanja* su ona stanja ili promjene što tipično zahvaćaju ambijente. To su najčešće *meteorološka* stanja i promjene, *kronološka* stanja i promjene, zatim s meteorološkim i kronološkim stanjima povezana situacija *osvijetljenosti* (npr. da li se radi o umjetnom svjetlu ili prirodnome, bistroj ili nejasnoj vidljivosti, prevladavanju tame ili svjetla i sl.). Ambijentalno-atmosferska stanja obilježavaju se u → knjiži snimanja uz naziv → scene. O ambijentalno-atmosferskim stanjima u igr. filmu specijalistički se brine (ako ih se priređuje) scenogr. odjel, a o svjetlu snim. sektor.

3) *Likovima* se nazivaju sva samodjelatna i svjesna bića sposobna da budu nosioci zbivanja (što je važno u praćenju prizora). To su najčešće ljudi, ali mogu biti i životinje, izmišljena bića i predmeti — pod uvjetom da su samodjelatni odn. antropomorfizirani (npr. u anim. filmovima). Ostvarivanje likova spada u specijalističko područje glume odn. glum. sektora (→ **KAZALIŠTE I FILM**).

4) *Zbivanje* (također *akcija*, *događanje*) nazivaju se one promjene unutar prizora koje nose likovi a sudjeluju i predmeti: npr. kretanje automobila, šetnja neke osobe, razgovor, rad i sl. Zbivanja se najčešće percipiraju kao da su organizirana (po

kauzalnim ili teleonomskim zakonitostima), i da imaju nekakvu strukturu. Tipične strukturne jedinice čovjekove djelatnosti, od najjednostavnijih do najsloženijih, jesu: *pokret* (npr. pomak glave), *postupak* ili *čin* (npr. hvatanje upaljača), *radnja* (npr. brijanje) i *događaj* (npr. odlazak na posao). Zbivanje se najčešće percipira kao svojstvo određenog lika, predmeta ili grupe likova. Ako je zbivanje srazmjerno statično, pozicijsko, postojanih odnosa, tada se naziva *prizorna situacija* (ili naprosto *situacija*: npr. »razgovorna situacija«, »napeta situacija«, »situacija u sobi« i sl.). U knjižnim snimanjima zbivanje se opisuje u opisu svakog kadra, a u tehnol. žargonu govori se o njemu kao o *akciji*. Kako je zbivanje najčešće u središtu pažnje pojedinog kadra i scene, o njemu se brinu svi sektori koji sudjeluju u snimanju i pripremi prizora: režijski, glumački i snimateljski.

5) *Predmeti* su sve pokretne (ali ne i samodjelatne, ili barem ne svjesne) pojave koje mogu biti djelotvorno uključene u zbivanja: npr. stolice, automobili, šesir, svjetiljka, biljka i sl. U tehnol. žargonu o predmetima se u pravilu govori kao o *rekvizitima*, s time da se oni dijele na scenske, personalne i režijske. Scenski rekvizit bitan je element u identifikaciji ambijenta (služi obično kao važan identifikacijski pokazatelj), personalni u identifikaciji lika, a režijski u identifikaciji djelatnosti lika ili zbivanja u kojem on sudjeluje.

P. se u pravilu imenuje ili po ambijentu ili po središnjem zbivanju koje se prati. Utoliko se može razlikovati *okvirni prizor* — onaj koji okružuje točku promatranja, i *interesni prizor* — onaj dio prizora koji apsorbira glavnu promatračku pažnju na dulje vrijeme i koji organizira razgledanje. U knjižnim snimanjima scena se obilježava isključivo po okvirnom prizoru (npr. ulica, soba, trg), a u recepcijski orijentiranoj diskusiji ili tekstu scenarija se u prvom redu određuje po interesnom prizoru.

Tipovi filmskog prizora. Budući da je P. proizvod, izradevina, u velikoj ga mjeri određuju uvjeti pod kojima je proizveden, kao i razrađivani prikazivački odnosi spram životnog prizora. Dio životnog prizora koji se izabire i priređuje za snimanje naziva se *profilmskim prizorom* (→ PROFILMSKO), a drugi naziv za životni prizor iz kojeg se izabire i u kojem se priređuje profilm. prizor, u kojem je smješten film. prikaz (tj. projekcijska površina) i s kojim se odmjerava film. prizor, često se još filmološki naziva *afilmskim prizorom* (→ AFILMSKO). Kako se do filmskog, medijskog zapisa može doći načelno na 2 načina — registracijom i animacijom, može se razlikovati *registracijski* (»živo-filmski«) prizor od *animacijskog prizora*. Registracijski je onaj do kojega se dolazi izravnom fotogr. i fonografskom preoblikom svjetlosnih i zv. emisija profilm. prizora, a animacijski je onaj čiji je profilm. prizor već neki prikaz (npr. crtež, lut. prizor i dr.) u kojem se kretanje ne analizira ni rekonstruira automatskom registracijom, već ga se animira (→ ANIMACIJA).

Kod registracijskog prizora postoje raznovrsni odnosi između film. i profilm. prizora, a ti odnosi često određuju doživljaj film. prizora. Npr., nije svejedno da li do film. prizora dolazi kontinuiranim snimanjem profilm. prizora te postoji li različna podudarnost između tokova u profilm. prizoru i tokova u filmskomu, ili se do film. prizora dolazi montažnom konstrukcijom, jer se u tom slučaju odvijanje u profilm. prizoru često ključno razlikuje od odvijanja u filmskomu (npr. između snimanja pojedinih kadrova prolazi vrijeme u kojem se obavljaju pripreme, i/ili protiče svakodnevn život). U prvom se slučaju može govoriti o *prizoru u jednom kadru* ili *nemontažnom prizoru* (→

KADAR-SCENA; KADAR-SEKVENCA; TABLO), a u drugom slučaju o *montažnom prizoru* (također *analitički prizor*, *konstruirani prizor*).

Onda kad se profil. prizor posebno priređuje u većini svojih elemenata za snimanje, tada se govori o *igranom prizoru* ili *fikcionalnom prizoru*. On je obilježen izrađenošću profilm. prizora, i njegov odnos prema podudarnom životnom prizoru izveden je odnos. Utoliko se kod fikcionalnog prizora može posebno njegovati, s jedne strane, aspekt izmišljanja, maštalačke tvorbe, pa se onda takav prizor smatra *fantazijskim*, ili se teži držati vjerojatnih svojstava poznatih životnih prizora, pa se tada govori o *realističkom prizoru*. Kako se činjenica da je prizor izrađen može naglašavati uz pomoć → stilizacija, realist., nestiliziranom prizoru može se suprotstaviti *stilizirani prizor*. Fantazijski prizor može biti stiliziran, ali može biti i nestiliziran, pa se tada obilježava kao *uvjerljiv prizor* (premda se kriteriji uvjerljivosti primjenjuju i na realist. prizor).

Kad se filmski registrira zatečeni profilm. prizor, i to onako kako se samoregulatorno odvija, tada se govori o *dokumentarnom prizoru*, a film. snimka takvog prizora drži se *filmskim dokumentom* (→ DOKUMENTARNI FILM).

Prizorna organizacija. Priopćajna svrha koju uopće ima film. izlaganje očituje se u određenim priopćajnim očekivanjima s kojima gledalac sreće film. prikazivanje prizora, odn. izlagačko postavljanje film. prizora. Podrazumijeva se da svako izdvajanje određenih prizornih aspekata, poredak tog izdvajanja, jest smislono, priopćajno organizirano, suvislo, motivirano. Priopćajno suvisao poredak prizornih elemenata i različitih prizora naziva se *tematskom organizacijom* ili *tematskom kompozicijom*, a različiti oblici tematske organizacije proučavaju se u *teoriji izlaganja* (→ NARACIJA; MONTAŽA; DRAMATURGIJA). Jedinice tematske organizacije su u pravilu komponente film. prizora (ambijenti, likovi, zbivanja, predmeti, ambijentalno-atmosferske promjene), a veze između komponenti su, podrazumijevano, i prizorne veze. Oblikovan prizorni poredak naziva se, tipično, → *mizanscenom* (kad se pažnja posvećuje rasporedu unutar jednog prizora), odn. → *pričom* (*fabulom*, *radnjom*) ili, šire, *narativnim zbivanjem* (kad se pažnja usredotočuje pretežno na dinamičke aspekte prizora ili smjene prizora).

Povijest pojma. Kolokvijalan naziv *prizor* u nas se upotrebljava od prvih javnih projekcija filmova da bi se njime označio svijet što se razabire u film. snimci. Premda je, tako, pojam prizora prisutan otprve, nije ga se teorijski reguliralo, tj. učinilo teorijskim pojmom s definiranim teorijskim nazivom, *terminom*, sve do pojave *filmološke struje*, kad je → E. Souriau (1953) pojam ovdje obrađen pod nazivom »prizor« nazvao → *dijegezom*. Otada taj pojam, pod tim nazivom, dobiva redovitiji teorijski status, osobito u sklopu semiološko-strukturalističkih naučavanja i film. analiza. U nas termin filmski prizor terminološki standardizira → D. Stojanović (1966), upotrebljavajući ga da obilježi činjenicu što vizualna i auditivna komponenta filma nisu jedna drugoj strane, »nakalemljene«, već da čine »nerazrušivo jedinstvo dvočulne iluzije stvarnosti dočarane foto-fonografskim putem«.

LIT.: D. Stojanović, Filmski medij. Ljubljana 1966; K. Mec, Ogleđi o značenju filma I, Beograd 1973; D. Stojanović, Film kao prevazilaženje jezika, Beograd 1984; J. M. Peters, Slikovni znaci i jezik filma, Beograd 1987; I. Forenbacher, Sekretar režije i film, Zagreb 1987.

H. Tć.

PRLIČKO, Petre, film., kaz. i tv-glumac (Veles, danas Titov Veles, 13. III 1907). Od najranije dobi iskazuje sklonost prema glumi. God. 1923.



P. PRLIČKO u filmu *Mis Ston*

napušta gimnaziju i pridružuje se putujućoj trupi M. Lazića. Slijedi razdoblje lutanja i prelazaka iz jedne kaz. družine u drugu, da bi — ohrabren uspjehom u publike — 1931. osnovao vlastito kazalište *Boem* (s repertoarom djela komediografskih žanrova, ali i soc. i rodoljubivih sadržaja). Od 1939. član Narodnog pozorišta u Skoplju, 1944. pridružuje se Partizanskom kazalištu »Kočo Racin« (iz kojeg se kasnije formira Makedonski Narodni Teater). Na toj sceni njegov talent dolazi do punog izražaja i on postaje prvo ime mak. glumišta; istodobno se bavi i kaz. režijom. Na filmu od 1952. u gl. i sporednim karakteristiknim ulogama iskazuje isti dar komičnih transformacija kao i u kazalištu. Osobito se ističu uloge čovjeka iz naroda »folklorne jednostavnosti« u prvomu mak. igranom filmu *Frosina* (V. Nanović, 1952), progonjenog borca u *Vučjoj noći* (F. Štiglic, 1953), čovjekoljubivoga i mudrog komite Mandane u filmu *Mis Ston* (Ž. Mitrović, 1958), za koju je nagrađen Zlatnom arenom na festivalu u Pulji, te birokratiziranog čuvara reda u filmu *Kuda poslije kiše* (V. Sliječević, 1967). Bilo da se radi o negativcu ili heroju, humoru ili tragičnom liku, P. u svojim oko 50 film. uloga ustraje u osobnom umj. senzibilitetu. U starijoj dobi često nastupa i na televiziji. Nosilac je velikog broja nagrada i odlikovanja za umj. i društ. rad: npr. Nagrade AVNOJ-a, Nagrade 11 oktombri, Nagrade »Branko Gavella«, Ordena zasluga (koji mu je uručio Georgi Dimitrov), Ordena rada sa crvenom zastavom i dr. Objavio je nekoliko kaz. komada.

Ostale važnije uloge: *Viza zla* (F. Štiglic, 1959); *Kapetan Leši* (Ž. Mitrović, 1960); *Solunski atentatori* (Ž. Mitrović, 1961); *Mimo ljeta* (D. Osmanli, 1961); *Obračun* (Ž. Mitrović, 1962); *Nevesinjska puška* (Ž. Mitrović, 1963); *Narodni poslanik* (S. Janković, 1964); *Istim se putem ne vraćaj* (J. Babič, 1965); *Dani iskušenja* (B. Gapo, 1965); *Do pobjede i dalje* (Ž. Mitrović, 1966); *Memento* (D. Osmanli, 1967); *Makedonska krvava svadba* (T. Popov, 1967); *Planina grjeva* (Lj. Georgievski, 1968); *Republika u plamenu* (Lj. Georgievski, 1969); *Makedonski dio pakla* (V. Mimica, 1971); *Kapetan Mikula Mali* (O. Glušević, 1974); *Užička republika* (Ž. Mitrović, 1974); *Vrijeme, vode* (B. Gapo, 1980).

G. Va.

PROCHÁZKA, Jan, čehosl. scenarist i pisac (Ivančice, 1929 — Prag, 20. II 1971). Diplomirao na Višem poljoprivrednom institutu i neko vrijeme radio u struci. Istodobno je počeo objavljivati

J. PROCHÁZKA, *Živjela republika!* (red. K. Kachyna)

u knjiž. časopisima, potom pisati za kazalište i film; njegovi prvi scenariji uklopali su se u još važeće norme socrealizma. Stekavši naklonost vlasti, već 1961. postaje rukovoditelj film. proizvodnje za djecu, a zatim član CK i predsjednik Društva književnika. Usporedo s takvim usponom, njegovi scenariji postaju uspješni i kritični. Posebno se ističe suradnja s redateljem K. Kachynom (11 filmova), od kojih se nonkonformističkim sagledavanjem ratne prošlosti i novotarskim prosedom izdvajaju *Živjela republika!* (1965) i *Kočije za Beč* (1966). Nakon intervencije voj. snaga Varšavskog pakta 1968, P. postaje jedan od najoštrijih kritičara novog režima, iskazujući izuzetnu hrabrost, ali prerano umire od raka.

Ostali važniji filmovi: *Pamja* (K. Kachyna, 1961); *Vrtoglavica* (K. Kachyna, 1962); *Nada* (K. Kachyna, 1963); *Visoki zid* (K. Kachyna, 1964); *Zvijezda zvana Pelin* (M. Frič, 1964); *Noć opatice* (K. Kachyna, 1967); *Božić s Elizabetom* (K. Kachyna, 1968); *Užici oca domovine* (K. Steklý, 1969); *Arka gospodina Servadaca* (K. Zeman, 1970).

To K.

PRODUCENT, FILMSKI, osoba ili ustanova koja inicira proizvodnju određenoga film. projekta, osigurava financ. sredstva i brine o optimalnim uvjetima realizacije (kasnije i eksploatacije filma). Otkupljuje prava za ekranizaciju knjiž. djela, angažira scenariste i nadgleda izradbu scenarija (ponekad u njoj i sudjeluje), angažira redatelja i gl. glumce, a za realizacije zna aktivno utjecati na stil i konačnu verziju filma. Zbog svih tih okolnosti producente su nekad smatrali autorima filma; i danas se na špicama igr. filmova producent javlja odmah uz, i u rangu redatelja. Ipak, njegova najvažnija funkcija je da udružuje financ. sredstva i producerske projekte (pri čemu nije pravilo da ulaže i vlastita financ. sredstva). Investitori u film. projekte često su poslovni ljudi koji idu za profitom, a sam producerski posao najčešće ih malo zanima. Producentom se često bave i redatelji, glumci ili dr. suradnici u realizaciji filma — osobito ako ulažu vlastita sredstva.

P. može stajati na čelu vlastite proizvodne tvrtke, ili je udružen s dr. producentima u zajedničku organizaciju (korporaciju, kompaniju i sl.). Prvenstveno se bavi izradbom produkcijskog projekta — što znači dramaturškim, poslovnim (izradba "financijske konstrukcije") i organizacijskim pripremama; samu realizaciju filma najčešće prepušta specijaliziranim studijima putem *izvršnog producenta* koji štiti njegove financ. interese u smislu racionalne proizvodnje i sl. (→ **PRODUCENTURA**).

P. je nerijetko osoba ne samo poslovnoga, nego i umj. senzibiliteta, pa je ponekad zaslužan za stvaranje vrhunskih umj. djela i za karijere zna-

čajnih film. stvaralaca — bilo da ih je »otkrio« i angažirao, ili im omogućio potpunu stvaralačku slobodu. U tom smislu valja spomenuti sljedeća producerska imena: u SAD se, uz producente autorskog profila kakvi su bili *Mack Sennett* i *Val Lewton*, ističe cijeli niz producenata iz najvećih am. kompanija; u Vel. Britaniji — *Michael Balcon*, *J. Arthur Rank* i *Alexander Korda*; u Francuskoj — *Charles Pathé*; u Njemačkoj — *Erich Pommer*; u Danskoj — *Ole Olsen*; u Švedskoj — *Sandrew*; u Italiji — *Carlo Ponti* i *Dino De Laurentiis*; u Španjolskoj — *Eliás Querejeta* (kao prvi značajni španj. producent javlja se tek nakon propasti diktature).

Z. Sud.

PRODUCENTSKA KINEMATOGRAFIJA, termin koji se upotrebljava za tip film. proizvodnje u kojoj prevladava utjecaj producenata i njihovih poslovnih interesa. Kako → *producentura* predstavlja važnu stručnu službu u procesu izradbe filma, to naziv *producerska kinematografija* ne bi trebalo shvatiti u pejorativnom smislu, iako se najčešće pomišlja na vulgarni producerski komercijalizam. Kako se producerskim poslovima ne bave samo privatni poduzetnici, već i ustanove i organizacije osnovane od države ili dr. društvenih organa radi unapređivanja film. proizvodnje i umjetnosti, ulogu producenta u razvitku pojedine nacionalne kinematografije ne bi trebalo potcjenjivati (→ **AUTORSKA KINEMATOGRAFIJA**; **ALTERNATIVNA KINEMATOGRAFIJA**; **DOMINANTNA KINEMATOGRAFIJA**).

Z. Sud.

PRODUCENTURA, služba u funkciji što uspješnije proizvodnje filma. Čine je 3 osnovne grupe producerskih poslova: 1) *dramaturški* (izbor knjiž. ili originalno scenar. predložka, izradba scenarija i knjige snimanja, nadzor nad umj. realizacijom filma); 2) *poslovni* (osiguravanje financ. sredstava i ugovaranje → eksploatacije filma putem → distribucije i → prikazivaštva); 3) *organizacijski* (izradba operativnog plana snimanja, angažman film. ekipe, izradba scenografsko-kostimogr. skica i sl.). Ostale proizvodne poslove (najam snim. opreme, najam izvanstudijskih lokacija, izradba scenografije i kostima, laboratorijska i zv. obradba filma) producent najčešće ugovara sa samostalnim specijaliziranim servisima, tzv. *tehničkom bazom* (→ **PRODUCENT**).

Z. Sud.

PROFESIONALNA KINEMATOGRAFIJA. U profesionalnoj kinematografiji djeluju stručnjaci brojnih struka kojima je rad na filmu stalno zanimanje i izvor materijalne egzistencije, iako zarada nije uvijek gl. motiv rada na filmu. Film. profesionalci, kad imaju angažman, u osnovi su dobro plaćeni, pa je i to razlog velikog interesa za rad na filmu. Pojedine struke (i unutar njih istaknuti pojedinci, npr. producenti, redatelji, glumci, scenaristi, snimatelji, skladatelji i dr.) ostvaruju visoke honorare, pa je potrebno da prihod filma pokrije sve troškove i još donese zaradu. Dominantan produkt profesionalne kinematografije jest *komercijalni film*; njegovi proizvođači očekuju da će ga vidjeti velik broj gledalaca, pa moraju voditi računa i o ukusu široke publike. Zbog toga je profesionalna kinematografija sputanja od, npr., amaterske i drugih altern. oblika proizvodnje filmova.

Profesionalizam u kinematografiji podrazumijeva visok stupanj stručne osposobljenosti i ispunjavanje strogih stručnih standarda, što znači da među stručnjacima iste struke postoji jaka konkurencija. U prvim danima kinematografije ista je osoba uglavnom sama obavljala sve gl. poslove izradbe filma: od pisanja scenarija, snimanja, režiranja, pa čak i glumljenja, sve do laboratorijske obradbe film. vrpce i projiciranja filma za publi-

ku. U suvremenoj profesionalnoj kinematografiji postoji stotinjak usko specijaliziranih struka važnih za izradbu filma kao visoko profesionalnoga indus. i umj. proizvoda (→ **ALTERNATIVNA KINEMATOGRAFIJA**; **AMATERIZAM**, **FILMSKI**; **DOMINANTNA KINEMATOGRAFIJA**; **KINOAMATERIZAM**).

Z. Sud.

PROFILMSKO, sve što postoji u stvarnom svijetu a namijenjeno je registriranju na *filmsku vrpca*, pojam suprotan → *afilmskome*: afilmsko postaje profilmsko kad se pred njega postavi filmska kamera ili mikrofoni. Profilm. svijet može biti i poseban svijet, konstruiran isključivo radi snimanja: npr., artificijelni dekor; ipak, samim svojim nastankom on je afilm. činjenica, a postaje profilm-ska tek kad se uključi u proces snimanja. Kad filmofanska (→ **FILMOFANSKO**) činjenica nalikuje na profilmsku, kadar je realističan; kad se ona bitno razlikuje od nje, tada je to stilizacija. Ipak, u načelu *filmografsko*, *ekransko*, *filmofansko* i *dijegetičko* nikada nisu identični s profilmskim, već su po nekim mišljenjima njegov analogon, a po drugima korelat. Prema objašnjenju tvorca ovog termina → *Etiennea Souriaua*, P. nastaje kad se nečemu iz afilm. svijeta pripoji jedna *kreatorska* namjera stvaraoca. Inače, Souriau kao primjere za ovaj pojam navodi »glumca od mesa i kostiju, dekor u studiju«, a zatim potvrđuje svoju definiciju navodima: »a) svi takozvani laboratorijski postupci stvaraju filmografske činjenice koje nemaju korelata u profilmskoj stvarnosti; b) raspored rada upravlja se prema profilmskim pogodnostima, koje ne vode računa o dijegetičkom redu, kao ni o filmografskom (a samim time ni o filmofanskom) poretku koji se uspostavlja u montaži«.

Du. S.

PROHASKA, *Miljenko*, skladatelj i dirigent (Zagreb, 17. IX 1925). Diplomirao (1956) na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (Teoretsko-nastavnički i Gudački/kontrabas/odjel). God. 1947–54. kontrabasist je Zagrebačke filharmonije, Orkestra jugoslavenske Radio-difuzije te Simfonijskoga i Komornog orkestra Rtv Zagreb. Od 1957. stalni je dirigent Plesnog orkestra Rtv Zagreb; pored dirigentskoga, njegov kompozitorski i aranžerski rad temelji su programa toga vrsnog ansambla. Dugogodišnji je član Zagrebačkog jazz-kvarteta i Zagrebačkog jazz-kvinteta, stekavši i visok međunar. ugled. Skladajući laku orkestralnu, jazz ili zab. glazbu te vezujući svoja bogata i raznolika iskustva, P. nadilazi žanrovske okvire, zalazeći često i u područje tzv. ozbiljne muzike. Koautor je (sa I. Krajačem i K. Metikošem) prve jugosl. rock-opere *Gubec-beg* (1975). Izvanredno poznavanje orkestra svrstava ga i među najznačajnije autore film. muzike u nas. Na filmu od 1955. Češće surađuje na kratkometr. filmovima (npr. crtani *Crvenkapica*, 1955, A. Marksa i N. Kostelca ili kratki igrani *Zenidba gospodina Marcipana*, 1963, V. Mimica). Ipak, ostvario je i dvanaestak partitura za cjelovečernje igr. filmove (*Igre na skelama*, 1961, S. Weyganda; *Prometej s otoka Viševice*, 1965, i *Ponedjeljak ili utorak*, 1966, V. Mimice; *Druga strana medalje*, 1965, F. Hadžića; *Do pobjede i dalje*, 1966, i *Nož*, 1967, Z. Mitrovića; *Iluzija*, 1967, i *Lisice*, 1969, K. Papića; *Povratak*, 1979, i *Kiklop*, 1982, A. Vrdoljaka; *Veliki transport*, 1983, V. Bulajića /sa V. Krausom-Rajterićem/), a posebno se ističe muzika za film *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (B. Ivanda, 1968), za koju je na festivalu u Puli nagrađen Zlatnom arenom.

A. Dič.

PROIZVODNJA, FILMSKA, djelatnost u kinematografiji.

1. Proizvodnja filmova kao grana kinematografije. Uz → distribuciju i → prikazivaštvo, prva je od 3 temeljne kinemat. grane. Dok distribucije i prikazivaštvo pretežito pripadaju reproduktivnoj i ekon. sferi jedinstvenog procesa kinemat. djelatnosti, P. je »instanca« gdje se (uz značajne ekon. funkcije) ostvaruje film. stvaralaštvo kao umjetnost i kao kult. fenomen u širem smislu. O uspješnosti proizvodnje filma ovisi i uspjeh distribucije i prikazivaštva, iako se ne smiju zanemariti povratni utjecaji distribucije i prikazivaštva na proizvodnju — ne samo u ekon. smislu, već i u pogledu izbora tematike, film. žanrova, stila, pa i tzv. modnih trendova u film. stvaranju. U tom smislu, P. je i umjetnost i film. → industrija; u njoj se podjednako ostvaruju umj. i gospodarski ciljevi. Zato se u većini zemalja P. zakonski tretira kao djelatnost od posebnoga društ. interesa; favorizira se nizom poreznih olakšica i budžetskih subvencija, ali se istodobno — putem raznih kodeksa, cenzure i dr. instrumenata represije — stalno drži pod kontrolom. Stoga u mnogim zemljama postoje različiti oblici izravnoga drž. upravljanja kinematografijom. Čak i onda kada je ona pretežito ili u cijelosti u domeni privatnog poduzetništva, društvo važnost filma naglašuje ekon., soc., polit. i zakonodavnim mjerama, a nerijetko i osnivanjem posebnih ustanova za nadzor nad film. proizvodnjom, distribucijom i prikazivaštvom. Funkcije tih ustanova raznolike su od zemlje do zemlje — od neposrednog vođenja film. politike do njenoga selektivnog poticanja, usmjeravanja i kontrole. Ustanove odgovorne za kinematografiju i film. proizvodnju ponekad potpadaju pod ministarstvo kulture ili prosvjete, informacija, prometa i veza ili trgovine i turizma. Tako u Danskoj, zemlji vrlo dugo film. tradicije (gdje djeluje najstarije svjetsko film. poduzeće *Nordisk Films Kompagni*), postoji *Danska državna filmska centrala* koja potpada pod *Ured za film* dan. vlade. U Vel. Britaniji djeluje *Nacionalna korporacija za financiranje filmova* (akr. *NFFC*), osnovana od brit. vlade i pod neposrednom kompetencijom nadležnog ministra. U Indiji postoji *Filmski odjel* u *Ministarstvu informacija* i *veza*, koji ima poseban *Odjel za proizvodnju* u čijem okviru posluju mnogi producenti; dokle doseže njegova djelatnost najbolje ilustrira podatak da on neposredno opskrbljuje oko 7500 ind. kinematografa s oko 30000 35 mm i 16 mm kopija dokum. filmova i film. novosti godišnje. U Kanadi djeluje *Nacionalna filmska uprava* (akr. *NFB*) koja predstavlja jednu od najuglednijih film. ustanova svijeta; neposredno je odgovorna drž. sekretaru i djeluje usporedo s većim brojem privatnih producenstskih kompanija, ostvarujući vlastitu proizvodnju koja čini znatan dio ukupne kan. kinematografije. U Švedskoj djeluje *Švedski filmski institut* (akr. *SFI*) osnovan od šved. vlade, pod upravom odbora od 5 članova (koje također imenuje vlada); budžet — koji u značajnom postotku neposredno osigurava vlada — je znatan, i njime se nagrađuje kvaliteta proizvedenih filmova, daje se jamstvo bankama za kreditiranje film. proizvodnje, izravno se potpomaže proizvodnja, a značajan dio troši se na proizvodnju filmova samog Instituta. U Vel. Britaniji, gdje je u prošlosti gotovo sva film. proizvodnja bila u rukama privatnika, osnovan je 1933. *Britanski filmski institut* (akr. *BFI*) koji putem državne financ. pomoći potiče razvitak film. umjetnosti pod nadzorom odbora za film. proizvodnju samog Instituta. U Francuskoj djeluje *Nacionalni centar francuskog filma* (akr. *CNC*) pod okriljem *Ministarstva kulture*, s velikim uplivom na film. proizvodnju putem

zakonskih propisa, kontrolom prihoda više stotina privatnih producenata i kompanija, te subvencioniranjem proizvodnih projekata. U Poljskoj postoji *Glavna uprava za kinematografiju pri Ministarstvu kulture i umjetnosti*, itd.

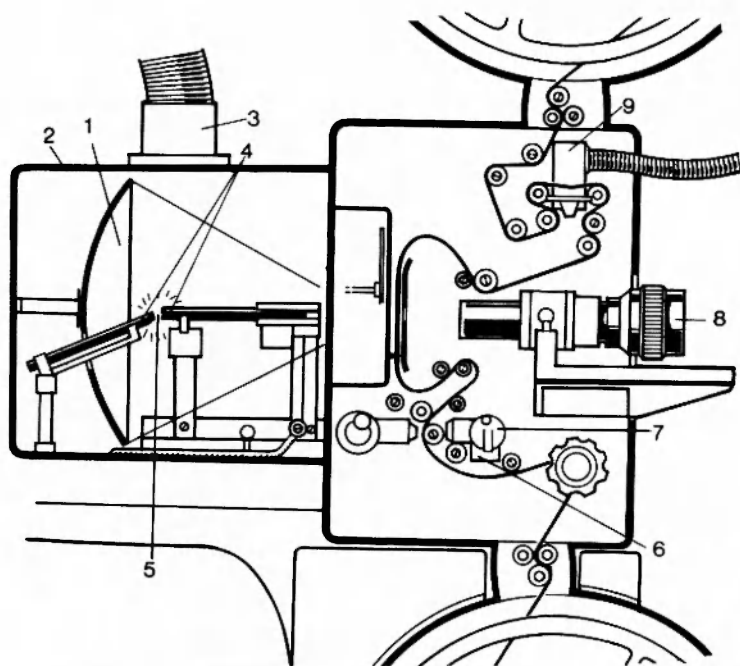
Kako je P. vrlo slojevit, to su i njezini organizacijski oblici vrlo različiti. Ako se zanemari osnovna podjela na *profesionalnu* i *neprofesionalnu* (*amatersku*) kinematografiju, moguće je govoriti o proizvodnji *dugometražnih* (pretežito *igranih*) te *kratkometražnih* (uglavnom *dokumentarnih*, *animiranih*, *nastavnih*, *prosvjetnih* i *propagandnih*) filmova te *filmskih novosti*. Specifičnost proizvodnje ovih vrsta filmova uvjetuju i posebne proizvodne organizacije: od komerc. tvrtki igr. filma do specifičnih ustanova za proizvodnju nastavnih, zdravstvenih, voj. i sl. filmova, tako da se može govoriti o više odvojenih proizvodnih sistema s posebnom subordinacijom i nadležnostima. U posljednje vrijeme u film. proizvodnji se javlja specijalizirana produkcija kinemat. filmova za televiziju.

Kao što postoji određena podvojenost, pa i napetost, između proizvodnje, distribucije i prikazivaštva, tako i u okviru proizvodnje postoje određene razlike između »čistih« producenstskih organizacija i teh. baza, osobito u zemljama gdje su teh. baze u monopolističkom položaju. Proizvodnjom filmova bave se razna film. → poduzeća — od malih neovisnih producenata do snažnih kompanija i tzv. velikih studija, a ponekad i cijeli trustovi. Međutim, suvremeni razvoj film. proizvodnje sve više stimulira i altern. oblike produkcije (→ *ALTERNATIVNA KINEMATOGRAFIJA*): film. kooperative, u SFRJ tzv. film. radne zajednice (akr. *FRZ*) i sl.

Godišnji opseg proizvodnje određenih vrsta filmova u pojedinim zemljama vrlo je različit. Prema podacima Statističkog godišnjaka UNESCO-a za 1986, proizvodnja dugometražnih igr. filmova 1980–83. je: Indija 741, SAD 396, Japan 320, Francuska 189, SSSR 168, Italija 160, Hong Kong 141, Španjolska 118, Meksiko 109, Brazil 103, itd. Cijela Afrika proizvela je 1983. svega 77 filmova. Od evr. zemalja, osim već spomenutih najveći je proizvođač SR Njemačka sa 83 filma, a slijede: Grčka 47, ČSSR 45, Vel. Britanija 39, Poljska 35, Bugarska 32, Rumunjska 32, SFRJ 29, Mađarska 25, Švicarska 22, Austrija 16, Njemačka DR 16, Švedska 15, Albanija 14, Belgija 14, Danska 11, Finska 11, Portugal 9, Norveška 8, Nizozemska 7 i Island 4.

2. Postupak izradbe filma. Razlikuje se nekoliko faza ili stupnjeva procesa proizvodnje. Prvi, *izradba producenstskoga ili proizvodnog projekta*, temelji se na izboru i otkupu autorskih prava knjiž. predloška (romana, pripovijetke, drame), opere, operete i sl., ili pak izborom → sinopsisa, film. priče ili već dovršenog scenarija. U ovom dijelu proizvodnje filma osiguravaju se i financ. sredstva, odn. »zatvara se financijska konstrukcija« produkcijskog projekta. U okviru tog postupka uglavljaju se moguće → koprodukcije, a najčešće se utvrđuje → eksploatacija filma odn. njegova prodaja → distribuciji i → prikazivaštvu. Pošto je utvrđen budžet, vrši se odabir izvršnog producenta, redatelja i gl. glumaca, a ponekad i dr. istaknutih suradnika (snimatelja, scenografa, kostimografa, skladatelja, u crt. filmu gl. crtača, animatora, slikara pozadina i sl.). Dvršeni producenstski projekt nastavlja se drugom fazom, *pripremanja snimanja*, koja obuhvaća izradbu definitivnog scenarija (ako već nije dovršen u prethodnoj fazi) i → knjige snimanja. Slijedi razradba knjige snimanja koja obuhvaća izradbu liste glu-

maca i statista, popis objekata ili scenogr. ambijana (prirodnih i onih koji se izgrađuju), popis i karakteristike kostima, listu rekvizita (scenografskih i režijskih), utvrđuju se potrebe snim. opreme, scenske tehnike, rasvjete, pirotehnike, voznog parka i dr. U ovom dijelu priprema snimanja vrši se preliminarni izbor terena odn. prirodnih scenogr. lokaliteta i objekata u kojima će se film snimati. Razradba knjige snimanja vrši se za svaki pojedini kadar filma na posebnim formularima, na osnovu kojih je moguće predvidjeti sve potrebe da bi se dotični kadar u određenom trenutku mogao snimiti. Na osnovi ovih predradnji izrađuju se scenogr. i kostimogr. skice svakoga scenogr. objekta i svakoga važnijeg kostima, prave se planovi izvođenja složenijih trikova i piroteh. efekata. Istodobno se odabiru glumci (prvenstveno glavni, ponekad i sporedni); u tu svrhu vrše se tzv. probna snimanja. U toj fazi proizvodnje vrši se angažman svih članova film. → ekipe, ugovaranje se usluge specijaliziranih filmskih teh. baza (laboratorija, obradbe zvuka, montaže i sl.), a ugovara se i korištenje objekata u kojima će se film snimati — od film. ateljea do prirodnih objekata (zgrada i pejzaža). Pribavljaju se i sve potrebne dozvole drž. i dr. organa, osobito kada se snima na stranim teritorijima. Prema ovim predradnjama izrađuje se precizan operativni plan kojim se predviđa koji će dan što i gdje biti snimljeno: za svaki kadar se utvrđuje lokalitet, gl. glumci i epizodisti, statisti, rekviziti, posebni efekti, sastav potrebne ekipe, njezina oprema itd. U slučaju bilo kakvog poremećaja (nepogodne vremenske prilike, odsustvo važnijeg glumca i sl.) predviđen je rezervni plan snimanja (npr. interijer umjesto eksterijera). Gubitak svakog dana snimanja nastoji se planski izbjeći, jer su troškovi po 1 danu snimanja vrlo visoki. U razdoblju priprema započinje i izgradnja scenogr. objekata, izradba kostima i rekvizita, a s glumcima se vrše prve probe. Ova se faza može smatrati prelaznom prema trećoj, *snimanju*, koja započinje tzv. usvajanjem scenogr. objekata i glum. probama. Dok je u prvim dvjema fazama proizvodnje filma angažiran relativno uži krug stručnjaka, u trećoj — najvažnijoj i najtežoj — sudjeluje najveći broj stručnjaka različitih struka. Središte rada je uz kameru i oko nje, ali samom procesu snimanja podršku pružaju mnoge službe, često vrlo udaljene od mjesta snimanja. Kao primjer može se navesti svakodnevno odnošenje snimljene film. vrpce do film. laboratorija (koji zna biti udaljen više stotina, pa i tisuća km), da bi ekipa već sljedeći dan imala povratnu informaciju o tehnol. ispravnosti onoga što je snimljeno. Četvrta, ne manje važna faza proizvodnje filma je *montaža*, koja počinje izborom najbolje od više varijanti istog kadra, zatim tzv. startanjem radi postizanja sinkroniteta, te preliminarnim slaganjem redosljeda kadrova prema knjizi snimanja (ponekad se pojedine sekvence filma montiraju još u toku snimanja / tzv. gruba montaža/). Montaža ipak otpočinje kad je snimanje završeno, i kad je redatelj rasterećen svakodnevnih napetosti tog procesa. Ovisno o složenosti projekta, montaža igr. filma traje od 2 do 6 mjeseci (ponekad i godinu dana). Istodobno sa slikom montira se i zvuk snimljen na terenu (sinkroni dijalog i šumovi), a u ton. studiju vrši se tzv. naknadna sinkronizacija dijaloga i sinkronih šumova (koraka, pucnjeva i sl.). Definitivno montirana slika i djelomično montiran zvuk prelaze u petu fazu proizvodnje filma — *ozvučavanje*, koja obuhvaća naknadno snimanje glazbe prema točnim dužinama slike, zatim konačno »polaganje« cijele zv. kulise, predmiješanje više vrsta zvuko-



PROJEKTOR, shema glavnih dijelova: 1. refleksno zrcalo, 2. izvor svjetla, 3. zračenje, 4. ugljene elektrode, 5. električni luk, 6. čitač fotografskog zapisa zvuka, 7. fotoelektrična ćelija, 8. objektiv

va, te završnu sinkronizaciju kada se svi zvukovi (dijalog, glazba, šumovi) stavljaju u izbalansirani odnos na jednoj vrpici. Posljednja, šesta faza proizvodnje filma je *laboratorijska obradba* koja (uz izradbu laboratorijskih efekata — zatamnjenja/odtamnjenja, pretapanja, špica i eventualnih medunaslova) obuhvaća montažu negativa, čitanje svjetla i korekciju boja. Izradbom konačne zv. kopije završava proces proizvodnje filma, koji je u animiranim projektima unekoliko drugačiji (→ ANIMACIJA).

Z. Sud.

PROJEKCIJA (filma), prikazivanje filmova s pomoću aparata — *kino-projektora*. U pravilu, projekcija se obavlja u zatvorenom i zamračenim prostorijama (→ *kinematografima*), ali i drugdje: npr. projekcije nastavnih filmova u učilištima, projekcije filma u sklopu tv-programa, propagandne projekcije na odgovarajućim mjestima itd. (→ PREDSTAVA, FILMSKA). Postoji i mogućnost projekcije kod dnevnog svjetla na specijalnom ekranu manjeg formata.

Dimenzije projiciranih slika određene su normama ili propozicijama za razne namjene i formate film. vrpce. Stara norma (još iz nij. razdoblja) za 35 mm film u stand. tehnici određuje da širina slike na platnu mora biti 1/5 od 1/6 dužine gledališta. Tako u kinematografu, gdje je udaljenost od zadnjeg reda sjedala do ekrana 20 m, širina projicirane slike trebala bi biti 3,5 do 4 m; kako je odnos širine i visine slike kod filma u stand. tehnici 1,37:1, visina projicirane slike u navedenom primjeru iznosila bi 2,5 do 2,9 m.

Uvođenje nove, tzv. *panoramske* kinoprojekcijske tehnike (poč. 50-ih godina) promijenilo je te tzv. kinooptičke odnose, pa prema normama za cinemascope (→ *PROPORCIJE FILMSKE SLIKE*) i 70 mm film širina projicirane slike mora biti 40–50% dužine gledališta. Ako je to npr. 28 m, širina slike iznosila bi 11,20 do 14 m. Odnos širine i visine projicirane cinemascope slike je 2,35:1, pa bi u navedenom primjeru visina slike bila 4,7–5,9 m.

Projekcija filma praćena je odgovarajućom ton. kulisom. Kod prvih zv. filmova, 1927/28, ton je bio snimljen na posebne gramofonske ploče Ø 40 cm, pa je kod projekcije gramofonski mehanizam bio sinkroniziran s projektorom. Zbog raznih nedostataka napušten je taj tzv. *gramoton*

i uvedene tehnike *magnetskoga i optičkog zapisa* (→ *FONOGRAFIJA, FILMSKA*).

U oba slučaja reproduktori (zvučnici) su smješteni iza ekrana, a za posebne zv. efekte na zidovima dvorane.

Osim tehnike namijenjene korištenju u stand. kinematografima, u toku posljednjih 40 godina koriste se i dr. posebno atraktivne projekcijske tehnike: npr. *cinerama*, projekcija sa 3 sinkronizirana projektora s pseudoplastičnim efektom na polukružnom ekranu s horizontalnim kutom od 146°, i s prostorno lociranim 6-kanalnim tonom; Disneyjeva *cirkarama* sa 16 sinkroniziranih projektora, s projekcijom na cilindričnom ekranu; *technirama* s horizontalnim prolazom film. vrpce kroz posebno konstruirani projektor; stereoskopska projekcija pod nazivom *3D*, s istodobnom projekcijom na 2 sinkronizirana projektora, kroz koje prolaze 2 iste film. kopije snimljene sinkrono, ali s izvjesnim pomakom. Isto vrijedi za *stereoskopski film*, ali samo sa 1 film. vrpcom na kojoj su na svakoj sličici (kadru) ukopirane 2 slike, koje se s pomoću specijalnoga optičkog sistema na projektoru »preklapaju« na ekranu jedna preko druge; projicira se preko polarizacijskih filtera, a gledaoci moraju koristiti naočale s polarizatorima, tako da svako oko vidi zaseban niz slika (što donosi potpuni stereoskopski efekt) (→ *STEREOSKOPIJA*).

R. Go.

PROJEKCIJSKA KABINA, prostorija za kino-projekcijsku aparaturu. Smještena je u pravilu u stražnjem dijelu kino-dvorane, tako da optička os kino-projekcije bude horizontalno i vertikalno izravna na sredinu ekrana. Svako veće odstupanje uzrokuje izobliženja projicirane slike, smanjuje njezinu oštrinu te refleksiju svjetla s ekrana.

Minimalne dimenzije projekcijske kabine moraju u Jugoslaviji iznositi 6 m² za prostoriju s jednim, a 9 m² za kabinu s dva projektora; minimalna visina je 2,5 m (»Službeni list FNRJ« br. 45, od 19. VIII 1950). Uz gl. prostoriju određen je i predprostor za spremanje i prematanje filmova.

Nova film. tehnika, uvedena nakon 1950, zahtijeva veće i funkcionalnije prostorije za projekcijsku aparaturu, s odgovarajućim teh. i sanitarnim komforom.

Ranije, dok su se koristile zapaljive i eksplozivne film. vrpce, za projekcijske kabine su vrijedili strogi građevinski i vatrozaštitni propisi. R. Go.

PROJEKTOR, aparat za prikazivanje — projekciju film. ili dr. slika na bijeloj površini — zidu ili napetom tekstilnom ili plastičnom materijalu. Općenito, projektori se dijele na aparate za projekciju pokretnih »živih« (odn. filmskih) ili statičnih slika. Projektori za filmove (*kino-projektori*) konstruirani su za određeni format film. vrpce, a po namjeni su *profesionalni* ili *amaterski*. Za profesionalnu eksploataciju u kinematografima koriste se uglavnom projektori za film. vrpce širine 35 mm. Nakon pojave 70 mm filma konstruirani su kombinirani projektori za oba formata. Prijelaz s jednoga na drugi format obavlja se izmjenom nekoliko dijelova na tzv. *filmskoj stazi* projektora. Isto tako postoje i kombinirani projektori za 35 i 16 mm vrpce.

U osnovi, kino-projektori se sastoje od *mehaničkog, električnog, optičkog i tonskog dijela*. Mehanički dio čine postolje, kućište s pogonskim mehanizmom za isprekidno (intermitentno) pokretanje vrpce kao i bubnjevi ili držači kolutova. U električki dio spada pogonski motor, te razni prekidači i releji. Optički dio projektora sastoji se od izvora svjetla tj. el. lučnog svjetla, projekcijske sijalice ili xenonske sijalice. Tonski dio sastoji se od rotirajuće ton. pruge sa zamašnjakom, ton. optike i fotoćelije, odn. fotodiode ili solarne ćelije.

Film. vrpca prolazi kroz projektor standardiziranom brzinom od 24 sličice u sekundi, a to je 456 mm. Film se odvija s gornjeg koluta, prelazi preko dovodnoga nazupčanog bubnjača, prolazi kroz film. vratašca odakle ga izvlači 16-zubni tzv. *malteški bubnjić* koji se okreće kontinuirano ali na skokove, pa se svaki puta okrene za 90° i povuče 19 mm filma tj. 1 sličicu, i tako 24 puta u sekundi. Sam »skok« svake pojedine sličice traje 1/4 od 1/24 sekunde (traje, znači 1/96 sekunde), a u vrijeme kad sličica prolazi kroz vratašca, rotirajući zaslon (blenda) zatvara prodiranje svjetla do vrpce, odn. svjetlo prolazi kroz vrpce i preko objektivna na ekran samo dok ona u vratašcima miruje. Prema tome, na projekcijskom ekranu neprekidno se izmjenjuju svjetlo i tama. Da bi se spriječilo treperenje svjetla, intervali svjetla i tame moraju biti jednaki. Stoga rotirajući zaslon ima 2 prozirna i 2 neprozirna dijela pa jedan pokriva izmjenu sličica, a drugi prekida svjetlo još jedanput kad film. sličica miruje. Tako se projekcija svake sličice odvija kroz 2 izmjene svjetla i tame. Kod ovakve brze izmjene slika, odn. svjetla i tame, gledalac film. projekcije ne vidi niz statičnih sličica, već — zbog — perzistencije vida — vidi jednu pokretnu »živu« sliku.

Nakon vratašca i malteškog bubnjača vrpca prolazi kroz ton. dio projektora, gdje na ton. zapis prodire 2,6 mm široki trak svjetla debljine oko 17–20 µ, oblikovan s pomoću mikroobjektiva. Jačina tog svjetla je konstantna, ali je *prozirnost* (*transparencija*) ton. zapisa različita, pa na fotoćeliju, odn. fotodiodu, prolazom preko ton. zapisa dolazi svjetlo promjenljive jačine u ritmu frekvencija snimljenih na ton. zapisu. Ova promjenljiva svjetlost izaziva u fotoelementu struju, čija snaga titra u istom ritmu. Nakon potrebnog pojačanja ova struja pokreće membranu zvučnika i pretvara se u ton.

Nakon prolaska kroz ton. dio, film. vrpca prolazi preko odvodnoga nazupčanog bubnjača i namata se na donji film. kolut. Dakle, u osnovi funkcioniranje i principi konstrukcije projektora u biti su isti kao kod kamere.

Otkriće projektora presudno je za razvitak kinematografije; filmovi su se prikazivali i ranije s pomoću Edisonova → *kinetoscopea*, no to su bile projekcije za samo 1 osobu. Prikazivanje za ma-

sovnu publiku omogućuje tek *cinématographe* braće → Lumière, utemeljen na otkrićima mnogih dr. pionira filma. Ta kamera-projektor konstrukcijska je osnova i svih budućih kamera i projektor.

Projektor za prikazivanje statičnih slika. Znatno je jednostavniji od kino-projektora, a služi za projekciju dija pozitiviva ili → dija filmova. Za projekciju slika ili crteža koriste se *episkop-aparati*, kod kojih se osvijetljena slika, odrazom preko ogledala, kroz objektiv šalje na ekran, a to je tzv. *refleksna projekcija*. R. Go.

PROKOFJEV, Sergej Sergejevič, sovj. skladatelj i pijanist (Soncovka, Ukrajina, 23. IV 1891 — Moskva, 5. III 1953). Studirao na konzervatoriju u Petrogradu (danas Lenjingrad) kompoziciju kod A. K. Ljadova (s kojim se često sukobljavao zbog različitosti u shvaćanju) i instrumentaciju kod N. A. Rimskog-Korsakova. Od 1918. nastupa kao pijanist po Evropi i SAD, potom se usavršava u Parizu (gdje sklada za baletnu trupu S. P. Djagiljeva). God. 1932. vraća se u SSSR. Njegova ranija djela (do 1930) odlikuju se gotovo simetričnim oblicima, pretežno dijatonskom gradom i odmjeranim glazb. izrazom (u to ga vrijeme nazivaju »muzičkim kubistom«). Kasnije više slijeđi rus. tradiciju XIX st. s naglašenijom lirskom crtom, melodičnošću i jednostavnijim izrazom. Njegovo opsežno djelo ima 138 opusa; skladao je orkestralna, komorna, klavirska i vokalna djela, te opere (npr. *Igrač*, *Zaljubljen u tri naranče* i *Rat i mir*), balete (npr. *Romeo i Julija*, *Pepeljuga* i *Priča o kamenom cvijetu*) i scensku muziku. Na filmu od 1934 (*Poručnik Kizé* A. M. Fajncimera /ta glazba korištena je i u brit. filmu *Konjska gubica*, 1959, R. Neamea/). Posebno značajnu suradnju ostvario je sa S. M. Ejzenštejnom u filmovima *Aleksandar Nevski* (1938) i *Ivan Grozni* (1944–46, u 2 dijela), gdje postiže neobično dojmljiv kontrapunkt između slike i glazbe. Prema njegovu baletu *Romeo i Julija* snimljeni su sovj. film (1955) L. O. Arnštama i brit. film (1966) P. Czinnera. Glazbu iz simfonijske priče *Peća i vuk* koristio je W. Disney. Neke svoje film. partiture P. je adaptirao i za koncertno izvođenje. Objavio je autobiografiju i niz stručnih priloga u sovj. i inozemnim časopisima. Dobitnik je brojnih sovj. i međunar. nagrada i priznanja.

Ostali važniji filmovi: *Pikova dama* (F. Ozep, 1937). Ni. Š.

PROKOP, Dieter, njem. sociolog i teoretičar filma (1941). Asistent na sveučilištu u Frankfurtu, predaje sociologiju i teoriju masovnih komunikacija; suradnik časopisa »Film« i »Filmkritik«. Jedan od istaknutih suvremenih proučavatelja sociologije filma (*Sociologija filma* — Soziologie des Films, 1970) i polit. aspekata film. proizvodnje (*Tri teze o politici, ekonomici i umjetnosti filma* — Drei Thesen über Filmpolitik, Filmwirtschaft und Filmkunst, 1968; *Ekonomika, sociologija i razvoj filma* — Filmwirtschaft, Filmsoziologie und Filmentwicklung, 1969; *Istraživanje masovne kulture i spontaniteta* — Versuch über Massenkultur und Spontanität, 1971 /sve objavljeno u knjizi *Materijali za teoriju filma* — Materialien zur Theorie des Films, 1971; *Istraživanje masovnih komunikacija* — Massenkommunikationsforschung, 1972). Du. S.

PROKOPIEV, Trajko, skladatelj i dirigent (Kumanovo, 6. XI 1909 — Skopje, 21. I 1979). Već u ranom djetinjstvu svira flautu i violinu. Muz. školu pohađa u Beogradu, gdje ga počinje zanimati zbarska glazba i dirigiranje. God. 1934. vraća se u Skopje, 1935–37. voditelj je zbora u Leskovcu, a 1939–41. dirigent pjevačkog dru-

štva Sloga i nastavnik glazbe u Sarajevu. God. 1946/47. usavršava dirigiranje u Pragu, a po povratku u Skopje razvija dinamičnu stvaralačku i pedagošku djelatnost. Autor je većeg broja orkestralnih i komornih djela te opera i baleta. Kao film. kompozitor djeluje od 1948. Skladao je muziku za desetak dokum. filmova (npr. *Beli mugri*, 1952, T. Popova i *Ilinden*, 1954, K. Nedkova), kao i za igr. filmove *Frosina* (V. Nanović, 1952), *Vučja noć* (F. Stiglic, 1955) i *Zeđ* (D. Osmanli, 1971), u kojima bogatstvo folklornih harmonijskih formi vješto uklapa u dinamiku film. zbivanja. Dobitnik je više nagrada i priznanja za svoj umj. i društ. rad. G. Va.

PROMET FILMOVA → DISTRIBUCIJA; PRIKAZIVALAŠTVO, FILMSKO

PROMIO, Georges (po nekim izvorima **Albert, Alexandre** ili **Eugène**), franc. snimatelj i redatelj (1880 — Pariz, 1927). Jedan od najznačajnijih snimatelja braće Lumière, koji su ga slali svuda po svijetu da donosi film. zapise; putovao je, npr., po Švedskoj (gdje je 1897. osposobio jednog od prvih šved. snimatelja E. Flormana) i Turskoj (gdje je — u Istanbulu — dospio u zatvor, jer su za njegovu kameru mislili da je mitraljez). Najčešće ga se spominje u svezi s pokretima kamere, konkretno — s vožnjom; pretpostavlja se da ju je on prvi koristio snimajući 1896. u Veneciji iz gondole u pokretu. Već potkraj XIX st. počeo je i režirati, pa ga se smatra jednim od preteča žanra antičkog spektakla (tzv. *pepluma*): *Neron iskušava otrove na robovima* (Neron essayant des poisons sur des esclaves, 1897). God. 1904. prelazi u kompaniju Pathé Frères kao redatelj i rukovoditelj produkcije. Njegova su sjećanja naknadno objavljena u knjizi *Povijest cinématographe* (Histoire du cinématographe). K. Mik.

PROPAGANDNI FILM, vrsta filma: a) podvrsta → *namjenskog filma* kojoj je prvenstveni cilj propaganda; b) svaki film koji ima nekakav propagandni efekt; c) svaki film koji zastupa uvjerenja (stavove, vrednote) neprihvatljiva sa stajališta društ. grupe (profesionalnog udruženja, relig. zajednice, polit. stranke, države...) koja procjenjuje dani film.

Propagandnim se drži ono dugoročno priopćenje (→ TEORIJA KOMUNIKACIJA), dakle i film, s pomoću kojeg se teži utjecati na posve određene oblike ponašanja — time što će se utjecati na vrijednosne stavove koji pretpostavljivo ravnaju djelatnim izborima ili ih prete. Ovo se utjecanje u pravilu ne ostvaruje izravno (pa zato naredbe, zapovijedi i molbe nisu propagandna priopćenja), već posredno: kod gledatelja se nastoji uz pomoć filma stvoriti ili podržati vrijednosnu pristrasnost prema danom proizvodu, stranki, ličnosti, instituciji, akciji, programu, ideol. sistemu..., podrazumijevajući da će ta vrijednosna pristrasnost uvjetovati određen tip djelatnih opredjeljenja u specifičnoj djelatno-izbornoj situaciji.

N načini, oblici i vrste filmske propagande. Pri određivanju nekog filma kao propagandnoga, važno je razlikovati *propagandnu namjeru* od *propagandnog efekta*. Film rađen s propagandnom namjerom ne mora imati očekivanoga propagandnog efekta, a propagandni efekt mogu imati i filmovi koji nisu rađeni s propagandnom namjerom. Premda se ponekad i filmove bez propagandne namjere a s propagandnim efektom drži propagandnima, uobičajenije je da se propagandnim filmovima nazivaju samo oni po čijoj se strukturi dađe razabrati propagandna namjera — bez obzira da li je film efikasna ili neefikasna propaganda. Film bez razabirljive propagandne

namjere ne drži se propagandnim, a ako ipak ima određeni propagandni efekt, govori se o *filmu s propagandnim efektom*.

Propagandna namjera može biti ne samo *proizvodna* nego i *uporabna*. Film može biti upotrebljavan s propagandnom namjerom makar i nije bio proizveden s tom svrhom (i bez obzira da li ta uporaba ima ili nema propagandnog efekta); kao što se i proizvodno propagandni film može koristiti u nepropagandne svrhe (npr. da bi se analizirala propagandna tehnika danog filma, da bi se izvukle neke historičarske informacije i sl.). U općemu propagandno-ideologiziranom društv. kontekstu i filmovi rađeni bez razabirljive propagandne namjere (npr. tzv. eskapistički filmovi) mogu uobličavati propagandno poželjne motive i stavove, i time pridonositi podložnosti publike općoj propagandi, tj. mogu imati stanovitu propagandnu »uporabnu vrijednost«. Propagandnim filmom ipak se uobičajeno drži onaj proizveden s propagandnom namjerom, dok film koji nema proizvodno-propagandne namjere a koristi se u propagandne svrhe možemo nazvati *filmom s propagandnom uporabom* (ili *propagandno upotrebljenim filmom*).

Filmovi s propagandnom namjerom mogu biti *očito propagandni*, ili pak *prikriveno propagandni*. Očito propagandni filmovi su, u pravilu, reklamni filmovi, političko-propagandni dokumentarci (kakvi su proizvođeni za rata), prosvjetno-propagandni filmovi i sl. Oni oblikuju posebnu film. disciplinu koja ima svoju retoričku tradiciju, prepoznatljiva mjesta prikazivanja (npr., u sklopu tzv. predigre prije projekcije igr. filma u kinima, u sklopu obilježena reklamnog programa na televiziji, itd.), i nose u sebi niz tipskih signala (→ METAFILMSKI SIGNALI) koji upozoravaju na propagandnu disciplinarnu pripadnost danog filma. Filmovi koji kriju propagandnu namjeru i koji se žele predstaviti kao nepropagandni (npr. kao igr., dokum. ili znanstveni film) držimo prikriveno propagandnima.

Propagirati se može u prilog nekoj pojavi, i na takvu — pozitivnu propagandu — obično se pomišlja kad se govori o propagandnom filmu bez specifikacije. Kad se, međutim, propagira protiv neke pojave, takav se film naziva *negativno propagandnim*.

Ponekad se povlači razlika između uvjeravanja i propagande, odn. između *persuazivnog (uvjeravačkog) filma* i *propagandnog filma*. Naime, u skladu s često negativnim konotacijama termina *propaganda*, propagandnim filmom ponekad se drži onaj uvjeravački koji uvjeravanju teži uz pomoć varanja ciljne publike, tj. jednostranom selekcijom podataka uz prikrivanje onih koji omogućuju drugačije tumačenje, uporabom film. postupaka koji uzrokuju krivu interpretaciju (npr. uz uporabu montažnih rješenja koja stvaraju predodžbe što ne odgovaraju izvornoj snimanoj situaciji) itd. Persuazivnim filmom tada se drži svaki onaj koji teži uvjeravanju bez iskrivljavanja i laži. Međutim, kako su propagandni filmovi i uvjeravački, a mnogi otvoreno propagandni filmovi ne posiju za krivotvorenjem, niti se propagandu u svim kontekstima drži negativnom pojavom, to je umjesto razlike između uvjeravanja i propagande bolje povući razliku između *propagandne ispravnosti* i *propagandne laži*, pa tako i kvalificirati pojedine filmove.

Budući da je predmet propagiranja u središtu propagandnog filma te se cjelokupni uvjeravački postupak ravnja prema njemu, jedan od najčešćih kriterija u razvrstavanju propagandnih filmova jest po onome što se propagira; tako, npr., posto-

je ekonomsko-propagandni, političko-propagandni, zdravstveno-propagandni, ekološki, turistički i dr.

Kako su propagandni filmovi ponekad dominantno obojeni određenim izabranim tipom izlaganja, to se mogu razlikovati vrste propagandnog filma po dominantnom tipu izlaganja: *igrano-propagandni*, *dokumentarno-propagandni*, *obrazovno-propagandni* i dr.; kako propagandni film može u cjelini biti izveden tehnikom animacije, razlikuju se i *animirano-propagandni filmovi*.

Kraći propagandni filmovi zovu se kolokvijalno *reklamama* ili *spotovima*, a dulji — koji imaju propagandnu namjenu ali se uključuju u neku već postojeću disciplinu (obrazovni, dokum. ili igr. film) — ponekad se nazivaju → *naručenim filmovima*.

Kako je proizvodnja film. reklama (osobito ekon. propagande) institucionalno najutemeljenija, to se u njezinu okviru razlikuju mnoge podvrste (→ REKLAMNI FILM).

Tipske karakteristike propagandnog filma.

Budući da je temeljni postulat propagandnog filma da bude propagandno djelotvoran (tj. da tako utječe na uvjerenja, da se prema njima poželjno djeluje), to — u načelu — svaki postupak koji se učini djelotvornim, utjecajnim, može postati legitimnim postupkom propagande. Jedina su ograničenja u primjeni efikasnih postupaka — *etička ograničenja* (što neka zajednica drži etički dozvoljivim modusom propagiranja); nema, međutim, medijskih i disciplinarnih ograničenja. Zato se propagandna namjera može ostvarivati u sklopu bilo kojeg tipa izlagačke organizacije (i u narativnom, i u argumentacijskom, i u opisnom, i u asocijativnom tipu izlaganja), pa P. nije vezan uz neku »čistu« vrstu filma. Također, purizam je stran propagandi, pa su rijetki filmovi »čistog« tipa; obično se koriste »miješane« tehnike (slobodno se miješaju discipline, medijske odlike, sugestija i izričitost, itd.).

Također, kako su postupci propagandnog prijenosa, ustvari, retorički postupci, to je za propagandnu karakteristična crta *pojačane retoričnosti*, jer ona — kako se smatra — najefikasnije djeluje na ukupan stav, na cjelokupnu strukturu čovjekova duha.

Treća tipična odlika propagandnih filmova, vezana uz pojačanu retoričnost, je težnja k većoj *naplašenosti stavova*, interpretacija vezanih uz predmet propagiranja, a time i jača vrijednosna izdvojenost (naplašenost) predmeta propagiranja. P. se stoga često prepoznaje po tome što se o nekoj pojavi naplašenije vrijednosno izjašnjava; on je vrijednosno izravniji od dr. vrsta filmova.

Po spletu ovih značajki — uz metakomunikacijske kontekstualne signale — može se naslutiti da je riječ o propagandnom filmu, a ako se želi prikriti propagandna namjera, prvenstveno će se nastojati izbjeći ova 3 obilježja u njemu.

Propagandna efikasnost filma. Propagande u filmu i propagandnog filma kao film. discipline ne bi uopće bilo da se film — kao i većina dr. prihvaćenih oblika komuniciranja — ne doima ljudi, da ne uspijeva utjecati na njihovu spoznajnu i opću doživljajnu strukturu, pa tako utječe — barem potencijalno — i na njihovo ponašanje.

Ta općeprihvatljiva činjenica razvila se u uvjerenje da se filmom može krajnje efikasno i specifično utjecati na ljude (i protiv njihove volje i pristanka) — da je film vrlo efikasno sredstvo za »manipulaciju« gledateljem. Jaku propagandnu djelotvornost filma omogućuje, smatra se, najprije *zornost*, te se tako čini da je film očigledan i neosporan svjedok onoga što se snimalo. Drugo, utjecajnost filma osiguravaju *izlagačke (mizanscen-*

ske i montažne) mogućnosti pobuđivanja, privlačenja i vođenja gledateljeve pažnje (pa je on, drži se, prosječno receptivniji, podložniji nedragovoljnoj manipulaciji nego što je to, npr., posjetitelj kaz. predstave ili čitatelj nekog teksta). Treće, film je djelotvorniji zato što *brojnost* posjete određenom filmu čini da se pojedinca jače doima ono što prima s tolikim dr. ljudima. Pretpostavke o krajnjoj propagandnoj efikasnosti filma podjednako su dijelili i favorizatori (npr. propagandni odjeli vlada, marketinški timovi i dr.) i protivnici »propagandne manipulacije masama« (humanistički intelektualci i suvremeni lijevari iz kapitalističkih zemalja). Ovo se uvjerenje javilo vrlo rano, i bilo je toliko samorazumljivo i općeprihvaćeno, da je jedan od temeljnih zadataka → *cenzure* bio upravo u kontroli propagandnoga — protivničkog — djelovanja s pomoću filma, pri čemu se težilo svaki sadržaj neprihvatljiv po cenzorskim kriterijima (ideol. kriterijima) smatrati »propagandnim«, bez obzira da li je propaganda bila namjeravana ili nije.

Ovakvu predodžbu o propagandnoj djelotvornosti filma i dr. masovnih medija nastoje promijeniti empirijska sociol. istraživanja (*Hoveland, Lazarsfeld, Fearing* i dr.). Ustanovljeno je da su mjera i intenzitet propagandne djelotvornosti filma daleko ograničenije od onih s kojima se cijelo vrijeme računalo. Uočeno je, naime, da je između raznih oblika utjecanja na ljude najjači onaj neposredne društ. zajednice. Ako se »poruka« propagandnog filma poklapa sa stavovima grupe kojoj pripada gledatelj, i u njoj se prihvaća, imaće većih šansi da utječe na pojedinačnog gledatelja; ukoliko se razlikuje od usvojenih i prihvaćenih stavova grupe, djelovat će znatno slabije.

Dalje, velika je razlika u podložnosti propagandi između gledatelja s različitim tipom odnosa prema predmetu i temelju propagiranja. Najpodložniji su oni koji već imaju uspostavljen traženi odnos prema predmetu propagiranja, tj. film će biti efikasan onda kad služi soc. samopotvrđi već postojećih uvjerenja. Ako gledatelj već ima neka uvjerenja, ona obično odgovaraju strukturi njegove osobnosti. Ukoliko će svaki gledatelj među propagandnim filmovima i aspektima težiti selektirati prvenstveno one koji se dobro usklađuju sa strukturom njegove ličnosti, dok ostali aspekti i filmovi neće imati nekoga uočljivijega, trajnijeg utjecaja. Među raznim tipovima ličnosti, utvrđeno je da su propagandi najpodatniji, npr., oni koji imaju nisko samopoštovanje, koji su skloni maštanju i (pre)jakom uživanju u filmu, te oni povodljiviji (koji se manje ravnaju prema vlastitim uspostavljenim standardima).

Mogući propagandni efekt jako ublažuje i činjenica da je film dugoročni komunikacijski sistem, čija se priopćenja primaju kao uvjetna i konstruirana (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO), bez obveze na povlačenje osobno-nazornih i društveno-djelatnih konzekvenca. Uz to, kultivirani film. gledatelj — onaj koji ima usvojeno iskustvo s dominantnim formama film. medija — u pravilu nala raspoznati propagandni film, uočiti propagandne namjere i strategije, te će — tipično — propagandne poruke primati s rezervom i kritičnošću.

Empirijska istraživanja s tim u svezi utvrdila su dvojbenost osnovne pretpostavke propagiranja: da uvjerenja ravnaju djelatnošću te da promjena uvjerenja nužno ima za posljedicu i promjenu u djelatnim izborima. Čini se, naime, da promjena iskazivih uvjerenja rijetko ima za posljedicu vidljivije dugoročne promjene u djelatnosti, dok, naprotiv, oni pojedinci koji su »natjerani« da djeluju u skladu s propagandnim ciljevima često

ključno mijenjaju svoja uvjerenja u skladu s načelima i ciljevima svoje djelatnosti.

U svjetlu tih nalaza čini se da je najvažniji jamac propagandne efikasnosti *osiguravanje uvjeta za društveno konformiranje pojedinaca uz propagiranje pravca akcije*, dok su promjene uvjerenja od pomoćne i popratne važnosti. Zato su one društ. situacije u kojima je zajednica izložena općeprihvatljivomu a društveno sveobuhvatnomu propagandnom djelovanju iz raznih izvora i kroz razne moduse (ne samo putem filma, već i radija, televizije, tiska i dr. društvenih manifestacija), a pritom se zahtijeva pojedinačno aktivno vrijednosno izjašnjavaње i uključivanje u propagandne akcije — uz mogućnost pritiska i prisile u tom smjeru — vrlo je vjerojatno da će se u takvim prilikama stvoriti, u najmanju ruku, uvjeti za konformističku prilagodbu ponašanja pojedinca u propagandnom željenom pravcu, a moguće su i ključne promjene u temeljnim uvjerenjima, barem onoga podložnijeg stanovništva. Prilike u kojima se takvo globalno propagandno djelovanje ostvaruje osobito su one ratne — u kojima je zajednica suočena s općom ugroženošću ili s općom samopotvrdom, ali i one »totalitarne«, »autoritarne«, kakve vladaju u jako i homogeno ideologiziranim društvima i manjim zajednicama — bilo u doba rata ili mira.

Međutim, i u netotalitarnim uvjetima drži se da će se propagandna efikasnost povećati ako se stvore pogodni uvjeti za društ. konformizam prema danom cilju propagande. Zato se organiziraju koordinirane propagandne kampanje — u kojima su film. djela tek segment. Ukoliko je takva kampanja dovoljno opsežna i intenzivna — a ne potakne nikakve grupno averzivne reakcije — može stvoriti dojam dominantnoga društ. trenda (»mode«), uz koji se ciljna publika može u većem postotku konformirati (→ ITALIJA; NJEMAČKA; SAD; SSSR; VEL. BRITANIJA).

LIT.: H. Lasswell, *Propaganda Technique in the World War*, London 1927; S. Box, *Film Publicity*, London 1937; Japanese Films, a Phase of Psychological Warfare, Washington 1944; P. Rotha/S. Road/R. Griffith, *Documentary Film*, London 1952; G. Sadoul, *Le cinéma pendant la guerre, 1939-1945*, Paris 1954; J. J. Anderson/D. Richie, *The Japanese Films*, New York 1959; R. Hughes (urednik), *Film: Book 2. Films of Peace and War*, New York 1962; Ch. Higham/J. Greenberg, *Hollywood in the Forties*, London 1968; G. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, Stuttgart 1969; D. Stewart Hull, *Film in the Third Reich*, New York 1969; L. Furhammer/F. Isaksson, *Politics and Film*, London 1971; F. Courtade/P. Cadars, *Histoire du cinéma nazi*, Paris 1972; D. McQuail (urednik), *Sociology of Mass Communications*, Harmondsworth 1972; R. Dyer McCann, *The People's Film*, New York 1973; W. Becker, *Film and Herrschaft*, Berlin 1973; R. Meran Barsam, *Nonfiction Film*, London 1973; Z. A. B. Zeman, *Nazi Propaganda*, Oxford 1973; A. Tudor, *Image and Influence*, London 1974; W. Baird, *The Mythical World of Nazi War Propaganda*, Minneapolis 1974; A. Bazin, *Le cinéma de l'occupation et de la Résistance*, Paris 1975; F. Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e Telefoni bianchi nel cinema italiano di Regime (1930-1945)*, Milano 1975; P. Weiss, *Cinematics*, Carbondale 1975; P. Smith (urednik), *The Historian and Film*, Cambridge 1976; L. A. Baudein (urednica), *The Oxford Companion to Film*, London 1976; A. M. Winkler, *The Politics of Propaganda. The Office of War Information 1942-1945*, New Haven 1978; J. Petley, *Capital and Culture — German Cinema 1933-1945*, London 1979; R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, Cambridge 1979; R. Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, London 1979; J. Leyda, *Istorija sovjetskog nemog filma*, Beograd 1979; M. Argenti, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze 1979; A. Aldgate, *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, London 1979; E. Barnou, *Dokumentarac*, Beograd 1981; D. Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Oxford 1983; K. R. M. Short (urednik), *Film and Radio Propaganda in World War II*, London 1983; I. Škrabalo, *Između publike i države*, Zagreb 1984.

H. TČ.

PROPORCIJE FILMSKE SLIKE, odnos širine i visine snimljene odn. projicirane film. slike. Ovisno o → formatu negativa i pozitivu, P. se kreću od 1,33 : 1 do 2,85 : 1; specifičan je slučaj projekcija na kružnim ekranima 360° oko gledališta. Različite varijante proporcija film. slike, hori-



PROPORCIJE FILMSKE SLIKE, R. Grimoin-Sanson Cinéorama, Pariz 1896.

zontalno širenje film. ekrana, težnja za periferom stimulacijom vida i 3-D iluzija te ekrani od 360° proizašli su iz razvojno-teh., tehnol., estradno-senzacionalističkih, estetskih i psihološko-doživljajnih razloga.

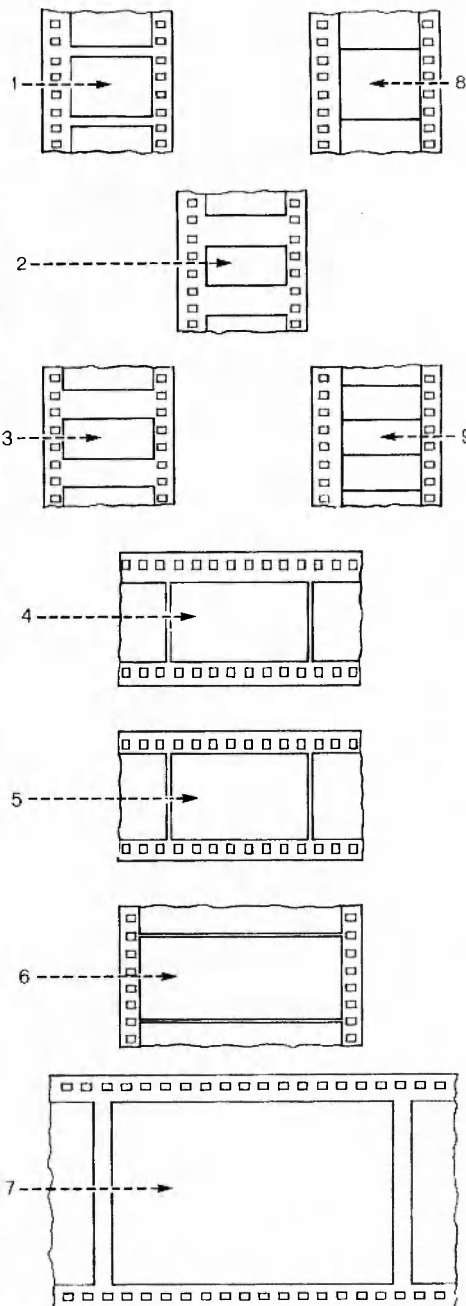
W. K. L. Dicksonovim i Th. A. Edisonovim normama → kinetographa iz ranih 90-ih godina XIX st., film. fotogram (sličica) na 35 mm vrpce od $25,4 \times 19$ mm s odnosom stranica 1,33 prihvaćen je 1909. kao profesionalni omjer nij. filma, a am. asocijacija SMPT 1917. standardizirala je njegove dimenzije sa 24×18 mm.

Pojavom zv. filma i optičkoga zv. zapisa na vrpce, smanjuju se dimenzije fotograma nij. filma na $22,4 \times 16,02$ mm s omjerom stranica 1,37 : 1 (Movietone). To je do pojave širokih ekrana (Wide Screen) osnovni profesionalni omjer koji se djelomice zadržao i do danas (osobito na televiziji). Svi omjeri film. slike veći od 1,33 : 1 nazivaju se Wide Screen (odn. u nas uobičajeno široko platno ili široki ekran).

Paralelno s gl. tokovima razvoja stand. profesionalne tehnologije 35 mm film. formata, pojavljuju se i posebni sistemi i procesi spektakularnih i izvanstand. formata film. vrpce, omjera stranica i projekcija film. slike. Multi-film sistemi s projekcijama na kružnim ekranima od 360° pojavljuju se sa Cinéoromom (Pariz 1896) R. Grimoin-Sansona koja koristi deset projektor, Technirama sa šest 35 mm projektor i anamorfotskim objektivima (New York 1964), Disneyjeva Circarama sa jedanaest 16 mm odn. devet 35 mm projektor i sovj. Kinopanorama sa dvadeset dva projektor. Za razliku od ovih sistema koji više služe za spektakularnu registraciju stvarnosti, razvijaju se sistemi koji teže i za emocionalnim i dramskim efektom film. prezentacije kao npr. Widescope (1921) s dva projektor i Triptych C. Autant-Laraa i A. Gancea (1925–27) s tri projektor. God. 1929–31. razvijaju se sistemi sa vrpce širim od standardne; to su Grandeur 70 mm postupak, Magnafilm 56 mm postupak, dok Magnascope sistem koristi specijalne projekcijske objektivne za povećanje i smanjenje projicirane slike u toku projekcije. H.-J. Chrétien u Parizu (1927) i SAD (1933) eksperimentira i demonstrira projekcije različitog povećanja slike u vertikalnom i horizontalnom smjeru.

Osnovno ograničenje promjene proporcija film. slike je već široko prihvaćena i razvijena kinemat. tehnologija na 35 mm formatu. Rješenje problema povećanja proporcija film. slike traženo je unutar stand. vrpce optičkim putem. Chretienov sustav cilindričnih leća Hypergonar, prikazan na izložbi u Parizu 1937 (demonstriran projekcijom jedinstvene slike dvaju projektor na platnu 90×10 m) primjenjuje se od 1953. kao dodatak stand. profesionalnoj opremi (objektiv-kamera, objektiv-projektor) za koju je razvijen i prihvaćen pod nazivom CinemaScope (kompanija 20th Century-Fox). Hypergonar, tzv. anamorfotski dodatak, pri snimanju lateralno komprimira sliku s omjerom kompresije 2 : 1, a prilikom projekcije istim je omjerom dekomprimira. U slučaju snimanja kružnice, ona se oslikava na vrpce kao elipsa kojoj je vertikalna os dvostruko duža od horizontalne. Prilikom projiciranja, Hypergonar lateralnom ekspanzijom vraća snimljenom predlošku prvotni oblik kružnice. Na taj se način na negativu odnosno stand. 35 mm pozitivu s omjerom stranica 1,33 : 1 nalaze slikovne informacije za projekciju slike omjera stranica 2,35 : 1.

Zahvaljujući sve boljoj optici i kvalitetnijemu fotogr. materijalu (konturna oština, sitna zrna-tost), male i siromašnije evr. produkcije razvijaju sistem Wide Screen bez anamorfotskih objektiv, a unutar standarda 35 mm filma i tehnike. Maskirajući fotogram 1,37 : 1 s gornje i donje strane, smanjujući visinu snimljene i projicirane slike, smanjena je iskoristiva površina fotograma ali je omogućena projekcija slike u omjerima stranica 1,66 : 1, 1,75 : 1 i 1,85 : 1, što je omogućilo

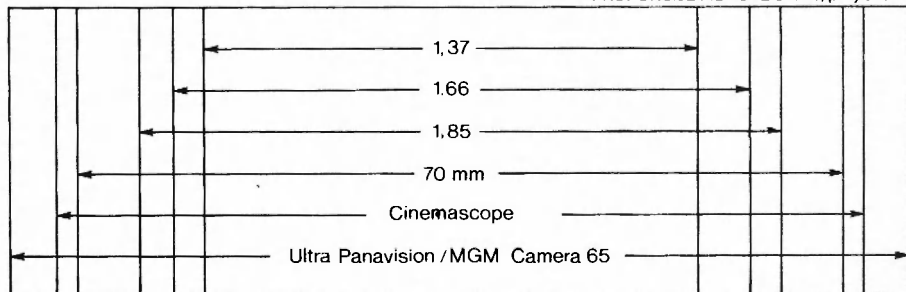


PROPORCIJE FILMSKE SLIKE, 1. Movietone, 2. Wide Screen, 3. Superscope, 4. Vista Vision, 5. Tehnirama, 6. 65/70 mm Todd-AO i Super Panavision, 7. IMAX 70 mm, 8. CinemaScope, 9. Techniscope

Wide Screen projekciju do ruba iskoristivosti fotogr. kvalitete film. vrpce.

Bogata i snažna film. industrija nastavlja s istraživanjem Wide Screena, kojim osim širine platna pruža kvalitetniju fotogr. slikovnu informaciju sadržanu u negativima i pozitiv-kopijama veće površine. Razvijaju se sistemi s horizontal-

PROPORCIJE FILMSKE SLIKE, projicirane



nim protokom 35 mm film. vrpce, gdje je površina slike dvostruko veća od standardne; razvijaju se i tehnike snimanja na 55, 65 i 70 mm negativima i projiciranja na 70 mm pozitiv-kopija. U novije doba uvodi se 70 mm sistem s horizontalnim protokom vrpce. Optičke i fotogr. kvalitete slike daleko nadilaze svaki prethodni sistem što je potencirano paralelnim usavršavanjem fotogr. kvalitete film. vrpce.

Brojne varijacije prošlih, sadašnjih i sistema u razvoju mogu se podijeliti u 3 gl. grupe. *Anamorfotski sistemi* imaju sliku koja je optički komprimirana u horizontalnom smjeru, a prilikom projekcije dekomprimirana na korektnu proporciju slike i formata; projekcijski objektivu imaju veći stupanj horizontalnog povećanja od vertikalnog. *Ravni sistemi* koriste stand. optiku i uređaje za snimanje i projiciranje slike; proporcije film. slike određene su formatom na koji se snima i maskiranjem slike na željeni omjer. *Multi-film postupci* imaju 2 ili više projektora sa separatnim film. vrpca koji tvore jedinstvenu sliku širokog ekrana.

Ravni postupak 1,66 : 1 danas je najrasprostranjeniji format širokog ekrana. Blizak formuli *zlatnog reza*, dobre iskoristivosti površine negativa, taj format ima mogućnosti za prikazivanje na HDTV (televizija »visoke definicije«) u razvoju, koja s omjerom stranica 5 : 3 (1,66 : 1) postaje idealan medij za poštivanje omjera komponirane film. slike u tv-emitiranju, što za sada nije slučaj. Format s omjerom stranica 1,75 : 1 — neko vrijeme neupotrebljavan u Evropi — napušten je zbog nešto slabije iskoristivosti negativa i lošeg prezentiranja formata na televiziji. Format 1,85 : 1 malo je upotrebljavan format, slabe iskoristivosti negativa i neprikladan za prikazivanje na televiziji; međutim, često se koristi da se u njemu optičkim putem kopiraju anamorfotski i ravni formati s omjerom stranica većim od 2 : 1. Za poboljšanje iskoristivosti negativa razvijen je sistem troperforacijskog pomaka film. vrpce u kamerama i projektorima, no sadašnji četverperforacijski pomak 35 mm vrpce na svim uređajima u film. industriji velika je prepreka razvoju toga ekonomski opravdanog sistema.

Ravni postupak 65/70 mm, *Todd-AO* i *Super Panavision* snimaju se na 65 mm negativu, kopiraju na 70 mm pozitiv ili reduciraju anamorfotski na 35 mm pozitiv za prikazivanje u oba sistema s omjerom stranica 2,30 : 1. Relativno mali broj kinematografa opremljenih 70 mm projektorima prepreka su kvalitetnim projekcijama fotograma 3,3 puta većeg od stand. formata. *Vista Vision* postupak koristi horizontalni pomak film. vrpce i uz osamperforacijski pomak; fotogram je dvostruko veći od standardnoga i s omjerom stranica 1,5 : 1; sistem je napušten zbog kompliciranih uređaja za snimanje i projiciranje te inkompatibilnosti s postojećim projekcijskim uređajima; zbog svojih fotogr. kvaliteta upotrebljava se za spec. efekte u SAD. U novije doba razvijaju se novi sistemi na 70 mm filmu koji uz frekvenciju od 60 sličica u sekundi i horizontalni protok film. vrpce daju zasad najkvalitetniju sliku. Sistemi *IMAX* i *OMNIMAX* s pozitiv-fotogramom 3 puta većim od standardnoga 70 mm formata s omjerom stranica 1,43 : 1, kao i slični sistemi *Showscan* i *Futurovision 360*, nisu dostupni širem gledalištu zbog svoje inkompatibilnosti sa svjetskom kino-mrežom, već su prepušteni razvijanju vlastite.

Prvi anamorfotski postupak široko prihvaćen za realizaciju širokoekranskih projekcija na 35 mm formatu je *CinemaScope* (*Franscope*, *Camerascop*, *Oyaliscope*, *Panavision 35*) s proporcijom

projicirane slike 2,35 : 1 (optički zv. zapis) i 2,55 : 1 (magnetni zv. zapis). *SuperScope 235* koristi stand. tehniku snimanja, ali se kopije izrađuju s horizontalnom kompresijom slike i vertikalnim povećanjem, te se projiciraju stand. *CinemaScope* projektorima u omjeru 2,33 : 1. *CinemaScope 55* snima na 55 mm negativu a kopije se optički reduciraju na standardni *CinemaScope* 35 mm format i projiciraju u omjeru 2,55 : 1; postupak je danas napušten. *Technirama* upotrebljava 35 mm negativ horizontalnog protoka kroz kameru a kopije se izrađuju za projekciju na stand. *CinemaScope* projektorima; projicirana slika je u omjeru stranica 2,35 : 1. *Ultra Panavision 65/70 mm* anamorfotski je sustav s faktorom kompresije slike od 1,25, a projicirana slika je u proporciji 2,85 : 1. *Techniscope* je postupak snimanja slike sa stand. 35 mm vrpcom ali dvoperforacijskim pomakom vrpce u kameri, tako da snimljeni fotogram ima omjer 2,35 : 1; optičkim kopiranjem na 35 mm pozitiv s vertikalnim povećanjem 2 : 1, pozitivna slika ima stand. mjere *CinemaScope* i reproducira na stand. *CinemaScope* uređajima; dvoperforacijski pomak omogućuje velike uštede negativa.

Različite varijante kopiranja negativa s manjih na veće pozitiv-formate, i s većih na manje, često ne poštuju originalnu kompoziciju film. slike zbog razlika koje se javljaju u proporcijama snimljene, kopirane odn. projicirane ili emitirane slike. Televizija, ne samo u razlici lažne paralakse projicirane odn. emitirane slike, već i svojim nepodesnim proporcijama ekrana 4 : 3 (1,33 : 1) te nepoštivanjem originalne kompozicije filmova snimljenih u Wide Screenu, panoramskim skeniranjem kadrova s većim omjerom stranica (u *CinemaScopeu* i sl.), nepodesan je medij za vjernu prezentaciju kompozicije i sadržaja film. slike.

LIT.: B. Belan, Sja i bijeda filma, Zagreb 1966; N. Tanhofer, Filmska fotografija, Zagreb 1981. E. Mć.

PROSTOR, FILMSKI, filmskoteorijski, filmološki pojam koji uključuje sve prostorne aspekte filma kao dovršenoga i prikazivanog djela. Najčešće se razlučuju 2 aspekta: projekcijski prostor i prostor filmske slike; premda se njihova svojstva prožimlju, radi preglednosti u izlaganju i zbog djelomične autonomnosti tretmana njihova sadržaja najčešće se razmatraju zasebno.

Projekcijski prostor, kategorija unutar koje se razlučuju: a) *gledališni prostor* — prostori, mjesto u kojem se prikazuje film (→ KINEMATOGRAF; PREDSTAVA, FILMSKA); b) *projekcijski prostor u najužem smislu*, tj. ploha — zid, platno, ekran (→ PLATNO, FILMSKO) — na koju se projicira film; proučavanja prikazivanja filma nekom dr. tehnologijom (s pomoću tv-prijemnika, videa), koju karakteriziraju drugačije odlike prostora na kojem se pojavljuje film. slika, imaju komplementarni karakter.

Prostor filmske slike, kategorija koja podrazumijeva sve prostorne atribute projiciranog filma, odn. cjelokupnu prostornu kakvoću film. slike i film. djela u cjelini; upravo na to se pojam *filmski prostor* najčešće odnosi.

Najčešća i za utvrđivanje prirode filma najznačajnija su istraživanja (filmološka, komparativno-estetička, filmskoteorijska, psihologijska) što se usredotočuju na prostorna svojstva film. prizora (→ PRIZOR, FILMSKI), a u usporedbi sa svojstvima životnoga prostora, onima što postoje u afilm. opažanju (→ AFILMSKO). Stoga, već u počecima teorijske misli o filmu razlučuju se svojstva koja film. prostor dijeli sa afilm. iskustvenim prostorom (nazivaju se /termin uveo D. Stojanović/ čim-

benicima sličnosti) od onih što ga od njega razlikuju (*čimbenici razlika*).

Tako, s obzirom na čimbenike sličnosti, dio njih je sasvim srodan onima iz (statične) fotografije koja se (kao i film. zapis) zasniva na osjetljivosti → emulzije na svjetlost. Odnosi se to na visoki koeficijent osjetline sličnosti s vidljivim svijetlom bića i predmeta (→ FOTOGRAFIČNOST), što je pretežito posljedica sl. moći primanja i raspređivanja svjetlosnih stimulusa na emulziji vrpce i mrežnici čovjekova oka. Konkretno, to se opaža u složenosti i bogatosti fakturi film. slike (fotografije) — u bogatstvu nijansi svjetlih i tamnih površina, boja, iluziji dubine i dr.

Drugi dio čimbenika sličnosti očito je uzrokovano specifičnostima film. tehnike, tj. primarno vremenske dimenzije film. snimke, pa se u filmu, kao i u afilm. opažanju prostora, neprekidno i teško razlučivo prožimlju manifestansi vremena i manifestansi prostora, međusobno uvjetujući karakter i svojih užih svojstava (kategorija »prostor — vrijeme«); stoga, film. prostor pojavljuje se kroz dimenziju trajanja, kroz mijenu, pokret, prikaz bića u procesu njihova nastajanja i nestajanja kroz vremenski smjer i poredak (→ VRIJEME, FILMSKO). Napokon, prostorni čimbenik sličnosti uočava se (u zv. filmu) i s pomoću zvukova: širenje zv. valova podrazumijeva trodimenzionalan prostor, pa zvukovi u filmu pojačavaju iluziju dubine, »treće dimenzije«.

Kod čimbenika razlika također se mogu razlikovati oni što ih film dijeli s fotografijom, pa i slikarstvom, od onih što ih tvore upravo svojstva filma. Tako, s obzirom na prve, usprkos sugestiji treće dimenzije, očevidan je dvodimenzionalni karakter film. slike, jer se trodimenzionalna fiz. realnost »konzervirala« u dvodimenzionalnoj vrpici (i projekcijom) predočila na dvodimenzionalnoj plohi platna; stoga, dojam koji izaziva percipiranje film. prostora jest između dvodimenzionalnoga i trodimenzionalnoga (R. Arnheim). Nadalje, reduciranoš dubine može biti vrlo raznolika i neiskustvena (kao posljedica uporabe različitih objektivu /→ OBJEKTIVI/ i stvaranjem različitih tipova → perspektive). Dvodimenzionalna komponenta film. slike može biti i razlog »definitivnih«, trajnih zaklanjanja pojedinih predmeta u perspektivi: dok u životnom prostoru promatrač može mijenjati svoju → točku promatranja i otkrivati maločas skrivene, zaklonjene predmete i prostore, u filmu (kao i u slikarstvu i fotografiji) vizura može biti stalna, pa stoga stalna može biti i konstelacija među sastavnicama film. prizora, dana »fiksiranom« točkom snimanja. Dalji vrlo značajni čimbenik razlike jest uokvirenost film. prostora (→ OKVIR) — geom., simetričan, pravokutan i ravnostraničan izrez koji odjeljuje vidljivi prostor u film. slici od pretpostavljivoga a nevidljivog produžetka toga istog prostora u životnom prizoru; dano vidno polje u životnom prizoru nije, naime, omeđeno, a granice vidljivoga i nevidljivoga nisu oštre i geometrične — stalno se i mijenjaju. Nadalje, film. prostor može biti monokromatičan (crno-bijela tehnika), dok je zbiljski prostor polikromatičan; ako je, pak, film u boji, i ona može biti izrazito stilizirana, »artificijelna«. Napokon, životni prostor je perceptivno multimodal — on se zamjećuje i okusom, opipom, mirisom, dok se filmski zamjećuje samo vidom i sluhom.

Od čimbenika razlika koji su uzrokovani specifičnostima film. tehnike — uz mogućnost transformacija izgleda životnog prostora raznim meh., optičkim i fototeh. trikovima ili posebnim efektima — najistaknutiji je mogućnost da se prepoz-

natljiivi životni prostori sagledaju skokovito, diskontinuirano, odn. da se → montažom naglo (→ rezom) izmjenjuju točke promatranja istog ambijenta, ili prikazuju očevidno različiti ambijenti.

Sva ta svojstva film. prostora uzrokuju da se realni prostor na filmu svojstven načinom »derealizira«, pa ga stoga pojedini teoretičari nazivaju i *irealnim, imaginarnim, prostorom »nezavisnim o zakonima gravitacije«, »autonomnim u odnosu na zakone orijentacije«* i sl.

Ustanovljavanje ovih svojstava film. prostora na deskriptivnoj razini predstavlja polazište za daljnja širenja opsega pojma — osobito iz komparativnoestetičkoga i uže filmskoteorijskog pristupa. Vrlo često svaki od tih pristupa svoje specifične zaključke uzima za gl. definijense pojma.

Tako, učestale su komparacije film. prostora i prostora u slikarskom ili fotogr. djelu. Bitnu razliku čini vremenska dimenzija film. prostora, koji je »procesan«, »dinamičan«. Tako P. zbog okvira ima neosporno simetrijsku kvalitetu, što se onda očituje i u afinitetu prema srodnim slikovnim svojstvima — lik. kompoziciji ili, općenito, vizualnoj harmoniji ili »ritmu« (svjetla i sjena, likova, volumena, boja i dr.), ipak je evidentna mogućnost da te uže »likovne« vrijednosti imaju »dinamički« karakter — da se kompozicija snimke i njezine ostale vizualne vrijednosti javljaju u manje statičnom obliku — u procesu mijena, nastajanja i nestajanja. Napokon, sam okvir u filmu nije postojan — vizura je latentno promjenljiva (pomacima kamere), pa i okvir ima dinamički karakter.

Uspoređivanje s kaz. prostorom naročito problematizira pitanja specifičnosti film. prostora. Tako, utvrđuje se, u najbukvalnijem fiz. smislu kazališni je prostor realan (trodimenzionalan, jednak prostoru gledaoca) a filmski irealan (dvodimenzionalan, različit, stoga, od prostora gledaoca); s obzirom na »sadržaj« i očekivanja u vezi s njime kazališni je prostor konvencionalan, simboličan, artifičijelan, dok je filmski realan (zbog kvalitete fotografičnosti prikazani ambijenti, živa bića i predmeti, odnosi među njima i dr. stvaraju dojam apsolutne sličnosti, *mimetizma*); s obzirom na najuže recepcijsku kvalitetu, na položaj gledaoca prema djelu, kaz. gledalac participira u izvedbi jer s izvođačima dijeli isti prostor, dok je filmski prostor »eksterijeran«, »otuđen od gledaoca«, između njega i gledaoca ne postoji spona za moguću »suigru«; s obzirom na viđenje prizora, iako je u oba medija gledalac gledališno u istoj poziciji (na svojem »mjestu« u dvorani, stalno u istoj fiz. relaciji prema djelu), u filmu se, montažom, sugeriraju različite udaljenosti (planovi) i različiti kutovi viđenja prizora, a on se prikazuje i vremenski-prostorno diskontinuirano.

Konstituante i kvalitete film. prostora reperkuriraju se i na ostala svojstva filma — na razne razine proučavanja filma i film. prakse.

Tako, na temelju onih svojstava film. prostora koja su u vezi s njegovim mimetičkim karakterom, s visokim stupnjem zornosti (što se u odgovarajućoj terminologiji tretira kao skup čimbenika sličnosti, odn. kao posljedica fotografičnosti u najužem smislu), dolazi do spoznaja o filmu kao mediju koji omogućuje visok stupanj identifikabilnosti prikazanih bića (kao »zbijskih«), da film ima dokumentaristički karakter (→ DOKUMENTARNI FILM) i dokumentacijsku vrijednost, a i da jest — barem na razini svojega »nultog pisma« — »univerzalni jezik«. S druge strane, one »nemimetičke« kvalitete, čimbenici razlika, u još većoj mjeri učvršćuju ideje o specifičnosti film. prostora i filma uopće: njima se preobražava fiz. real-

nost, otežava identifikabilnost, stvaraju efekti začudnosti i, nasuprot dokumentarističko-realist. potencijalu, stvaraju uvjeti za stilizaciju i fantastiku. Potonji potencijali najviše se otkrivaju u mogućnostima fotogr. preobrazbe zbijskih bića (do neprepoznatljivosti), nemotiviranim skokovitim mijenama vizure (montažom) i u relativizaciji veličina, brzina, oblika i orijentacijskih vrijednosti (montažom, izrezom i raznim objektivima).

Ovaj potencijalni polaritet inače neotuđivo spojenih vrijednosti presudna je odrednica karaktera prikazivanja (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO) i njegovih osnovnih tipova (→ PRIKAZIVAČKI FILM; NE-PRIKAZIVAČKI FILM), kao i najuobičajenijih podjela na realističke i drugačije, npr. stilizirane filmove (→ STILIZACIJA). Taj polaritet je u izravnoj vezi i s pojedinim najistaknutijim film. teorijama: tako, → realistička teorija polazi od fotografičnosti filma u najužem smislu sličnosti s čovjekovom percepcijom, od čimbenika sličnosti, dok → formativna teorija pretežito poseže za čimbenicima razlika. Značajke film. prostora uvjetuju i tipove film. retoričnosti: snažan retorički apel može imati zorna, dokumentaristička prezentacija životnih prizora, ali i transformacija zbijskih prostornih koordinata. Napokon, tretman prostora je i jasno zamjetljiva stilaska komponenta svih autora i stilskih formacija u povijesti filma.

Područje specifičnog zanimanja za film. prostor u najužoj je vezi s pragmatikom, operativom snimanja filma. Budući da P. ima svoje specifične vrijednosti, stvaraju se i karakteristični »zakoni«, »pravila«, koji omogućuju da se film. informacija primi, da se uspostavi korelat sa zbijskim prostorom i da se održi film. kontinuitet zbivanja (→ KONTINUITET, FILMSKI; MONTAŽA); prvenstveno se to odnosi na tzv. pravce gledanja i kretanja, te na pravila u vezi s → rampom.

Razvitak tretmana prostora u filmu. Osnovna karakteristika jest u kretanju od shvaćanja prostora kakav je bio u dr. vizualnim umjetnostima i medijima prema otkriću upravo film. prostora, a potom prema »razradbama«, insistencijama na specifičnim svojstvima film. prostora (→ NARATIVNI STILOVI). U prvoj, »pionirskoj« fazi filma nasljeđuju se iskustva fotografije i kazališta: prizor se tretira »statično«, iz jedne perspektive, kontinuirano (nepoznavanje montaže), »frontalno« (kao u kazalištu). Tako, već potkraj XIX st. otkrivajući razne trikove, G. Melies i G. A. Smith pronalaze načine transformiranja pojavne realnosti, a → D. W. Griffith označuje raskid s frontalnim, kaz. prikazom radnje — otkrivajući vrijednost promjene vizure na zbivanja. Proizimanje prostornoga s vremenskim, koje dolazi do izražaja već u Griffithovim filmovima (putem montaže), dosiže vrhunac 20-ih godina u raznim strujama franc. → avangarde i posebno u tretmanu ritma kod redatelja sovj. revolucionarnog filma (→ S. M. EJZENŠTEJN; D. VERTOV). U tim strujama posebno se istražuju i otkrivaju uže slikovne i uže simboličke (»znakovne«) vrijednosti film. prostora, kod franc. avangardista još i stilizacijske (nastavit će ih mnogi eksperimentalisti → EKSPERIMENTALNI FILM), a u njem. ekspresionistâ i one »fantastičke«; mnogi redatelji iz 20-ih godina uočavaju ekspresivne mogućnosti prikaza prostora u filmu — ne samo za potrebe »spektakla«, već i u funkciji stvaranja raspoloženja i uobičajavanja psihologije likova. U zv. razdoblju naglasak je početno na »podražavateljskim« svojstvima, no ubrzo dolazi do otkrića o ulozi zvuka u dočaravanju prostora, a posebno i do razradbe dubinske mizanscene (→ O. WELLES; J. RENOIR; W. WYLER). Nakon II svj. rata razvoj je evidentno višesmj-

ran. Posebno u razdoblju modernoga narativnoga stila (→ NARATIVNI STILOVI) istražuju se pojedini potencijali i aspekti film. prostora.

LIT.: B. Balas, Filmska kultura, Beograd 1948; R. Arnhajm, Film kao umjetnost, Beograd 1962; M. Marten, Filmski jezik, Beograd 1966; D. Stojanović, Film kao prevazilaženje jezika, Beograd 1975; H. Agel, L'espace cinématographique, Paris 1978; D. Stojanović, Montažni prostor u filmu, Beograd 1978.

An. Pet.

PROŠEV, Toma, skladatelj (Skopje, 10. XI 1931). Studirao na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, 1960. diplomirao na Akademiji za glasbo u Ljubljani (kod L. M. Skerjanca); usavršavao se kod N. Boulanger u Parizu. Muz. djelovanje otpočinje u Zagrebu 1959; predaje na Muzičkoj školi »Vatroslav Lisinski«, rukovodilac je komornog orkestra Musica nova, a surađuje i u muz. programima Televizije Zagreb. Po povratku u Skopje 1967. razvija intenzivnu djelatnost kao skladatelj, muz. pedagog i društ. radnik. Skladajući orkestralna, komorna, vokalna i klavirska djela, jedan je od najplodnijih i najdinamičnijih mak. stvaralaca. Povremeno se bavi i film. muzikom. Debitirao 1956. u dokum. filmu *Ptice dolaze* B. Gapa, a osobito zapažene partiture napisao za filmove *Planina gneva* (1968) i *Republika u plamenu* (1969) Lj. Georgievskog. Dobitnik je više nagrada i priznanja za umj. i društ. rad.

Ostali lrv. filmovi: *Kuda pošlje kiše* (V. Slijepčević, 1967); *Vrijeme bez rata* (B. Gapa, 1969).

G. Va.

PROŠIRENI FILM (prema engl. *expanded cinema*), općenito, naziv za svaki film koji se izdvaja od uobičajenog načina snimanja ili projiciranja. Premda je sâm naziv nastao tek potkraj 60-ih godina u doba razvitka → strukturalnog filma, istraživanja na ovom području počela su mnogo ranije. A. Gance radio je filmove koji su se projicirali istodobno na više ekrana, a već potkraj 40-ih godina *brat Whitney* počela su raditi na kompjutoru s pomoću kojega su snimali prve apstraktne filmove. P. možemo podijeliti u 2 osnovne podvrste: a) *posebna projekcija* (projekcija na više ekrana, s više projektora ili na površine koje nisu film. platno); b) *filmska izvedba* (projekcija filma kombinirana sa živom izvedbom ili nekim dr. nefilm. događanjem → MULTIMEDIJSKA IZVEDBA). Na području proširenog filma istaknuli su se: M. Le Grice i W. Raban u Vel. Britaniji, S. Brakhage u SAD T. Imura u Japanu, I. L. Galeta i I. Faktor u SFRJ, kao i mnogi dr.

B. Vid.

PROTAZANOV, Jakov Aleksandrovič, sovj. redatelj i scenarist (Moskva, 4. II 1881 — Moskva, 8. VIII 1945). Završio trg. školu. Na filmu od 1907. isprva na raznim poslovima u poduzeću Glorija (povremeno i glumi); režira od 1909. U predrev. razdoblju jedan je od najplodnijih rus. sineasta (oko 80 filmova). Isprva se vezuje uz produkcijsko-distributersku kuću Thiemann-Reinhard, za koju — sa V. R. Gardinom, čestim suredateljem tih godina — piše scenarij i režira film *Ključevi sreće* (Ključići, 1913), najkomercijalniji projekt tog razdoblja. God. 1915–18. surađuje s vodećim glumcem I. I. Možuhiom (26 filmova). Okušavajući se u najrazličitijim žanrovima — melodramama, krim. filmovima, adaptacijama knjiž. djela i dr., oblikuje red. prosede obilježen romantizmom, sklonošću stilizaciji, preglednim fabuliranjem te sigurnim radom s glumcima (oslanjanje o iskustva Moskovskoga hudožestvenog teatra). Postupno ali vrlo sugestivno uvodi i komponente realizma, osobito uočljivo u filmu *Otac Sergej* (Otec Sergej, 1918), po većini kritike najznačajnije ostvarenju rus. predrev. kinematografije, ekranizaciji istoimene pripovijetke L. N. Tolstoja o plemiću (Možuhin) koji se



J. A. PROTAZANOV, Otac Sergej

zaredio i odbacio svjetovne izazove. S nekoliko značajnih rus. producenata, redatelja i glumaca, P. je nakon revolucije emigrirao u Tursku, potom u Pariz, gdje je nastavio karijeru, opet radeći za svoje nekadašnje producente P. Thiemanna i J. Jermolajeva (ponovno je surađivao i s Možuhi- nom). Zahvaljujući »evropskoj« eksponiranosti svojih filmova stječe ugled pa režira i u Njemačkoj (za poduzeće UFA). Ipak, 1924. vraća se u SSSR, gdje je do poč. 40-ih godina jedan od najuglednijih sovj. redatelja. Iako koristi i propagandne motive, njegova se ostvarenja (osobito iz nij. razdoblja) izdvajaju iz tadašnje sovj. kinematografije povremenom ekscentričnošću: sjeiza: npr. znanstvenofantastička parodija *Aelita* (Aelita, 1924), ekranizacija istoimenog romana A. N. Tolstoja, ili komedija *Blagdan svetog furja* (Prazdnik svjatogo Jorgena, 1930), u kojoj se pothvati sitnih lopova prepleću s manipulacijama crkve. Osobito je impresivno njegovo nastojanje da ideol. sukobe predstavi kroz suprotstavljanje uvjerljivo i slojevito oblikovanih karaktera, kao u filmu *Četrdesetprovi* (Sorok pervij, 1927), priči o ljubavi crvenoarmijske i bjelogardijske. Iako ne pripada avangardističkim prvcima rev. razdoblja sovj. kinematografije, njegova ostvarenja intrigiraju izborom tema, smjelim vizualnim kompozicijama, korištenjem efektnih lokacija te vještim balansiranjem modernoga i tradicionalnoga. Zahvaljujući iskustvu u radu s glumcima i oslanjanju o pučke karaktere, njegovi zv. filmovi jednako su uspješni. U vrijeme sve žešćega staljinističkog pritiska, priklanja se klas. motivima, pa najveću pažnju pobuđuje ekranizacijom komada A. N. Ostrovskog *Djevojka bez miraza* (Bespridannica, 1937) i komedijom o popularnom nar. junaku *Nasredin u Buhari* (Nasreddin v Buhare, 1943) realiziranom u Uzbekistanu.

Ostali važniji filmovi: *Bahčisarajska fontana* (Bahčisarajskij fontan, 1909); *Anfisa* (Anfissa, 1912); *Arena osvete* (Arena mesti, 1914); *Ples vampira* (Tanec vampira, 1914); *Plebejac* (Plebej, 1915); *Nikolaj Stavrogin* (1915); *Petrogradske jazine* (Petersburgskie truškobi, 1915, sa V. R. Gardinom); *Rat i mir* (Vojna i mir, 1915, sa V. R. Gardinom); *Galeb* (Cajka, 1915); *Ja i moja savjest* (Ja i moja sovest', 1915); *Grijež* — žena iz prošlosti (Greh — ženščina s prošlom, 1916); *Pikova dama* (Pikovaja dama, 1916); *Zena s bodežom* (Ženščina s kinzalom, 1916); *Ples smrti* (Plaska smerti, 1916); *Andrej Kozuhov* (1917); *Prokurator* (1917); *Sotona trijumfira* (Satan likujuščij, 1918); *Tjeskobna pustolovina* (L'angoissant aventure, 1919, u Francuskoj); *Ljubavno hodočašće* (Liebes Pilgerfahrt, 1923, u Njemačkoj); *Krojač iz Toržka* (Zakrojščik iz Toržka, 1925); *Proces zbog tri milijuna*

(Process o treh millionah, 1926); *Čovjek iz restorana* (Čelovek iz restorana, 1927); *Bijeli orao* (Bijly orel, 1928); *Salavat Julajev* (1941). N. Pc.

PSIHOLOGIJA I FILM. Teorijska disciplina kojoj je osnovni cilj proučavanje psihol. aspekata filma i kinematografije naziva se *psihologija filma*. Njezine poddiscipline mogu se razlikovati prema tome koju komponentu filma. procesa istražuju: samo filma. djelo i njegove psihol. implikacije, reakciju publike ili proizvodno, stvaralačko ponašanje filmaša.

1) Psihol. istraživanja kojima su od središnje važnosti opće-psihol. aspekti razabiranja strukture filma mogu se nazvati *strukturnom psihologijom* ili *psihofilmologijom*. Ovakva su proučavanja od najneposrednije važnosti po razumijevanje filma uopće, pa se njih tradicionalno uključuje u sam središnji korpus teorije filma; često je vrlo teško razlučiti koja su razmatranja psihološka a koja filmskoteorijska. Prema tradic. disciplinarnoj podjeli psihologije, strukturalna psihologija može srazmjerno izdvojeno proučavati: procese percepcije, pažnje, pamćenja, inteligencije, imaginacije, razvojne procese, emocionalne reakcije, motivacijske elemente i dr.

2) Psihol. istraživanja koja se posvećuju varijacijama u psihol. reakciji publike mogu se nazvati *filmsko-recepcijskom psihologijom*. Ta se proučavanja uglavnom oslanjaju na psihologiju ličnosti i na soc. psihologiju.

3) Psihol. istraživanja što se posvećuju psihol. aspektima stvaranja filma. djela i samim stvaraocima mogu se nazvati *psihologijom filmskog stvaranja*. Ta proučavanja vezuju se uz tzv. *psihologiju stvaranja*, koja se oslanja na psihologiju učenja i vještina, na psihologiju ličnosti, ali i na soc. psihologiju, sociologiju kulture, a često je vezana uz psihoanalizu i sociologiju spoznaje. Ova su proučavanja blisko vezana uz filmsko-estetičku tradiciju.

4) I dr. aspekti kinematografije mogu se psihološki proučavati (npr. radni uvjeti u proizvodnji, uvjeti gledanja filma u kinima i sl.), ali se takva proučavanja obavljaju, uglavnom, u sklopu *primijenjene psihologije*. Vezana su posebno uz tzv. tehniku filma i obavljaju se, obično, za potrebe tehnol. proizvodnje (izgradnja kina, proizvodnja filma. kamera, montažnih stolova i dr.).

Povijesni pregled. U povijesti teorijskih razmišljanja o filmu postojalo je nekoliko vrsta psihol. pristupa.

Estetička psihologija. Jedna od najranijih i najtrajnijih tendencija u psihol. razmatranju filma jest spekulativno razmatranje psihol. aspekata filma (strukturnih, recepcijskih i stva-

ralačkih), sa stajališta određenih vrijednosnih — uglavnom estetičkih — preferencija. Iako su se takva razmatranja bavila psihol. aspektima, doživljavalo ih se pretežno kao estetička.

Mnogi su problemi istraživani u sklopu ovog tipa razmatranja, npr.: pitanje odnosa imaginacije i percepcije, sanjanja i gledanja filma, psih. projekcije (sublimacije, eskapizma...), iluzornosti i stvarnosti film. slike i doživljaja, i dr. Najznačajniji predstavnici ove struje su L. Delluc, J. Epstein, B. Balázs, A. Malraux, M. Merleau-Ponty, E. Morin, H. Agel, S. Kracauer i J. Mitry.

Primjena spoznajâ empirijske psihologije. Već 20-ih godina javila su se i razmatranja o filmu profesionalnih empirijskih psihologa. Svoje su spoznaje primijenili na vlastita, intuitivna iskustva u gledanju filma. Iako i njihova razmatranja često teže biti svojevrsnim estetikama filma, nastajala su u sklopu psihol. znanstvene tradicije, premda bez posebnih empirijskih istraživanja samog filma. Dominantno područje na koje su se ta razmatranja odnosila bila je percepcija filma (R. Arnheim, A. Michotte van den Berck, A. Wallon), ali su istraživani i procesi pažnje, imaginacije (H. Munsterberg, R. Zazzo, L. Blau-stein). U Francuskoj se ovaj smjer formirao pod nazivom *filmologija*.

Psihologija utjecaja. Kako je zarana postojalo uvjerenje o snažnom psihol. i moralnom utjecaju filma na publiku, osobito djecu, vrlo su se rano javila socijalno-psihol. istraživanja utjecaja filma i njegove važnosti. Isprva se većinom radilo o sociopsihol. spekulacijama s predra- sudnom »analizom sadržaja« (tematskom analizom) i njegovom moral. procjenom. Ova su se istraživanja osobito razvila poč. 30-ih godina u sklopu tzv. *Peynovih studija* (npr. H. Blumer, W. W. Charters, E. Dale, R. C. Peterson, L. I. Thurstone, H. J. Forman), premda su se još i ranije pojavljivale spekulacije o psihol. utjecaju filma (npr. J. Zwetsloot, 1913). Postupno, s pojavom pravih empirijskih istraživanja, psihologija utjecaja postaje posebna grana sociol. i sociološko-psihol. istraživanja, posebno njegovanih u sklopu tzv. masovno-komunikacijskih istraživanja (npr. F. Fearing, H. Lasswell, C. I. Hoveland, H. J. Gans, G. Nielsen, H. Cantril, G. W. Allport, F. Stuckrath, G. Schottmayer, A. Tudor); ta se razmatranja začinju 40-ih godina, a razgranavaju 50-ih, 60-ih i 70-ih.

Film u psihološkim eksperimentima. Film se veoma rano pokazao korisnim sredstvom u eksperimentalnom ispitivanju specifičnih psihol. fenomena (posebno percepcije). Prvi su film počeli ekstenzivnije koristiti geštaltisti (npr. M. Wertheimer) u proučavanju tzv. prividnog kretanja. Kasnije se osobito koristio u testiranju čovjekove percepcije kretanja u prostoru (J. J. Gibson, G. Johansson). Međutim, film se počeo koristiti i za proučavanje zapamćivanja i dr. aspekata, osobito u djece, u sklopu tzv. *razvojne psihologije* (npr. R. Zazzo, B. Zazzo, L. Albertini, M. P. Caruso, G. Salomon, N. Korač, N. L. Stein, C. G. Glenn, J. Lyle, H. R. Hoffman) — od 40-ih godina do danas.

Empirijska psihologija filma (psihofilmologija). Korištenje filma u psihol. eksperimentima neprimjetno se znalo pretvoriti u proučavanje posebnih film. fenomena (npr. mehanizmi u temelju iluzije kretanja u film. projekciji; orijentacija u prostoru na filmu i preko montažnog prijelaza; organizacija film. sadržaja u vezi sa zapamćivanjem; montažni prijelaz — njegova percepcija i psihol. zakonomjernosti vezane uz nju). Pomalo po strani od dr. filmskih teoretičara,

ali s temeljitim uvidom u ono što se teorijski o filmu piše, razvila se tako kontinuirana struja strukturalno-psihol. istraživanja filma. Pretežno iskazivani u člancima (a ne u knjigama), izvještaji o empirijskim istraživanjima pojavljivali su se gotovo sustavno, npr. u *Audio-Visual Communication Reviewu* i *«Leonardu»*, povremeno i u psihologijskim časopisima, kao i znanstvenim časopisima širokog profila (npr. *«Science»* i *«Nature»*). Poznati autori su: V. Brooks, J. Hochberg, U. Frith, J. J. Gibson, H. D. Goldberg, J. P. Isenhour, J. B. Kuiper, R. S. Malpass, J. A. Dolan, M. Coles, R. Penn, C. Pryluck, R. T. Saucer, J. M. Foley, J. R. Gregory, C. H. Harpole, S. Worth i H. Zeul. Od modernih pristupa filmu osobito je značajna knjiga J. M. Carrolla (*«Prema strukturalnoj psihologiji filma»*, 1980), u kojoj se filmu prilazi s generativno-transformacijskog pristupa, a s iskustvima psiholingvističkih empirijskih istraživanja filma. izlaganja.

Psihoanalitički pristup. Rastom popularnosti psihoanalize 30-ih i 40-ih godina, nju se počinje primjenjivati i u odnosu spram filma (npr. P. Tyler). Međutim, tek pod utjecajem post-strukturalističkog obraćanja Freudu povećava se utjecaj psihoanalize na razmatranja o filmu i film. stvaralačima, te se kao autori javljaju: Ch. Metz, J.-L. Baudry, R. Bellour, M. Haskell, R. Dyer, P. Willemen, G. Nowell-Smith, S. Heath, M. Charney, J. Reppen, D. Dervin, S. Žižek, Z. Vrdlovec i dr.

H. Tč.

PSIHOLOŠKI FILM, naziv za svaki igr. film u kojem se tematizira priroda čovjekova psih. života i ponašanja. Budući da su njihovi manifestansi neotudivi od svakoga film. prikaza čovjeka, gotovo svaki film je unekoliko i psihološki, pa se P. od dr. filmova najčešće distingvira s obzirom na dominaciju psihol. dimenzije, odn. smanjeni naglasak na ostalim konstituentama čovjekove egzistencije — pov., soc., polit., ekon. i dr. Međutim, kad je psihološko uočljivo u filmovima s dr. pretežitim žanrovskim svojstvima, atribut *psihološki* kod njih se često pridaje osnovnomu žanrovskom nazivu, kako bi se naznačila posebnost takvog filma u odnosu prema žanrovskim stereotipovima; tako, na primjer, vrlo se često spominju *ratni psihološki film*, *socijalno-psihološki film*, *psihološki vestern*, *psihološki kriminalistički film* i dr.; posljedica je to i uvriježenog mišljenja da u filmu kao mediju kojim se prikazuje »vanjska«, javna realnost postoje teškoće u dočaravanju »unutrašnjega«, »duševnoga«, pa se ovakvim atributiranjem filmova dr. žanrova posredno želi ukazati i na njihovu iznimnu pretenziju ili domet.

Budući da se izrazi čovjekova psih. života te konvencije i karakter ponašanja razlikuju u različitim sredinama — zbog posebnosti kultura, modusa komuniciranja, socijalno-polit. situacije i dr. — osim naglasaka na psihol. dimenziji (kad je ona prepoznatljiva) ne postoje drugi univerzalniji atributi psihol. filma.

Jasnije razaznatljivi su načini — premda često i isprepleteni — s pomoću kojih se psihologijski ocrtavaju čovjekov život i ponašanje. Tako, najprije, psihološko se indiciralo kroz radnju, odnose prema događanjima i odnose među likovima, i to po principu *akcije i reakcije* (na događaj, tuđe ponašanje); taj način ostao je dominantnim do danas, kao »najefikasniji« u populističkim filmovima, osobito akcionima; često se tumači i kao odraz behaviorističke »neintrospektivne« psihologije. Idući način predstavljao je izraz povjerenja u ekspresivnost glume, u sposobnost glumca da podosta autonomno o ostalim komponentama filma izrazi svoje psih. stanja i dade smisao svojem

ponašanju; takav pristup često je rezultirao potiskivanjem ostalih indikatora psihološkoga, »agresivnom glumom« pribavljajući filmu pejorativni atribut »psihologiziranja«. Dalji načini oslanjali su se na širi kontekst radnje filma s pomoću kojega se posrednije zaključuje o duševnim stanjima i razlozima nečijega specifičnog ponašanja ili, pak, na uže filmsku, slikovnu i/ili zvučnu ekspresivnost kao module kojima se sugeriraju psihol. značajke (duljinom kadrova, tempom odvijanja radnje, fotogr. stvaranjem »atmosfera«, »raspoloženja«, bojom, intenzitetom i bojom zvukova i sl.).

Pretečom psihol. filma općenito se smatra D. W. Griffith — djelima iz svoje zrele faze, no zamjetljiviji razvoj počinje tek 20-ih godina — u njem. filmovima, osobito struje → *Kammerspielfilma* (u djelima F. W. Murnaua i G. W. Pabsta), zatim u filmovima V. Sjöströma i M. Stillera, E. von Stroheima, V. I. Pudovkina, T. Kinugase, pa i Ch. Chaplina. O psihol. filmu kao svojevrsnom žanru moguće je govoriti tek u zv. razdoblju, kada se verbalna komponenta sve češće rabi kao efikasni indikator psih. života. Tada neki glumci (većinom i istaknuti kazališni) postaju glasoviti upravo zbog jasnoga, ekspresivnoga ili suptilnog naznačavanja najuže psihol. motiviranosti (posebno francuski — npr. H. Baur, L. Jouvet i P. Fresnay, od njemačkih E. Jannings, od britanskih L. Olivier). Naglasak na psihološkome osobito je istaknut u filmovima franc. → *poetskog realizma*, potom u am. → *crnom filmu* (*film noiru*), a od redatelja pozornost skreću F. Lang, J. Renoir, W. Wyler i H.-G. Clouzot; razrađenija psihol. nadgradnja razlog je nagloga kvalitativnog razvika nekih žanrova, npr. vesterna te krim. filma (u kojem je čest motiv razlike između »unutrašnjih« stanja i njihova »vanjskog« očitovanja), kasnije i obiteljskog filma. Od tema najviše se eksploatiraju duševna oboljenja i fobije, vrlo često uz krajnje simplificiranu psihol. eksplikaciju i obradbu, a sve učestalije je — osobito u SAD — psihoanalitičko razrješavanje psihol. problematike (najčešće u najpopularnijoj verziji psihoanaliziranja); psihoanaliza ima kasnije (50-ih godina) utjecaja i na formiranje glumaca iz → *Actors' Studija*, time i na specifičan »stil« iskazivanja duševnih stanja; utjecaj psihoanalitičke metode počinje se gubiti već oko 1960. Nakon II svj. rata sve istaknutije film. struje prekidaju s klišejima i pretjeranom eksplikativnošću i površnim empirizmom filmova s naglaskom na psihološkome. Tal. neorealizam u prvom planu tematskih interesa ima soc. komponentu pa se čovjekovo ponašanje prikazuje kao rezultat polit. i socijalno-ekon. okolnosti. Tzv. veliki autori iz 50-ih godina, npr. R. Bresson i M. Antonioni, raskidaju sa svakim »psihologizmom« dočaravajući čovjekova duševna stanja i emocije krajnje posredno i izbjegavajući glum. indiciranje, te nastojeći da se ono dočara uz pomoć cjelokupnog konteksta zbivanja i stilskih komponenti. Novost je da se najuže psihološko sve više povezuje s moralnim, »duhovnim« krizama, gubljenjem identiteta te intelektualne i polit. orijentacije, otuđenjem i kolektivnim neurozama urbane civilizacije. Također, već je za kraj 60-ih godina karakteristično prikazivanje psih. života i ponašanja ne kao jednostrano uvjetovanoga, i očitovanoga kroz tek jedan simptom ili znak — u sklopu vrlo složenih transformacija; složenost psihol. analize likova tada se osobito ističu I. Bergman i L. Visconti.

Posebno granično područje su psihol. filmom predstavlja tzv. → *onirički film*.

An. Pet.

PSILANDER, Valdemar Einar, dan. filmski i kazališni glumac (Kopenhagen, 9. V 1884 — Ko-

penhagen, 16. III 1917). Od 1901. član kazališta Casino u Kopenhagenu. Iako fizički privlačan i nadaren, zbog monotonog glasa ne ostvaruje zapaženiju kaz. karijeru. Na filmu od 1910, isprva u maloj kompaniji Regia. Uspješan već u prvom nastupu, odmah prelazi u vodeću dan. tvrtku Nordisk, za koju snima gotovo sve svoje filmove. Široka raspona, nastupa uglavnom u ekranizacijama knjiž. djela i akcionim filmovima (i kao negativac /npr. džentlmen-lopov/ i kao pozitivac /npr. liječnik-detektiv/) te ubrzo postaje najveća muška zvijezda dan. kinematografije, čija popularnost dostiže i evr. razmjere. Nastupivši u oko 90 filmova i surađujući s gotovo svim vodećim redateljima »zlatnog doba« dan. kinematografije 10-ih godina, posebno se istaknuo u 5 filmova: melodramama *Zagonetni dan* (U. Gad, 1911) i *Balerine* (A. Blom, 1911) uz A. Nielsen, filmu fantastike *Život evangeličkog propovjednika* (F. Holger-Madsen, 1914), komediji *Vjenčanje revolucije* (A. Blom, 1914) i tragičnoj ljubavnoj priči *Klaun* (A. W. Sandberg, 1917). Potkraj 1916. napustio je Nordisk da bi osnovao vlastitu kompaniju, ali je ubrzo umro od sračnog udara.

I njegova supruga **Edith Buemann** bila je film. i kaz. glumica.

Mi. Šr.

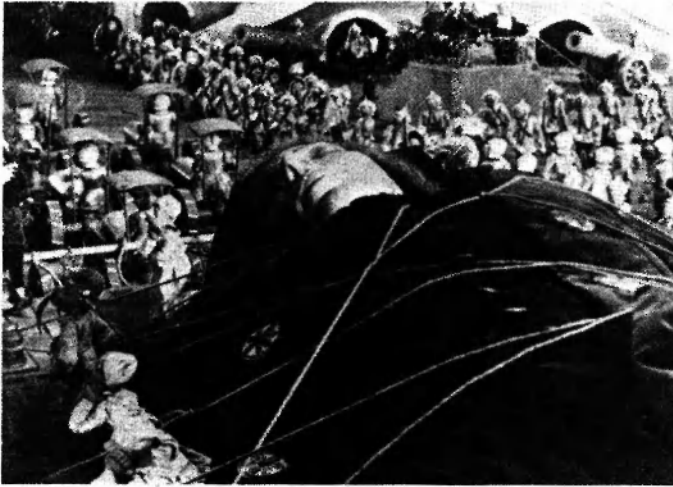
PSZONIAK, Wojciech, polj. filmski, kazališni i tv-glumac (Lavov, USSR, 2. V 1942). Isprva glumac-amater u studentskim kazalištima, potom upisuje kaz. akademiju u Krakovu i diplomira 1968. Razvivši se u jednoga od vodećih kaz. glumaca Poljske, na filmu debitira 1971. i nastupa razmjerno rijetko. Ugled počinje stjecati karakternim ulogama u filmovima A. Wajde (*Pilat i drugi*, 1971; *Svadba*, 1973; *Obećana zemlja*, 1975), u čijem *Dantonu* (1983) je — kao Robespierre — ravnopravan tumaču naslovne uloge G. Depardieu. Od kraja 70-ih godina sve više nastupa i u inozemstvu — na filmu (npr. Oscarom nagrađeni *Limeni bubanj*, 1979, V. Schlöndorffa) i televiziji.

Ostale važnije uloge: *Gnijezdo* (J. Rybkowski, 1974); *Golem* (P. Szulkin, 1979); *Austeria* (J. Kawalerowicz, 1982); *Gorka žetva* (A. Holland, 1985); *Opsjednuti* (A. Wajda, 1987).

To. K.

PTIČJA PERSPEKTIVA → KUT SNIMANJA

PTUŠKO, Aleksandr Lukič, sovj. redatelj, scenarist, majstor spec. efekata i animator (Lugansk, Ukrajina, 19. IV 1900 — Moskva, 6. III 1973). Karijeru otpočinje kao kaz. glumac i scenograf. Nakon suradnje (kao konstruktor lutaka) u jednomu kratkometr. animiranom filmu J. A. Merkulo-va, usmjeruje se na eksperimentiranje s oblikovanjem i animacijom lutaka. Režira nekoliko kratkometr. lutarskih i 1 crt. film s popularnim likom Bratiškinom. God. 1932. realizira prvi kratkometr. zvučni lut. film *Majstor obrađenog kamena* (Vlastelin byta), a 1935. surađuje na spec. efektima za *Aerograd* A. P. Dovženska i režira svoje najznačajnije ostvarenje *Novi Guliiver* (Novyj Guliiver /i koscenarist/) — prvi cjelovečernji lut. film svjetske kinematografije. Rezultat trogodišnjeg rada, djelo varira motive Swiftova klas. romana u ideologizirano-moderniziranoj priči o orijašu u zemlji sićušnih ljudi, koji potiče pobunu obespravljenih; film i danas impresionira inventivnim korištenjem lutaka od voska, duhovitim detaljima i vizualnom atraktivnošću. Zamjetnu popularnost stječe i njegov srednjometražni igrano-lut. film *Zlatni ključić* (Zolotoj ključik, 1939) po bajci A. N. Tolstoja. Za II svj. rata vodi odjel trikova i surađuje na spec. efektima (prizori bitaka) filmova *Momak iz našeg grada* (A. B. Stolper, 1942), *Sekretar Rajonskog komiteta* (I. A. Pirjev, 1942), *Zoja* (L. O. Arnshtam, 1944) i *Nebo Moskve*

A. L. PTUŠKO, *Novi Guliver*

(J. J. Rajzman, 1944). Njegov prvi cjelovečernji igr. film *Kameni cvijet* (Kamennyj cvetok, 1946), po motivima bajki s Urala, nagrađen je na festivalu u Cannesu kao najbolje ostvarenje u boji. Raskošan, maštovite scenografije i spec. efekata, postiže međunar. ugled, pa se P. 50-ih i 60-ih godina specijalizira za ekranizacije bajki: *Sadko* (1952, nagrađen u Veneciji), *Ilja Muromec* (Il'ja Muromec, 1956), *Čarobna vodenica* (Sampo, 1959) i *Bajka o caru Saltanu* (Skazka o care Saltane, 1966). U tim djelima, među kojima se izdvaja *Čarobna vodenica* (prema fin. nacionalnom epu *Kalevala*), P. — usprkos povremeno monotonom fabuliranju i činjenici da mu se glumci doimaju poput recitatora — uspijeva postići konzistentnost bajkovitosti, a poneke sekvence svojom originalnošću i fantastičnošću prizora poprimaju i nadrealist. odlike. Bio je i plodan film. publicist.

Ostali važniji filmovi — kratkometražni: *Bajka o ribaru i ribici* (Skazka o rybake i rybke, 1937); *Veseli muzikanti* (Veselye muzykanty, 1938); igrani: *Tri susreta* (epizoda u omnibusu, 1948); *Crvena jedra* (Alye parusa, 1961); *Ruslan i Ljudmila* (1973). N. Pc.

PUCCINI, Gianni, tal. redatelj, scenarist i film. publicist (Milano, 9. XI 1914 — Rim, 3. XII 1968). Sin pisca, diplomirao književnost i filozofiju, potom studirao režiju na Centro Sperimentale u Rimu. Isprva film. kritičar (»Cinema«, »Bianco e Nero«), zatim piše knjigu *Filmska režija* (La regia cinematografica, Venecija 1945, sa F. Pasinetijem) i surađuje na *Filmskoj enciklopediji* izdavačke kuće Curcio; publicistički je prisutan i na dr. područjima kult. scene. Na filmu od 1940. kao (ko)scenarist (npr. *Opesija Demonski ljubavnici*, 1942, L. Viscontija te uspješna suradnja sa G. De Santisom /7 filmova/). Režira od 1951, no prve veće uspjehe ostvaruje kao suredatelj (sa N. Loyem) komedija *Riječ lopova* (Parola di ladro, 1957) i *Muž* (Il marito, 1958). Od samostalnih projekata osobito se ističe *Službenik* (L'impiegato, 1959), satira u kojoj kontrastira malograđanski okoliš s oniričkim prizorima (na način *Tajnog života Waltera Mittyja*, 1947, N. Z. McLeoda). Samostalno je režirao 12 filmova (2 pod pseudonimom *Jeff Mulligan*), te po 1 epizodu u 4 omnibusu.

Njegov brat **Massimo Mida Puccini** ugledan je film. kritičar, scenarist i redatelj.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Neprijatelj svoje žene* (Il nemico di mia moglie/Il marito bello, 1959); *Borna kola* — 8. rujna (Il carro armato dell'8 settembre, 1960); *Atika* (L'attico, 1963); *Plaćenici* (I soldi, 1965); *Sedmorica braće Cervi* (I sette fratelli Cervi, 1968); kao koscenarist: *Tragi-*

čan lov (G. De Santis, 1947); *Gorka riža* (G. De Santis, 1949); *Nema mira među maslinama* (G. De Santis, 1949); *Rim, jedanaest sati* (G. De Santis, 1952); *Muž za Annu Zaccheo* (G. De Santis, 1953); *Zabranjene žene* (G. Amato, 1953); *Dani ljubavi* (G. De Santis, 1954); *Cesta duga godinu dana* (G. De Santis, 1958). Al. Pa.

PUDOVKIN, Vsevolod Ilarionovič, sovj. redatelj, scenarist, scenograf, glumac i teoretičar filma (Penza, 16. II 1893 — Moskva, 30. VI 1953). Studirao fiziku i matematiku do odlaska u rat 1914, gdje je bio zarobljen i pobjegao iz logora 1918.



VSEVOLOD I. PUDOVKIN

God. 1920. upisao se na film. školu poduzeća Goskino i počeo asistirati V. R. Gardinu (npr. *Srp i čekić* i *Glad, glad, glad*, oba 1921). Pridruživši se 1922. tzv. majstorskoj radionici kino-naturščika L. V. Kulješova, sudjeluje u njegovim eksperimentima s film. jezikom te kao asistent redatelja, scenarist, scenograf i glumac surađuje na više njegovih filmova. God. 1925. realizira kratkometr. film *Sahovska groznica* (Sahmatnaja gorjačka), u kojem kao snimatelj radi njegov kasniji stalni suradnik A. D. Golovnja, a potom popularnoznanstveni *Mehanika mozga* (Mehanika golovnoga mozga, 1926), posvećen Pavlovljevim eksperimentima s uvjetnim refleksima. Iste godine prelazi na igr. film. Prvi, *Mati* (Mat', na svjetskoj izložbi u Bruxellesu 1958. proglašen 8. najboljim svih vremena, a P. 10. redateljem) po romanu M. Gorkog (sa V. V. Baranovskajom u naslovnoj ulozi), odstupa od knjiž. izvora, ali je obogaćen rev. patosom i istraživanjima na planu film. jezika, koja su dovela do harmoničnog jedinstva svih komponenti zahvaljujući dosljednom provođenju ideja u montaži, kadriranju, izboru rakursa, kompoziciji itd., strogosti i preciznosti glum. izvedbe i prodornoj psihologiji. Ista stvaralačka načela, uz naglašenu lapidarnost stila i ubranu montažu, zapažaju se i u sljedeća 2 djela, *Kraj St. Peterburga* (Konec Sankt-Peterburga, 1927) i *Potomak Džingis-kana/Bura nad Azijom* (Potomak Čingis-hana, 1929), epopejama individualnih junaka (s Pudovkinovim osnovnim motivom preobražaja ličnosti) koji simboliziraju rev. borbu naroda; u njima je majstorstvo režije dostiglo vrhunac na polju životne uvjerljivosti, psihol. prodornosti i oštine soc. opservacije. Prvi (inače najsličniji Eizenštejnovu red. prosedeu) govori o uzdizanju seljačkog momka do rev. borca, a drugi o predvodniku borbe jednoga az. naroda protiv kolonijalnih ugnjetača (1949. je ozvučen i ponovno prikazivan). Nakon te svojejevrnsne trilogije P. se u poč. 30-ih godina obraća eksperimentima sa zvukom, pokušavajući u praksi ostvariti ideju »kontrapunkta slike i zvuka« u filmovima *Običan slučaj* (Prostoj slučaj, 1932), koji je ocijenjen kao neuspjao pokušaj da se suvremena tema predoči tehnikom ubrzanih snimki, i *Dezertir* (Dezertir, 1933) o borbi radničke klase Njemačke i sudbini lučkog radnika koji u toj borbi zauzima vodeće mjesto, s mnogo maštovite kontrapunktalne primjene zvuka, eksperimentima na planu asinkronosti i, osobito, čuvenom sekvencom »simfonije šumova« u luci. God. 1935. povrijeđen je u automobilskoj nesreći (u kojoj je poginuo njegov stalni koscenarist N. A. Zarhi) od koje se oporavljao sve do 1938. Slijedi ciklus pov. filmova: *Minjin* i *Požarski* (Minin i Požarskij, 1939, sa M. I. Dolerom), za koji je nagrađen drž. nagradom; *Suvorov* (1941, sa M. I. Dolerom); *Admiral*

V. I. PUDOVKIN.
Admiral Nahimov

Nahimov (1947, sa D. I. Vasiljevima), za koji također prima državnu nagradu; svi se odlikuju koloritom epohe, dramatičnošću historijskog zbivanja i preciznošću biografskog materijala, a do izražaja dolazi i autora sposobnost organiziranja masovnih scena. Svoj posljednji film *Povratak Vasilija Bortnikova* (Vozvraščenie Vasilija Bortnikova) realizira 1952. u boji, nastavljajući realist. tradicije ranijeg sovj. filma, s minucioznim radom s glumcima, uvjerljivim i dramatičnim opisom sovj. sela nakon II svj. rata te »povratkom na sovjetske ekrane« tzv. malog čovjeka. Usporedo s red. radom, P. se bavio i glumom; najuspješnije uloge ostvario je u filmovima *Živi les* (F. Ozep, 1929) i *Ivan Grozni* (S. M. Ejzenštejn, 1944, I dio).

U teorijskim radovima, P. je raspravljao o osnovnim pitanjima film. izraza, montaže i glume; radovi mu se odlikuju jednostavnošću misli, preciznošću saopćavanja i jasnoćom; razvija ideje → Kulješova te sumira iskustva → Ejzenštejna i vlastita, pozivajući se — kad piše o glumi — i na Stanislavskoga i Tolstoja. Knjige je pisao u formi praktičnih priručnika; ubrzo prevedene na Zapadu, imale su velik utjecaj na tamošnju teorijsku misao o filmu. Svaka umjetnost raspolaže specifičnom metodom po kojoj se razlikuje od ostalih; u filmu to je *plastični materijal*, dijelovi vrpce na kojima su zabilježena zbivanja selekcionirana i prikazana na najintenzivniji način. Oni upravljaju gledateljevom pažnjom i od njega čine »idealnog promatrača«, jer mu prikazuju ono što u svakodnevnom životu od takvog događaja ne bi mogao sagledati, i koji se potčinjavaju stvaralačkoj namjeri redatelja (*proces matematičkog diferenciranja*), što će omogućiti da se montažom uštedi gledateljeva energija i da mu se zbivanje prikaže intenzivnije; tu osobito pripadaju *kompozicija, osvjetljenje, krupni plan i detalj*, a posebno mjesto ima *vremenski krupni plan* odn. *usporeno kretanje*, čime se ističe specifična važnost, jasan smisao i produbljena plastičnost pokreta. Poseban značaj pridaje *montaži*, sintezi sačinjenoj odabiranjem plastičnog materijala koji će učiti u cjelinu djela da bi usmjeravao gledateljev interes. Osobito se ističu *montaža niza kadrova*, načelo analitičkog sagledavanja događaja čija se cjelina sugerira povezivanjem detalja u gledateljevoj svijesti, jer se na platnu nikad ne opaža cjelovitost prostora (po K. Reiszu — tzv. *konstruktivna montaža*), zatim *montaža jedne scene*, povezivanje po načelima prirodnog smjera gledateljeve pažnje, pri čemu svaki kadar budi interes za sljedeći, kako bi se oni nadovezivali jedan na drugi i osiguravali kontinuitet pripovijedanja i glatkoću montažnih prijelaza, pa *montaža grupe događaja*, koja obuhvaća velike akcijske blokove a zasniva se na građenju unutarnje napetosti: film. priču treba strukturirati tako da trenutak najveće napetosti bude na završetku. Ovakvim povezivanjem kadrova stvaraju se *filmsko vrijeme* i *filmski prostor* — nova stvarnost isključivo svojstvena filmu koju ne obvezuju zakoni realnog vremena i prostora, a rezultat su teh. procesa kojim upravlja volja redatelja (utjecaj Kulješova). Postoje i posebni montažni postupci: *suprotnost, usporedba, simbolizam, paralelizam i lajtmotiv*. Montaža je estetska osnova filma, jer se s pomoću rasporeda odabranoga plastičnog materijala odražava ličnost stvaraoca: »Ono što je za pisca stil, za redatelja je poseban i individualan način montiranja«. Film se snima na osnovi tzv. *gvozdene knjige snimanja* — detaljnog opisa redoslijeda kadrova koji su podrobno naznačeni u svim aspektima vizualnoga i u svim teh. odrednicama, uz naznake objektivna, duljine, kompozicije, kretanja i sl. (*Filmski redatelj i filmski materijal* — Kinorežiser



V. I. PUDOVKIN,
Mati



V. I. PUDOVKIN,
Potomak Džingis-
Kana/Bura nad
Azijom

V. I. PUDOVKIN, Kraj St. Petersburga



i kinomaterijal, 1926). Govoreći o zv. filmu, P. zastupa ideju asinkroniteta (*Budući zvučni filmovi. Izjava.* — Budućie zvučnije fil'my. Zajavka, 1928, s Ejzenštejnom i G. V. Aleksandrovim), tvrdeći da se podudarnost viđenoga i slušanoga samo izuzetno susreće u prirodnom opažaju, jer postoje ritam stvarnog svijeta (slika) i ritam po kojem se svijet opaža (zvuk); slika treba biti nosilac jedne zamisli a zvuk druge, dok njihov montažni spoj mora donijeti posve nov dojam koji ne proizlazi ni iz jednoga od tih elemenata posebno (*Filmska režija i knjiga snimanja* — Film-regie und Filmmanuskript, 1928, objavljeno u Njemačkoj). Na planu glume u filmu postavlja se osnovni problem diskontinuiteta u kojem se uloga snima; razrješenje se nalazi isključivo u ovladavanju ulogom na osnovi jedinstvene forme lika, što omogućuje »montažna kultura« glumca koju on mora steći: zato glumac treba surađivati na izradbi knjige snimanja od samog početka i posebnim probama osigurati »teatralizaciju vanjskog oblića lika« (*Glumac u filmu* — Aktër v fil'me, 1934).

Jedan od najistaknutijih predstavnika »zlatnog doba« sovj. filma (uz Ejzenštejna, A. P. Dovženka i D. Vertova), s velikim utjecajem na razvitak sovj. filma u zv. razdoblju, također jedan od najznačajnijih teoretičara filma → montažne škole (i nj. razdoblja u cjelini), po H. Agelu jedan od »četvorice velikih teoretičara filma« (uz Ejzenštejna, B. Balážsa i R. Arnheima), P. je za svoj rad dobio i mnoga službena priznanja: titulu *narodnog umjetnika SSSR-a*, Orden Lenjina te 2 drž. nagrade.

Ostali filmovi: *Pobjeda* (Pobeda, 1938, sa M. I. Dolerom); *Kino za dvadeset godina* (Kino za dvadecar' let, 1940, sa E. I. Sub /dugometr. dokumentarni/); *Proslava u Žirmunki* (Pir v Žirmunke, 1941, sa M. I. Dolerom); *Tri susreta* (epizoda u omnibusu, 1948); *Zukovski* (Žukovskij, 1950, sa D. I. Vasiljevim).

Ostali značajni filmskoteorijski radovi: *Vrijeme u kinematografu* (Vremja v kinematografe, 1923); *Filmski scenarij. Teorija scenarija* (Kinoscenarij. Teorija scenarija, 1926); *Realizam, naturalizam i »sistem« Stanislavskog* (Realizm, naturalizm i »sistema« Stanislavskogo, 1939); *Rad glumca u filmu i »sistem« Stanislavskog* (Rabota aktera v kino i »sistema« Stanislavskogo, 1952); *Izabrani spisi* (Izbrannye stat'i, 1955); *Asinkronitet zvučnog filma* (Asinhronost' kak princip zvukovogo kino, 1958); *Problem ritma u mom prvom zvučnom filmu* (Problema ritma v moëm prvom zvukovom fil'me, 1958).

LIT.: L. Moussinac, Le cinéma soviétique, Paris 1928; N. Jezuicio, Pudovkin. Puti tvorčestva, Moskva 1937; A. Marjanov, Narodniy artist SSSR Vsevolod Pudovkin, Moskva 1952; J. Schmitzer/L. Schmitzer, V. Pudovkine, Paris 1966; B. Amengual, V. I. Pudovkine, Lyon 1968; P. Dart, Pudovkin's Films and Film Theory, New York 1974.

PUHLOVSKI, Milivoj, film. i tv-redatelj i scenarist (Zagreb, 22. II 1947). Za studija na filozofskom fakultetu u Zagrebu počinje se baviti amat. filmom (npr. crtani *Bez brijača*, 1967), kao i film. i tv-kritikom i publicistikom. God. 1974. diplomirao režiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu; 1 semestar proveo na chicaškom Columbia Collegeu. Režirao je više dokum. filmove, među kojima se izdvajaju *Moja žena* (1973), nagrađivan na festivalu u Beogradu, *Prvi put na Divljem zapadu* (1974), snimljen u SAD i nagrađen Brončanom medaljom za dokum. film u Atlanti, te osobito *Moj prijatelj N. P.* (1976) o besciljnom životu tek diplomiranoga glumca, nagrađen (*ex aequo*) Zlatnom medaljom »Beograd« na festivalu u Beogradu 1977. U igr. produkciji debitira kao suredatelj i koscenarist (sa



E. PURVIANCE u filmu *Pustolov*

B. Gamulinom) filma *Živi bili pa vidjeli* (1979) o životu mladih, nagrađenog diplomom za debitantsko ostvarenje u Puli. Omladinom — ovaj put na radnim akcijama — bavi se i njegov drugi film *SPUK* (*Sreća pojedinca, uspjeh kolektiva*) (1983). Kao tv-redatelj posebno se istaknuo tv-serijom *Smogovci* po scenariju H. Hitreca (23 epizode 1982–88). Predavač je na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu.

Dr. II.

PUHOVSKI, Nenad, film. i tv-redatelj i scenarist, te kaz. redatelj (Zagreb, 29. IV 1949). Pohađao Filozofski fakultet i Akademiju za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, gdje je diplomirao 1974. Već kao srednjoškolac snima amat. filmove, a za studija počinje pisati o filmu. Od 1975. dramaturg je zagrebačkog Teatra & d te kaz., film. i tv-redatelj. Kao Fulbrightov stipendist godinu dana (1983) boravi u SAD (sveučilište New York). U njegovu film. opusu ističu se studentski film *Činča* (1972), nagrađivan na beogradskom festivalu, te osobito filmovi o umjetnosti: *Pet filmova o Nives K.K.* (1980), *U potrazi za Sutejem* (1981, Zlatna medalja »Beograd« /ex aequo/ u Beogradu 1982) i *Bučan-triptih* (1986, nagrada za scenarij /sa T. Maroevićem/ u Beogradu 1987). Na televiziji je režirao niz igranih (npr. tv-drama *Bog igre* po scenariju G. Massota) i dokum. programa (npr. serija *TV Amerika*). Jedna od osnovnih značajki njegova red. rada je prožimanje različitih medija, pa tako u kaz. postavi 1984. G. Orwella koristi televiziju zatvorenog kruga. S uspjehom se bavi i videom. Redoviti je profesor na Odsjeku filmske i tv-režije zagrebačke Akademije za kazalište, film i televiziju; osnivač je njezine Katedre za televiziju.

Dr. II.

PULVER, Liselotte-Lilo, njem. glumica podrijetlom iz Švicarske (Bern, 11. X 1929). Nakon studija glume angažirana je u züriškom kazalištu. Na film je dovodi L. Lindtberg (*Swiss Tour B XVI*, 1949), a P. ubrzo postaje jedna od popularnijih glumica njem. govornog područja (kasnije nastupa i u inozemstvu). Ugled je stekla u prvom redu likovima vedrih i pametnih djevojaka u filmovima K. Hoffmanna (npr. *Cesto mislim na Pirošku*, 1955; *Gostionica u Spessartu*, 1958; *Dvo-*

rac duhova u Spessartu, 1960), te u *Buddenbrookovima* (1959) A. Weidenmanna. Otvorenost, srdačnost i relativnu naivnost njenih uloga u njem. i švic. filmovima znatno su izmijenili i prilagodili svojim pogledima na svijet B. Wilder u filmu *Jedan, dva, tri* (1961) i J. Rivette u *Redovnici* (1966). Od poč. 70-ih godina okreće se televiziji i kazalištu.

Ostale važnije uloge: *Klettermaxe* (K. Hoffmann, 1952); *Hanussen* (O. W. Fischer, 1955); *Danas se ženi moj muž* (K. Hoffmann, 1956); *Avanture Arsenea Lupina* (J. Becker, 1956); *Ispovijest varalice Felixa Krulla* (K. Hoffmann, 1957); *Zaruke u Zürichu* (H. Käutner, 1957); *Kockar* (C. Autant-Lara, 1958); *Doba života i doba smrti* (D. Sirk, 1958); *Čaša vode* (H. Käutner, 1961); *Svjetska afera* (J. Arnold, 1963); *Gospodin* (J.-P. Le Chanois, 1964); *Hokus-pokus* (K. Hoffmann, 1964); *Vikend na talijanski način* (D. Risi, 1965); *Vrtlar iz Argenteuila* (J.-P. Le Chanois, 1966).

Vr. V.

PURVIANCE, Edna, am. glumica (Lovelock, Nevada, 1894 — Hollywood, 13. I 1958). Sekretarica, na jednoj zabavi upoznaje Ch. Chaplina koji je dovodi na film, budući da mu po prijelazu iz kompanije Keystone u Essanay treba zamjena za M. Normand; debitira 1915. u *Noćnom izlasku*. Već prvim ulogama (npr. antologijski *Skutnica*, 1915) iskazuje se idealnom melodramatičnom dopunom liku latalice koji je Chaplin u to doba već definitivno uobličio, te u idućih desetak godina glumi u više od 30 njegovih kratkometr. i srednjometr. filmova, kao njegova najčešća partnerica. Većinom je tumačila uloge bespomoćnih siromašnih ljepotica koje Charlie spašava iz nevolje, ali koje baš uvijek ne zamjećuju njegova osjećanja te mu ih stoga ponekad i ne uzvraćaju. Gl. ženske uloge tumači i u prva 2 cjelovečernja Chaplinova filma, *Mališanu* (1921) te *Parizanki* (1923) koju Chaplin »režira za nju«, odabravši joj za partnera A. Menjoua (sām se pojavljuje u epizodi). Za iduće filmove uzima mlađe partnerice, a nastavak njezine karijere (npr. *Zena s mora*, 1926, J. von Sternberga) otežava i skandal koji se u njejoj kući zbija 1924. Nakon II svj. rata Chaplin ju je samo kao epizodistinu angažirao u filmovima *Gospodin Verdoux* (1947) i *Svjeta pozornice* (1952), ali ju je do kraja života zadržao na platnom spisku svoje tvrtke.

Ostale uloge u Chaplinovim filmovima — 1915; *Željezni šampion*; *U parku*; *Vjenčanje na brzu ruku*; *Na morskoj obali*; *Rad*; *Zena*; *Banka*; *Mommar na silu*; *Noć na predstavi*; *Carmen*, 1916; *Pozornik*; *Robna kuća*; *Varogasac*; *Lutalica*; *Grof*; *Zalagonica*; *Koturanje*; 1917: *Mirna ulica*; *U banji*; *U seljenik*; *Pustolov*; 1918: *Trostruka neprika*; *Pasji život*; *O desno rame*; 1919: *Idila u polju*; *Dan zadovoljstva*; 1921: *Visoko društvo*; 1922: *Dan isplate*; *Hodočasnik*.

D. Mov.

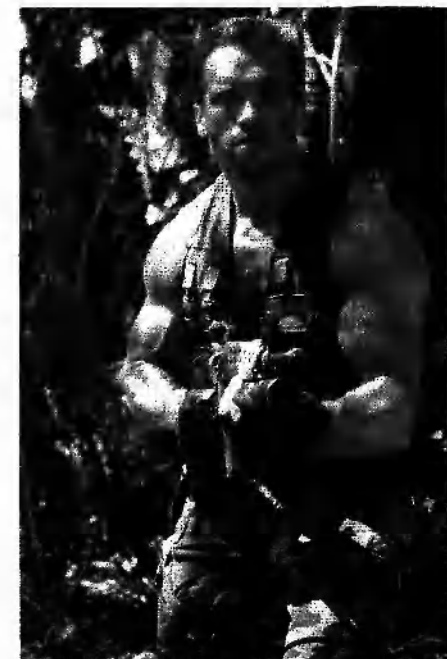
PUSTOLOVNI FILM, također **avanturistički film**, naziv za populistički film. žanr unutar komerc. produkcije, tj. za razne vrste igr. filmova vrlo raznolikih ikonografskih obilježja, odn. prostorno i vremenski vrlo različito lociranih radnji. U prvom redu odlikuje ih: usmjerenje ka akciji i njezino isticanje (zbog toga često pojam → *akcioni film* ima sinonimnu vrijednost); stvaranje napetosti brojnim, brzim i iznenadnim obratima; dominantnost jednog lika (pretežno u tipu → *čovjeka od akcije*, ili tzv. *običnog čovjeka u situaciji egzistencijalne ugroženosti*); vrlo često, crno-bijela karakterizacija likova koja dovodi do stvaranja stereotipova; izrazita fabularnost, te zaplet usmjeren prema konačnomu, uglavnom sretnom isho-



M. CURTIZ, *Morski orao* (E. Flynn)



F. LANG, *Tigar od Ešnapura*



J. McTIERNAN, *Predator* (A. Schwarzenegger)



T. YOUNG, *Doktor No* (S. Connery i U. Andress)



S. SPIELBERG, *Otimači izgubljenog kovčega* (H. Ford)



PUSTOLOVNI FILM L. WEI,
Šaka Velikog zmaja



J. LOSEY, *Modesty Blaise* (M. Vitti)



PUTOPISNI FILM H. PONTING, *Scottova antarktička ekspedicija*

du. P. kao gl. pokretački motiv akcije koristi »pustolovinu«, tj. kretanje prema nepoznatome i suočenje s njim, što se najsnažnije manifestira kroz dominaciju dinamične radnje, a recepcijski i kroz uspostavljanje čvrste relacije s nedoživljenim, egzotičnim, dalekim i prošlim (što mu pridaje i obilježja eskapizma). Mnoge od tih značajki posjeduju i neki dr. žanrovi (→ KRIMINALISTIČKI FILM; VESTERN; ZNANSTVENOFANTASTIČNI FILM), no u njima prevladavaju dr. žanrovske dominante. Temeljna motivacijska i tematska obilježja pustolovnog filma jesu borba za pravdu, osveta, borba čovjeka s prirodom, istraživanje nepoznatoga, izoliranost pojedinca te njegova marginalna pozicija u odnosu na društvo. Iako P. često ima i dimenziju »naivnoga«, on na latentnom platnu sugerira ponovno uspostavljanje ravnoteže — tj. devijantna situacija uzrok je narušavanja te ravnoteže, a akcija, pustolovina, avantura (odn. brze promjene prostorno-vremenskih koordinata koje uvjetuju ikonografsku mijenu uz istovrsnu strukturu) vraćaju stvari u prvotnu, željenu konstelaciju. Na soc. planu, P. često ima naglašenu dimenziju »nekrivnog« otpadništva — koje to najčešće nije u odnosu na zakon, već na uobičajene načine života i privređivanja. Zbog prostorno-vremensko-ikonografsko-pov. razlika, kao i različitog poimanja pustolovine u pojedinim kulturama, ne postoji ipak ni apsolutno jedinstvena definicija a ni klasifikacija (pod)žanrova pustolovnog filma, pa su snažno naglašena lokalna obilježja, a mnoge podvrste i vrlo kratko trajaju; temeljne razlike zapravo su prisutne na »neavanturističkoj«, »nepustolovnoj« pozadini radnje. Jedna od mogućih klasifikacija žanra može biti usmjerena prema: a) prostorno-vremenskim obrascima; b) tipu radnje, situacije, vještine (neovisno o odnosu prostor-vrijeme) — kao što, npr., mnogi filmovi eksploatiraju razne boričke vještine; c) stavu spram pustolovine, što je — međutim — vidljivo tek u manjem broju filmova koji ozbiljnije, realističnije pa i kritičnije pristupaju žanru, te ga i prevladavaju (npr. djela *Fritza Langa*, *Howarda Hawksa* i *Wernera Herzoga*).

Moguće je izdvojiti velik broj tipova pustolovnog filma. Od onih s tematikom iz prošlosti (većinom srednjeg vijeka, feudalizma), od kojih se mnogi tretiraju i kao podžanrovi → *povijesnog filma*, a s mnogim svojstvima zajedničkim svima, poznatiji su: *gusarski (piratski) film*, s posebnim isticanjem asoc. dimenzije života; *odmetnički film* (npr. filmovi o → *Robinu Hoodu*, najčešće s po-

jednostavljeno tretiranim motivom borbe za pravdu); *film osvete* (sličan odmetničkomu /npr. filmovi o *grofu Monte-Cristu*, no često s radnjom i u sadašnjosti /npr. filmovi sa *Charlesom Bronsonom*); *viteški film*, s temama i pričama iz srednjeg vijeka (npr. filmovi o *Vitezovima okruglog stola*); *film plašta i bodeža* (prema engl. *cloak and dagger*), npr. ekranizacije romana *Alexandrea Dumasa* ili filmovi o → *Zorrou*; *pseudomitološki film* (npr. filmovi o *Conanu*); *povijesni spektakl*; → *chambara*; → *kung-fu film* (u novije doba sve je rasprostranjeniji naziv *eastern*). Među filmovima s radnjom iz nedavne prošlosti ističu se: *film »ekspedicije i egzotike*, najčešće u vezi s otkrivanjem nepoznatih, često i izmišljenih kultura i legendi (npr. filmovi o *Atlantidi* ili o → *Tarzanu*); *robinsonijada*, borba pojedinca s prirodom; → *ratni film*. S radnjom u suvremenosti izdaju se: *planinski film* (prema njem. *Bergfilm*), njem. pandan vesternu; *dječji pustolovni film* (»dječja verzija« mnogih podžanrova pustolovnog filma); → *film potjere*; → *film katastrofe*; *film »velike pjačke*; *film »velikog bijega* (iz logora ili zatvora); → *film ceste*; *film o domaćima znanosti i tehnike* (avijacija, kopneni putovi, pomorstvo, istraživanja svemira, trke, rekordi...); → *špijunski film* (npr. filmovi o → *Jamesu Bondu*); u SFRJ, *akcioni film iz NOB-a*. Od filmova s radnjom u budućnosti najpoznatiji je *post-apokaliptični pustolovni film* (npr. filmovi *Georgea Millera* o *Mad Maxu*). Učestala su i parodiranja žanra.

P. se javlja već u počecima povijesti filma, u mnogim kinematografijama. Njegova popularnost razlog je što ih se već od početaka snima serijski (→ *SERIJA*; *SERIJAL*). Temelji te produkcije isprva su (a najčešće i do danas) u knjiž. baštini, posebno u djelima *Daniela Defoea*, *Alexandrea Dumasa*, *Henryja R. Haggarda*, *Rudyarda Kiplinga*, *Jacka Londona*, *Karla Maya*, *Emilija Salgarija*, *Waltera Scotta*, *Roberta Louisa Stevensona*, *Julesa Vernea*, *Edgara Wallacea*, *Mikea Waltarija* i mnogih dr.

U pustolovnim filmovima ugled su stekli mnogobrojni glumci i redatelji. Među glumcima ističu se *Douglas Fairbanks*, *Douglas Fairbanks jr.*, *William S. Hart*, *Ronald Colman*, *Harry Piel*, *Hans Albers*, *Humphrey Bogart*, *Basil Rathbone*, *Gary Cooper*, *Clark Gable*, *Errol Flynn*, *John Wayne*, *Stewart Granger*, *Burt Lancaster*, *Anthony Quinn*, *Tyrone Power*, *Lino Ventura*, *Toshiro Mifune*, *Charles Bronson*, *Charlton Heston*, *Roger Moore*,

James Coburn, *Steve McQueen*, *Clint Eastwood*, *Jean-Paul Belmondo*, *Alain Delon*, *Bruce Lee*, *Chuck Norris*, *Harrison Ford*, *Sylvester Stallone*, *Arnold Schwarzenegger*, *Mel Gibson* i mnogi dr. Od redatelja i producenata najznačajniji su: *Victorin Jasset*, *Louis Feuillade*, *David W. Griffith*, *Merrill C. Cooper*, *Ernest B. Schoedsack*, *Cecil B. De Mille*, *Raoul Walsh*, *Michael Curtiz*, *Allan Dwan*, *John Huston*, *Samuel Fuller*, *Richard Fleischer*, *Robert Aldrich*, *John Boorman*, *Steven Spielberg*, *George Lucas* i mnogi dr.

U SFRJ na tom se planu osobito ističu glumci *Aleksandar Gavrić* i *Bata Živojinović* te redatelji *Zika Mitrović* i *Aleksandar Đorđević*. Da. Mć.

PUTOPISNI FILM, naziv za film. vrstu unutar roda dokum. filma, čiju osnovu predstavlja prikaz nekog kraja ili putovanja, što je ujedno i bitna tvorbeni komponenta strukture takvog filma. Obilježja putopisnog filma u vezi su s geogr. karakteristikama prikazanog kraja ili mjesta, zatim sa svrhom i ciljem putovanja, kao i s namjenom filma, tako da karakter putopisnog filma može biti *antropološki*, *popularnomoznanstveni*, *etnografski*, *povijesno-umjetnički* i dr., ili pak *dokumentarni* u najužem smislu. Budući da je putovanje izrazito kronologijska kategorija, putopisni filmovi često imaju karakter *dnevnika*, što se očituje kroz uporabu → *naratora* i → *natpisā* (kojima se označavaju datumi, mjesta i faze putovanja, kao i dr.).

Razvitak. P. se javio već na samom početku kinemat. djelatnosti, kada je bio redovitim dijelom programa putujućih ili stalnih kinematografa. Publiku je privlačio prikaz nepoznatih, tada teško dostupnih i egzotičnih krajeva, a film se — zahvaljujući univerzalnosti vizualnoga i relativno brzog distribuciji — pokazao idealnim medijem za smanjivanje geogr. udaljenosti. Prvi film. putopisi (franc. *documentaire*, engl. *travelogue*) nisu bili složenija, zaokružena djela, već — u stvari — često pojedinačne snimke ili skupine snimki što su ih napravili, primjerice, snimatelji braće → *Lumièr*e. Tako začetke žanra čine panorame raznih gradova, te filmovi kao što su »Kula u Saigonu« (1897) ili »Promenada slonova u Phnom Penhu« (1901). S vremenom P. postaje dulji (prerastajući u *putopisnu reportažu*, a potom i u *putopisni esej*). Prvo umjetnički relevantno djelo jest »Scottova antarktička ekspedicija« (1911–1913) → *Herberta Pontinga*; putopisni karakter imaju dijelom i filmovi *Roberta J. Flahertyja* iz 20-ih godina.

Pedesetih godina televizija je velikim dijelom »dokinula« putopisni film kao film. vrstu, učinivši ga (u obliku tv-reportaže) redovitim elementom svog programa, te naglasivši njegovu edukacijsku vrijednost; televizijske putopisne reportaže snimaju posebne ekipe, isto kao što radovi poznatih istraživača dopijevaju na televiziju. P — osobito onaj antropološkog usmjerenja — ipak i dalje postoji (npr. »Kon-Tiki«, 1951, *Thora Heyerdahla*, te više tal. filmova *Giorgia Mosera*, *Folka Kulicija* i *Giana Gasparea Napolitana*), iako ponekad degenerira u senzacionalizam (npr. »Pasji svijet«, 1962, *Gualtieria Jacopettija*).

Putopisnost u igranom filmu. U rodu igr. filma P. ne postoji kao poseban žanr, no zato je putopisnost dimenzija mnogih igr. filmova. Putovanje je — kao akcija, pokret, te podražavajući film. kinetizam — često okosnica zbivanja, iako cilj prikaza tog putovanja nije upoznavanje novih krajeva, već se ono nalazi u funkciji stepenastolancane ili mozaične izgradnje fabule; pored toga, egzotični krajevici uvijek su činili zahvalnu kulisu akcionih, pustolovnih i melodramskih pri-

ča. Tako putopisnu dimenziju imaju mnogi *vesterni*, *pustolovni*, *ratni*, te *kriminalistički filmovi*, zatim *filmovi ceste* i dr. Antropološko usmjerenje također nije rijetko u igr. filmu, a u nekih autora čini čak bitnu komponentu opusa (npr. *Werner Herzog*).

Putopisni film na području Jugoslavije. Već prve snimke napravljene na području današnje Jugoslavije imaju putopisni značaj, jer su prirodne ljepote i folklor često izazivali interes stranih snimatelja, a korišteni su kao eksterijeri i u igr. filmovima stranih producenata. P. je dio dokumentaristike što u Jugoslaviji nastaje 20-ih i 30-ih godina, kao i nakon II svj. rata; u određenom trenutku, kao i drugdje u svijetu, P. je i u nas postao dijelom tv-programa.

Dr. II.

PUTTI, Lya de, njemačko-am. glumica mađ. podrijetla (Budimpešta, 10. I 1901 — New York, 27. XI 1931). Navodno aristokratskog podrijetla, karijeru je otpočela kao plesačica u vodviljima u Budimpešti, da bi nastavila kao klas. balerina u Berlinu. Zahvaljujući R. Oswaldu i J. Mayu, na filmu debitira 1921. u Mayevu *Indijskomu nadgrobnom spomeniku*. Nakon toga, većinom u tipu → fatalne žene, tumači gl. uloge u više njem. filmova (npr. *Ciganska krv*, 1921, i *U ime cara*, 1925, R. Dinesena, *Goruća zemlja* i *Fantom*, oba 1922, F. W. Murnaua, *Othello*, 1922, D. Buchowetzskog, *Komedijaši*, 1924, K. Grünea i *Manon Lescaut*, 1926, A. Robisona), od kojih je najpoznatija u *Varijeteu* (1925) E. A. Duponta — gdje glumi ljepoticu očaravajućeg erotizma, zbog koje protagonist (E. Jannings) napušta obitelj i na kraju postaje ubojica. God. 1926. odlazi u SAD, gdje nastupa u nekoliko osrednjih filmova (npr. *Patnje sotone*, 1926, D. W. Griffitha i *Kradljivac srca*, 1927, M. A. Neilana). Posljednju ulogu odigrala je u brit. filmu *Potkaziivač* (1929) A. Robisona.

Iznenada je umrla od upale pluća, kao posljedice operacije.

Vr. V.

PUTTNAM, David, brit. producent (London, 25. II 1941). Od 17. godine radi u reklamnoj agenciji, gdje surađuju i mladi sineasti A. Parker i R. Scott. Za produkciju se zainteresirao potkraj 60-ih godina. Debitira kao koproducent (sa D. Cammellom) filma *Performance* (1970) N. Roega, u kojem već demonstrira svoj svjetonazor vezan uz alternativnost rock-kulture. U *Frulašu iz Hamelina* (J. Demy, 1971) pokušava obnoviti popularnost protestnog pjevača Donovana, dok u soc. filmovima s rock-zvijezdom D. Essexom (npr. *Zejezdana prašina*, 1974, M. Apteda) pokazuje i sumornije strane nove kulture. Međunar. ugled stječe produkcijom muz. filmova K. Russella *Gustav Mahler* (1974) i *Lisztomania* (1976), dok je proizvodnjom kinemat. debija A. Parkera *Bugsy Malone* (1976) i R. Scotta *Dvoboj do istrebljenja* (1977) financijski gotovo upropašten. Ipak, već novi pokušaj s Parkerovim *Ponoćnim ekspresom* (1978) donosi mu komerc. uspjeh te priznanja kritike i publike. Otada P. postaje prava »zvijezda« neovisne brit. produkcije (kuća *Enigma Productions*), gotovo bez premca u suvremenom filmu; djela kao što su *Vatrene kočije* (H. Hudson, 1981), *Lokalni junak* (B. Forsyth, 1982), *Cal* (P. O'Connor, 1984), *Polja smrti* (R. Joffé, 1984) i *Misija* (R. Joffé, 1986) nisu mu donijela samo brojne Oscare i nagrade na najznačajnijim svjetskim festivalima, već su predstavljali i preporod brit. filma 80-ih godina (iako je usporedo radio i u SAD — npr. *Lisice*, 1980, A. Lynea). U svojim projektima P. ne favorizira nikakav posebni stil ili ideologiju, dok su mu tematski interesi široki i šaroliki: rock, povijest, sport, odnos provincije i »velikog svijeta«, ekologija, terorizam, polit. drame Trećeg svijeta i dr., što je vjerojatno bio

razlog da su mu rukovoditelji Coca-Cole (vlasnika Columbije) 1986. ponudili mjesto šefa produkcije te glasovite film. kompanije. P. je nastupio s ambicioznim planovima orijentacije prema međunar. tržištu i pokušaja vraćanja digniteta film. stvaralaštvu u SAD (angažirao je i mnoge neam. sineaste), no trogodišnji je ugovor — nakon nekoliko komerc. neuspjeha (donekle uspješan projekt bio je film *Netko tko bdije nada mnom*, 1987, R. Scotta) i očiglednih nesuglasica s idejama šefova Coca-Cole i Columbije o »uspjehu« filma — prekinut već 1987.

VI. T.

PUZIĆ, Milan, film., kaz. i tv-glumac (Kruševac, 2. IV 1926). Već kao srednjoškolac glumi u Gradskom narodnom pozorištu u Kruševcu. God. 1946–48. pohađao Dramski studio pri Narodnom pozorištu u Beogradu te studirao na Filozofskom fakultetu. Već je 1946. član Radio-drame, od 1947. član je Beogradskog dramskog pozorišta, a od 1951. Narodnog pozorišta u Beogradu. Istaknuo se nizom uloga klasičnoga (Shakespeare, Molière) i suvremenog repertoara (Shaw, Rattigen, Anouilh). Ogledao se i kao prevodilac dramskih tekstova (npr. Z. Anuj: *Beket*). Na filmu od 1950 (*Jezero R.-L. Đukića* i *Crveni cvet* G. Gavrina), gl. uloge tumačio je u filmovima V. Pogačica *Sam* i *Pukotina raja* (oba 1959) te *Čovjek sa fotografije* (1963). Kasnije tumači karakterne epizode, od kojih se ističu u filmovima *Aleksa Dundić* (L. D. Lukov, 1958), *Osmo vrata* (N. Tanhofer, 1959), *Osvajanje slobode* (Z. Sotra, 1979), *Doviđenja u sljedećem ratu* (Ž. Pavlović, 1980), *Avanture Borivoja Surđilovića* (A. Đorđević, 1980), *Zalazak sunca* (K. Viček, 1982), *Živeti kao sav normalan svet* (M. Radivojević, 1982), *I to će proći* (N. Dizdarević, 1985), *Život je lep* (B. Drašković, 1985) i *Divlji vetar* (A. Petković, 1986). Često glumi i na televiziji.

Mo. I.

Q

QORRAJ, Xhevat, film., kaz. i tv-glumac (Carabreg, 16. V 1945). Glum. karijeru otpočinje 1965. u Teatru narodnosti (*Teatri i kombësive*) u Skoplju. God. 1967. upisuje glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Nakon studija kraće je vrijeme član beogradskog Ateljea 212, a 1972. prelazi u Pokrajinsko narodno pozorište (*Teatri popullor krahinor*) u Prištini. Iste godine debitira i na filmu, te otada glumi u većini projekata snimljenih na Kosovu ili kosovske tematike; ističu se uloge u filmovima *Kako umreti* (1972), *Devojački most* (1976) i *Opasni trag* (1984) M. Stamenkovića, *Kad proleće kasni* (1979) E. Kryeziua, *Vetar i hrast* (1979) i *Nabujala reka* (1983) B. Sahatçiuua te posebno gl. uloge u filmovima *Proka* (1985) i *Čuvari magle* (1988) I. Qosje. Nastupa i u koprodukcijским filmovima te na televiziji. Am. S.

QUAID, Randy, am. glumac (Houston, 1953). Na filmu debitira sporednom komičnom ulogom u *Posljednjoj kino-predstavi* (1971) P. Bogdanovića; sl. uloge tumači i u njegovim idućim filmovima *Sto te tata pušta samu?* (1972) i *Mjesec od papira* (1973). Od gl. uloge mornara osuđenog za krađu kojeg sprovode u zatvor specijalizira se za zbunjene, naivne, lakovjerne, čak pomalo retardirane likove; osobito se ističe uloga epileptičara kojim manipulira naslovni junak (R. Dreyfuss) u filmu *Duddy visoko leti* (1974) T. Kotcheffa. Ipak, povremeno s uspjehom tumači i »tvrde momke« (npr. u vesternu *Jahači na duge staze*, 1980, W. Hilla). Često glumi i na televiziji (npr. tv-serija *Unutar Trećeg Reicha*).

I njegov mlađi brat **Dennis Quaid** je film. i tv-glumac.

Ostale važnije uloge: *Dvoboj na Missouriju* (A. Penn, 1976); *Put prema slavi* (H. Ashby, 1976); *Po zakonu i pendreku* (R. Aldrich, 1978); *Ponoćni ekspres* (A. Parker, 1978); *Lisice* (A. Lyne, 1980); *Žena profesionalca* (H. Ashby, 1985); *Lud od ljubavi* (R. Altman, 1986); *Sweet Country* (M. Cacoyannis, 1987). B. P. Kć.

QUARANTA, Lydia, tal. glumica (Torino, 1891 — Torino, 5. III 1928). Karijeru otpočinje vrlo mlada u kazalištu Rossini u Torinu. Na filmu debitira 1910. posvetivši se otada — kao jedna od prvih tal. glumica — isključivo tom mediju. Status dive (→ DIVIZAM) i svjetsku popularnost stječe naslovnom ulogom — plemenite rimske djevice koju gusari prodaju u ropstvo — u pseudohist. spektaklu *Cabiria* (1914) G. Pastrona. Glumica

izuzetne ljepote, profinjanih crta lica, ali nevelika glum. potencijala, u tipu → naivke (20-ih godina i u komičnim ulogama) nastupila je u oko 50 filmova, veće uspjeha postigavši samo još u *Ocu* (1912) G. Pastrona i *Zbogom, mladosti* (1913) N. Oxilije. Povukla se već 1925 — u doba najveće krize tal. nijemog filma.

I njena sestra **Letizia Quaranta** bila je poznata glumica. D. Sva.

QUARTERLY OF FILM, RADIO AND TELEVISION → FILM QUARTERLY

QUAYLE, Anthony, brit. filmski, kazališni i tv-glumac (Ainsdale, 7. IX 1913 — London, listopad 1989). Školovao se na Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA) u Londonu. Već od 1936. ubraja se među vodeće mlade kaz. glumce, posebno u klas. repertoaru. Za II svj. rata stječe čin majora. God. 1948–56. direktor je Shakespeare Memorial Theatrea. Na filmu debitira 1948 (*Hamlet* L. Oliviera). Sugestivna glum. izraza bez velikih gesta, specijalizira se za veće sporedne uloge (i pozitivne i negativne); osobito se ističu one advokata u *Krivo optuženom* (1957) A. Hitchcocka i kardinala Wolseyja u *Ani od tisuću dana* (1969) Ch. Jarrotta, za koju je nominiran za Oscara. Među rijetkim gl. ulogama izdvaja se ona udovca koji ne uspijeva uspostaviti kontakt sa sinčićem u *Neshvaćenom* (1968) L. Comencinija. Mnogo glumi i na televiziji (npr. tv-serije *Mojsije*, *Masada* i *Ključ za Rebeccu*). God. 1985. dodijeljeno mu je počasno plemstvo (Sir).

Ostale važnije uloge: *Pjesma mrtvim ljubavnicima* (B. Dearden, 1948); *Oh, Rosalinda!* (M. Powell i E. Pressburger, 1955); *Bitka na La Plati* (M. Powell i E. Pressburger, 1956); *Zena u kućnoj haljini* (J. L. Thompson, 1957); *Hladno kao led u Aleksandriji* (J. L. Thompson, 1958); *Topovi s Navarona* (J. L. Thompson, 1961); *Pobunjenici* (L. Gilbert, 1962); *Lawrence od Arabije* (D. Lean, 1962); *Istočno od Sudana* (N. Juran, 1964); *Operacija Strijela* (M. Anderson, 1965); *MacKemmno zlato* (J. L. Thompson, 1969); *Sve što ste oduvijek željeli znati o seksu...* (W. Allen, 1972); *Sjeme korupcije* (B. Edwards, 1974); *Noć orlova* (J. Sturges, 1977); *Sherlock Holmes i Jack Trbosjek* (B. Clark, 1980); *Legenda o svetom pijancu* (E. Olmi, 1988). Mi. Šr.

QUIEN, Krunoslav, scenarist i pisac (Zadar, 5. III 1915). Diplomirao jugoslavistiku i talijanski na filoz. fakultetu u Zagrebu. Objavljuje poeziju i novele, a bavi se i prevodilaštvom. Od 1958. dramaturg u zagrebačkom Zora filmu, kasnije

u Zagreb filmu. Suradivao je na scenarijima igr. filmova *Prometej s otoka Viševice* (1965, s redateljem i S. Goldsteinom), *Kaja, ubit ću te!* (1967, s redateljem /prema vlastitoj noveli/) i *Događaj* (1969, s redateljem i Ž. Senečićem) V. Mimice, *Prvi splitski odred* (1972, s redateljem i R. Đurovićem) V. Berčića, *Ne nagnji se van* (1977, s redateljem) i *Daj što daš* (1979, s redateljem) B. Žižića te *Priko sinjeg mora* (1979) Lj. Jojić. Piše i za kratkometr. filmove (npr. *Crni kišobran*, 1969, E. Galica i *Vrata majstora Radovana*, 1971, Lj. Jojić), a vrlo je zapažen kao pisac popratnih tekstova za dokum. filmova (npr. B. Marjanovića), za što je češće nagrađivan na festivalu u Beogradu. Dr. II.

QUILICI, Folco, tal. filmski i tv-redatelj (Ferrara, 9. IV 1930). Diplomirao pravo, 1950–52. studirao režiju na Centro Sperimentale u Rimu. Kao redatelj debitira 1952. dokum. filmom *Peraje i harpuni* (Pinne e arpioni), nagrađenim I nagradom na festivalu sport. filmova u Cortini d'Ampezzo. God. 1952/53. sudjeluje u ekspediciji na Crvenom moru, gdje režira svoj prvi cjelovečernji dokum. film *Sesti kontinent* (Sesto continente), nagrađen I nagradom na festivalu u Punti del Este 1955. Gl. odlika njegovih dokumentaraca je eksploatacija egzotike te (povremeno) elementi igr. filma, potisnuti — međutim — naglašeno dokumentarističkim stilom i antropološkim oznakama. U toku 50-ih godina sudjeluje u još 2 značajne ekspedicije, u Belgijskom Kongu 1955. i na Pacifiku 1957, što je rezultiralo njegovim najboljim ostvarenjima *Afrčki trofeji* (Trofei d'Africa, 1955) i *Posljednji raj* (L'ultimo paradiso, 1957). Istodobno kao reporter i novinar suraduje u mnogim evr. i svjetskim časopisima (*Epoca*, *Life*, *Paris-Match*, *L'Illustré* i dr.). Od 1965. posvećuje se uglavnom televiziji, ali povremeno — kao stručnjak za podvodne scene i efekte — suraduje i u igr. produkciji.

Ostali važniji filmovi: *Priča o slonu* (Storia di un elefante, 1954); *Paul Gauguin* (1957); *Od Apenina do Anda* (Dagli Appennini alle Ande, 1958); *Ti-Koyo i njegov morski pas* (Ti-Koyo e il suo pescecane, 1962); *Robinje još postoje* (Le schiave esistono ancora, 1963, sa R. Malenottijem); *Ocean* (Oceano, 1971). Da. Mć.

QUIMBY, Fred, am. producent anim. filmova (1886 — 1965). Isprva vlasnik kino-dvorana i zastupnik franc. kompanije Pathé u SAD. Kasnije organizira odjel za proizvodnju kratkometr. filmova kompanije MGM i njime rukovodi do odlaska u mirovinu 1956. Rad na crt. filmu otpočinje

serijom *Tom and Jerry Cartoons* (1931–33, oko 20 epizoda) redatelja *Georga Stallingsa* i *Johna Fostera*, u kojoj se kao gl. likovi pojavljuju 2 mladića — plavokosi i smeđokosi — u raznim humoristično-dinamičnim pustolovinama. Od 1940. i dalje pod Quimbyjevim vodstvom, Tom i Jerry postaju mačak i miš, a izvedbu preuzimaju *William Hanna* i *Joseph Barbera*. Od mnogih crt. filmova i serija što ih je proizveo, 8 je nagrađeno Oscarom.

R. Mun.

QUINE, Richard, am. redatelj i glumac (Detroit, 12. XI 1920 — Los Angeles, 25. VI 1989). Kao dijete nastupa u vodviljima i muz. komedijama — i na Broadwayu u režiji V. Minnellija. Od 1933. glumi i na filmu, najčešće sporedne uloge (17 do 1950). Nakon služenja u II. svj. ratu, 1948. počinje i režirati (uglavnom za kompaniju Columbia). Svojim projektima povremeno je producent te (ko)scenarist, često sa B. Edwardsom (8 filmova), s kojim dijeli smisao za vizualni rafinman i za komediju. Jedna od nada Hollywooda na prijelazu u 60-e godine, najkompetentnijim se pokazao u izrazito žanrovskim filmovima: kriminalističkim (*Podi krivim putem* — *Drive a Crooked Road* i *Naivac* — *Pushover*, oba 1954), muz. komedijama (*Moja sestra Eileen* — *My Sister Eileen*, 1955), komedijama (*Zlatni Cadillac* — *Solid Gold Cadillac*, 1956) i melodramama (*Zabranjene strasti* — *Strangers When We Meet* i *Svijet Suzie Wong* — *The World of Suzie Wong*, oba 1960). Zanimanje je pobudio i suradnjom i sentimentalnom vezom sa K. Novak. Već od kraja 60-ih godina sve više režira na televiziji. Do 1979. snimio je 30 igr. filmova.

Ostali važniji filmovi: *To je dakle Pariz* (So This Is Paris, 1955); *Puni života* (Full of Life, 1956); *Operacija Luda lopta* (Operation Mad Ball, 1957); *Zvono, knjiga i svijeća* (Bell, Book and Candle, 1958); *Tajanstvena susjeda* (The Notorious Landlady, 1962); *Pariz kad curči* (Paris When It Sizzles, 1964); *Seks i samostalna djevojka* (Sex and the Single Girl, 1964); *Kako ubiti svoju ženu?* (How to Murder Your Wife, 1965); *Synanon* (1965); *Hotel* (1967); *Rat na mjesecini* (The Moonshine War, 1970); *W* (1974); *Zarobljenik dvorca Zenda* (The Prisoner of Zenda, 1979).

An. Pet.

QUINN, Anthony, am. filmski, kazališni i tv-glumac meksičko-ir. podrijetla (Chihuahua, 21. IV 1915). U SAD od djetinjstva. Nakon kratke, usputne kaz. djelatnosti, na filmu debitira 1936. Glumeći Indijanca u *Čovjeku iz prerije* (1937) C. B. De Millea, ženi se redateljevom kćerkom Katharine, što ipak ne utječe na njegov glum. uspon. Četrdesetih godina igra uglavnom sporedne uloge marginalnih, primitivnih i nasilnih tipova — gangstere, Meksikance, Indijance (nikad WASP-ove), ali povremeno dokazuje glum. dar: *Umrli su u čizmama* (1941) R. Walsha, *Krv i pijesak* (1941) R. Mamoulia, *Crni labud* (1942) H. Kinga, *Omica za vješanje* (1943) i *Buffalo Bill* (1944) W. A. Wellmana te *Natrag na Bataan* (1945) E. Dmytryka. Nakon vrlo zapaženoga broadwayskog nastupa (kao zamjena za M. Branda u *Tramvaju zvanom čežnja* T. Williamsa), i na filmu počinje dobivati zahtjevnije uloge, a raste mu i popularnost. Novi status potvrđuje Oscarima za epizodu u filmovima *Viva Zapata!* (E. Kazan, 1952) kao Zapatin brat koji izdaje revoluciju, i *Žudnja za životom* (V. Minnelli, 1956) kao slikar Gauguin. Visok i snažan, tamnopusit i tamnokos, izrazita, markantnog lica gustih obrva, čiju karakterističnu »grimasu ugriža« ublažuju oči često

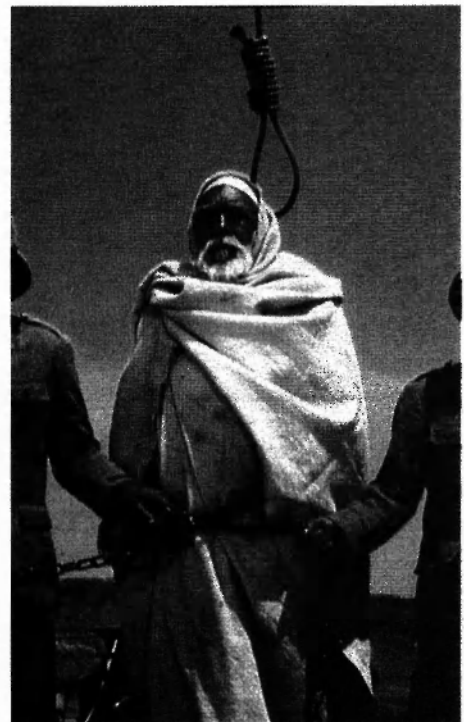
A. QUINN u filmu *Ulica*



radoznala i veselog pogleda, ukupni je dojam njegova film. lika tvrdi »macho« animalnog magnetizma, izrazite ekstrovertnosti, uvijek u pohodu — fizičkom, nagonskom, interesnom — prema uživanju i nadmoći. Ovakve crte osobito su istaknute u ulogama »barbarski« karizmatičkih osoba u spektaklima *Atila* (1954) P. Franciscija, *Baraba* (1962) R. Fleischera, *Lawrence od Arabije* (1962) D. Leana, te *Pod zastavom Muhameda* (1976) i *Pustinjski lav* (1979) M. Akkada, ali i u mnogim akcionim filmovima (često i B-proizvodnje), gdje ponekad bez dovoljno kontrole nameće vlastitu egocentričnost, varirajući do pretjerivanja »stereotipiju egzotičnosti« i fiz. grubost s izvjesnim mističkim osjećajem življenja. Uvjerljivo i nadahnuo to je ostvario kao grubi putujući cirkusant Zampano, neosjetljiv na osjećaje drugih, a zapravo iskazujući tragično iskustvo vlastite potisnute humanosti u *Ulici* (1954) F. Fellinija. Šezdesetih godina ističe se u filmovima *Kroave pare* (R. Nelson, 1962) kao ostarjeli boksač na kraju karijere te posebno *Grk Zorba* (M. Cacoyannis, 1964), gdje je za ulogu rabelaisovskog zgubidana odanog ženama, piću i glazbi, ali bez crta divlje muškosti, nominiran za Oscara (sl. lik tumači i u *Kraljevskom snu*, 1969, Da. Manna). Od 70-ih godina na filmu nastupa nešto rjeđe, ali ipak ostvaruje 2 zapažene uloge: ostarjelih glava mafijaške »obitelji« u filmu *Don je mrtav* (R. Fleischer, 1973) odn. rimske patricijske porodice s prijelaza stoljeća u *Nasljedstvu* (M. Bolognini, 1976). Režirao je film *Gusar* (The Buccaneer, 1958), remake istimenog djela C. B. De Millea iz 1938 (u kojem je igrao sporednu ulogu). Glumi i na televiziji: u SAD (npr. tv-serija *Čovjek i grad*) i u inozemstvu (npr. tal. tv-serija *Stradivari*). Do 1988. nastupio je u više od 120 filmova. Objavio je autobiografiju *Istočni grijeh* (The Original Sin, 1972).

Njegovi sinovi **Daniele**, **Francesco** i **Lorenzo Quinn** također su film. i tv-glumci.

Ostale važnije uloge: *Union Pacific* (C. B. De Mille, 1939); *Prkosni bikovi* (R. Rossen, 1951); *Maska osvetnika* (Ph. Karlson, 1951); *Svijet u njegovim rukama* (R. Walsh, 1952); *Seminola* (B. Boetticher, 1953); *Balada o crnom zlatu* (H. Fregone, 1953); *Jaši, vakero* (J. Farrow, 1953); *Veličanstveni matador* (B. Boetticher, 1955); *Zvonar crkve Notre-Dame* (J. Delannov, 1956); *Dvoji vjetar* (G. Cukor, 1957); *Na obali rijeke* (A. Dwan,



A. QUINN u filmu *Pustinjski lav*

1957); *Crna Orhideja* (M. Ritt, 1958); *Čovjek sa zlatnim koltom* (E. Dmytryk, 1959); *Posljednji vlak iz Gun Hilla* (J. Sturges, 1959); *Opasna davalica* (G. Cukor, 1959); *Bijele sjenke* (N. Ray i B. Bandini, 1960); *Portret u crnom* (M. Gordon, 1960); *Topovi s Navarona* (J. L. Thompson, 1961); *I dođe dan osvete* (F. Zinnemann, 1964); *Posjet* (B. Wicks, 1964); *Vjetrovi Jamajke* (A. Mackendrick, 1965); *Izgubljena komanda* (M. Robson, 1966); *Hepening* (E. Silverstein, 1967); *Dvadesetpeti sati* (H. Verneuil, 1967); *Bitka za San Sebastian* (H. Verneuil, 1967); *Pustolov* (T. Young, 1967); *Mag* (G. Green, 1968); *Setnja na proljetnoj kiši* (G. Green, 1969); *Tajna Santa Vittorije* (S. Kramer, 1969); *Munjevitova pobuna* (S. Kramer, 1970); *Posljednji ratnik* (C. Reed, 1970); *Duga ruka mafije* (B. Shear, 1972); *Marseilleski ugovor* (R. Parrish, 1974); *Bleferi* (S. Corbucci, 1976); *Isus iz Nazareta* (F. Zeffirelli, 1978); *Grčki brodovlasnik* (J. L. Thompson, 1978); *Opasni prelaz* (J. L. Thompson, 1979).

Al. Pa.

r

RABAL, Francisco, španj. glumac (Murcia, 8. III 1925). Nakon građanskog rata naučnik u tvornici čokolade, potom uči električarski zanat u isusovačkom koledžu, u čijoj amaterskoj kaz. družini počinje glumiti. Zaposlivši se kao električar u studijima Chamartín, 1945. počinje statirati a 1950. i glumiti na filmu. Visok, tamnokos i tamnopus, izrazito južnjačkog izgleda i autoritativna nastupa, ubrzo se svrstava među vodeće španj. glumce (kasnije i cjelokupnoga španj. govornog područja); od 1956. stvara i međunar. karijeru (Francuska, Italija, Juž. Amerika, SAD, Švedska). Najuspješnije surađuje sa L. Bunuelom: kao ideal. svećenik čije »živiljenje kršćanstva« izaziva samo otpor i mržnju u *Nazarinu* (1958), te kao uravnoteženi rođak egzaltirane naslovne junakinje (S. Pinal) u *Viridiani* (1961). Najveći uspjeh postiže u filmu *Nevini sveti* (1984) M. Camusa, gdje je za ulogu osobenjaka koji se osvećuje za sve bogataške hirove i nepravde prema sebi i svojoj rodbini, nagrađen na festivalu u Cannesu (*ex aequo* s partnerom iz filma A. Landom). Iako je nastupio u još nekoliko ambicioznih projekata (npr. *Pomračenje*, 1962, M. Antonionija; *Redovnica*, 1966, J. Rivettea; *Ljepotica dana*, 1967, L. Bunuella; *Tatarska pustinja*, 1976, V. Zurlinija; *Dugo ljetovanje*, 1976, J. Camina; *Košnica*, 1983, M. Camusa), u njegovoj plodnoj karijeri većinu ipak čine uloge u komerc. filmovima (u starijoj dobi sve više sporedne). Glumi i na televiziji (npr. kao slikar Goya u tv-seriji *Užasi rata* M. Camusa).

Ostale važnije uloge: *Namiguša Marisa* (M. Bolognini, 1957); *Veliki plavi put* (G. Pontecorvo, 1958); *Sonate* (J. A. Bardem, 1959); *U pet poslije podne* (J. A. Bardem, 1960); *Ruka u zamci* (L. Torre Nilson, 1960); *Smrt bandita* (G. Amato, 1961); *Glineni golub* (G. Montaldo, 1961); *Zavjerenik Mathias Sendorf* (G. Lampin, 1962); *Povratak u domovinu* (D. Damiani, 1963); *Suze za bandita* (C. Saura, 1964); *Marie-Chantal* (C. Chabrol, 1966); *Vještice* (omnibus, epizoda L. Viscontija, 1967); *Cervantes* (V. Sherman, 1968); *Simon Bolivar* (A. Blasetti, 1969); *Ann i Eva* (A. Mattsson, 1970); *Nadnica straha* (W. Friedkin, 1977); *Geozdeni prefekt* (P. Squitieri, 1977); *Corleone* (P. Squitieri, 1978); *Takva kakva si* (A. Lattuada, 1978); *Camorra* (L. Wertmuller, 1985); *Priča* (L. Comencini, 1986).

Mi. Šr.

RABIER, Jean, franc. snimatelj (Pariz, 21. IV 1927). Isprva indus. dizajner, kasnije studira na Conservatoire des Arts et des Métiers u Parizu.

Od poč. 50-ih godina snimatelj kratkometr. filмова i asistent snimatelja u igranima (npr. E. Sechana i H. Decaea). Igr. filmove snima od 1960 (*Udvarači* C. Chabrola). Iako je radio i za dr. redatelje, njegovo je ime u prvom redu vezano uz *novi val* i Chabrola, s kojim je ostvario jednu od najplodnijih i najuspješnijih suradnji snimatelja i redatelja (snimio je sve njegove filmove do 1988). Tretman boje, posebice u pejzažu, osnovno je fotogr. obilježje filmova *Krik u tami* (1970) i *Upravo pred noć* (1971), gdje bojom sugerira psihol. dimenziju likova. Izuzetnu vještinu u korištenju zooma iskazuje u filmovima *Neka zvijer crkne* (1969), *Razmetna desetljeća* (1971) i osobito u završnom prizoru (hapšenje protagonista) *Nevjerne žene* (1968), gdje koristi i »dvostruko kretanje« — istodobnu vožnju kamere unatrag i pokret zoom-objektivom prema naprijed; dok pomak kamere odgovara stvarnom kretanju junaka, dotle pokretanje leća unutar zooma sugerira njegovo unutrašnje stanje. Osim u Chabrolovim filmovima, istaknuo se i u suradnji sa J. Demyjem (*Zaljev anđela*, 1962, i *Cherbourški kišobrani*, 1963), A. Varda (*Cleo od 5 do 7*, 1962, i *Sreća*, 1964), J.-L. Godardom (epizoda u omnibusu *Rogopag*, 1963), T. Youngom (*Čuvaj se prijatelja*, 1970) i A. Jessuom (*Potpuno nedužno*, 1988). Radi i za televiziju (npr. serija *Dvorac za iznajmljivanje*).

Ostali Chabrolovi filmovi: *Sedam smrtnih grijeha* (epizoda u omnibusu, 1961); *Oko zlobnika* (1961); *Ofelija* (1962); *Landru* (1962); *Najljepše prevare svijeta* (epizoda u omnibusu, 1963); *Pariz viđen od...* (epizoda u omnibusu, 1964); *Tigar voli sirovo meso* (1964); *Agenti vole pucnjavu* (1965); *Marie-Chantal* (1966); *Sampanjski ubojice* (1966); *Put za Korint* (1967); *Košute* (1968); *Raskid* (1970); *Doktor Popaul* (1972); *Crvene noći* (1973); *Nada* (1973); *Ugodan izlet* (1974); *Ludosti buržoazije* (1975); *Nevini ljudi prljavih ruku* (1975); *Čarobnjaci* (1976); *Alice ili posljednji bijeg* (1976); *Krvni srodnici* (1977); *Violette Noziere* (1978); *Ponosni konj* (1980); *Seširdžijine utvare* (1982); *Tuđa krv* (1984, sa R. Ciupkom); *Pile na kiselo* (1985); *Inspektor Lavardin* (1986); *Maske* (1987); *Krik sove* (1987); *Ženski poslovi* (1988).

K. Mik.

RACKOVIC, Simon, snimatelj (Goričani, 13. IX 1921 — Beograd, 29. XI 1972). Školovao se u Beogradu; od 1943. borac NOB-e. Jedan od polaznika (20) prve generacije Škole za filmske reportere pri Filmskoj sekciji Propagandnog ode-

lenja Vrhovnog štaba NOV i POJ, 1945. upućen je — kao prvi jugosl. ratni reporter — u Sloveniju, da bi kamerom objektivno poslijednje dane rata; kasnije je snimao i u Dalmaciji, Srijemu, Istri i Trstu. Nakon rata radi na film. novostima: od Filmskog preduzeća DFJ do poduzeća → Filmske novosti. Snimio je nekoliko stotina film. reportaža te oko 30 dokum. filmova (npr. Z. Mitrovića, Ž. Cukulića, Lj. Radičevića, M. Jovanovića i M. Miloševića). Majstor profesionalne fotografije, bio je član asocijacije Europhoto. Na Visokoj filmskoj školi bio je profesor kamere a na Institutu za novinarstvo — kamere i fotografije. Nosilac je brojnih jugosl. i međunar. nagrada te više odlikovanja: Ordena zasluga za narod sa srebrnom zvijezdom, Ordena rada sa srebrnim vijencem te 1 sovj. ordena.

Mi. Vič.

RADEMAKERS, Fons, niz. redatelj, scenarist i producent (Roosendaal, 5. IX 1920). Iz vrlo obrazovane obitelji liječnika-frankofila koji se bavio filozofijom. Zarana osjeća ljubav prema filmu te uči glumu u Parizu. Za II svj. rata kaz. glumac u Švicarskoj i Francuskoj, gdje kasnije i režira (npr. *Dantonovu smrt* G. Büchnera). Na filmu nakon rata, kad asistira V. De Siki, J. Renoiru, J. Beckeru, D. Leanu i Ch. Crichtonu. Vrativši se 1956. u Nizozemsku, posvećuje se režiji i ubrzo postaje najcenjeniji niz. redatelj igr. filmova. Prvenac *Selo na rijeci* (Dorp aan de rivier, 1958) pod očitim utjecajem njegova prijatelja I. Bergmana, o liječniku protuslovne prirode — spremnom da se za druge žrtvuje, ali se prema njima odnosi s prezirom i cinizmom, nominiran je za Oscara, dok je »ozbiljna komedija« s radnjom na dan sv. Nikole *Ta vesela večer* (Makkers staakt uw wild geraas, 1960) nagrađivana u Berlinu. I *Nož* (Het mes, 1961), o mladiću u pubertetu, također podsjeća na Bergmanov opus (raniju fazu). Izuzetan komerc. uspjeh ostvaruje thrillerom o niz. pokretu otpora *Kao dvije kapi vode* (Als twee druppels water, 1963) prema noveli W. F. Hermana. Slijedi *Ples čaplje* (De dans van de reiger, 1966), s radnjom u Dubrovniku kao mjestu raščišćavanja odnosa između suzdržanog supruga (J. Desailly) i supruge suvremenijih nazora (G. Lindblom), opservacija o problematičnosti braka kao institucije. Novi veliki uspjeh jest nizozemsko-belg. koprodukcija *Mira* (1971), ljubavna tragikomedija u kojoj do izražaja dolazi njegov smisao za nar. tradiciju i bukoličnost s jedne strane, te za makabr-ugodaj s druge (u gl. uloji

W. van Ammelrooy). Nakon neuspjeha filma *Zbog mačaka* (Niet voor de poesen, 1973) prema detektivskom romanu N. Freelinga, slijedi *Max Havelaar* (1976), u inozemstvu najgledaniji niz. film svih vremena; to spektakularno djelo po istoimenu romanu E. D. Dekkera (Multatulija), o korupciji u kolonijalnoj upravi Jave XIX st., snimano je na autentičnim lokacijama. Najveći međunar. uspjeh ostvaruje psihol. thrillerom *Napad* (De aanslag, 1986) prema romanu H. Mulischa, s radnjom koja počinje događajem potkraj II svj. rata, a čije posljedice junak osjeća i dugo nakon njega; djelo je nagrađeno Oscarom za najbolji film izvan engl. jezičnog područja. Nekim svojim ostvarenjima R. je i (ko)scenarist, a većini i producent — ponekad u vlastitoj tvrtki *Fons Rademakers' Productie V.B.*

Stvarajući donekle u suprotnosti s dokumentarističkom tradicijom karakterističnom za niz. produkciju, podjednako kozmopolit i suživljen s niz. tradicijom i kulturom, izraziti predstavnik film. modernizma, R. je jedini niz. redatelj igr. filmova vrhunskoga međunar. ugleda.

Njegova supruga **Lili Rademakers** filmska je redateljica.

Ostali filmovi: *Moj prijatelj* (Mijn vriend, 1979); *Vrtuša* (The Rose Garden, 1989). D. Mov.

RADEV, Vulo, bug. redatelj i snimatelj (Lesi Dran, 1. I 1923). Diplomirao (1953) na snim. odjelu visoke film. škole VGIK u Moskvi. Već od 1952. režira i snima dokum. filmove, a postupno stječe i ugled vrsnog snimatelja igr. projekata (npr. sovj. film *Prethodnog dana*, 1959, V. M. Petrova). Kao redatelj igr. filma debitira atrinratnom melodramom *Kradljivac breskva* (Kradecat na praskovi, 1964), o ljubavi srp. zarobljenika i supruge zapovjednika logora pred kraj I svj. rata (R. Marković i N. Kokanova); zbog psihol. izniansiranosti i poetičnoga vizualnog stila djelo je izuzetno dobro primljeno na festivalu u Veneciji. Vrlo su zapažena i njegova ostvarenja *Car i general* (1966), modernistički režirana rekonstrukcija sukoba antifašistički opredijeljenoga generala Zaimova i cara Borisa III, i *Crni anđeli* (Cernite angeli, 1970), akciona drama o pokretu otpora (Glavna nagrada na festivalu u Karlovym Varyma). Usporedo se i dalje bavi dokumentaristikom, a režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Najduža noć* (Najdolgata nošt, 1967); *Osuđene duše* (Osjudeni duši, 1975); *Adaptacija* (1979). N. Pc.

RADIĆEVIĆ, Ljubomir, redatelj, scenarist, film. kritičar i publicist (Beograd, 22. X 1927). Pohadao Visoku filmsku školu u Beogradu, diplomirao na Akademiji za pozorišnu umetnost (režija). Neko vrijeme provodi na stručnom usavršavanju u SSSR-u. Već za studija počinje se baviti film. i kaz. kritikom. S pedagoškim radom otpočinje kao asistent na grupi režije Akademije za pozorišnu umetnost u Beogradu (1949–53), od 1963. je nastavnik a danas redovni profesor za predmet *TV-produkcija* na grupi organizacije film. i tv-djelatnosti Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu. God. 1956. redatelj je i koscenarist epizode *Gvozdeni orao* omnibusa *Cipelice na asfaltu*, a 1960. cjelovečernjega igr. filma *Ljubav i moda* s elementima muz. filma, o grupi studenata koji — služeći se i sitnim prevarama koje nikoga ne oštećuju — žele, s pomoću prihoda od modne revije, organizirati aero-smotru. Kao koscenarist filma *Nije nego* (1978) M. Miloševića nagrađen je Srebrnom arenom na festivalu u Puli. Sudjelovao je i u realizaciji više kratkometr. filmova: npr. kao koscenarist i suredatelj (sa V. Petrićem) *Kobne žedi* (1956), redatelj *Savremene ar-*

F. RADEMAKERS,
Nož



hitekture Jugoslavije (1963) i scenarist *Svetlih grobova* (1958) M. Jovanovića. Od osnivanja Televizije Beograd urednik je i voditelj prve jugosl. tv-emisije o filmu *Govorimo o filmu*, potom autor više serija o kulturi i redatelj tv-drama, kasnije urednik film. programa; danas je gl. urednik igr. programa Televizije Beograd. Mo. I.

RADIĆ, Dušan, kompozitor (Sombor, 10. IV 1929). Diplomirao kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Beogradu 1954, usavršavao se u Parizu (D. Milhaud, O. Messiaen) 1957/58. Opredijelivši se za neoklas. izraz, komponirao je orkestralnu, solističko-instrumentalnu, vokalnu i scensku muziku, te operu *Ljubav, to je glavna stvar*, balet *Balada o mesecu litalici* i kantatu *Čele kula* (Oktobarska nagrada grada Beograda). Na filmu od 1958, kada piše za ciklus kratkometr. filmova D. Makavejeva: *Prokleti praznik*, *Boje sanjaju* i *Slikovnica pčelara*. Suradivao je u oko 30 filmova, od toga više od pola dugometr. igranih: domaćima *Solunski atentatori* (1961) Z. Mitrovića, *Ne diraj u sreću* (1961), *Muškarci* (1963), *Inspektor* (1965) i *Palma među palmama* (1967) M. Đukanovića, *Mačak pod šljemom* (1962) Z. Skrigina (nagrađen na festivalu u Puli 1963), *Prozvan je i V³*

(1962) i *U raskoraku* (1968) M. Štrpca, *Povratak* (1966) Z. Pavlovića, *Tople godine* (1966) Z. Lazića i *Nizvodno od sunca* (1969) F. Skubonje, te koprodukcijama *Nasilje na trgu* (1961) L. Bercovicija, *Sibirska ledi Magbet* (1962) A. Wajde, *Covek i zver* (1963) E. Zboneka, *Dugi brodovi* (1964) J. Cardiffa, *Džingis-kan* (1964) H. Levina i *Provereno, minijet* (1965) J. Lisenka i Z. Velimirovića. Mo. I.

RADIĆ, Tomislav, kaz., film. i tv-redatelj (Zagreb, 8. XII 1940). Diplomirao na Filozofskom fakultetu i Kazališnoj akademiji (režija) u Zagrebu. Profesionalno režira od 1964, uglavnom u Zagrebu i Dubrovniku (Kazalište Marina Držića, Ljetne igre). Podjednako uspješan u klasičnom (Shakespeare, Molière, Goldoni), suvremenom (Ibsen, Pinter, Mrožek) i domaćem repertoaru (Brezovački, Stulić, Držić, Kušan, Soljan), najveći uspjeh ostvario je *Stilskim vježbama* R. Que-neaua, koje se od 1968. neprekidno izvode u zagrebačkom Teatru &td. Realizirao je samo 2 cjelovečernja igr. filma, oba s minimalnim financ. sredstvima, služeći se dijelom metodama dokumentarističke škole → direktnog filma. *Živa istina* (1972) jedinstven je spoj igr. i dokum. komponenti, niz isječaka iz zagrebačke svakodnevice

V. RADEV, *Crni anđeli*



T. RADIĆ, *Živa istina* (M. Wolf i B. Frait)

u čijem je središtu nepotvrđena glumica (B. Frait) u potrazi za poslom; djelo nije uvršteno u konkurenciju pulskog festivala, što je izazvalo jednodušne prosvjede kritike, a B. Frait je — i protiv propozicija — nagrađena za gl. ulogu. U *Timonu* (1973) još više dolazi do izražaja Radićeva vokacija kaz. redatelja: u toj originalnoj parafrazi Shakespeareova teksta središnji je lik glumac (B. Buzančić) kod kojega dolazi do interferiranja sudbine tumačenog lika (Timon Atenjanin) i vlastitog života. Za televiziju je režirao niz dokum. emisija, brojne ekranizacije dramske književnosti (Euripid, Molière, Ibsen, Goldoni), a osobito se istaknuo tv-dramom *Soba za odmor* po motivima Krležinog komada *Adam i Eva*. Nastavnik je glume i kaz. režije na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu.

Dr. II. **RADIMIRI, Pavle**, redatelj (Dobrota, 1926). Diplomirao (1955) književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Crt. filmom bavi se 1959–63, isprva kao asistent redatelja, potom kao redatelj. Režirao je filmove *Slučaj neuspjele rakete* (1960), *Slučaj lijenog lava* (1960), *Slučaj luđaka s brkovima* (1961), *Slučaj brzog puša* (1961) i *Seikov briljant* (1962), kao i nekoliko crt. reklama.

R. Mun. **RADIOLOŠKA KAMERA** → KAMERA, FILMSKA, Vrste kamera

RADIOJEVIĆ, Miloš-Miša, film. i tv-redatelj i scenarist (Čačak, 3. XI 1939). God. 1966. diplomira režiju na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju (u klasi A. Petrovića). Karijeru otpočinje iste godine kratkim igr. filmom *Adam i Eva 66*, a potom djeluje kao redatelj, scenarist i montažer kratkometr. filmova i tv-programa. Već prvim cjelovečernjim filmom *Bube u glavi* (1970, nagrada kritike na festivalu u Puli) iskazuje sklonost prema film. eksperimentu te bizarnoj tematici (isključivo iz urbane sredine), navješćujući novu generaciju redatelja drugačijih shvaćanja i afiniteta od predstavnika jugosl. autorskog filma. U filmovima *Bez* (1972), rijetkom primjeru zv. filma bez dijaloga, i *Testament* (1975, Nagrada »Roberto Paoletta« u Italiji) eksperimentira na planu produbljivanja psihol. dimenzija likova te se svrstava među vodeće jugosl. redatelje. U zrelijim godinama priklanja se komercijalnijem pristupu, baveći se urbanom mladom generacijom, osobito njenim seksualnim i soc. frustracijama, ali ipak ne odustajući od iskazanih afiniteta (*Kvar*, 1978, u ediciji *International Film Guide* među 10 najboljih filmova godine; *Dečko koji obećava*, 1981; *Živeti kao sav normalni svet*, 1982, Zlatna arena za režiju u Puli); u tim djelima namijenjenim široj publici moder-

nijeg senzibiliteta osjeća se i blaža društ. kritika. I *Una* (1984) prema romanu M. Kapora iz beogradskog života, o sukobu intelektualca s vlašću, nastoji pomiriti soc. kritiku s izraženim komere. tendencijama (vrlo slobodne erotske scene). Posebno mjesto u njegovoj filmografiji zauzima film *Snovi, život, smrt Filipa Filipovića* (1980, Srebrna arena za režiju) o sudbini prvog sekretara KPJ, jedini s radnjom iz prošlosti, u kojem također ne odustaje od eksperimentiranja. God. 1988. režira suvremeno ambijentirani film o djeci *Čavka*, za koji na tek ustanovljenom Festivalu filmske režije u Herceg-Novom dobiva I nagradu. B. Ze.

RADMILOVIĆ, Zoran, film., kaz. i tv-glumac (Zaječar, 11. V 1933 — Beograd, 21. VII 1985). Po očevoj želji upisao pravo u Beogradu, potom studirao i na Arhitektonskom i Filološkom fakultetu; usporedno je oprobao glum. mogućnosti u KUD »Ivo Lola Ribar«, potom upisao i postupno apsolvirao glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju te započeo karijeru u Beogradskom dramskom pozorištu (1962–68), u kome isprva nastupa u manje značajnim predstavama. God. 1964, zbog odustajanja Lj. Tadića, R. »uskače« u naslovnu ulogu u *Kralju Ibiju* A. Jarryja (na sceni Ateljea 212), predstavi koju pretvara — razotkrivajući posve iznimnu glum. nadarenost — u trijumf improvizacije (velik uspjeh ostvaruje i na gostovanjima u Parizu, Moskvi, New Yorku, Veneciji i dr.), u »svoju scenu« koja će trajati (zajedno s kasnijim *Radovanom III* D. Kovačevića) 2 decenija. Iako je ostvario niz uspjelih uloga u kazalištu (stalni je član Ateljea 212 od 1968. do smrti), na filmu, televiziji i estradi, sve su one ostale u sjeni »uloge života« u *Kralju Ibiju* (čak i kad se radi o briljantnom ostvarenju — ulozu Molijera u istoimenom komadu M. A. Bulgakova, za koju je nagrađen Oktobarskom nagradom grada Beograda). Na filmu je debitirao 1962 (*Čudna djevojka* J. Zivanovića) i odigrao oko 20 uloga. Glavne je ostvario u filmovima *Glineni golub* (T. Janić, 1966), *Ram za sliku moje drage* (M. Idrizović, 1968), *Pogled u noć* (N. Stojanović, 1968), *Paviljon VI* (L. Pintilie, 1978), *Srećna porodica* (G. Mihić, 1980) i *Sesta brzina* (Z. Sotra, 1981), dok se među sporednim karakteristikama ističu *Pravo stanje stvari* (V. Slijepčević, 1964), *Marš na Drinu* (Z. Mitrović, 1964), *Gorki deo reke* (J. Zivanović, 1965), *Veliki dan* (D. Ilić, 1969), *W. R. Misterije organizma* (D. Makavejev, 1971), *Ustajanje* (B. Drašković, 1979), *Radio Vihor zove Anđeliću* (J. Zivanović, 1979), *Majstori, majstori* (G. Marković, 1980), *Maratonci trče počasni krug* (S. Sijan, 1982), *Sećerna vodica* (B. Prelić, 1984) i *Držanje za vazduh* (Z. Šotra, 1985). Nekoliko dana pred smrt primio je, u bolesničkoj postelji, Sedmojulsku nagradu SR Srbije. Mo. I.

RADNA KOPIJA → KOPIJA, FILMSKA

RADOK, Alfred, čehosl. kazališni i filmski redatelj (Koloděje, 17. XII 1914 — lipanj 1976). Jedan od najznačajnijih čehosl. kazališnih redatelja nakon II svj. rata, u dodir s filmom dolazi 1947. kao asistent F. Sadeka. Njegov prvijenac *Daleki put* (Daleka cesta, 1950) izazvao je veću senzaciju no pojava »novog vala« 60-ih godina (na koju je R. nedvojbeno utjecao), jer je priča o mladiću koji riskira život zbog svoje žid. djevojke, s prikazom geta u Terezínu, izložena prosedeom koji potpuno odudara od tada vladajućih normi socrealizma: »razlomljenom« fabulom mjestimično uobličenom po načelima nadrealist. poetike, te mnogim rješenjima koja ukazuju na poznavanje njem. ekspresionizma. Djelo je ubrzo zabranjeno i nije

M. RADIOJEVIĆ, *Bube u glavi* (M. Vujanović i D. Nikolić)

prikazivano skoro 2 desetljeća, a R. je samo još dvaput režirao samostalne cjelovečernje filmove: prvi čehosl. musical *Čudesni šesir* (Divotvorny klobouk, 1953) i priču o počecima automobilizma *Djedica automobil* (Dedeček automobil, 1956); i u njima je nastavio sa svojim istraživanjima film. jezika, koja su izvršila znatan utjecaj na čehosl. redatelje što su se javili 60-ih godina. Nakon toga posvetio se multimedijском spektaklu *Laterna magica*, koji je — kao čehosl. izložak na svjetskim izložbama u Bruxellesu 1958. i Montrealu 1967 — izazvao ogromnu pažnju. Za drugi program *Laterna magike* realizirao je film *Otvorenje proljeća* (Otvirani studanek, 1967), odmah zabranjen kao »pesimističan«, nakon čega je R. dobio otkaz i doživio srčani infarkt. Nakon voj. intervencije snaga Varšavskog ugovora 1968. emigrirao je u Švedsku, gdje se bavio samo kaz. režijom.

Ostali filmovi: *Laterna magica II* (1960, sa J. Kadarom i E. Klosom). To. K.

RADOVANOVIĆ, Radmila → ANDRIC, Radmila

RADOVANOVIĆ, Vlastimir-Vlasta, scenarist i redatelj (Kruševac, 28. III 1926). God. 1956. diplomirao režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Pedagoškim radom na Akademiji bavi se već od 1959: kao nastavnik, potom asistent, danas redoviti profesor za predmet *Filmski i TV-scenarij*. Za svoj prvi realizirani scenarij (*Saša*, 1962, R. Ostojića) nagrađen je II nagradom na festivalu u Puli. Autor je scenarija i za sljedeće cjelovečernje igr. filmove: *Operacija Ticijan* (R. Novaković, 1963), *Inspektor* (M. Đukanović, 1965), *Diverzanti* (H. Kravac, 1967, s redateljem), *Hajdučka vremena* (V. Tadej, 1977, s redateljem i A. Diklićem), *Stići pre svitanja* (A. Đorđević, 1978) i *Drugarčine* (M. Milošević, 1979). Kao redatelj/scenarist debitira filmom *Kad golubovi polete* (1968) o skupini dječaka koji »ratuju«
u beskućnikom useljenim u golubarnik koji su oni sagradili, da bi se napokon sprijateljili i zajedno suprotstavili rušenju bespravne gradnje. U poč. 80-ih godina ponovno djeluje kao redatelj — u novom valu izrazito komerc. filmova; komedija *Lov u mutnom* (1982), o porodici koja se — nakon rušenja divljega naselja — bespravno useljuje u luksuzni stan što donosi niz neočekivanih obrata, i priča s periferijske taksi-stanice s krim. zapletom *Halo, taksi!* (1983), obje sa B. Zivojinovićem u gl. ulogama, svrstavaju se — uz filmove Z. Čalića i M. Miloševića — na vrh liste najgledanijih u Srbiji. U sl. stilu je i film *Groznića ljubavi* (1984), o peripetijama s vanbračnim djetetom prodanim njem. bračnom paru, koji — međutim — ne ponavlja financ. uspjeh prethodnih. Mo. I.

RADOVIĆ, Dušan, pjesnik i scenarist (Niš, 29. XI 1922 — Beograd, 16. VIII 1984). Studirao slavistiku. Knjiž. radom bavi se od 1947; isprva je suradnik, zatim gl. urednik »Pionirskih novina«. Objavio je oko 20 knjiga, više mu je djela izvedeno u kazalištima, na radiju i televiziji, a prevedeno je na mnoge jezike. Jedinostvena ličnost poratne kulture, po mišljenju knjiž. kritike najistaknutiji dječji pjesnik nakon Zmaja. Sklon ironiji, paradoksu, igri riječima, persiflaži i parodiranju, nasljedujući nadrealizam, izvršio je preokret u srp. dječjoj poeziji ali se obraćao i odraslima, a velik utjecaj — možda još nedovoljno istražen — imao je na mnoge dr. pisce. Svojom dječjom poezijom, »filozofijom svakodnevnice«, izrekama protkanim humorom (koje su kasnije prerasle u svojevrsnu usmenu predaju), začetnik je i jednoga novoga verbalno-vizualnog izražavanja (tv-serija *Na slovo, na slovo*, 1963–65) i beogradske



G. RADVÁNYI, *Negdje u Evropi*

aforistike, a svoj svakodnevni (od 1975) radio-program *Beograda, dobro jutro* (Studio B) pretvorio je u događaj dana. Suradujući i u filmovima, nastojao je — u granicama mogućega — u njih unijeti nešto od svoga duha. Prema njegovoj prvoj pjesmi, o lavu kojega dječak može izbrisati gumicom, snimljen je antiratni dokum. film *Strašni lav* (1967) M. Antića. Koscenarist je igr. filma *Lepa parada* (1970) B. Miloševića, te nekoliko crtanih, pretežno reklamnih (npr. *Luda noga*, 1965, B. Ranitovića, *Konfekcija*, 1967, I. Kušanića, te 7 ultrakratkih D. Vukotića iz 1970), i dokumentarnih (npr. *Tabor na Tari*, 1955, N. Rajića). Pisac je teksta za više dokum. filmova te songova za igr. film *Kad golubovi polete* (1968) V. Radovanovića. Pojavio se u filmu o pjevaču Z. Čoliću — *Pjevam danju, pjevam noću* (1979) J. Ristića Mo. I.

RADOVIĆ, Stevo, snimatelj (Vrbanj, 9. I 1924). Završio fotogr. zanat u Herceg-Novom. Suradnik NOP-a, 1943. uhapšen; nakon pada Italije borac Bokeljske brigade. U poč. 1945. suradnik → Filmskih novosti iz Zagreba; asistira K. Grčeviću, snimatelju oslobođenja Zagreba. God. 1946. pohađa snim. kurs pri Državnom filmskom preduzeću DFJ, a potkraj iste godine postaje dopisnik Filmskih novosti za Crnu Goru i Sandžak. Od 1947. djeluje u Beogradu, gdje 1948. prelazi u Avala film; za voj. roka snimatelj Zastava filma, a od 1952 (do mirovine 1979) slobodni umjetnik. Debitantsko ostvarenje *Italijani u Jugoslaviji* (1948) M. Strpca i njegov je prvi posao na dokum. filmu. Kasnije vrlo uspješno suraduje sa O. Denešom, B. Boškovićem, A. Petrovićem, S. Zaninovićem, V. i Lj. Jocić, N. Jovićevićem i dr.; najznačajniji stvaralački doprinos na polju dokum. filma daje u djelima K. Skanate (npr. *Spasonosne kapi*, 1954; *Dug savesti*, 1957; *Za Đerdapsku branu*, 1960; *Izveštaj iz sela Zavoj*, 1963; *Prvi padež — čovek*, 1964; *Ratnice, voljno!*, 1966; *Nostalgija vampira*, 1968; *Vežbajmo svaki dan*, 1969; *Teroristi*, 1970). Osim više od 70 kratkometr. filmova, R. je snimio i 5 cjelovečernih igranih, te više od 100 raznovrsnih tv-programa. Primio je nagradu za snim. Rad Komiteta za kinematografiju FNRJ 1948, a odlikovan je Ordenom rada sa srebrnim vijencem i Ordenom zasluga za narod sa srebrnim zracima.

Igr. filmovi: *Cipelice na asfaltu* (omnibus, epizoda Lj. Radčevića, 1956); *Nebeski odred* (B. Bošković i I. D. Nikolić, 1961); *Muškarci* (M. Đukanović, 1963); *Opatica i komesar* (G. Sipovac, 1968); *Dvoboj za južnu prugu* (Z. Velimirović, 1978). Mi. Vic.

RADVÁNYI, Géza (pr. ime **G. Grosschmid**), mađž. redatelj i scenarist (Kassa /danas Košice,

Slovačka/, 26. IX 1907 — 27. XI 1986). Vrlo mlad otpočinje novinarsku karijeru kao dopisnik mađž. listova iz Zeneve, Pariza, Madrida i Londona. Na filmu od sredine 30-ih godina kao scenarist i asistent redatelja u Francuskoj i Njemačkoj. Vrativši se 1939. u Mađžarsku, počinje i režirati. Njegovi prvi filmovi (uglavnom prema vlastitim scenarijima) u komercijalno orijentiranu mađž. kinematografiju unose dotad neuobičajene soc. tonove i lit. profinjenost. Izdvajaju se prvi mađž. djelomično kolorirani film *Kaput koji govori* (A beszélt köntös, 1941) po romanu K. Mikszátha i *Evropa ne odgovara* (Europa nem válaszol, 1941). Za II svj. rata neko vrijeme radi u Italiji. U nesređenim proizvodnim okolnostima prvih poratnih godina R. režira prvi međunarodno uspješan mađž. film *Negdje u Evropi* (Valahol Európában, 1947) prema scenariju B. Balázsa. Ta potresna osuda rata označuje svojevrsnu revoluciju kreativnih postupaka mađž. filma, a snimljena je — po tadašnjoj produkcijskoj shemi — u tvrtki pod patronatom KPM. U to vrijeme (1947) osnivač je film. odsjeka Akademije za kazališnu umjetnost u Budimpešti i njegov prvi predavač režije. God. 1948. napušta Mađžarsku i nastanjuje se — nakon kraćeg boravka u Italiji — u Münchenu, nastavljajući red., scenar. i pedagošku djelatnost (kao *Geza von Radvanyi*). Među brojnim filmovima raznih, uglavnom zab. žanrova njem., austr., tal. i franc. proizvodnje, osobito se ističu polit. thriller s pozadinom »hladnog rata«
Staljingradski liječnik (Der Arzt von Stalingrad, 1958) i ekranizacija romana H. Beecher-Stowe *Čiča Tomina koliba* (Onkel Toms Hütte, 1965). Vrativši se potkraj 70-ih godina u domovinu, realizira svoj davnašnji projekt *Circus Maximus* (1980). Dobitnik je drž. Nagrade Lajos Kossuth.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Rasprava iza zatvorenih vrata* (Zárt tárgyalás, 1940); *Jedna se žena osvrnula* (Egy asszony visszanéz, 1941); *Žuti pakao* (Inferno giallo, 1942); *Opijumski valcer* (Opiumkeringő, 1943); *Zene bez imena* (Donne senza nome, 1949); *Neobična žudnja gospodina Barda* (L'étrange désir de monsieur Bard, 1953); *Djevojke bez granica* (Mädchen ohne Grenzen, 1955); *Djevojke u uniformi* (Mädchen in Uniform, 1958); *Andeo na zemlji* (Ein Engel auf Erden, 1959); *Dvanaest sati* (Douze heures d'horloge, 1959); *Riesenrad* (Das Riesenrad, 1961); kao (ko)scenarist: *Važno je voljeti* (A. Zulawski, 1974). I. Šo.

RAFELSON, Bob, am. filmski i tv-redatelj, scenarist i producent (New York, 1935). Studirao filozofiju na koledžu Dartmouth. Već od 15. godine nastupa na rođeu, sa 17 radi na preokoocean-



B. RAFELSON, *Pet lakih komada* (J. Nicholson)

skom brodu, zatim svira u više jazz-grupa; za voj. službe u Japanu savjetnik je film. kompanije Shochiku za izvoz filmova u SAD. Po povratku radi na radiju, potom na televiziji: kao supervizor i adaptator scenarija za D. Susskinda i E. Landaua u New Yorku, potom razvija programske ideje za J. Coopera u Californiji. Nakon što je neko vrijeme bio šef tv-produkcije Columbijе, 1965. s producentom B. Schneiderom osniva kompaniju *Raybert Productions*, za koju pod utjecajem Beatlesa i R. Lestera realizira tv-seriju — »promociju« am. »odgovora« na Beatlese, grupe The Monkees. S njima kao protagonistima režira i svoj debitantski kinemat. film *Glava* (Head, 1968), gotovo nadrealist. parodiju ratnih filmova (koscenarist i koproducent J. Nicholson); djelo se smatra najboljim primjerom »poetske anarhije« 60-ih godina. Sa Schneiderom i S. Blaunerom osniva kompaniju *BBS Productions*, za koju režira iduća 2 filma. *Pet lakih komada* (Five Easy Pieces, 1970, nominacija za Oscara za najbolji film i nagrada newyorske kritike), pod utjecajem *Golih u sedlu* (1969) D. Hoppera, jedan je od najuspješnijih prikaza dilema njegove vlastite generacije, s Nicholsonom kao deziluzioniranim muzičarem koji napušta muziku, ljubavnicu u drugom stanju, zatim drugu ljubavnicu (bratovu vjericu), da bi — uputivši se u nepoznato — simbolički definitivno pobjegao i od samoga sebe. Sl. rasplet nudi i *Gospodar Marvinovih vrtova* (The King of Marvin Gardens, 1972), s Nicholsonom kao radio-voditeljem koji bezuspješno pokušava utjecati na bratovu (B. Dern) sudbinu. Ambicioznu fazu (izrazite socijalno-psihol. tematike) R. okončava filmom *Ostani gladan* (Stay Hungry, 1976), suprotnom ali odveć nedorečenom studijom dekadentnoga am. južnjaka iz višeg staleža (J. Bridges). Nakon financ. neuspjeha režira rjeđe. U 2 iduća filma prijašnja sklonost prema labilnim likovima mijenja se u novu, komercijalniju varijantu — likove sklone i zločinu: osrednjoj adaptaciji »crnoga« krim. romana J. M. Caina *Postar uvijek zvoni dvaput* (The Postman Always Rings Twice, 1981), *remakeu* istoimenog filma T. Garna iz 1946, te tal. filma *Opsesija/Demoni ljubavnici* (1942) L. Viscontija, i pokušaju oživljavanja hitchcockovskoga thrillera (samo sa ženskim protagonistima) *Crna udovica* (Black Widow, 1987). Započeo je zatvorsku dramu *Brubaker* (1980) koji je dovršio i potpisao S. Rosenberg.

Dr. Je. **RAFT, George** (pr. ime **G. Ranft**), am. glumac (New York, 27. IX 1895 /po nekim izvorima

1903. ili 1904/). Isprva ulični boksač za nagradu, potom profesionalni plesač u »plesnjacima s tarifom«; odrastao u zloglasnoj newyorškoj četvrti »Paklena kuhinja« (*Hell's Kitchen*) gdje je i održavao veze s podzemljem (što se spominjalo nakon II svj. rata, kada je 20 godina živio »nomadskim životom«, izbjegavajući poreznike). U Hollywoodu od kraja 20-ih godina; zbog zavodničkog načina plesa, odnosa prema ženama i miješanoga nje-mačko-tal. podrijetla prozvali su ga »drugim Valentinom«. Lansiran 1929. kao → latinski ljubavnik, »fah« ubrzo mijenja nakon velikog uspjeha u filmu *Lice s ožiljkom* (H. Hawks, 1932), gdje igra prijatelja gl. junaka — »gangstera koji se igra s novčićem« (što postaje svojevrsnim film. simbo-

GEORGE RAFT



lom vremena depresije). Do 1938. angažiran je u kompaniji Paramount (gdje ga ponovno — bez uspjeha — pokušavaju lansirati kao latinskog ljubavnika), potom u Warner Brosu, gdje ostvaruje svoje najbolje uloge u gangsterskim i, šire, krim. filmovima. Osrednjeg talenta, R. je svojim ulogama u gangsterskim filmovima ipak ovjekovječio stil, vrijeme i romant. predodžbu »tvrdog momka« u am. filmu, kojem je osobno »ispisao« autoironični memento karakterističnom pojavom »s novčićem« u travestiji *Neki to vole vruće* (1959) B. Wildera. Vrhunskom zvijezdom nije postao, što se tumači i nesigurnošću u odabiru uloga; tako je odbio gl. uloge u filmovima *Visoka Sierra* (R. Walsh, 1941), *Malteški soko* (J. Huston, 1941) i *Casablanca* (M. Curtiz, 1942), kojima se proslavio H. Bogart. Do 1978. nastupio je u više od 100 filmova. U filmu *Priča o Georgeu Raftu* (J. M. Newman, 1961) igrao ga je R. Danton.

Ostale važnije uloge: *Brzi milijuni* (R. Brown, 1931); *Iz noći u noć* (A. Mayo, 1932); *Hladovina* (R. Walsh, 1933); *Bolero* (W. Ruggles, 1934); *Stakleni ključ* (F. Tuttle, 1935); *Brodolomnici* (H. Hathaway, 1937); *Sjeverni mrijest* (H. Hathaway, 1938); *Ti i ja* (F. Lang, 1938); *Svake zore umirem* (W. Keighley, 1939); *Kuća u zatonu* (A. Mayo, 1940); *Oni voze noću* (R. Walsh, 1940); *Radna snaga* (R. Walsh, 1941); *Posadina opasnosti* (R. Walsh, 1943); *Nob Hill* (H. Hathaway, 1945); *Tragični sastanak* (L. Moguy, 1946); *Johnny Allegro* (T. Tetzlaff, 1949); *Policajac-mitkov* (R. Rowland, 1954); *Jedanaest veterana* (L. Milestone, 1960); *Rifi u Panamu* (D. de La Patellière, 1965); *Hammersmith je pobjegao* (P. Ustinov, 1972); *Sekstet* (K. Hughes, 1978).

Vr. V.

RAGÁLYI, Elemér, madž. snimatelj (Budimpešta, 18. IV 1939). Nakon mature 1958. ne uspijeva se upisati na Akademiju za kazališnu i filmsku umjetnost, pa kao električar, laborant i asistent snimatelja radi u kinematografiji; na Akademiju se ipak upisao 1963. a diplomirao 1968. Isprva djeluje u Studiju Béla Balázs, gdje i režira kratkometr. filmove. Kao samostalni snimatelj ubrzo se — uz L. Koltajia, J. Kendea i J. Zsombolyajia — svrstava među vodeće u Madžarskoj, koji će dati obilježje fotografiji novoga madž. filma. Cesto snima pri postojećem svjetlu, u dugim kadrovima i s kamerom u pokretu, što ponekad podsjeća na dokumentaristički stil → direktnog filma. Zamjetni su utjecaji redatelja R. Leacocka, D. A. Pennebaker i J. Cassavetes a, posebno, snimatelja R. Coutarda i G. Di Venanza. Prvi mu je značajniji igr. film *Tamo gdje se život završava* (1969) J. Eleka, za koju snima i *Možda sutra* (1980). Najveći snim. uspjeh ostvaruje u *Sokolovima* (1970) I. Gaála, a vrlo uspješnu suradnju ostvaruje i s redateljima P. Sándorom (*Moja teta i ja*, 1971; *Nogomet dobrih starih vremena*, 1974; *Čudna uloga*, 1977; *Oslobodi nas od zla*, 1979; *Klaunovi*, 1981; *Sretni Dániel*, 1983; *Samo film*, 1985; *Miss Arizona*, 1988) i J. Rózsom (*Mladost koja sanjari*, 1974; *Paukova igra*, 1976; *Roditelji nedjeljom*, 1979; *Maskota*, 1981; *Pusu, mama!*, 1986). Radi i u međunar. koprodukcijama (npr. *Dugi galop*, 1984, P. Gábora /sa SAD/) te na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Štáfeta* (A. Kovács, 1971); *Marci kukavica* (Gy. Révész, 1973); *Ne nagnji se kroz prozor* (J. Zsombolyai, 1978); *Nasljednici* (M. Mészáros, 1980); *Intimni dnevnik* (M. Mészáros, 1982 /film je dovršio i potpisao M. Jancsó jr./); *Hannin rat* (M. Golan, 1988).

K. Mik.

RAGGHIANI, Carlo Ludovico, tal. proučavatelj umjetnosti, film. kritičar i teoretičar (Lucca,

1910). Najdosljedniji sljedbenik B. Crocea među teoretičarima filma u Italiji, tvrdi da sve umjetnosti imaju zajedničku prirodu; na prigovore da je film reprodukcija stvarnosti odgovara da i u dr. umjetnostima postoji meh. kopija prirode pa bi se i arhitektura mogla smatrati meh. umjetnošću (*Croce i film kao umjetnost* — Croce e il film come arte, 1948). Film je figurativna umjetnost baš zato što u svoju strukturu uključuje vrijeme, samo je njegovo vrijeme objektivizirano i eksterijerno (za razliku od slikarskoga), pa to ne čini njegovu specifičnost; štoviše, i kazalište u sebi sadrži figurativnost i temporalnost; zato je film »organiziranje prostora u vremenske nizove»; čak i u zv. filmu plastične vrijednosti ostaju presudne (*Film figurativna umjetnost* — Film arte figurativa, 1952/1957).

Ostali radovi značajni za teoriju filma: *Kinematograf i kazalište* (Cinematografo e teatro, 1936); *Slika i riječ* (Imagine e parola, 1950). Du. S.

RAIMU (pr. ime **Jules Muraire**), franc. filmski i kazališni glumac (Toulon, 17. XII 1883 — Neuilly-sur-Seine, 20. IX 1946). Od 15. godine pjevač i zabavljač u juž. Francuskoj. Po dolasku u Pariz (1909) nastupa u komedijama i revijama u manjim kazalištima. Jedan od najpopularnijih franc. kazališnih komičara postaje 1929. gl. ulogom u komadu *Marius* M. Pagnola — tipskim marseilskim karakterom, načinom govora, temperamentom i humorom. U počecima karijere gorljiv protivnik filma (iako je u nji. razdoblju glumio 2 film. uloge), nakon svoga »pravoga» film. debija (*Crno i bijelo*, 1930, R. Floreyja i M. Allégreta) pretvara se u isto tako gorljiva zagovornika, pa je 30-ih godina odigrao čak 36 film. uloga (ukupno 48) a samo 2 kazališne. Iznimnih glum. mogućnosti, u počecima zv. filma do krajnosti iskorištenoga marseilskog naglasaka, najznačajnije je uloge ostvario u ekranizacijama djela M. Pagnola — posebno likom Césara, vlasnika lučke krčme i oca gl. junaka u trilogiji *Marius* (A. Korda, 1931), *Fanny* (M. Allégret, 1932) i *César* (M. Pagnol, 1936). Koristeći golemo kaz. iskustvo (posebno iz bulevarskih komedija u muz. revija), ljubimac publike postao je zahvaljujući autentičnosti i životnosti svojih karaktera, osobito tragikomičnoga seoskog pekara kojega vara žena u *Pekarevoj ženi* (1938) M. Pagnola. Kontinuitet održava i nakon njem. okupacije, a 1943. dobiva i angažman u Comédie-Française. God. 1948. montiran je 35-minutni kompilacijski dokum. film *Život Raimua*, s tekstom M. Pagnola.

Ostale važnije uloge: *Mam'zelle Nitouche* (M. Allégret, 1931); *Ceta se zabavlja* (M. Tourneur, 1932); *Tartarin Taraskonac* (R. Bernard, 1933); *Imate li što za prijaviti?* (L. Joannon, 1937); *Pozivnica za ples* (J. Duvivier, 1937); *Srce Pariza* (M. Allégret, 1937); *Krunski biseri* (S. Guitry, 1937); *Neobični gospodin Victor* (J. Grémillon, 1938); *Dvoboj* (P. Fresnay, 1939); *Kakav otac, takav sin* (J. Duvivier, 1940); *Kći kopača bunara* (M. Pagnol, 1941); *Neznanci u kući* (H. Decoin, 1942).

LIT.: G. Fromval, Raimu: Sa vie, ses films, Paris 1939; R. Regent, Raimu, Paris 1951; P. Olivier, Raimu ou la vie de César, Paris 1974; M. Périsser, Raimu, Paris 1976; P. Olivier, Raimu ou l'épopée de César, Paris 1977; P. Brun-Raimu, Raimu: Une biographie, Paris 1982.

Da. Mč.

RAINER, Luise, am. filmska i kazališna glumica austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 12. I 1910 /negdje 1912/). Glum. karijeru otpočinje sa 16 godina u kazalištu u Düsseldorfu. Kasnije uči glumu kod M. Reinhardta i zapaženo nastupa u kazalištima Beča, Pariza i Londona. God. 1930–33. igra u 3 njem. i austr. filma. Sredinom 30-ih godina odlazi u Hollywood i dobiva angažman u kompaniji MGM, gdje je pripremaju kao novu G. Garbo. U svome prvom am. filmu *Nestašluci* (R. Z. Leonard, 1935) samo zamjenjuje M. Loy, no već u prestižnom muzičko-biografskom filmu *Veliki Ziegfeld* (R. Z. Leonard, 1936) povjerena joj je uloga prve supruge poznatoga broadwayskog impresarija, nesklone da podnosi njegove nevjere; osobito je uvjerljiva u završnoj sceni telefonskog oproštaja od bivšeg supruga. Nagrada je Oscarom, a njezina krhka pojava, ljupkost i sposobnost da izazove sućut još su jednom efektno iskorišteni u filmu *Dobra zemlja* (S. Franklin, 1937); za stilizirano tumačenje kin. seljakinje dobiva drugog Oscara zaredom te postaje znamenitost koja nije mogla opravdati svoj ugled: pokušaji da proširi raspon nisu bili uspješni, prihvaćala je osrednje projekte a — s izuzetkom *Velikog valcera* (1938) J. Duviviera — nijedan od njenih kasnijih filmova nije imao komerc. odjeka. Kao i njezin brak prepun trzavica s dramatičarom C. Odetson, i hollywoodska joj je karijera (ukupno 9 filmova) praktično okončana do kraja 30-ih godina. Poč. 40-ih preselila je u London i tek povremeno nastupala na evr. pozornicama.

Ostale važnije uloge: *Veliki grad* (F. Borzage, 1937); *Ženica* (R. Thorpe, 1938); *Taoci* (F. Tuttle, 1943).

Đ. Pč.

RAINS, Claude, am. filmski i kazališni glumac engl. podrijetla (London, 10. XI 1889 — Laconia,

New Hampshire, 30. V 1967). Sin film. glumca, redatelja i producenta, već sa 11 godina nastupa na londonskim pozornicama. Nakon I svj. rata (služio je kao kapetan na franc. fronti) studira glumu na Central School of Music and Drama u Londonu. Na svom drugom putovanju u SAD 1926. ostaje ondje (1938. uzima i am. državljanstvo); do 1932. vodeći je glumac Theatre Guilda. Na filmu debitira tek u zreloj dobi — kao učenjak koji postaje žrtva vlastitog pronalaska u *Nevidljivo čovjeku* (1933) J. Whalea, prisutan — zbog karaktera uloge — gotovo isključivo glasom. Veliki uspjesi iz 1934 — *Zločin bez strasti* B. Hechta i Ch. MacArthura, kao advokat koji slučajno ubije ljubavnicu, i *Čovjek koji je ponovno zatražio svoju glavu* E. Ludwiga, kao žrtva ljubavi i podvala koja priprema okrutnu osvetu — omogućuju mu angažman u kompaniji Warner Bros 1936 (od 1945. radi za razne tvrtke). Zahvaljujući otmjenom držanju, manirama i posredno-ciničnom odnosu prema životu ubrzo stječe ugled »prvoga otmjenog »zločaka« Hollywooda»; svojevrsan zaštitni znak bilo mu je podizanje obrve kojim je izražavao prezir i skepsu. Sonoran glas i pravilan oxfordski naglasak pribavili su mu i »aureolu« svojevrsnoga skeptičnoga romantizma kojim je uspješno komunicirao s partnericama, ali i uvjerljivo glumio u pov. i kostimiranim filmovima (npr. kao Ivan Bez Zemlje u *Robinu Hoodu*, 1938, M. Curtiza i W. Keighleyja). Vrhunac takvoga glum. *imagea* dosegao je kao cinični vichijevski policajac u *Casablanki* (1942, nominacija za Oscara za sporednu ulogu) M. Curtiza. Ostale 3 nominacije ostvario je kao pokvareni senator u filmu *Gospodin Smith ide u Washington* (F. Capra, 1939), kao suprug čija žena (B. Davis) ne vjeruje u njegovu ljubav u *Gospodinu Skeffingtonu* (V. Sherman, 1944) i kao zaljubljeni nacistički emigrant koji zbog te ljubavi i strada u filmu *Ozloglašena* (A. Hitchcock, 1946); na nominaciju za naslovnu ulogu u *Cezaru i Keopatri* (1945) G. Pascala pokušao je utjecati osobno G. B. Shaw. Od poč. 50-ih godina prorjeđuje film. nastupe i ponovno se vraća kazalištu. Glumio je u 56 filmova (povremeno i u Vel. Britaniji).

Ostali važniji filmovi: *Ruke preko stola* (M. Leisen, 1935); *Anthony Adverse* (M. LeRoy, 1936); *Kraljević i prosjak* (W. Keighley, 1937); *Bijeli stjegovi* (E. Goulding, 1938); *Četiri kćeri* (M. Curtiz, 1938); *Kćeri hrabrosti* (M. Curtiz, 1939); *Juarez* (W. Dieterle, 1939); *Učinili su me zločincem* (B. Berkeley, 1939); *Crvenokosa dama* (C. Bernhardt, 1940); *Opet dolazi gospodin Jordan* (A. Hall, 1941); *Kings Row* (S. Wood, 1942); *Mješecva mijena* (A. Mayo, 1942); *Na raskršću* (I. Rapper, 1942); *Fantom u operi* (A. Lubin, 1943); *Bijeg iz Gijane* (M. Curtiz, 1944); *Zabluda* (I. Raper, 1946); *Strastveni prijatelji/San ljubavnikâ* (D. Lean, 1948); *Pješčano uže* (W. Dieterle, 1949); *Gdje živi opasnost* (J. Farrow, 1950); *Bijeli toranj* (T. Tetzlaff, 1950); *Vlakovi prolaze* (H. French, 1952); *Ovo je moja zemlja* (H. King, 1959); *Izgubljeni svijet* (I. Allen, 1960); *Lawrence od Arabije* (D. Lean, 1962); *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965).

Vr. V.

RAJIĆ, Nikola, redatelj i scenograf (Beograd, 8. XI 1915). Završio arhitekturu. Na filmu od 1947. Već njegov prvi film *Život rudara* (1947) zapažen je u zemlji i inozemstvu, kao i više sljedećih (Bruxelles, Venecija, Cannes). Slijede propagandni *Mi deca naroda* (1948), *Rađanje naše kinematografije* (1949), pokušaj da se predstavi rađanje nove umjetnosti u Jugoslaviji, reportaža *Festival na Kosmetu* (1953), reportaža u logorovanju izviđača *Tabor na Tari* (1955), *Risto Stijović*



RAIMU u filmu *Marius* (sa P. Fresnayom)

(1958) o životu i radu poznatog kipara, *Koraci baleta* (1964) o pripremanju baletne predstave (III nagrada na festivalu u Beogradu 1965) i *Audicija za kratki kurs glume* (1971). Ogledao se i na igr. filmu epizodom *Put omnibusa Vreme ljubavi* (1966), o bratu koji boležljivoj sestri traži mladoženju na vašaru (Specijalna nagrada za režiju na festivalu u Puli), te cjelovečernjim filmom *Ima ljubavi, nema ljubavi* (1968, i scenarist), metaforičnom pričom o traganju za ljudskom srećom. Režirao je i na televiziji. Scenografije je izradio za filmove *Dani* (1963) i *Tri* (1965) A. Petrovića, *Štićenik* (1966) V. Slijepčevića i *Dim* (1967) S. Kosovlića.

Mo. I.

RAJKOVIĆ, Ivica, snimatelj (Udbina, 24. III 1935). Završio Saveznu grafičku industrijsku školu (fotogr. smjer). Karijeru otpočinje kao fotograf u Jadran filmu, potom asistira T. Pinteru; samostalno snima od 1965 (kratki igr. film *Živjela mladost* L. Zafranovića). Isprva snima dokum. filmove (npr. *Od 3 do 22*, 1966, K. Golika), dok prvi cjelovečernji igrani snima 1967 (*Protest* F. Hadžića). Već iduće godine je za fotografiju filmova *Imam dvije mame i dva tate* K. Golika i *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Boriša Horvata* B. Ivande nagrađen Zlatnom arenom na festivalu u Puli. Razvivši se u jednog od vodećih jugosl. snimatelja, u hrv. kinematografiji je — nakon T. Pintera, B. Blažine i F. Vodopivca — snimatelj s najviše cjelovečernjih filmova; posebno ga odlikuje prilagodljivost pojedinom red. stilu i ugođaju filma. U novije vrijeme uglavnom surađuje u brojnim međunar. koprodukcijama (kao snimatelj druge ekipe ili švenker), a radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi — kratkometražni: *Nek se čuje i naš glas* (K. Papić, 1971); *Budnica* (P. Krelja, 1971); *Coprnice* (P. Krelja, 1971); *Šije* (N. Babić, 1971); *Moji dragi susjedi* (B. Žižić, 1972); *Mala seoska priredba* (K. Papić, 1972); *Specijalni vlakovi* (K. Papić, 1972); *Splendid Isolation* (P. Krelja, 1973); *Ribanje i ribarsko prigrivanje* (M. Bogdanović, 1977); *Prihvatna stanica* (P. Krelja, 1977); *Vrijeme igre* (P. Krelja, 1977, nagrađen u Beogradu); cjelovečernji: *Dvoji anđeli* (F. Hadžić, 1969); *Siroma sam al' sam besan* (D. Ivkov, 1970); *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik, 1970); *Živjeti od ljubavi* (K. Golik, 1973); *Vlak u snijegu* (M. Relja, 1976); *Izbavitelj* (K. Papić, 1976); *Akcija Stadion* (D. Vukotić, 1977); *Prijeki sud* (B. Ivanda, 1978);

Godišnja doba (P. Krelja, 1979, sa A. Verzottijem); *Tajna Nikole Tesle* (K. Papić, 1980); *Hoću živjeti* (M. Mikuljan, 1982); *Zločin u školi* (B. Ivanda, 1982); *Stela* (P. Krelja, 1990).

K. Mik.

RAJZMAN, Julij Jakovljevič, sovj. redatelj i scenarist (Moskva, 15. XII 1903). Nakon studija na Književno-umjetničkom fakultetu u Moskvi knjiž. savjetnik u studiju Mežrabpom-Rus (od 1924). Film. karijeru otpočinje kao glumac (*Sahovska groznica*, 1925, V. I. Pudovkina) i asistent J. A. Protazanova. Kao redatelj debitira filmom *Krug* (1927, sa A. O. Gavronskim). Prvim samostalnim ostvarenjem, ambicioznom *Robijom* (Kartorga, 1928) o životu u kašnjeničkom logoru u Sibiru poč. XX st., izaziva politikantske prigovore zbog navodnog defetizma, ali i pohvale zbog nadahnute ekspresionističke vizualnosti. Njegov prvi zv. film *Zemlja žeđa* (Zemlja žaždet, 1930), o petorici inženjera koji u zabačenome turkестanskom selu konstruiraju svoj prvi kanal, zapravo je još nijemi (tek s nadodanim šumovima i glazbom); estetizam iz *Robije* zamjenjuje poetskim dokumentarizmom hvaljenim u SSSR-u i u inozemstvu. U toku 30-ih godina, u razdoblju priklanjaja realist. narativnom postupku, R. je jedan od njegovih najkreativnijih predstavnika: najprije u nenametljivoj melodrami o avijaciji *Piloti* (Ljčiki, 1935), a osobito u *Posljednjoj noći* (Poslednjaja noč', 1937, i koscenarist /Grand Prix festivala u Parizu/), prvog suradnji s čestim koscenaristim J. J. Gabrilovičem; snimljen u povodu 20. obljetnice oktobarske revolucije, izmiče okvirima prigodnosti usmjerujući se na ljubavnu priču sina radnika i kćeri tvorničara, u noći uoči rev. preloma: slojevito nijansiranje likova, vješto fabuliranje i živopisno ambijentiranje nadilaze proklamiranu socrealist. shematičnost i Rajzmanu pribavljaju međunar. ugled. Za II svj. rata izuzetno su primljeni igr. film *Mašenka* (Mašen'ka, 1942) o bolničarki na fronti, te dokumentarni *Berlin* (1945, sa J. I. Svilovom), dok u poratnom razdoblju reputaciju održava biografskim djelom *Rainis* (1949) realiziranim u Litavskoj SSR, te popularnom, iako shematičnom kolhoskom dramom *Kavalir Zlatne zvijezde* (Kavaler Zolotoj zvezdi, 1951). Iz učmale matice sovj. kinematografije toga doba R. se ponovno izdvaja sredinom 50-ih godina dramom *Skola života* (Urok žizni, 1955) po Gabrilovičevu scenariju, vrlo nekonvencionalnim problematiziranjem bračnih odnosa, a naj-

uspješniju suradnju ostvaruju filmom *Komunist* (Kommunist, 1958) snimljenim prigodom 40. obljetnice revolucije: efektinim spojem patosa i realizma predočena je priča o fanatičnom komunistu koji 1919. pokušava uzdrmati učmalost rus. sela; protagonist i njegovi protivnici jednako su uvjerljivo oblikovani a vrline i mane ideologiziranosti slojevito raspravljene, što je zaintrigiralo sovj. javnost. U toku 60-ih godina ističe se drama- ma koje preispituju vladajući moral *Da li je to ljubav?* (A esli eto ljubov?', 1962, i koscenarist) i *Tvoj suvremenik* (Tvoj sovremennik, 1967, i koscenarist). Do sredine 80-ih godina jedan je od rijetkih aktivnih sovj. redatelja koji su karijere započeli još u nij. razdoblju. Tada režira jedan od svojih najzrelijih filmova *Privatni život* (Častnaja žizn', 1982), dramu penzioniranog direktora (M. A. Uljanov) koji razvlašćivanjem ne gubi samo privilegije, već se mora suočiti i s iznevjerenim iluzijama i raspadom obitelji. Zapažen je i kao film. publicist (npr. *Kada je film dovršen* — *Kogda fil'm okončen*, Moskva 1964, i *Jučer i danas* — *Včera i segodnja*, Moskva 1973).

Ostali važniji filmovi: *Nebo Moskve* (Nebo Moskvyy, 1944); *Kurtoazni posjet* (Vizit vežljivosti, 1973); *Vrijeme želja* (Vremja želanij, 1984).

LIT.: M. Zak, Julij Rajzman, Moskva 1962; L. Rybak, V kadre — režisser, Moskva 1974.

N. Pć.

RAKONJAC, Vojslav-Kokan, redatelj (Struga, 1. IV 1935 — Beograd, 12. XI 1969). Studirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Bavljenje filmom otpočinje 50-ih godina, najprije vezan i prožet duhom amat. kruga u Kino-klubu »Beograd« (u čijoj produkciji snima i većinu profesionalnih filmova), koji će kasnije nadahnuti i profesionalnu proizvodnju. Pažnju privlači već kratkometražnim amat. filmovima (npr. *Zid*, 1960, i *Krug*, 1962), kao i prvim profesionalnim — epizodom u omnibusu *Kapi, vode, ratnici* (1962); sa M. Babcem i Z. Pavlovičem realizira i omnibus *Grad* (1963), odlukom suda u Sarajevu zabranjen za javno prikazivanje. Smatrajući ga jednim od »najsinematičnijih« film. redatelja, kritika rano otkriva njegovo »poznavanje zanata, lakoću u radu, osećanje za ritam i metaforični govor filmske slike«. Zbog prerane smrti, nije se dospio potpunije iskazati, ali je svojim opusom odn. utjecajem ostavio vidljiv trag u jugosl. filmu. U svakom ostvarenju R. zalazi u jedan bizarni, sasvim izdvojeni svijet čiji smisao uvijek iznova pokušava otkriti. Tako, njegov prvi cjelovečernji film (prema mnogim ocjenama i najbolji) *Izdajnik* (1964) priča je o ratnom heroju (D. Stojković) koji, poslije mučenja u Gestapu, postaje ubojica dojučerašnjih drugova; *Clakson* (1965), o bezuspješnom pokušaju skupine ljudi da pobjegnu od apsurdne civilizacije; *Nemirni* (1967) sa M. Dravić (inače njegovom suprugom), o potjeri za maloljetnikom poslije pogibije trojice njenih vršnjaka u nesreći izazvanoj ukradenim kolima; *Dvoje senke* (1967), o bezumnoj ljubavi odbjeglog robijaša (Lj. Tadić) prema ženi (J. Jovanović-Zigon) zbog čije izdaje gine; *Pre istine* (1968), o susretu — u izmijenjenim okolnostima — preživjelog s čovjekom koji ga je nekada streljao (B. Pleša i Lj. Tadić); *Zazidani* (1969) prema noveli *Osuđenici* B. Šćepanovića, o složenom odnosu stražara i osuđenika (Lj. Tadić i D. Stojković) koji završava tragično.

Ostali kratkometr. filmovi (pretežno amaterski): *Bela maramica* (1957); *Snovi na vetru* (1958); *Sume će ostati zelene* (1958); *Bela misterija* (1963); *Pahuljica* (1963); *Suze* (1964); *Popodne jednog fauna* (1966).

Mo. I.

RAKSA, Pola, polj. glumica (Lidza, 14. IV 1941). Studirala polonistiku u Wrocławu, a po-



K. RAKONJAC, *Nemirni*

tom — prihvativši ponudu da kao »naturščik« nastupi u 1 filmu 1960 — odlučila se za studij glume. Vrlo brzo postaje — kao tip zgodne moderne djevojke — jedna od najpopularnijih polj. glumica. Iako poznata i tražena i u inozemstvu (posebno u Mađarskoj i SSSR-u), 70-ih godina dobiva sve manje ponuda, pa se čini da je njezin uspjeh bio više vezan uz fiz. izgled ili uz modu — no ipak ponekad otkrivajući znatne mogućnosti glum. kreacije i transformacije. Najveće domete ostvarila je u filmovima *Njihova svakodnevnica* (A. Scibor-Rylski, 1963), *Razvoda neće biti* (J. S. Stawinski, 1964), *Pepeo* (A. Wajda, 1965), *Rukopis nađen u Zaragoza* (W. J. Has, 1965) i *Lavina* (F. Kósa, 1974). Od druge polovice 60-ih godina radi uglavnom za televiziju. To K.

RAKSIN, David, am. skladatelj i aranžer (Philadelphia, 4. VIII 1912). Studirao na sveučilištu Pennsylvania. Učenik A. Schönberga, nastupao je kao pijanist, saksofonist, klarinetist i pjevač s više jazz-orkestrata. Kasnije radi u glazb. izdavačkoj kući te aranžira muziku za radio i kazalište. Sklada orkestralna i komorna djela, balet i scensku muziku; filmskom se bavi od 1935. Najviše priznanja dobio je kao aranžer muzike Ch. Chaplina u njegovim *Modernim vremenima* (1936) te kao autor naslovne teme u *Lauri* (1944) O. Premingera. Njegovi muz. komentari odlikuju se sugestivnim potcrtavanjem ugođaja. Piše i za televiziju (npr. tv-film *Staklene kuće*, 1972, T. Griesa).

Ostali važniji filmovi (kao skladatelj i/ili aranžer): *San Quentin* (L. Bacon, 1937, sa H. Roemheldom); *Suez* (A. Dwan, 1938); *Stanley i Livingstone* (H. King, 1939); *Pali andeo* (O. Preminger, 1945); *Daisy Kenyon* (O. Preminger, 1947); *Zauvijek Amber* (O. Preminger, 1947); *Tajni život Waltera Mittyja* (N. Z. McLeod, 1947); *Apartman za Peggy* (G. Seaton, 1948); *Sila zla* (A. Polonsky, 1948); *Vrtlog* (O. Preminger, 1949); *Dama bez pasoa* (J. H. Lewis, 1950); *Desni kroše* (J. Sturges, 1950); *Ljubezna gospođa* (J. Sturges, 1951); *Preko prostranog Missourija* (W. A. Wellman, 1951); *Carrie* (W. Wyler, 1952); *Grad iluzija* (V. Minnelli, 1952); *Pat i Mike* (G. Cukor, 1952); *Posljednji Apaš* (R. Aldrich, 1954); *Veliki kombo* (J. H. Lewis, 1955); *Važnije od života* (N. Ray, 1956); *Nepoznati je došao* (D. Daves, 1956); *Ođvojeni stolovi* (De. Mann, 1958); *Dva tjedna u nepoznatom gradu* (V. Minnelli, 1962); *Naivčina* (J. Lewis, 1964); *Poziv revolveraša* (R. Wilson, 1964); *Silvija* (G. Douglas, 1965); *Prisiljen da ubije* (T. Gries, 1968). Ni Š.

RAKURS → KUT SNIMANJA

RALLI, Giovanna, tal. glumica (Rim, 2. I 1935). Već kao djevojčica igra u filmu *Djeca nas gledaju* (V. De Sica, 1943), potom i manju ulogu u *Svjetoštimu varijeteta* (A. Lattuada i F. Fellini, 1950). Zahvaljujući svježini i instinktu (nema glum. obrazovanje) te pomalo agresivnoj, tipično mediteranskoj tamnoj ljepoti, do sredine 60-ih godina jedna je od traženijih i popularnijih tal. glumica. Najčešće tumači djevojke iz pučke ili (malo)građanske sredine koje zbog ljubavi zapadaju u teške ili komične situacije; tako u filmu *Bila je noć u Rimu* (R. Rossellini, 1960) izdaje grupu savezničkih vojnika da bi spasila zaručnika, dok je u *Bigamistu* (L. Emmer, 1956) zaljubljena supruga koja otkriva da joj muž (M. Mastroianni) živi u još jednom legalnom braku. Iako je nagradom Grolla d'Oro nagrađena za Emmerov *Najljepši trenutak* (1957) a vrlo zapaženo nastupila u Rossellinijevim filmovima *General Della Rovere* (1959) i *Viva Italija!* (1961), najbolju ulogu ostvarila je u *Bjegu* (1965) P. Spinole kao naizgled

sređena supruga iz višeg društva koja podliježe neobjašnjivim neurozama, za koju je nagrađena godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento; kasnije je dobiva i za sporednu ulogu žene iz puka u filmu *Toliko smo se voljeli* (E. Scola, 1975). Do 1988. glumila je u više od 60 filmova (i u inozemstvu). Od 70-ih godina sve više djeluje u kazalištu (revijsko-muz. komadi) i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Lake godine* (L. Zampa, 1953); *Djevojke iz San Frediana* (V. Zurlini, 1954); *Junak našeg doba* (M. Monicelli, 1955); *Gospođice s broja 04* (G. Franciolini, 1955); *Grieh čistoće* (G. Franciolini, 1956); *Neprijatelj svoje žene* (G. Puccini, 1959); *Okus nashi* (R. Hossein, 1961); *Carmen iz Trastevere* (C. Gallone, 1962); *Opatica iz Monze* (C. Gallone, 1963); *Liola* (A. Blasetti, 1964); *Ako dozvoljavate, govorimo o ženama!* (E. Scola, 1964); *Sto si radio u ratu, tata?* (B. Edwards, 1966); *Zamka* (B. Forbes, 1968); *Plaćenik* (S. Corbucci, 1968); *Topovi za Cordobu* (P. Wendkos, 1970). D. Šva.

RAMPA (franc. *rampe*: nagib, strana, ograda), termin preuzet iz kaz. žargona u kojem — u prenesenom smislu — označuje granicu između pozornice i gledališta koju se ne smije prelaziti bez opasnosti da se time naruši iluzija kaz. predstave. U film. upotrebi, R. je zamišljeni pravac koji → prizor razdjeljuje na 2 strane, a prolazi kroz prizorno usmjerenje što je u središtu pažnje na planiranome → montažnom prijelazu (prolazi, npr., kroz pravac kretanja gl. lika na montažnom prijelazu, kroz smjer pogleda središnjeg lika, kroz razgovorni odnos središnjih likova i sl.). Pojam *rampa* stvoren je zbog *pravila rampe* i neodvojiv je od njega. Po tom pravilu → točka promatranja (točka iz koje se snima) mora pri prenošenju radnje iz kadra u kadar na montažnom prijelazu ostati s iste strane rampe; svrha je pravila rampe da se njegovim pridržavanjem pomogne očuvanju predodžbe → kontinuiteta usmjerenja zbivanja u prizoru, kao i predodžbe o dosljednu promatračkom praćenju kontinuiteta preko montažnog prijelaza, što pridonosi da se kontinuitet promatranja osjeća »gladim«, »nevidljivim« — neprimjetnijim (→ NARACIJA). Nepridržavanje pravila rampe može — u određenim prilikama — stvoriti dojam → elipse, ili dojam promjene usmjerenja zbivanja u prizoru, te tako proizvesti *efekt diskontinuiteta* (tj. diskontinuiranu montažu ili greške u kontinuitetu odn. preskok preko rampe → MONTAŽNA GREŠKA).

Pravilo rampe zamišljeno je kao preventivna proizvodna norma. Svrha mu je da spriječi mogućnost dezorijentacije u pogledu kontinuiteta usmjerenja zbivanja i praćenja zbivanja, barem koliko ta dezorijentacija može ovisiti o položajima točki promatranja na montažnom prijelazu. Utoliko je riječ u prvom redu o proizvodnom pravilu, koje normativno regulira tzv. raskadranje scene, samo snimanje i montažu. Brigu o primjeni ovog pravila vode redatelj, pomoćnik redatelja, snimatelj i montažer, a specijalistički se o njegovoj primjeni brine → sekretar(ica) režije na samom snimanju.

Ovo proizvodno pravilo, međutim, oslanja se na određene recepcijske (perceptivno-kognitivne) zakonomjernosti u doživljavanju kontinuiteta na montažnom prijelazu i želi osigurati uvjete za aktiviranje tih zakonomjernosti. Uvjeti doživljavanja kontinuiteta prilično su složeni, pa sama, preventivno usmjerena formulacija pravila često ne uzima u obzir te uvjete, odn. činjenicu da pravilo vrijedi u posebnim doživljajnim uvjetima.

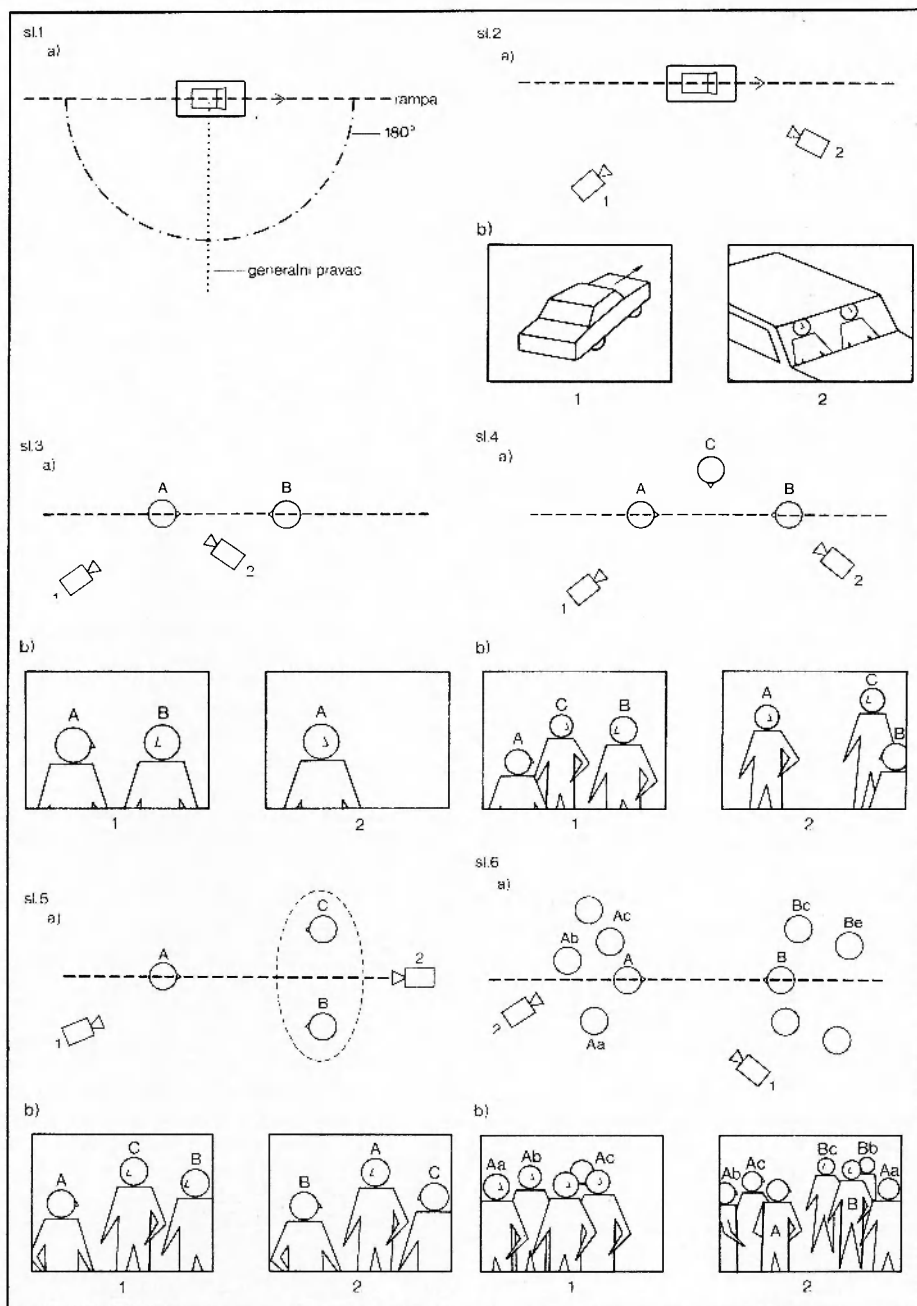
Tako, u prvom redu, pravilo rampe *ne podliježe* sve prizorne situacije. Neorijentirane situacije

(npr. čekanje na red u nekoj čekaonici, zamišljen čovjek i sl.) ne obvezuju na utvrđivanje rampe niti na pridržavanje pravila rampe. Također se rampu ne utvrđuje za one situacije u kojima se ni jedno postojeće usmjerenje zbivanja promatrački ne izdvaja u središte pažnje (npr., u opisima nekog ambijenta i uopće u opisima statičnih situacija → OPIS, FILMSKI). Budući da rampu određuje ono usmjerenje koje je u središtu pažnje, sva dr. moguća usmjerenja u prizoru ne određuju je i ne obavezuju na promatračko držanje s njihove iste strane. Utoliko, npr., obrnuti smjer promicanja pozadine do kojega dolazi kad se u komplemenarnim kadrovima snima razgovor suvozača u autu nije nikakva smetnja percepciji postojanosti razgovorne orijentacije niti percepciji postojanosti smjera kretanja auta. Budući da rampu određuje ono usmjerenje koje je u središtu pažnje pred samim (planiranim ili izvedenim) montažnim prijelazom, sva dr. moguća usmjerenja u toku trajanja prethodnog kadra, kao i sve kontinuirane točke promatranja (pa i one koje se prebacuju preko važnog usmjerenja), niti su rampa niti su kršenje pravila rampe. Utoliko montažni priručnici mogu savjetovati — ispravno ali s pogrešnom formulacijom — da se rampa, tj. dano važno usmjerenje u određenom trenutku kadra može prijeći vožnjom-panoramom ako je to potrebno.

U onim prilikama u kojima postoji važno usmjerenje na montažnom prijelazu, pridržavanje pravila rampe često *nije jedino* što osigurava predodžbu kontinuiteta usmjerenja. Ona ovisi, npr., i o spoznaji postojanosti usmjerenja zbivanja i njihova praćenja na datom mjestu u filmu (te se postojano kretanje, kao što je kretanje prepoznatljivog vlaka po pruzi, daleko lakše doživljuje kao kontinuirano i pod uvjetima preskoka preko rampe nego nepostojana kretanja, npr. automobila po gradu). Predodžba kontinuiteta će, također, ovisiti i o spoznaji stalnosti srazmjernog položaja nosilaca zbivanja u određenom ambijentu. Tako, ako prostorni i dinamički odnos lika prema nekim uočljivim i nepokretnim elementima u ambijentu, prisutnima u oba kadra na montažnom prijelazu (tzv. *ambijentalni pokazatelji*) ostaje isti pri prijelazu, tada niti preskok preko rampe neće bitno poremetiti percepciju kontinuiteta. U svim ovim slučajevima preskoci preko rampe ne dezorijentiraju, već možda tek oslabljuju neprimjetnost montažnog prijelaza i unose stanovitu mjeru → stilizacije.

Pravilo rampe postaje posebno važna norma u onim slučajevima u kojima je upravo čuvanje odnosa po rampi jedini ili najodlučniji pokazatelj kontinuiteta važnog usmjerenja na montažnom prijelazu. Takvi su, npr., slučajevi u kojima se pokazuju kadrovi izdvojenih likova što bi trebali biti u uzajamnom odnosu, a pozadina je »neutralna«, bez ambijentalnih pokazatelja, i gledatelj nema nekoga osobitog predznaka o datoj situaciji.

Postoje okolnosti u kojima se *otežano utvrđuje rampa*, pa je i primjena pravila rampe otežana. Dogodi se da iz samog toka prizora (ni iz načina promatranja) nije jasno koje od postojećih prizornih usmjerenja zbivanja ima središnju važnost na montažnom prijelazu. U takvom slučaju sustavno pridržavanje iste strane u odnosu na jedno od usmjerenja ima za efekt pridavanje važnosti tom usmjerenju. Utoliko pridržavanje pravila rampe može djelovati usredotočujuće tamo gdje usredotočenja nema, a može i ojačavati postojeća slaba usredotočenja pažnje. Slično je dvojbeno i obratna situacija — ona u kojoj postoje složeni i mnogostruki odnosi između važnih lica u prizoru (npr.



RAMPA, Sl. 1. rampa i generalni pravac, Sl. 2. raskadriranje auta u vožnji, Sl. 3. raskadriranje razgovora dvaju likova, Sl. 4. raskadriranje razgovora; dva lika u razgovoru i promatrač, Sl. 5. raskadriranje razgovora; lik i grupa od dva lika, Sl. 6. raskadriranje razgovora dviju grupa

razgovor u kojem aktivno sudjeluje više lica i sva su važna). U takvim se prilikama nastoji pred montažnim prijelazom režijski izdvojiti u centar pažnje samo jedno usmjerenje i njega naglasiti rezom, te tako olakšati utvrđivanje rampe za taj montažni prijelaz. Kad su u pitanju globalni odnosi između različitih grupa, moguće je izdvojiti neke pojedince kao reprezentante grupa pa njihov odnos učiniti nosiocem rampe, a moguće je cijele grupe tretirati kao jedinstveno tijelo pa će tada rampa prolaziti negdje po sredini svake grupe (što znači da će pojedini članovi iste grupe biti s obje strane rampe). I u takvim slučajevima »nametanje« rampe tamo gdje ona nije jasna iz situacije može imati usredotočujuću ulogu, izdvajajući za pažnju ono što se samo po sebi ne bi izdvojilo.

Ne podrazumijeva, međutim, svako prebacivanje preko rampe kršenje njezina pravila. Npr., tzv. *snimanje po rampi* jest u odnosu na pravilo rampe neutralno, tj. sljedeći kadar može biti legitimno izabran s bilo koje strane rampe. »Snima-

nje po rampi« naziva se ono promatranje zbivanja kod kojega se točka promatranja nalazi na samoj rampi (npr. lik se udaljuje ili približuje ravno po osi promatranja). Utoliko se, ako je to prikazivački potrebno, može prebaciti s jedne strane promatranja usmjerenog zbivanja na drugu s pomoću tzv. *medukadra* u kojem će se zbivanje promatrati sa stajališta rampe, te takvo prebacivanje neće prekršiti pravila rampe. Inače se takvo prebacivanje može obaviti kontinuirano, unutar kadra. Kao što je snimanje po rampi neutralno, tako se i preskoci preko rampe u kojima se točka promatranja drži blizine rampe doimaju kao blagi preskoci, i često su jedva primjetljivi.

Alternativni pojmovi. Pojam alternativan pojmu rampe — a stvoren s istom normativnom svrhom — jest *generalni pravac*; imenovao ga je i definirao → L. V. Kulješov. To je onaj pravac promatranja s kojega se najbolje vidi cjelina prizora i sve njegove važne sastavnice (što znači da je generalni pravac zapravo os promatranja → ma-

stera). *Pravilo generalnog pravca* zahtijeva da se pri prelasku s kadra na kadar (odn. pri snimanju inserata za master) treba snimati ili s generalnog pravca ili u otklonu od njega što najviše iznosi 45° na svaku stranu.

Nešto obuhvatniji i recepcijski orijentiranu varijantu generalnog pravca dao je → D. Stojanović. Po njegovim odredbama, pri uzastopnu montažnom predočavanju prizora u kontinuitetu obično postoji preferentna strana promatranja važnih aspekata prizora. Koja je strana preferentna ne mora odmah biti jasno, već se može postupno razabrati nakon stanovitog broja kadrova. Rezultantna os promatranja s preferentne strane jest *generalni pravac* (a on može biti i zamišljen, ne mora biti ostvaren ni u jednom postojećem kadru). Osi promatranja različitih kadrova mogu varirati s jedne strane generalnog pravca do 90° (a s druge do 89°), pa pod stanovitim uvjetima i prijeći na suprotno usmjerenje, a da predodžba o preferentnoj strani ne bude narušena. Međutim, i preferentna strana može se promijeniti uz pomoć *reorijentacijskog kadra*, tj. »kadra za ponovnu orijentaciju« (engl. *establishing shot*). Ovi alternativni pristupi, međutim, nisu se još uspjeli udomačiti u praksi.

Razvitak pojma. Prvi poticaj ideji da se pri praćenju kontinuiranog kretanja točka promatranja ne može bilo kako premjestiti na montažnom prijelazu dalo je rješenje prelaska s → tabloa na tablo pri praćenju kretanja istog lika iz jednog prizora u drugi. Tada je uočeno da se predodžba kontinuiranog usmjerenja kretanja i kontinuiranog praćenja bolje čuva ako u narednom tablo lik uđe u vidno polje sa suprotne strane od one na koju je izašao u prethodnom tablo, pa se u tom smislu i formuliralo *pravilo ulaska lika u kadar*. Uvođenje → paralelne montaže postupno je potaknulo na uočavanje novih dojmovnih zakonomjernosti. Kako se, naime, pri brznoj naizmjeničnoj montaži obično likovi i vozila što su u centru pažnje napuštaju i zatiču u središtu vidnog polja, za njih pravilo ulaska u kadar nije moglo vrijediti. Ali je ipak uočeno da nije svejedno u kojem se ekranskom smjeru zatiču likovi i vozila. Uobičajeno je pravilo koje regulira poželjan dojam — *pravilo pravca akcije* (*pravilo generalne orijentacije*). Po tom pravilu, ako je kod neke akcije kontinuitet smjera važan, tada ta akcija u svakome ponovnom kadru mora imati isti ekranski smjer kao i u prethodnome (tj. ako je bila orijentirana na ekranu od lijeva u desno, tako mora ostati u narednim kadrovima, a isto vrijedi i za obrnuta usmjerenja). Po drugačijoj, snimateljski pogodnijoj formulaciji, pri predočavanju kontinuirane akcije kroz više kadrova položaj promatranja (položaj kamere) ne smije prijeći preko pravca akcije, već mora ostati s iste strane. Ovakva formulacija pravila pravca akcije zapravo je već formulacija *pravila rampe*. Dugo vremena ova 2 pravila — pravilo ulaska u kadar i pravilo pravca akcije — držala su se odvojenima i različitim, pa se ponegdje ta praksa održala i do danas. Međutim, pravilo pravca akcije jest općenitije te obuhvaća i slučajeve ulaska i izlaska, jer se i tu radi o kontinuitetu usmjerenja zbivanja kroz niz kadrova tih zbivanja.

Praksa raskadriranja scene po sistemu *master plus inserti* (što ga je ustalo D. W. Griffith) postupno je suočila filmaše s novim predodžbenim zakonomjernostima. Pri umetanju inserata često se znalo dogoditi da se orijentacije likova i odnosa u bližem planu bitno razlikuju od onih u okolnom masteru, a primijećeno je da je dojam prizornog kontinuiteta bolji kad takvih razlika nema. Nije, međutim, svaka različitost bila sporna, već samo

ona u kojoj se lijevo-desnu ili desno-lijevu orijentaciju likova na ekranu obrnulo. Kulješovljevo *pravilo generalnog pravca* pokušalo je nekako normirati postojeću praksu kojom se nastojalo izbjeći ovo obrtanje u sklopu tehnike master plus inserti.

Ovo je pravilo, međutim, prilično ograničavalo raspon mogućih položaja točki promatranja, a i nije bilo lako primjenljivo na slučajeve snimanja kadar po kadar (→ MASTER PLUS INSERT), gdje i nije uvijek bilo moguće utvrditi generalni pravac. Da bi se nekako normirala i doživljajna praksa takvog snimanja, uvedeno je tzv. *pravilo sto osamdeset stupnjeva* (180°). Po tom pravilu 2 osobe što razgovaraju ili se gledaju mogu se snimiti samo s položaja smještenoga unutar polukruga (tj. unutar kuta 180°) čiji dijametar prolazi kroz 2 osobe u važnom odnosu. Budući da tako formulirano pravilo obuhvaća i slučajeve na koje se odnosi pravilo pravca akcije (a tada dijametar polukruga prolazi pravcem akcije), moguće je sve prethodne slučajeve obuhvatiti ovom posljednjom formulacijom koja se u nas naziva *pravilo rampe*. Ono je, kao implicitna norma proizvodne film. prakse, ostalo otvoreno različitim verbalnim artikulacijama koje podliježu priličnom variranju od teoretičara do teoretičara i različitoj primjeni u praksi. Istoliko je pitanje pravila rampe, a osobito pitanje kognitivno-percepcijskih temelja dojmova koje pravilo rampe pokušava regulirati, otvoreno daljim spekulativnim i empirijskim istraživanjima.

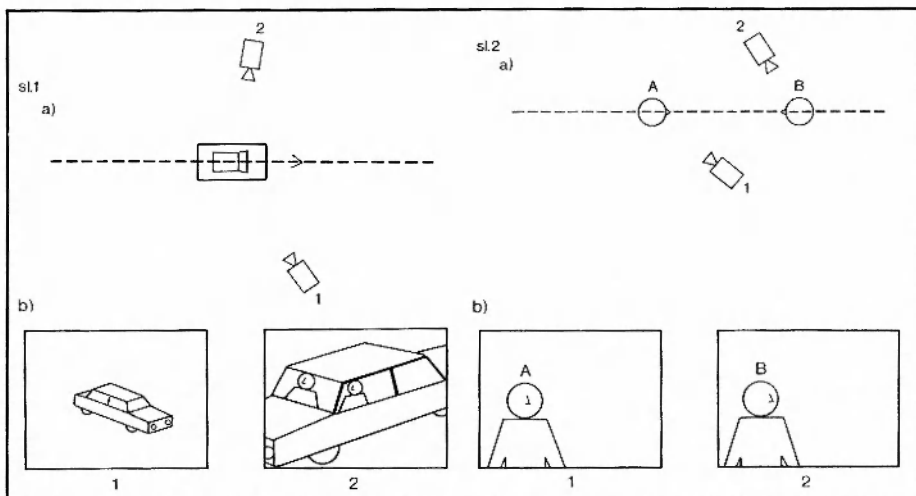
Preskok preko rampe. Do njega dolazi nepri-
držanjem pravila rampe, tj. prebacivanjem na drugu stranu rampe na → montažnoj granici. U prilikama u kojima jedino odnosi po rampi omogućuju dojam kontinuiteta usmjerenja zbivanja na → montažnom prijelazu, preskok preko rampe stvara dojam o promjeni orijentacije zbivanja, o eliptičnosti promatranja, a može proizvesti zabunu u pogledu identiteta likova koji su nosioci zbivanja, kao i u pogledu identiteta zbivanja. Kako u velikom broju slučajeva pokazatelji kontinuiteta usmjerenja zbivanja na montažnom prijelazu nisu samo odnosi po rampi, preskok preko rampe ne mora proizvesti potpunu dezorijentaciju u pogledu smjerova zbivanja u → prizoru i u pogledu načina promatranja. U većini slučajeva, međutim, preskok preko rampe narušuje neprijetnost montažnog prijelaza.

Preskok preko rampe može dobiti posebnu retoričku funkciju (→ STILIZACIJA), pa se često koristi na međuscenskim i međusekvencijalnim prijelazima na kojima se prati kretanje istog lika, ali uz promatrački preskok, uz elipsu. Može ga se iskoristiti u metastrukturalne odn. metanarativne svrhe (→ MONTAŽA; NARACIJA; MONTAŽNE VARKE). Preskok preko rampe, npr., može pomoći jasnijem razdjeljivanju značenjskih cjelina unutar → scene, odn. može najaviti ili isticati dramatičnije zbivanje, i dr. Ako neka posebna funkcija preskoka preko rampe nije razabirljiva (a sam je preskok primjetljiv), tada ga se drži → montažnom greškom, greškom u → kontinuitetu.

LIT.: R. May, *Filmski jezik*, Zagreb 1948; L. V. Kulješov, *Osnovi filmske režije I*, Zagreb 1950; A. J. Reynertson, *Film Director*, London 1970; D. Arijon, *Grammar of the Film Language*, London 1976; M. Babac, *Film u vašim rukama*, Beograd 1976; D. Stojanović, *Montažni prostor u filmu*, Beograd 1978; N. Tanhofer, *Filmska fotografija*, Zagreb 1981; D. Stojanović, *Film: teorijski ogledi*, Sarajevo 1986.

H. TČ.

RAMPLING, Charlotte, brit. filmska i tv-glumica (Sturmer, 5. II 1945 /negdje 1946. ili 1947/). Zapažena manekenka i foto-model, na filmu debituira 1965 (*Sarm... i kako ga steći* R. Lestera). Svjetlokosa i plavooka, izrazito seksipilna (iako vrlo mršava), veoma brzo stvara i međunar. kari-



PRESKOK PREKO RAMPE. Sl. 1. čini se da auto u drugom kadru ide u obrnutom smjeru. Sl. 2. čini se da dva lika gledaju zajedno u istom smjeru, ili jedan gleda drugome u potiljak

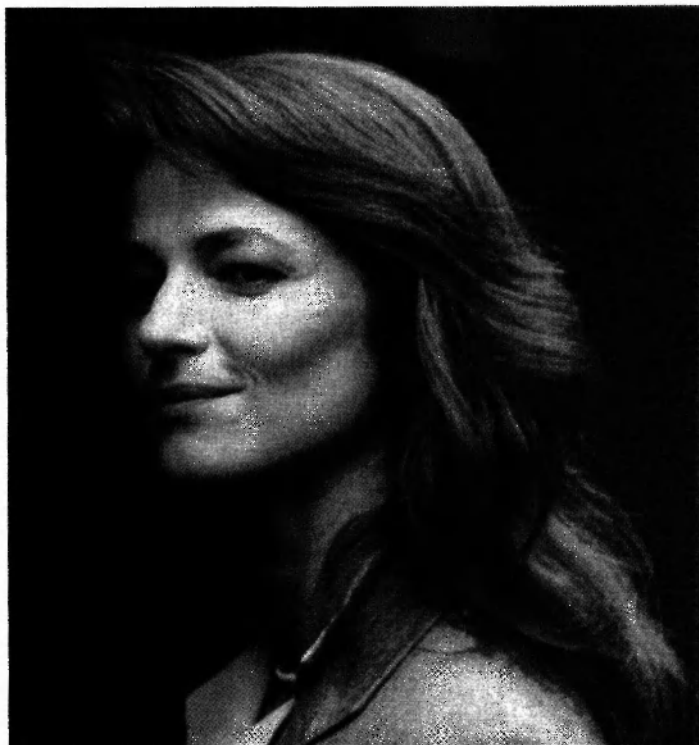
jeru (Italija, Francuska, SAD). Pažnju privlači i nekonvencionalnim privatnim životom i provokativnim, vrlo senzualnim ulogama (u tipu → mondenke) — često i na granici perverzije. Najpoznatija joj je uloga nekadašnje žrtve nacizma koja u poratnom Beču ponovno stupa u sado-mazohistički odnos s bivšim mučiteljem (D. Bogarde) u *Noćnom portiru* (1974) L. Cavani. Udvši se sredinom 70-ih godina za franc. skladatelja J.-M. Jarrea, ponajviše djeluje u Francuskoj; premda već u 40-im godinama, ponovno provocira likom žene koja se »zaljubljuje« u majmuna u franc. filmu N. Oshime *Max, ljubavi moja* (1986). Do 1988. nastupila je u više od 30 filmova. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Djevojka Georgy* (S. Narizzano, 1966); *Dugotrajni dvoboj* (K. Annakin, 1967); *Otmica* (G. Mingozzi, 1968); *Sumrak bogova* (L. Visconti, 1969); *Zbogom, okrutni brate* (G. Patroni Griffi, 1971); *Ludnica* (R. W. Baker, 1972); *Giordano Bruno* (G. Montaldo, 1973); *Zardoz* (J. Boorman, 1974); *Zbogom, ljepotice* (D. Richards, 1974); *Ljubicaški taksi* (Y. Boisset, 1977);

Sjećanja na zvjezdanu prašinu (W. Allen, 1980); *Presuda* (S. Lumet, 1982); *Živio život!* (C. Le-louch, 1984); *Umire se samo dvaput* (J. Deray, 1985); *Tuga i ljepota* (A. Żuławski i J. Fleury, 1986); *Pah anđeo/Anđelovo srce* (A. Parker, 1987).

B. Vid.

RANČIĆ, Božidar-Boba, redatelj i scenarist (Niš, 25. XI 1923 /po staromu pravoslavnom kalendaru/). Sudionik NOB-e. Po zanimanju učitelj. Od 1949. u poduzeću Zastava film realizirao je niz kratkometr. vojnih nastavnih filmova, te brojne reportaže i propagandne filmove. God. 1951-54. urednik je i redatelj u žurnalu *Filmski pregled JNA*. U statusu slobodnoga film. radnika od 1956 (*Atom zračni*) režirao je — djelomično i prema vlastitim scenarijima — više od 40 kratkometražnih dokum., pretežno popularnoznastvenih, obrazovnih i dr. namjenskih filmova (npr. *Tragom rakete*, 1957; *Radar*, 1958; *Zahvalnost Tesli*, 1958; *Buka, problem radnog čoveka*, 1959; *Infracrveni zraci*, 1961; *Ultrazvuk*, 1962, sa J. Đorđevićem). Istaknuo se i s nekoliko dokum. filmova o radnicima u Njemačkoj (npr. *Radnici*



CHARLOTTE RAMPLING

nisu bogovi i *Radnik Evrope*, oba 1974, te *Mirko i Manfred*, 1975). God. 1964–68. prema vlastitim je scenarijima realizirao dvadesetak kratkometr. instruktivnih filmova za potrebe Jugoslovenskog zavoda za produktivnost rada. Odlikovan Ordenom i Medaljom za hrabrost, Ordenom zasluga za narod i dr.

Mo. I.

RANCIC, Jovan, redatelj i glumac (Piro, 23. XII 1928). Diplomirao (1974) glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Još od gimnazijskih dana član dačke dramske grupe. Prvu film. ulogu, zajedno s dr. studentima Visoke filmske škole, glumi u *Barba Zvani* (1949) V. Africa. Nakon toga manje i epizodne uloge igra u velikom broju filmova: od *Stojana Mutikaše* (F. Hanžeković, 1954), *Njih dvojice* (Ž. Skrigin, 1955) i *Posljednjeg koloseka* (Ž. Mitrović, 1956) do *Živeti kao sav normalan svet* (M. Radivojević, 1982). Privučen režijom, 1969. realizira kratkometražni dokum. film *Zahvalnost*, o liječniku koji čitavo selo Roma spašava od strijeljanja, a potom stječe iskustvo kao asistent i pomoćnik redatelja u cjelovečernjim igr. filmovima, posebno u *Vuku samotnjaku* (1972, i glumac) O. Gluševića. Iskazavši u njemu afinitet za rad s djecom, počinje se baviti dječjim filmom. Već prvijencem *Dečak i violina* (1975), o muzički nadarenim dječacima u domu djece palih boraca, osvaja Srebrnu nagradu u konkurenciji filmova za djecu i omladinu na festivalu u Moskvi. Priznanja mu donose i sljedeći filmovi: *Posljednja trka* (1979), o djeci koja s hipodroma spašavaju konja određenog za klaonicu, i *Mahovina na asfaltu* (1983), o naporu seoskog dječaka, đaka-pjesnika, da u velikom gradu nađe svoje mjesto. O starosti i samoći koju oplemenjuje djeca govori njegov najnoviji film *Suncokreti* (1988).

Mo. I.



TONY RANDALL

RANDALL, Tony (pr. ime **Leonard Rosenberg**), am. glumac (Tulsa, Oklahoma, 26. II 1920). Studirao na sveučilištu Northwestern. Karijeru vrlo uspješno otpočinje poč. 50-ih godina u kazalištu. Na filmu od 1957. Već 2. ulogom — stidljivog mladića kojeg reklamiraju kao »najvećeg ljubavnika na svijetu« — u filmu *Žudnja za muškarcem* (F. Tashlin, 1957) svrstava se među vodeće am. komičare. Komičke efekte postiže facijalnom ekspresijom, sporošću reakcija i dozom priglasnosti, što osobito efektno dolazi do izražaja u filmovima *Šaputanje na jastuku* (M. Gordon, 1959), *Pidžama za dvoje* (De. Mann, 1961) i *Ne šalji mi cvijeće* (N. Jewison, 1964), u kojima sekundira tandemom D. Day/R. Hudson. Uspješan je i u povremenim dramskim ulogama (npr. kao nesposobni i neodgovorni suprug u *Kriku u noći*, 1957, M. Ritta), a u filmu *Umorstva po abecedi* (F. Tashlin, 1965) tumači detektiva Her-

culea Poirota. Od kraja 60-ih godina okreće se uglavnom televiziji; za ulogu u tv-seriji *Dvojica bez žena* dobio je nagradu Emmy. Do 1988. glumio je u više od 20 filmova.

Ostale važnije uloge: *Oh muškarci! Oh žene!* (N. Johnson, 1957); *Igra parenja* (G. Marshall, 1959); *Pustolovine Huckleberryja Finna* (M. Curtiz, 1960); *Daj da se volimo* (G. Cukor, 1960); *Sedam lica doktora Laa* (G. Pal, 1964); *Sve što ste oduvijek željeli znati o seksu...* (W. Allen, 1972); *Ludiranje* (R. T. Heffron, 1979).

Mi. Šr.

RANDIĆ, Zdravko, redatelj (Kr, 18. XII 1925). Studirao slavistiku u Zagrebu. Na filmu od 1948, praktična znanja stjecao je kao dugogodišnji suradnik film. režije. Kao redatelj debitira 1956. pričom *Ljutko* u omnibusu *Cipelice na asfaltu*, o sukobu djece i nadstojnika zgrade zbog psa. Njegov prvi cjelovečernji film *Zemljaci* (1963), sa B. Lončar u gl. ulogi, priča je o siromašnim seljacima iz Bosne, sezonskim beračima kukuruza u Banatu. U nekoliko projekata bio je pomoćnik redatelja Ž. Pavlovića, po čijim je scenarijima režirao svoje najuspješnije filmove *Oplada* (1971, Velika brončana arena na festivalu u Puli), o ljubavnoj čežnji mlade žene (D. Žegarac) koja se, poslije poniženja u svijetu gradske periferije, vraća starom mužu kojeg je napustila, i *Tragovi crne devojke* (1972), o strasti i zlu koje mladom željezničaru (B. Dvornik) donosi pokušaj života s prostitutkom (N. Spasojević). Prema scenariju G. Mihića režirao je samo još komediju *Leptirov oblak* (1977), priču o dječaku kojem nikako ne uspijeva ostvariti svoje snove. Najveći dio svoje aktivnosti R. je posvetio — pored stručnog pripremanja niza film. projekata za realizaciju — unapređivanju produkcijskih odnosa, koncipiranju novih oblika proizvodnje kroz film. radne zajednice i njihovoj primjeni, sudjelujući i u ostvarivanju prve takve zajednice (1967, u okvirima Centra FRZ u filmu *Buđenje pacova* Z. Pavlovića), a obavljao je i brojne društ. funkcije (Savez filmskih radnika Jugoslavije, Udruženje filmskih radnika Srbije).

Mo. I.

RANDONE, Salvatore-Salvo, tal. glumac (Siracusa, 25. IX 1910). Nakon srednje škole počinje glumiti u trupi A. Nincijsa. Od 1941. afirmira se kao karakterni glumac — uglavnom u klas. repertoaru (ali i Pirandellovim likovima). Na filmu od 1942. Opre i grube fizionomije i manira, snažne i upečatljive prisutnosti u kadru, neugledan ali lako uočljiv, predstavlja se kao jedan od najtemperamentnijih i najoriginalnijih karakternih glumaca tal. filma. Osobito uspješno surađuje s djelomičnim nastavljateljima neorealizma: E. Petrijem (npr. sporedne uloge inspektora u *Ubojici*, 1961, i radnika u filmu *Radnička klasa ide u raj*, 1971 /za obje nagrade je godišnjom nagradom tal. kritike Nastroi d'Argento/, te gl. uloga sredovječnog radnika suočenog sa starošću i samoćom u *Odbrojanim danima*, 1962 /za koju dobiva nagradu Grolla d'Oro/) i F. Rosijem (kao sudac u *Salvatoreu Giulianu*, 1962, i kao političar u filmu *Ruke nad gradom*, 1963). Od poč. 70-ih godina najčešće glumi u kazalištu, a radi i na televiziji i radiju. Do 1977. nastupio je u više od 30 filmova, najčešće surađujući sa E. Petrijem (7).

Ostale važnije uloge: *Srce* (D. Coletti, 1947); *Bigamist* (L. Emmer, 1956); *Bučne godine* (L. Zampa, 1962); *Obiteljska kronika* (V. Zurlini, 1962); *Proces u Veroni* (C. Lizzani, 1962); *Djevojka iz Parme* (A. Pietrangeli, 1963); *Veličanstveni rogojka* (A. Pietrangeli, 1964); *Deseta žrtva* (E. Petri, 1965); *Ja, ja... pa ostali* (A. Blasetti, 1965); *Svakom svoje* (E. Petri, 1967); *Tri koraka kroz ludilo* (omnibus, epizoda F. Fellinija, 1967); *Saty-*

ron (F. Fellini, 1969); *Istraga nad besprijelečnim građaninom* (E. Petri, 1970); *Optužba za umorstvo jednog studenta* (M. Bolognini, 1971); *Prva spokojna noć* (V. Zurlini, 1972); *U ime talijanskog naroda* (D. Risi, 1972); *Privatno vlasništvo više nije krađa* (E. Petri, 1973); *U ime pape kralja* (L. Magni, 1977).

Da. Mc.

RANER, Ali, film., kaz. i tv-glumac (Nova Vas pri Mariboru, 20. X 1934). Nakon baletne škole u Mariboru kraće vrijeme plesač. Glum. karijeru otpočinje 1955. u kazalištu u Kopru, odakle prelazi u ljubljansko Slovensko narodno gledališće (kasnije i studira na Akademiji za gledališće, film, radio in televiziju). Nastupio je u svega 6 domaćih filmova. Posebno je značajan po gl. ulogama za ljubljenu iz urbanog miljea u filmovima *Ples na kiši* (1961) i *Pješčani grad* (1963) — djelima koja u jugosl. okvirima promoviraju tzv. autorsku kinematografiju i modernističke tendencije. Nastupa i u kratkim igr. i koprodukcijским filmovima, kao i na televiziji.

Ostali domaći cjelovečernji filmovi: *Dobri stari pianino* (F. Kosmač, 1959); *Tri* (A. Petrović, 1965); *Kuda poslije kiše* (V. Slijepčević, 1967); *Terdava siledžija* (J. Pogačnik, 1967).

Lj. N.

RANFL, Rajko, redatelj i scenarist (Šentvid pri Planini, 7. I 1937). Diplomirao ekonomiju, ali se ubrzo posvetio filmu. Debitira kratkometr. estetskim studijama *Njiva* i *Venus* (obje 1969) te *Monstrum* (1970). Svoje estetske preokupacije i vizualnu dojmovitost iskazuje i u igr. projektima, kojima je najčešće i (ko)scenarist. Premda su pojedini realizirani s očitim komerc. tendencijama, filmovi *Mrtva lada* (Mrtva ladja, 1971, i scenograf), ambiciozan pokušaj da se izraze psihoze suvremenih urbanih mladih ljudi, *Proletni vjetar* (Pomladni veter, 1974) iz studentskog života, *Kad jagode zriju* (Ko zorijo jagode, 1978) o životnim dilemama 15-godišnje tinejdžerke, *Ljubav* (Ljubezen, 1984) o sazrijevanju adolescenta u vrijeme okupacije i *Zvijezda sloboda!* (Živela sloboda!, 1987), satirična komedija iz neposrednoga poratnog razdoblja, iskazuju sklonost prema psihol. analizi likova, intimizmu te prikazu odrastanja i sazrijevanja ličnosti. Bavi se i film. montažom.

Mi. Gr.

RANITOVIC, Branko, redatelj i scenarist dokum. i anim. filmova (Beče, 1925). Karijeru otpočinje 1949. kao redatelj nastavnih filmova u poduzeću Nastavni film, potom u Zora filmu u Zagrebu (npr. *Pšenična snijeg*, 1949; *Zlato i srebro Zadra*, 1953; *Mozaike /Eufraziana/*, 1955). Za istu film. kuću potom realizira 2 dokum. filma o dječjim crtežima (*Moj dom*, 1958, i *Rat koji još traje*, 1959) i seriju crt. prosvjetnih filmova (*Prometni znaci — ulični junaci*, 1958 /nagrađen na festivalima u Puli, Veneciji i Mar del Plati/; *Instrument čarobnjak* i *Nisu znali jer su mali*, oba 1960; *Tri junaka* i *Luda graja zbog tramvaja*, oba 1962). Od 1958. režira dokum. filmove, među kojima se osobito ističu *Kamera 300* (1958) o pioniru jugosl. kinematografije M. Manakiju (nagrada za scenarij u Beogradu), *Pogreb Stefa Halačka* (1960) po motivima slikara-naivaca (Zlatna medalja »Beograd /ex aequo/ u Beogradu), *Plameni cvijet* (1962) o I. L. Ribaru (Zlatna medalja »Beograd /ex aequo/ u Beogradu) i *Svapski adet und Bosnische vilajet* (1962) o sukobu dvaju svjetova u Sarajevu nakon austroug. okupacije 1878. God. 1959. za Zora film režira uspješno lut. ostvarenje *Srce u snijegu* (nagrađivano u Beogradu), a 1960. uključuje se u zagrebačku školu crtanog filma kao redatelj koji za svoje projekte angažira crtače i animatore. Ističu se filmovi *Dva puža* (1960), *Sanjar* (1961), *Luda noga* (1965) nagraden

u Pragu, *Tolerancija* (1967, sa Z. Grgićem) nagrađen u Berlinu, *Maska crvene smrti* (1969, sa P. Štalterom) nagrađen Zlatnom medaljom »Beograd« (*ex aequo*) u Beogradu, te u Mamaji, Atlanti i New Yorku, *Pozivnica i Putovanje* (oba 1970), *Vrata* (1971, sa N. Dragićem) nagrađen Srebrnom medaljom »Beograd« (*ex aequo*) u Beogradu, *Kameleon* (1975), *Kentaur* (1977) i *Sljepi Orfej* (1980). Od poč. 60-ih godina režira crt. filmove za producente iz raznih jugosl. središta, šireći iskustva Zagrebačke škole (npr. *Znanje za putovanje*, 1962, za Sutjeska film; *Phoenix*, 1963, za Dunav film; *Vodač*, 1964, za Vardar film; *Artist*, 1964, 1+1=3, 1967 /sa Z. Gašparovićem/, *Kovčak*, 1968 /sa Z. Grgićem/, *Pygmalion*, 1971, i dr. za Viba film). Radi i za inozemne producente.

R. Mun.

RANK, J. Arthur (puno ime **Joseph Arthur Rank**), brit. producent i industrijalac (Hull, 22. XII 1888 — London /negdje Winchester/, 29. III 1972). Iz obitelji bogatog vlasnika mlinova iz Yorkshira, školovanje u Cambridgeu prekida već sa 17 godina. Za I svj. rata na frontu u Francuskoj, potom vodi očeve poslove u londonskom Cityju. Gorljiv vjernik, za film se zainteresirao 20-ih godina kad je — poučavajući u nedjeljnoj metodističkoj školi — spoznao da i taj medij može poslužiti propagandi vjere; osim toga, razlog njegova bavljenja filmom bio je rodoljubne naravi: smatrao je brit. filmsku industriju »poniženom« zbog dominacije am. kapitala. Najprije 1933. osniva poduzeće *Religious Film Society* za koje proizvodi 20-minutni relig. film. Djelovanje ubrzo širi i na film. industriju, baveći se isprva distribucijom brit. filmova (kao i onih am. Universala) u vlastitoj tvrtki *General Film Distributors*, osnovanoj 1935. Kupivši dio akcija Universala, kao poslovni čovjek velikog formata počinje djelovati i u ostalim aspektima kinematografije: prikazivačtvu (npr. kontrola nad lancima kino-dvorana Odeon i Gaumont) i proizvodnji (npr. kontrola nad studijima Denham i Pinewood); vlastitu *J. Arthur Rank Organisation Ltd.* definitivno formira 1946. Njegovo zanimanje za samu proizvodnju (isključivši obrazovne i relig. filmove) bilo je neznatno; kao pronicljiv financijer bio je spreman mijenjati težište rada i uklapati se u posve nove, i izvanfilm. poslove — osobito 50-ih godina kada je, osiguravši da nadležstvo nad poslovima u Organizaciji ostane u brit. rukama, prodao svoje dionice Universalu i minimalizirao film. aktivnost. Uz A. Kordu i M. Balcona najmarkantnija producenta osobnost brit. kinematografije, za svoje je zasluge 1957. dobio plemstvo (*Lord*).

LIT.: A. Wood, Mr. Rank, London 1952.

An. Pet.

RANK ORGANISATION (puni naziv **J. Arthur Rank Organisation Ltd.**), brit. produkcijska, distribucijska i prikazivačka kompanija, film. koncern jedinstven u povijesti brit. kinematografije; iako efektivno postoji i ranije (kao skup poduzeća i kontroliranih interesnih sfera kojima rukovodi → *J. A. Rank*), kompanija se pod tim nazivom oformljuje tek u ožujku 1946. Potkraj 40-ih godina, kada praktički ima monopol nad brit. kinematografijom, R. ima nadzor nad 2 najveća brit. studija (*Denham* i *Pinewood*) i nad nizom manjih (npr. *Elstree*), a neko vrijeme i nad → *Ealing Studios*. Na području same proizvodnje filmova, u okviru kompanije djeluju produkcijska grupa *Cineguild* (za koju rade D. Lean i R. Neame), zatim *Wessex Film Productions*, → *Gainsborough Pictures* i → *Two Cities*, a od redatelja — među ostalima — Ch. Crichton, B. Dearden, R. Hamer, Ch. Friend i H. Watt. Od distributera R. apsorbirala i davno osnovanu tvrtku *General Film Distribu-*



tors, koja najprije mijenja naziv u *Jarfid* (inicijali od *J. Arthur Rank Film Distributors*), a potom u *Rank Film Distributors*; neko vrijeme filmovi kompanije distribuirani su kroz drugu kompaniju u vlasništvu Rank Organisation — *Eagle-Lion*. R. je nastala s ambicijom konkurentnosti na am. tržištu, no u tome je imala tek djelomičnog uspjeha, pa se od kraja 50-ih godina sve više ograničavala na prikazivačstvo i sve više orijentirala na izvanfilm. djelatnosti (pa i na televiziju); veći komerc. uspjeh u tom je razdoblju ostvarila samo serijom → *Carry On*.

Red.

RANKOVIĆ, Milan, sociolog kulture i umjetnosti, estetičar, film. kritičar i teoretičar (Beograd, 5. I 1932). Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu 1956, na kojem je i magistrirao 1959 (estetika); doktorirao na beogradskom Filološkom fakultetu 1965 (književnost). Na Univerzitetu umjetnosti u Beogradu, gdje predaje u zvanju redovitog profesora, uveo je predmet *Sociologija umjetnosti*. U svojim knjigama i napisima iz oblasti filma R. spaja sociol. i estetički pristup, baveći se osobito domaćim film. stvaralaštvom (*Društvena kritika u jugoslovenskom filmu*, 1970). Prve rasprave iz oblasti filma objavljuje 1961 (*»Gledišta«*, *»Film 61«*), potom surađuje u nizu jugosl. listova i časopisa. Urednik *»Gledišta«* 1960–63, *»Borbe«* 1960, te časopisa *»Socijalizam«* 1960–64. Zamjenik rep. sekretara za kulturu SR Srbije 1973–76, predsjednik Saveza filmskih i televizijskih kritičara Jugoslavije 1976–78. God. 1981. primio je nagradu Saveza filmskih radnika Poljske za najbolji tekst o polj. filmu. Objavio je i roman *Voće tela* (Beograd 1983).

Ostali teorijski radovi: *Svet umjetnosti. Elementi opšte estetike* (1964); *Sociologija umjetnosti* (1967);

Komparativna estetika (1973); *Kultura i nekultura* (1974); *Umetnost i marksizam* (1975); *Osobnosti Disove poetike* (1976); *Kultura i tržište* (1978); *Seksualnost na filmu i pornografija* (1982); *Dragomir Felba* (1983); *Opšta sociologija umjetnosti* (1983).

B. Ze.

RANODY, Laszlo, madž. filmski i tv-redatelj (Sombor, 19. IV 1919 — Budimpešta, 1983). Diplomirao (1942) pravo u Budimpešti (tema doktora: pravni propisi o filmu) i odmah potom počeo raditi kao asistent redatelja. U prvim poratnim godinama producent je film. tvrtke pod kontrolom Narodne seljačke stranke (→ MADŽARSKA). Nakon nacionalizacije kinematografije 1948. šef je odjela u Državnomu filmskom poduzeću, profesor na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti (do 1954), a surađuje i na filmovima *Gušcar Matija* (1949) i *More se uzburkalo* (1953) K. Nadasdyja. Snimanje njegova prvog filma *Zvezdaši* (Csillagosok) bilo je prekinuto 1950, pa je kao redatelj debitirao tek 1954. konvencionalnom komedijom na temu seljačkih zadruga *Ljubav u kočiji* (Hinton jaro szerelem), da bi tek nakon toga uspio snimiti ekranizaciju kaz. komada J. Darvasa *Procičep* (Szakadek, 1956), pripremanu još u doba Horthyjeva režima. I kasnije najviše uspjeha ima ekranizirajući madž. književnu baštinu: *Budi dobar sve do smrti* (Legy jó mindhalalig, 1960, nagrađen u San Franciscu) i *Siroče* (Árvacska, 1975, nagrađen u Teheranu i /za režiju/ u Karlovym Varyma) prema djelima Zs. Möricza, te *Seva* (Pacsirta, 1963, nagrađivan u Cannesu) prema D. Kosztolányiju. U desetak posljednjih godina života realizirao je nekoliko visokobudžetnih tv-produkcija, kasnije prebačenih na 35 mm vrpce (npr. *Sest jutara ružičnjaka* — Hatholdas roszakert, 1970, i *Sanjam o bojama* — Színes tintakrol almodom, 1980). Dobitnik je drž. Nagrade Lajos Kossuth.

Njegov epski stil obilježen brižnim dočaravanjem ambijenata i ugodaja smatra se uzornim u smislu vjerne ekranizacije knjiž. predloška.

Ostali važniji filmovi: *Za koga ševa pjeva* (Aki-ket a pacsirta elkísent, 1959); *Zlatni zmaj* (Arany-sarkany, 1966, sa I. Gyongyossyjem).

I. Šo.

RAPHAELSON, Samson, am. scenarist i književnik (New York, 30. III 1896 — New York, 16. VII 1983). Studirao engl. književnost na sveučilištu Illinois. Isprva novinar krim. rubrike *»New York Timesa«*, postupno se afirmira kaz. komadima. Po jednom od njih snimljen je prvi

L. RANÓDY, Ševa



komercijalno prikazivani zv. film *Pjevač jazza* (A. Crosland, 1927), čime R. svraća pažnju hollywoodskih producenata. Tokom 30-ih godina stječe ugled jednog od najznačajnijih scenar. stilista, osobito originalnim scenarijima za E. Lubitscha kojima znatno pridonosi formuliranju lepršavoga autorskog stila glasovitog kao *The Lubitsch Touch*, karakteriziranog sofisticiranim dijalozima punim ironičnih, ponekad ciničnih a često i erotskih dvosmislica. S Lubitschem surađuje od muz. komedije *Nasmijani poručnik* (1931) do redateljeva posljednjeg filma *Dama u hermelinu* (1948); njihova najznačajnija ostvarenja *Nevolje u raju* (1932), *Trgovina iza ugla* (1940) i *Nebo može čekati* (1943) uvrštavaju Raphaelsona među protagoniste hollywoodske komike koja u prva 2 desetljeća zv. filma predstavlja najautentičniji iskaz duha vremena. Radeći za dr. redatelje, R. se također držao žanra komedije ili muz. komedije, dok je jedan od rijetkih izuzetaka thriller *Sumnja* (A. Hitchcock, 1941). Njegov kaz. komad *Naglasak je na mladosti* (Accent on Youth) ekranizirali su W. Ruggles (*Naglasak je na mladosti*, 1935) i W. Lang (*Ali ne za mene*, 1959), *Hildu Crane* Ph. Dunne (1959) i dr.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Čovjek koga sam ubio* (E. Lubitsch, 1932); *Jedan sat s tobom* (E. Lubitsch, 1932); *Vesela udovica* (E. Lubitsch, 1934); *Karavana* (E. Charrell, 1934); *Ulaz za poslugu* (F. Lloyd, 1934); *Posljednji časovi gospođe Cheyney* (R. Boleslawski i G. Fitzmaurice, 1937); *Andeo* (E. Lubitsch, 1937); *Harveyjeve djevojke* (G. Sidney, 1946); *Green Dolphin Street* (V. Saville, 1947); *Dobroga starog ljeta* (R. Z. Leonard, 1949); *Glavnom ulicom na Broadway* (T. Garnett, 1953). N. Paj.

RAPPENEAU, Jean-Paul, franc. redatelj i scenarist (Auxerre, 8. IV 1932). Studirao književnost, potom pravo. Film. karijeru otpočinje kao asistent redatelja (npr. R. Bernarda i G. Lacombea) 1952–55, te izvršni producent dokum. filмова 1955–57. God. 1958. debitira kao redatelj kratkometr. filmom *Provincijska kronika* (Chronique provinciale), a od 1959. okušava se kao (ko)scenarist igr. filmova. Njegovi red. projekti *Život u dvorcu* (La vie de château, 1965), *Prix Louis Delluc*), *Mladenci godine II/Nicolas Philibert u ratu i ljubavi* (Les mariés de l'an II, 1971), *Dvorka iz Pariza* (Le sauvage, 1975) i *Sve vatra, sve plamen/Živa vatra* (Tout feu, tout flamme, 1981) otkrivaju sklonost prema komediji s elementima akcionoga (utjecaj am. filma), vrsno vođenje uglavnom vrhunskih glumaca (C. Deneuve, M. Jobert, I. Adjani, Ph. Noiret, J.-P. Belmondo i Y. Montand), teh. perfekciju i vizualnu dopadljivost; iako rijet-

ko snima, filmovi su mu komercijalno vrlo uspješni, rado gledani i dugo nakon nastanka.

Važniji filmovi (kao koscenarist): *Potpis: Arsène Lupin* (Y. Robert, 1959); *Zazie u metrou* (L. Malle, 1960); *Privatni život* (L. Malle, 1961); *Bitka na otoku* (A. Cavalier, 1962); *Čovjek iz Rija* (Ph. de Broca, 1963). Pe. K.

RAPPER, Irving, am. redatelj podrijetlom iz Vel. Britanije (London, 1898). U SAD od 8. godine. Već za studija na sveučilištu New York djeluje kao kaz. redatelj. Nakon uspjeha na Broadwayu odlazi u Hollywood te od 1936. radi za Warner Bros kao asistent redatelja i redatelj dijaloga u filmovima W. Dieterlea, A. Litvaka i M. Curtiza. Debitira filmom *Sjajna pobjeda* (Shining Victory, 1941) prema A. Croninu. Njegova ostvarenja iz 40-ih godina odlikuje stanovita teatralnost, utjecaj redateljâ uz koje je stjecao iskustva te vješto vođenje glumaca i profinjeno balansiranje dramskih i melodramskih potencijala priče. Najviše uspjeha ima sentimentalnom pričicom iz »malog mjesta« *Jednom nogom u raju* (One Foot in Heaven, 1941, nominacija za Oscara za najbolji film), klas. melodramom *Na raskršću* (Now Voyager, 1942) bliskom Litvakovoj maniri, te biografskim filmovima *Pustolovine Marka Twaina* (The Adventures of Mark Twain, 1944) i *Rapsodija u plavom* (Rhapsody in Blue, 1945) o G. Gershwinu. Nakon napuštanja Warner Brosa njegovi su filmovi sve bezličniji; od kraja 50-ih godina u Evropi režira komerc. spektakle (npr. *Poncije Pilat* — Ponzio Pilato, 1962, sa G. Callegarijem). Ukupno je (do 1978) realizirao 22 igr. filma.

Ostali važniji filmovi: *Zito je zeleno* (The Corn Is Green, 1945); *Zabluda* (Deception, 1946); *Glas kornjače* (The Voice of the Turtle, 1948); *Anna Lucasta* (1949); *Staklena menažerija* (The Glass Menagerie, 1950); *Otrov za drugog čovjeka* (Another Man's Poison, 1951); *Vječito žensko* (Forever Female, 1953); *Ljubav Marjorie Morningstar* (Marjorie Morningstar, 1958); *Čudo* (Miracle, 1959). N. Paj.

RAS, Eva (pr. ime Marija Eva Balaš-Stević), film., kaz. i tv-glumica (Subotica, 1. I 1941). Ap-solvirala glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Godinu dana članica je Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, više godina glumi u ljetnom Teatru nacionalne drame u Kapetan-Mišinom zdanju u Beogradu (koji je vodio njezin suprug, slikar Radomir Stević-Ras). Poznata postaje po gl. ulozi u filmu *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (1967) D. Makavejeva, s bizarnim antologijskim prizorom potpuno nage protagonistice s crnom mačkom umjesto smokvina lista. Vrlo impulzivna,

naglašeno samouvjerena, nazivana i »damom crnog talasa«, glumila je u filmovima njegovih najistaknutijih redatelja: *Čovjek nije tica* (1965) D. Makavejeva, *Biće skoro propast sveta* (1968), gdje ulogu gluhonijeme seljančice sama smatra svojom najboljom, *Majstor i Margarita* (1972) i *Grupni portret s damom* (1977) A. Petrovića, te *Žarki* (1970) Đ. Kadijevića. Od mladih redatelja najuspješnije je surađivala sa Z. Nikolićem (*Beštije*, 1977, *Lepota poroka*, 1986, i *Iskušavanje đavola*, 1989), K. Vičekom (*Trofej*, 1979, i *Zalazak sunca*, 1982 /i koscenaristica/) i E. Kusturicom (*Otac na službenom putu*, 1985). Nekoliko je filmova snimila i u Madžarskoj, a glumila je i na televiziji (npr. u popularnome *Boljem životu*). Smatrajući se nedovoljno iskorištenom, ogledala se i u dr. oblasti: učestvovala u slikarskom radu svog supruga, izrađivala tapiserije, izlagala slike i minijature na pergamentu, te objavila nekoliko romana.

Ostali domaći filmovi — kratkometražni: *Adam i Eva 66* (M. Radivojević, 1966); dugometražni: *Zemljaci* (Z. Randić, 1963); *Kužiš stari moj* (V. Kljaković, 1973); *Za sada bez dobrog naslova* (S. Karanović, 1988). Mo. I.

RASCHEL, Renato (pr. ime R. Ranucci), tal. glumac, redatelj, skladatelj i pjevač (Torino, 28. IV 1912). Sin operetnih pjevača koji kasnije (osobito otac) glume sporedne uloge u njegovim filmovima. Karijeru otpočinje kao jazz-bubnjar, potom nastupa kao mađioničar i plesač, a od 1933. kao komičar. U toku 50-ih godina osnovao je više vlastitih varijetetskih i kaz. trupa koje postaju poznate izvedbama muz. komedija P. Garinei i S. Giovanninija. Popularnost širi nastupima u radio-dramama te posebno na televiziji, gdje je zvijezda show-programa *Rascal la nuit* (1956) i *Stasera Rascal City* (1958/59) koje sa G. Leonijem i korežira. Međunar. ugled stječe kao kompozitor i interpret nekoliko velikih hitova, npr. *Romantica* te *Arrivederci, Roma* koji je postao naslovom i glazb. motivom istoimenog filma R. Rowlanda iz 1957, s Rascelom u jednoj od gl. uloga. Inače, film. karijeru otpočinje 1941. Tumačeći uglavnom gl. uloge, pokušava zadržati osobine svojih kaz. uloga: likovi su razapeti između grotesknoga i patetičnoga, što izvire iz njihovih sukoba sa skoro »nadrealističkim« svijetom. Najbolju ulogu ostvaruje uvjerljivo tumačeći Carminea De Carminea (Akakij Akakjevič), sitnoga provincijskog pisara kojem krađu novi kaput u *Kabanici* (1952) A. Lattuada (osuvremenjenoj i talijaniziranoj ekranizaciji istoimene pripovijesti N. V. Gogolja), za koju je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento. Već iduće godine, podržavajući atmosferu i ideju Lattuada djeła, režira i tumači gl. ulogu u filmu *Setnja* (La pas-seggiata), također prema Gogolju. Potkraj 50-ih godina počinje glumiti i sporedne uloge, ali gl. likom pisara u doba pojave prvih pisačkih strojeva u filmu *Pisar Policarpo* (1959) M. Soldatija ponovno postiže velik uspjeh. Od poč. 60-ih godina vraća se kazalištu (npr. u Rimu režira autobiografski spektakl *Rascelinaria*), ali se uskoro gotovo potpuno posvećuje televiziji.

Ostale važnije uloge: *Milo za draga* (M. Soldati, 1950); *Ljepotice na biciklu* (C. Campogalliani, 1951); *Te sablasti* (E. De Filippo, 1953); *Brak* (A. Petrucci, 1954); *Baka Sabella* (D. Risi, 1957); *Ferdinand I, napuljski kralj* (G. Franciolini, 1959); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Tajna Santa Vittorije* (S. Kramer, 1969); *Preslađivanje* (Steno, 1970). Da. Mc.

RASPOR, Vinko-Vicko, film. kritičar, scenarist i redatelj (Risan, 11. VI 1918). Studirao medicinu



E. RAS u filmu *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT*



VICKO RASPOR

u Zagrebu. Iz generacije strasnih krležijanaca, agilni skojevac već u gimnaziji, markantna ličnost predratne zagrebačke ilegale (član Pokrajinskog komiteta SKOJ-a, Sveučilišnog biroa KPJ, 1941. sudionik više velikih diverzija); od 1940. u omladinskom časopisu »Put u život«, u partizanima je urednik u listu USAOJ-a »Mi mladi« (koji u oslobođenom Beogradu izlazi kao »Omladina«). Nakon rata na funkcijama u oblasti kulture i informacija; umj. savjetnik u poduzeću Zvezda film, jedan je od osnivača i prvi generalni sekretar Saveza filmskih radnika Jugoslavije (na čijem se osnivačkom kongresu 1950. u uvodnom izlaganju suprotstavio, kao prvi u nas u oblasti filma, sovj. »dogmatskim i neživotnim shvatanjima...«). Film. kritičar od 1949. u mnogim dnevnim i periodičnim listovima. Zalažući se za slobodnije stvaralaštvo, 1950. u prvom broju »Filma« (čiji je bio inicijator i, nakon A. Vuča, gl. urednik) objavljuje programski esej *Stvaralačkoj kritici u susret*, te okuplja generaciju mladih, kasnije vrlo istaknutih sineasta, s kojima — nasuprot dogmatskom mišljenju — zasniva temelje jugosl. filmske kritike i stvaralaštva, polazeći od shvaćanja »da je nivo naše filmske produkcije u to doba bio izuzetno nizak« te »da kritika mora ići ispred proizvodnje, da potiče produkciju ka sve kvalitetnijem stvaralaštvu«, i zalažući se za to bez uvijanja, s puno kritičarske oštine. Pridajući velik značaj film. obrazovanju, bio je inicijator i direktor »prve filmske škole za ljude iz prakse« (Centar za stručno osposobljavanje filmskih kadrova, kasnije → Institut za film). Baveći se kao kritičar prije svega »najdražim filmom: dokumentarnim i kratkometražnim«, od polovice 60-ih godina posvećuje se — na čelu → Dunav filma (koji postaje najznačajnijim centrom dokum. filma tog vremena u SFRJ, označen kao *Beogradska škola dokumentarnog filma*) — i film. produkciji. Usputno se ogledajući i u realizaciji, napisao je zapažene tekstove za sljedeće dokum. filmove: *Uz druga je drug* (1955), kojim je sa A. Petrovićem i suredatelj i koscenarist, *Let nad močvarom* (1957) A. Petrovića, *Stroj iz Rudog* (1963) S. Zaninovića i A. Ilića, *Teroristi* (1970) i *Tito* (1977) K. Škanate te *Neretvanski izazov* (1977, i koscenarist R. Ivkovića i M. Miloševića. Pored toga, sa A. Petrovićem je korežirao cjelovečernji igr. film *Jedini izlaz* (1958) prema scenariju A. Isakovića i S. Zaninovića, a koscenarist je *Anikinih vremena* (1954) V. Pogačica. Jedna od najneobičnijih ličnosti poratne ju-

gosl. kulture — disciplinirani učesnik Pokreta, čvrstih ideol. uvjerenja, istovremeno boemskog duha, suprotstavljen svemu konvencionalnom, briljantan i oštar polemičar koji ne preza od javnog sučeljavanja s nadležnim ideol. »vrhovima« zbog zabrane jednoga dokum. filma — R. je fenomen »neponovljiv, kakvog jugoslovenska filmska javnost više neće pronaći u nekoj drugoj ličnosti«. Za potrebe Instituta za film autor je kapitalnog djela film. dokumentacije *Predmetna filmografija jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma 1945–1980*, a objavio je i izbor tekstova *Riječ o filmu* (Beograd 1988). Mo. I.

RASVJETA, FILMSKA. Pod pojmom *rasvjeta* na filmu se podrazumijeva upotreba i razmještanje jednog ili (češće) više rasvjetnih tijela (*reflektora*) na takav način da smjerovima rasprostiranja svjetla i međusobnim odnosom intenziteta svjetla omoguće tehnički korektno registriranje prizora na film. emulziji te da gledatelju vizualnim sredstvima prenesu informacije potrebne za praćenje film. djela, odn. da ostvare željene stilske, dramaturške i lik. vrijednosti. Budući da je riječ o artificialnom svjetlu, pojam *rasvjeta* unekoliko je suprotan terminu → *postojeće svjetlo*.

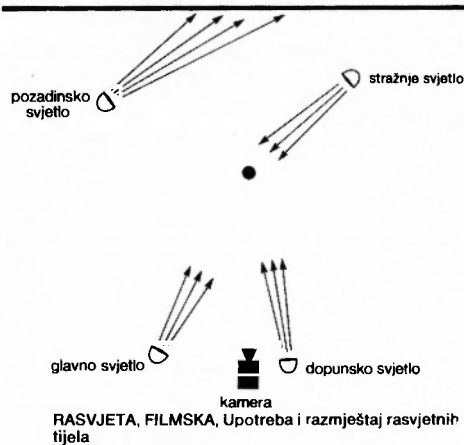
Osnova za *izgradnju svjetla* (*postavu rasvjete*) je pozicija kamere, prema kojoj se određuje razmještanje rasvjetnih tijela. Smjer svjetla definira se kao horizontalni i vertikalni kut koji smjer rasprostiranja svjetla zatvara s osi objektiva kamere. Važnost smjera svjetla sastoji se u tome što on određuje veličinu i položaj sjene u slici, a sjena je jedna od komponenti koje film. slici »nadoknađuju« nedostatak treće dimenzije. Izbor smjera svjetla prvi je zadatak snimatelja pri izgradnji svjetla. Pri tome mora voditi računa o mnogim faktorima, međusobno često suprotstavljenima. Za svaki objekt u načelu postoji samo jedan smjer svjetla koji će maksimalno istaknuti ili prikriti pojedine njegove karakteristike. Film. slika je, međutim, pokretna, a osim toga ne pojavljuje se kao samostalna, već joj prethode i za njom slijede dr. slike (odn. kadrovi). Stoga snimatelj mora osigurati vizualni kontinuitet niza kadrova, koji su najčešće snimljeni iz različitih pozicija kamere, što znači da je potrebno odabrati takav smjer svjetla koji će zadovoljiti u svakome pojedinom slučaju. Osim toga, u većini slučajeva potrebno je postići i dojam realističnosti, što znači da svjetlo treba dolaziti iz smjera prozora ili nekoga dr. izvora svjetla koji se vidi u snimci. Dvodimenzionalnost film. slike olakšava zadatak snimatelju, jer zahvaljujući njoj gledalac nije u stanju precizno odrediti smjer iz kojega svjetlo dolazi. Snimanje *kadar po kadar* omogućuje da se obave korekcije u izgradnji svjetla neophodne zbog promjene pozicija kamere. Pri istodobnom snimanju s više kamera zadatak je znatno otežan, a često snimatelja sili i na kompromisna rješenja.

Osnovni principi izgradnje svjetla prikazani su shemom na slici. Četiri funkcije rasvjete prikazane su kao 4 rasvjetna tijela. Ovisno o konkretnom prizoru, moguće je da jedno rasvjetno tijelo preuzme više funkcija, kao i da jednu funkciju obavlja više rasvjetnih tijela. Ponekad neke funkcije mogu biti i ispuštene.

Rasprava o smjeru svjetla odnosi se u prvom redu na *glavno svjetlo*. Ono predstavlja dominantni izvor svjetla, o kojemu će u najvećoj mjeri ovisiti izgled snimanog objekta. Sve sjene koje imaju neku lik. ili dramaturšku funkciju uglavnom dolaze od gl. svjetla. Budući da je ono dominantno, ima i bitnu ulogu u stvaranju atmosfere i dojma realističnosti. Pri određivanju položaja gl. svjetla većina snimatelja rukovodi se pozici-

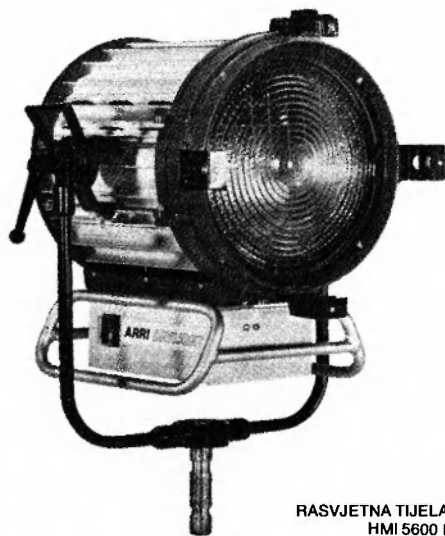
jom prirodnih izvora (prozora, vrata, svjetiljki). Gl. svjetlo može dolaziti iz bilo kojeg smjera, ovisno o željenom efektu. Kad je potrebno stvoriti noćni ugođaj, smjer gl. svjetla će zatvarati veći kut prema kameri, ostavljajući na taj način velike dijelove slike u sjeni. Obrnuto, za dnevne scene će se gl. svjetlo postavljati više iz smjera kamere, smanjujući količinu sjene u slici. Vertikalni kut smjera svjetla također je važan. Zahvaljujući svakodnevnom iskustvu, nisko gl. svjetlo koje baca dugačke sjene asocirano će na rano jutro ili kasno poslijepodne kad je i sunce nisko. Budući da u prirodi postoji samo jedan izvor svjetla, *sunce*, i pri postavi film. rasvjete potrebno je sačuvati dojam da gl. svjetlo dolazi iz jednog izvora, čak i ako njegovu ulogu ima više rasvjetnih tijela. U uvjetima jednog izvora svjetla, svako tijelo ima samo jednu sjenu, te zbog toga pojava višestrukih sjena narušava dojam realističnosti pa se izbjegava; izuzetak su prizori u kojima je u kadru prisutno više izvora svjetla — u noćnim interijerima i eksterijerima. Tada gledalac prihvaća svjetlo iz raznih smjerova, ali višestruke sjene i tada ostavljaju neugodan dojam.

Svjetlo se u prirodi disperzira i reflektira od okolnih površina, tako da su sjene najčešće u većoj ili manjoj mjeri »prosvjetljene«, te se i u njima zapažaju »detalji«. U film. rasvjeti tu ulogu ima *dopunsko svjetlo*. Njegova je funkcija osvjetljavanje područja koja je gl. svjetlo ostavilo u sjeni, a da pri tome ne stvori vlastite sjene. Taj uvjet može biti zadovoljen samo ukoliko se izvor dopunskog svjetla nalazi u neposrednoj blizini objektiva kamere, tako da sjene koje ono formira ostaju sakrivene kameri. Time je pozicija dopunskog svjetla precizno određena (za razliku od pozicije gl. svjetla). Poteškoće nastaju pri snimanju s više kamera, kad jedna kamera registrira sjene koje su drugoj kameri sakrivene. Rješenje se najčešće nalazi u upotrebi izvora mekog svjetla, koje stvara blage i neprimjetne sjene.



Međusobni odnos intenziteta glavnog i dopunskog svjetla određuje gustoću sjene i naziva se *kontrastom svjetla*; on ima velik utjecaj na opću atmosferu slike. Dojam dana odn. noći može se stvoriti samo promjenom kontrasta svjetla, pri čemu noć zahtijeva viši kontrast, odn. slabije dopunsko svjetlo.

U prirodi se često susreće *stražnje svjetlo*, koje daje vrlo slikovite efekte. Gl. svjetlo može dolaziti i iz pozicije stražnjeg svjetla ukoliko za to postoji potreba i opravdanje. Stražnje svjetlo kao posebna funkcija, neovisna o funkciji gl. svjetla, uvedena je u crno-bijelom filmu kao sredstvo koje je isticanjem konture odvajalo objekt od pozadine. Danas je tu funkciju u velikoj mjeri preuzela boja,

RASVJETNA TIJELA,
HMI 5600 K

ali stražnje svjetlo se održalo kao pomoć u modeliranju objekta te kao konvencija. Budući da narušava princip jedinstvenog izvora svjetla, stražnje svjetlo mnogi smatraju artifičijelnim. Snimatelji koji se ne žele odreći lik. vrijednosti stražnjeg svjetla, a stalo im je do realističnosti, nastoje ga opravdati uvođenjem nekog izvora u dubini kadra, što pridonosi i dojmu trodimenzionalnosti prizora.

Uloga *pozadinskog svjetla* je da osvijetli i modelira pozadinu. Za njega vrijede ista pravila kao i za gl. svjetlo, te se često događa — osobito u skućenim prostorima — da izvor gl. svjetla preuzme i funkciju pozadinskoga. Pozadinsko svjetlo je ipak uvedeno kao zasebna funkcija zbog toga što je za optimalan efekt modeliranja pozadine često neophodno da svjetlo dolazi iz pozicija koje ne bi odgovarale kao pozicije gl. svjetla. Osim toga, osvijetljenje pozadine ima veliku ulogu u održavanju vizualnog kontinuiteta niza kadrova, te je i zbog toga poželjno da funkcije gl. i pozadinskog svjetla budu odvojene, što otvara veće mogućnosti kontrole (→ SVJETLO, FILMSKO). Bo. Pop.

RASVJETNA TIJELA. Za postizanje potrebne razine svjetla kojim se osigurava ispravno osvijetljavanje film. vrpce za snimanje, te postizanje ekspresivne fotografije filma prema umj. zamisli redatelja i film. snimatelja, kod interijernih i eksterijernih snimanja koriste se razna *rasvjetna tijela* (*reflektori*). Ona služe za osiguranje osnovnoga ili dopunskog svjetla te miješanog svjetla (prirodnoga i umjetnog). Prema namjeni R. se izrađuju s lećama za koncentraciju ili disperziju svjetlosnog toka. Za osvijetljavanje pojedinih vrsta film.

vrpca prema njihovoj spektralnoj osjetljivosti u rasvjetnim tijelima koriste se žarulje koje postižu temperaturu boje danjeg svjetla od 5600 K odn. žarulje koje daju svjetlo temperature boje od 2500 do 3400 K. Nova rasvjetna tijela s ugrađenim žaruljama HMI (živine) potpuno su istisnula iz uporabe reflektore na ugljene (*lučni reflektori*); zbog visokog intenziteta i davanja svjetla danjeg spektra proglašena su »malim umjetnim suncima«. HMI rasvjetna tijela proizvode se danas u širokom rasponu snage od 200 do 10000 W. R. u kojima se koriste halogene žarulje najviše se upotrebljavaju kod snimanja u zatvorenom (studijskom) prostoru i za vrpce koja je proizvedena za osvijetljavanje sa svjetlom temperature boje od 2500 do 3400 K. Kod snimanja se koriste i jednostavna rasvjetna tijela koja nemaju Fresnel-leću, već koriste specijalne žarulje PAR koje sadrže ugrađenu leću odn. odrazno zrcalo. Takva rasvjetna tijela pod imenom *MINI-BRUTTE* prvenstveno se koriste za stvaranje temeljnog svjetla. Reportažna rasvjetna tijela karakterizira teh. izvedba koja omogućuje jednostavno rukovanje te visoki intenzitet svjetla, pa se s malim brojem takvih rasvjetnih tijela mogu obavljati reportažna snimanja. R. imaju i pomoćni pribor kao što su razna *pomična sjenila, tubusi, difuzori, ramice za filtre* i sl. Najmodernija i najefikasnija rasvjetna tijela sa žaruljama HMI (svjetlosnim srcem) odlikuju se visokim intenzitetom i danjim spektrom od 5600 K. V. Sm.

RATHBONE, Basil, britansko-am. glumac podrijetlom iz Južne Afrike (Johannesburg, 13. VI 1892 — New York, 21. VI 1967). Školovao se u Vel. Britaniji (Repton). Isprva činovnik osiguravajućeg društva; kaz. glumac od 1911. u Ipswichu. Borio se u I svj. ratu, kada je i odlikovan. Po završetku nastavlja kaz. karijeru (Stratford, Broadway) te počinje glumiti i na filmu: u Vel. Britaniji od 1921, u SAD od 1925 (najčešće /od 1939/ za kompaniju Universal). Nastupa uglavnom ali »okrutnog dandyja«, oštra nosa i »profila kao u jastreba«, specijalizirao se za uloge ništarija i antipatičnih osoba (npr. kao obiteljski tiranin Murdstone u *Davidu Copperfieldu*, 1935, G. Cukora i kao Karenjin u *Ani Karenjinoj*, 1935, C. Browna), a još uspješnije i pravih zlikovaca (posebno u kostimiranim mačevalačkim filmovima: npr. kao suparnik E. Flynna u *Kapetanu Bloodu*, 1935, M. Curtiza odn. T. Povera u filmu *U znaku Zorrea*, 1940, R. Mamouljana te kao Guy od Gisbornea u *Robinu Hoodu*, 1938, M. Curtiza i W. Keighleyja). Tipizaciju je ipak uspješno izbjegao, osobito kao jedan od najautentičnijih tumača → Sherlocka Holmesa (14 filmova 1939–46 /npr. *Pustolovine Sherlocka Holmesa*, 1939, A. L.

Werkera/). Nakon te serije i dalje nastupa u stereotipnim ulogama negativaca, često i u filmovima strave. Izvan toga, vrlo uspijelo karakternu epizodu ostvario je u *Posljednjem pokliču* (1958) J. Forda. Usporedo je i dalje glumio u kazalištu, ističući se recitalima Shakespearea i Browninga. Objavio je autobiografiju *U liku i izvan njega* (In and Out of Character, 1962). Za svoje je zasluge primio počasno plemstvo (Sir).

Ostale važnije uloge: *Posljednji časovi gospode Cheyney* (S. Franklin, 1929); *Zena skandala* (S. Franklin, 1930); *Sudski slučaj Bishop* (N. Grinde, 1930); *Posljednji dani Pompeja* (E. B. Schoedsack, 1935); *Priča o dva grada* (J. Conway, 1935); *Alahov vrt* (R. Boleslawski, 1936); *Tovariš* (A. Litvak, 1937); *Pustolovine Marka Pola* (A. Mayo, 1938); *Kad bih bio kralj* (F. Lloyd, 1938); *Patrola u zoru* (E. Goulding, 1938); *Frankensteinov sin* (R. V. Lee, 1939); *Tower of London* (R. V. Lee, 1939); *Rio* (J. Brahm, 1939); *Francuzov zaton* (M. Leisen, 1944); *Bal na vodi* (G. Sidney 1944); *Velika noć Casanove* (N. Z. McLeod, 1954); *Nismo mi anđeli* (M. Curtiz, 1955); *Dvorska luda* (M. Frank i N. Panama, 1955); *Poncije Pilat* (I. Rapper, 1962); *Priče strave* (R. Corman, 1962); *Stravična komedija* (J. Tourneur, 1963).

LIT.: M. B. Drusman, Basil Rathbone: His Life and Film, South Brunswick 1975. An. Pet.

RATNI FILM, naziv za sve vrste filmova u kojima dominira tematika rata. Naziv se ne odnosi na neki strože definiran žanr; s jedne strane ne određuje ga uvijek samo prisustvo ratnih zbivanja, već se u obzir može uzeti stupanj u kojem rat uvjetuje radnju filma, razvoj likova i sl.; s druge strane, R. može sadržavati osobine akcionog, pustolovnog, povijesnog, znanstvenofantastičnog filma i dr., te se prema tome razlikuje nekoliko podžanrova u okviru najšire shvaćenoga ratnog filma. *Ratnim povijesnim spektaklima* nazivaju se djela što graniče s pov. filmom, a u središtu su im ratna zbivanja iz udaljenije prošlosti; pri tome se mogu usredotočiti na čitave ratove, pojedine bitke ili važne pov. ličnosti (vladare, vojskovođe, junake /utoliko mogu graničiti i s *biografskim filmom*/); u takvom filmu događaji i ličnosti mogu biti stvarni, ali i fiktivni, no uklopljeni u postojeću pov. pozadinu. *Ratni akcioni (pustolovni) film* jedan je od najrasprostranjenijih podžanrova, a obuhvaća komerc. ostvarenja temeljena na prizorima borbe i atrakciji ratnog spektakla. *Psihološki ratni film* dijelom može biti sličan ratnome akcionom filmu, no cjelokupnost događanja poslužiti će opisanju i razvijanju karaktera, te analizi njihova ponašanja u ratnim uvjetima. *Ratna melodrama* obično kroz ljubavnu priču promatra djelovanje rata na sudbine pojedinaca, prikazujući najčešće nemogućnost realizacije ljubavi zbog sveprisutnoga ratnog kaosa ili zbog moralnih obveza što nalažu žrtvovanje osobnih interesa. Podžanrovi ratnog filma također uključuju *dževerzantske filmove*, zatim filmove s tematikom *pokreta otpora* i *ilegalnog djelovanja*, te filmove o *velikim bjegovima* (iz koncentracijskih i ratnih zarobljeničkih logora). *Ratna komedija* sljedeća je mogućnost pristupa ratnoj tematici, a ako je određenija i žešća u »diagnosticanju« i osudi uzroka rata, te u isticanju apsurdnosti ratovanja, tada se govori o *crnoj komediji, ratnoj satiri* i sl.

U ratne filmove ubrajaju se i djela s radnjom iz prijeratnoga odn. poratnog razdoblja, jer se pojam rata može proširiti na zbivanja koja mu pretihode, kao i na situaciju koju rat za sobom ostavlja. No, dok je u filmovima prve skupine presudan polit. faktor (diplomatski sporazumi, podjele i dogovori), u filmovima s poratnom tematikom pre-

RASVJETNA TIJELA.
Moderno reportažno
rasvjetno tijelo HMI
5600 K



L. MILESTONE, *Na Zapadu ništa novo*



V. BULAJIC, *Kozara*



G. N. ČUHRAJ, *Balada o vojniku*



J. RENOIR, *Velika iluzija*



F. F. COPPOLA, *Apokalipsa danas*

S. DELIĆ, *Sutjeska*



RATNI FILM H. JENNINGS, *Požari su počeli*



vladava socijalno-ekon. faktor s opisom teškog života. Također, R. ne mora biti određen samo ratovima koji su zaista postojali (ili koji traju), već i ratovima budućnosti (npr. atomskim).

Ratni se filmovi, nadalje, mogu podijeliti i s obzirom na njihov stav prema ratu, pa tako razlikujemo *proratne* i *antiratne* filmove, odn. *filmove mistifikacije* i *filmove demistifikacije rata*. Proratni zagovaraju rat kao oblik rješavanja sukoba i problema; oni uključuju i sve propagandne filmove što se često snimaju neposredno uoči ili u toku samog rata, a zadatak im je da svojim sadržajem i načinom prezentacije (glorifikacija voj. moći) očvrstnu moral vojske i građanstva. Antiratni se film angažira na očuvanju mira, prikazujući ratne strahote, ali i mogućnosti prevladavanja kriza; dijeli se na *pacifistički* (osuđuje rat ali nužno dublje ne ispituje njegove političko-ekon. determinante) i *antimilitaristički* film (u kojem se samo državno-voj. ustrojstvo optužuje kao čovjeku i ljudskoj zajednici neprimjereno, a rat promatra kao apsurd i posljedica tog ustrojstva).

Razvitak. Prvi kadrovi ratnog filma datiraju još iz doba samih početaka filma; bili su to kratki prizori što su se temeljili na aktualnim događajima, ili su rekonstruirali zbivanja iz nacionalnih povijesti. Razlozi pojave i popularnosti žanra su spektakularnost ratnih zbivanja na platnu, te važnost rata kao kolektivnog iskustva čovječanstva i jednoga od najznačajnijih događaja u povijesti naroda, što često u velikoj mjeri mijenja »sliku svijeta«, određuje nove načine mišljenja i dr. Osim toga, pokazalo se da film, kao medij masovne manipulacije, može efikasno služiti i kao polit. sredstvo u razdobljima konsolidacije snaga pojedinih zemalja za borbu protiv neprijatelja; budući da je rat polit. činjenica, R. je u osnovi *politički* film.

Pripreme za I svj. rat dovele su do porasta proizvodnje ratnih filmova, osobito u nekim zemljama (Njemačka); prevladavaju djela s prizvukom patriotizma i propagande (takvo je i *Srce svijeta*, 1918, D. W. Griffitha), no to prvo globalno iskustvo rata bilo je izvor i prvoga značajnoga antiratnog filma *Optužujem* (1918) A. Gancea. U razdoblju između dvaju ratova nastalo je nekoliko važnih antiratnih filmova kao što su *Na Zapadu ništa novo* (1930) L. Milestonea, *Zapadno bojište 1918.* (1930) G. W. Pabsta i *Velika iluzija* (1937) J. Renoira (sl. filmovi javljaju se i u drugoj polovici 50-ih godina — s prvim smirivanjem napetosti među blokovima).

Približavanjem II svj. rata javlja se novi poticaj za proizvodnju ratnih filmova — proratnog karaktera u Italiji i Njemačkoj. U toku samog rata R. je dominantan film. žanr u svim zaraćenim zemljama. Poratno razdoblje obilježuju djela o soc. i ekon. problemima u ratom osiromašenim i demoraliziranim zemljama (npr. tal. *neorealizam*). Inače, II svj. rat ostaje temom mnogih redatelja i značajnih filmova do najnovijeg doba. Istodobno, nastaju i filmovi anticipacijskog karaktera o novome i posljednjemu, atomskom ratu: o tome kako do njega može doći (npr. *Kritična točka*, 1964, S. Lumeta, *Doktor Strangelove*, 1964, S. Kubricka i *Ratne igre*, 1983, J. Badhama) i kakve su njegove pretpostavljive posljedice (tzv. *post-apokaliptični filmovi* — npr. *Posljednja obala*, 1959, S. Kramera i *Dan poslije*, 1983, N. Meyera). Lokalne ratove također prate čitavi film. ciklusi, pa je tako nastao i tzv. *Vijetnamski ciklus* u am. kinematografiji (npr. *Lovac na jelene*, 1978, M. Cimina, *Apokalipsa danas*, 1979, F. F. Coppola, *Platoon* — *vod smrti*, 1986, O. Stonea i *Full Metal Jacket*, 1987, S. Kubricka).

Ratni dokumentarni film. Na razvitak ratnoga igr. filma umnogome je utjecao upravo *ratni dokumentarni film* koji je neposredno prikazivao zbivanja na različitim ratištima, naknadno unesena u *ratne filmske novosti* što su donosile informacije s fronte (gdje su poginuli i mnogi ratni snimatelji) — kadikad i uz obilje falsifikata. Dokumentaristika se u ratnim situacijama koristila u propagandne svrhe; u toku II svj. rata ističe se djelovanje *Humphreya Jenningsa* i produkcije *Crown Film Unit* (»produžetka« Britanskoga dokumentarističkog pokreta), zatim *Franka Capre* (serija *Zašto se borimo?*, 1941–43), *Leonida V. Varlamova* (npr. *Moskva uzvraća udarac*, 1942, i *Staljingrad*, 1943) i dr. Neki filmovi naručeni u propagandne svrhe (npr. *Neka bude svjetlo!*, 1945, J. Hustona) imali su toliko sugestivnu antiratnu poruku da su ih voj. vlasti zabranile za prikazivanje. Dokum. film o ratu može biti i *kompilacijski* — sastavljen od arhivskih materijala koji dokumentiraju neki događaj ili nečiju djelatnost (npr. ratnih zločinaca); ratnim dokum. filmovima smatraju se i oni s temom stradanja zatvorenika u koncentracionim logorima (npr. jugosl. film *Jasenovac*, 1945, G. Gavrina i K. Hlavatyja), kao i oni koji dokumentiraju akcije gerile (osobito u Latinskoj Americi). Proizvodnja ratnoga dokum. filma (kao i u njegovim ostalim žanrovima) u novije je doba znatno smanjena pojavom brze, dnevne tv-repor-taže (→ DOKUMENTARNI FILM).

Ratni dokumentarni film na području Jugoslavije. Godine 1903. Patheovi snimatelji bilježe događaje iz ilindenskog ustanka u filmu *Pokolj u Mahedoniji*, koji se smatra prvim djelom ratne dokumentaristike u nas; nešto kasnije, ratne dokum. zapise u dijelovima nalazimo i u filmovima *Miliona Manakija* i *Mihaila Mihailovića-Mike Afrike*.

Za II svj. rata i NOB-e snimljeno je, zbog nedostatka tehnike i film. vrpce, vrlo malo dokum. materijala. Nakon oslobođenja rade se brojni, uglavnom kompilacijski filmovi što svjedoče o revolucionarno-oslobodilačkoj borbi, bitkama iz NOB-e, suđenjima ratnim zločincima i sl. (→ NOVOSTI, FILMSKE).

NOB i film. Cjelokupna igr. produkcija nove Jugoslavije temelji se velikim dijelom na ratnom filmu; iako je riječ o djelima čija je tematika šira od ratne (revolucija, socijalno-polit. preobražaj društva), u osnovi su oni većinom određivi kao ratni filmovi.

Prvi igr. film snimljen u Jugoslaviji nakon oslobođenja, *Slavica* (1947) V. Africa, je ratni; nakon toga proizvedeno je još oko 200 ratnih filmova. U prvoj fazi snimaju se »himnički« filmovi o revoluciji i društv. promjenama, s naglaskom na akciji, dok se psihol. produbljenost javlja 50-ih godina (npr. *Ne okreće se, sine*, 1956, B. Bauera, *Veliki i mali*, 1956, i *Sam*, 1959, V. Pogačica, te *Deveti krug*, 1960, F. Stiglica). Istodobno i dalje se snimaju ratni akcioni filmovi (osobito Z. Mitrović, H. Kravac, A. Đorđević i M. Stamenković); kao eminentno antiratni film ističe se *Dolina mira* (1956) F. Stiglica. Šezdesete godine obilježene su nastavkom psihol. tendencija (npr. *Tri*, 1965, A. Petrovića i *Kaja, ubit ću te!*, 1967, V. Mimice), te pojavom filmova s kritičkim odnosom prema revoluciji (npr. *Zaseda*, 1969, Z. Pavlovića) od kojih su neki svrstani u tzv. crni val. Osobena, poetska viđenja ljudi u ratu ostvario je P. Đorđević u svojoj trilogiji *Đevojka* (1965), *San* (1966) i *Žuto* (1967); značajan autorski doprinos dali su još A. Vrdoljak i L. Zafranović. Stradanja i bitke iz NOB-e prikazane su i u epsko-spektakularnim filmovima poput *Kozare* (1962) i *Bitke na*

Neretvi (1969) V. Bulajića ili *Sutjeske* (1973) S. Delića. Ratna je komedija (npr. *Mačak pod šljemom*, 1962, Z. Skrigina i *Nikoletina Bursać*, 1964, B. Bauera) u nas najmalobrojnija od podžanrova.

Rat i revolucija ostaju česta tema domaće kinematografije; unutar nje otvaraju se nova područja, pristupi i viđenja dolaskom novih generacija film. autora.

LIT.: G. Sadoul, *Povijest filmske umjetnosti*, Zagreb 1962; R. Novaković, *Istorija filma*, Beograd 1962; L. Ghraraini, *Il cinema e la guerra*, Parma 1965; V. Petrić, *Razvoj filmskih vrsta*, 1970; M. Gheorghiu, *Filmul si armele*, Bucuresti 1976; E. Patalas, *Istorija filmske umjetnosti*, Beograd 1977; N. Kagan, *I film di guerra*, Milano 1978; *Uredništvo*, *Pamjat' grozovih let*, Leningrad 1980; E. Barnauw, *Dokumentarac*, Beograd 1981; M. Čolić, *Jugoslavenski ratni film*, Beograd/Titovo Užice 1984. Dr. II.

RATTIGAN, Terence Mervyn, brit. dramatičar i scenarist (London, 10. VI 1911 — Hamilton, Bermuda, 31. XI 1977). Sin diplomata, studirao suvremenu povijest na koledžu Trinity u Oxfordu. Kaz. komade objavljuje od 1934; autor dosjetljiva i efektnog izraza, rafiniranih dijaloga, u nekim djelima nastavlja tradiciju O. Wildea, dok je u drugima eksplicitnije zaokupljen krizom svog doba i društva. Nakon što je A. Asquith 1939. ekranizirao njegov komad *Francuski bez suza* (French without Tears) po scenariju A. de Grunwald, R. se posvećuje filmu; sa Grunwaldom piše svoj prvi scenarij *Mimo vjenčanje* (1941) koji realizira Asquith. U njegovoj 30-godišnjoj scenar. karijeri dominiraju adaptacije vlastitih komada, sižeji različitih žanrovskih odrednica, ali je posebno uočljiva sklonost lakim komedijama zasnovanim na suptilnom poigravanju s brit. načinom života. Ipak, najuspjelija su mu ostvarenja dramski intonirana: sudska drama *Mladi Winslow* (A. Asquith, 1948) i drama iz koleškog života *Browningova verzija* (A. Asquith, 1951), oba prema istoimenim komadima. Od ostalih scenarija ističu se *Princ i plesačica* (L. Olivier, 1957) prema komadu *Uspavani princ* (The Sleeping Prince), *Ođvojeni stolovi* (De. Mann, 1958) prema istoimenom komadu (nominacija za Oscar) i duhoviti omnibus *Zuti Rolls-Royce* (A. Asquith, 1964). Za svoje zasluge primio je 1971. počasno plemstvo (Sir).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Necenzurirano* (A. Asquith, 1942); *I svamut će dan* (II. French, 1942); *Engleski bez suza* (H. French, 1944); *Put prema zvijezdama* (A. Asquith, 1945); *Dok sunce sja* (A. Asquith, 1947); *Brighton Rock* (J. Boulting, 1947); *Brži od zvuka* (D. Lean, 1952); *Čovjek koji je volio crvenokose* (H. French, 1955); *Duboko plavo more* (A. Litvak, 1955); *»Vip«* (A. Asquith, 1963); *Zbogom, gospodine Chips* (H. Ross, 1969); *Velika ljubav lorda Nelsona* (J. Cellan Jones, 1973). N. Paj.

RAUTENFELD, Klaus von, njem. snimatelj (Dorpat /danas Tartu, Estonska SSR/, 5. IV 1909). Nakon što je godinu dana studirao pravo, zaposlio se u studijima UFA u Berlinu. Kao poznat sportaš angažiran je da snimi više tzv. planinskih filmova L. Trenkera (npr. *Brijeg zove*, 1937 /sa S. Allgeierom/; *Ljubavna pisma iz Engdina*, 1938; *Ognjem davao*, 1940 /sa A. Benitzom/), realiziranih uglavnom u eksterijerima i vrlo teških za snimanje. Poč. 40-ih godina savjetnik je za kolor u tvrtkama UFA, Terra i Tobis. Za II svj. rata i nakon njega snima za mnoge njem. i austr. redatelje, često i izrazito komerc. orijentacije. Njegov snim. dar do izražaja posebno dolazi u filmu *Djevojka Rosemarie* (1958) R. Thielea, za kojeg snima i *El Hakima* (1957), *Skandal u Ischlu* (1958), *Labirint* (1959) i *Polunježne* (1959). Nakon posljednjega snim. uspjeha (*Čudo Malahije*, 1961,

B. Wickija) potpuno se posvećuje komerc. produkciji, pa snima i *soft-core* erotske filmove. Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Panika* (H. Piel, 1943); *Tigar Akbar* (H. Piel, 1951); *Djevojke bez granica* (G. von Radvanyi, 1955); *Rose Bernd* (W. Staudte, 1957); *Barbara* (F. Wisbar, 1961). K. Mik.

RAVETCH, Irving, am. scenarist i producent (1915?). Na filmu od 40-ih godina, ugled stječe tokom 50-ih i 60-ih nizom žanrovskih filmova (često u suradnji sa suprugom Harriet Frank jr.). Isprva piše uglavnom za niskobudžetne vesterne, a kvalitativan produkcijski skok predstavlja adaptacija djela W. Faulknera za filmove *Dugo toplo ljeto* (1958) i *Krik i bijes* (1959) M. Ritta, s kojim i kasnije vrlo uspješno surađuje; ističu se filmovi, kojima je i koproducent, *Hud* (1963, nominacija za Oscar) te *Hombre* (1967), najava nadolazećih klišeja antivesterna. Pokušaj producerskog osamostalijavanja filmom *Lupeži* (M. Rydell, 1970, i koscenarist), ponovno prema Faulkneru, rezultira samo osrednjim uspjehom, pa nova priznanja stječe tek ponovnom scenar. suradnjom s Rittom — u djelima soc. tematike *Conrack* (1974) i *Norma Rae* (1979, nominacija za Oscar).

Ostali važniji filmovi: *Živeći na visokoj nozi* (G. La Cava, 1947); *Dolina osvete* (R. Thorpe, 1951); *Kuća na brežuljku* (V. Minnelli, 1959); *Kuća od karata* (J. Guillermin, 1968, pod pseudonimom *James P. Bonner*); *Kauboji* (M. Rydell, 1972); *Murphyjeva romansa* (M. Ritt, 1985, i koproducent).

N. Paj.

RAVNIK, Janko, skladatelj, pijanist, umj. fotograf, snimatelj i redatelj (Bohinjska Bistrica, 7. V 1891 — Ljubljana, 2. IX 1982). Muz. obrazovanje stekao u Ljubljani i Pragu. Skladao je klavirske minijature i crkvenu glazbu. Bio je istaknut pijanist i muz. pedagog.

Pionir slov. filma, kompletan je autor prvoga slov. cjelovečernjega igr. filma *U carstvu Zlatoroga* (V kraljevstvu Zlatoroga, 1931), realiziranoga u okviru Turističkog kluba Skala; priča o usponu skupine prijatelja na Triglav tek je pretekst za prikazivanje prirodnih ljepota Slovenije. Režirao je i dokum. film *Otkrivanje spomenika Napoleonu i Napoleonovoj Iliriji* (Otkrivanje spomenika Napoleonu in Napoleonovni Iliriji, 1929), te više dokumentaraca koji nisu sačuvani: *S kajakom po Savi* (1936), *Cerkniško jezero* (Cerkniško jezero), *Rudnik Trbovlje* i *Tvornica cementa Trbovlje* (Cementarna Trbovlje).

LIT.: F. Brenk, Prva dva slovenska dolga filma, Ljubljana 1980.

Lj. N.

RAY, Aldo (pr. ime **A. DaRe**) am. glumac (Pen Argyl, Pennsylvania, 25. IX 1926). Studirao na sveučilištu California. Za II svj. rata čovjek-žaba, kasnije policajac. Na filmu od 1950 (*Suzana* L. Buñuela). Zdepast i čvrsto građen, »bikovske« šije i grube »boksачке« fizionomije, glumi sporedne uloge u tipu *heavy* — uglavnom u akcionim, najčešće ratnim filmovima (npr. *Bojni poklič*, 1954, i *Goli i mrtvi*, 1958, R. Walsh; *Ljudi u ratu*, 1957, A. Manna; *Zelene beretke*, 1968, J. Waynea i R. Kellogga), ali je uspješan i kao komičar u njihovim parodijama (npr. *Sto si radio u ratu, tata?*, 1966, B. Edwardsa). Ponekad igra i izrazite negativce (npr. u vesternu *Ubojica na konju*, 1967, B. Kennedyja). Sredinom 70-ih godina karijera mu opada, pa nastupa čak i u pornografskim filmovima; u visokobudžetnim projektima ponovno se javlja od polovice 80-ih (npr. *Sicilijanac*, 1987, M. Cimina).

Ostale važnije uloge: *Subotnji junaci* (D. Miller, 1951); *Pat i Mike* (G. Cukor, 1952); *Vrsta za brak*



J. RAVNIK, *U carstvu Zlatoroga*

(G. Cukor, 1952); *Uradimo to ponovno* (A. Hall, 1953); *Sadie Thompson* (C. Bernhardt, 1953); *Nismo mi anđeli* (M. Curtiz, 1955); *Sumrak* (J. Tourneur, 1957); *Mala božja njiva* (A. Mann, 1958); *Silvija* (G. Douglas, 1965); *Moć* (B. Haskin, 1967); *Trk zeca poljima* (R. Clément, 1972).

Mi. Šr.

RAY, Man → MAN RAY

RAY, Nicholas (pr. ime **Raymond N. Kienzle**), am. redatelj, scenarist i glumac (La Crosse, Wisconsin, 7. VIII 1911 — New York, 16. VI 1979). Studirao arhitekturu na sveučilištu Chicago (kod F. Lloyd Wrighta). Odlučio se, međutim, za kaz. glumu, a povremeno je i režirao. Glumeći na Broadwayu, sredinom 30-ih godina upoznaje producenta J. Housemana i redatelja E. Kazana. Za II svj. rata s Housemanom radi na radio-propagandi, a s Kazanom kao asistent na njegovu prvom filmu *Drvo raste u Brooklynu* (1945). Kao redatelj debitira 1946. u Housemanovoj produkciji klas. thrillerom *Zalim, pogrešan broj* (Sorry Wrong Number) koji zapravo inaugurira tv-dramu u SAD. Zahvaljujući tom uspjehu obojicu ih angažira kompanija RKO, pa R. režira svoj prvi kinemat. film *Oni žive noću* (They Live by Night, 1948) prema romanu *Lopovi su među nama* E. Andersona, priču o »ukletim ljubavnicima« s prvim u nizu Rayovih autsajdera (F. Granger), marginalaca u sukobu s društvom ali i samima sobom. Tim filmom, kao i s nekoliko sljedećih, R. se svrstava u grupu autora (S. Fuller, D. Siegel, Ph. Karlson, R. Aldrich) koji obrasce *film noir*a 40-ih godina efektno transponiraju u thrillere 50-ih. *Kučaj na bilo koja vrata* (Knock on Any Door,

1949) prikazuje sudbinu mladog lupeža (J. Derek) optuženoga za ubojstvo policajca, uzrokovano neuzvraćenom ljubavlju. Brutalni, protuslovni likovi (H. Bogart kao scenarist, odn. R. Ryan kao policajac) i bizarna ljubav u središtu su i filmova *Na usamljenom mjestu* (In a Lonely Place, 1950) i *Na opasnom terenu* (On Dangerous Ground, 1951). Manje kreativnosti iskazuje u režiranju naručenih filmova, npr. 2 antifeminističke melodrame *Tajna žene* (A Woman's Secret, 1949) i *Rodena da bude zla* (Born to Be Bad, 1950), u kojima G. Grahame (kasnije Rayeva supruga) odn. J. Fontaine tumače beskrupulozne žene koje preko naivnih muškaraca krče put prema uspjehu. Najkreativnije razdoblje karijere počinje filmom *Veseljaci/Rodeo* (The Lusty Men, 1952), nostalgичnom posvetom svijetu profesionalnog rodea. Slijedi po većini kritičara Rayov najbolji film, vestern *Johnny Guitar* (1954), stilski vrlo rafinirano ostvarenje sa ženskim protagonistima (J. Crawford i M. McCambridge). Nakon nešto konvencionalnijeg vesterna *U sjenci vješala* (Run for Cover, 1955) sa J. Cagneyjem, iste godine režira svoj najčuveniji film *Buntovnik bez razloga* (Rebel without a Cause), u kome ranjivi, neprilagođeni junak (J. Dean) biva socijalno osviješten pogibijom najboljeg prijatelja (S. Mineo), »manifestno djelo« mlade generacije tog razdoblja, po kojem i tip njenih glum. interpreta dobiva naziv → buntovnika bez razloga. Zbog sve očitijeg modernizma u stilu, sve češćih bizarnih tema ili pristupa likovima, pesimističnosti te osrednjih komerc. uspjeha, karijera mu postaje sve manje uspješna (iako mu ugled kod evr., posebno franc. kritike i dalje raste). Od idućih filmova ističu se



N. RAY, *Buntovnik bez razloga* (N. Wood i J. Dean)



N. RAY, *Djevojka za zabavu* (C. Charisse i R. Taylor)

Važnije od života (Bigger Than Life, 1956), drama narkomana (J. Mason), *Istinita priča o Jesseju Jamesu* (The True Story of Jesse James, 1957), remake klas. vesterna H. Kinga iz 1939, *Gorka pobjeda* (Bitter Victory, 1957), studija karaktera iz

II svj. rata, i *Djevojka za zabavu* (Party Girl, 1958), efektni psihol. gangsterski film. U poč. 60-ih godina snima 2 superspektakla, *Kralj kraljeva* (King of Kings, 1961) o Isusovu životu i *55 dana u Pekingu* (55 Days at Peking, 1962) iz bokser-skog ustanka u Kini 1900. Komerc. fiasco ovih filmova udaljava ga iz Hollywooda i on posljednjih 17 godina života provodi uglavnom u Evropi i New Yorku, baveći se avangardnim filmom i profesurom na sveučilištu New York. God. 1964. koscenarist je filma *Svijet cirkusa* (H. Hathaway, 1964), a 1965. u SFRJ otpočinje realizaciju filma *Doktor i đavoli* (The Doctor and the Devils), no projekt mu je oduzet i nije dovršen. Sa studentima 1976. realizira dokum. kolaž-film *Ne možemo ponovno kući* (We Can't Go Home Again), eksperimentirajući s podijeljenim ekranom i multipliciranom slikom. Već ozbiljno narušena zdravlja, glumi u filmovima M. Formana (*Kosa*, 1979) te W. Wendersa (*Prijatelj iz Amerike*, 1977), s kojim priprema jedan od najneobičnijih projekata u povijesti filma: prikaz vlastita umiranja (od raka)!; film *Munja nad vodom* (Lightning over Water/Nick's Movie, 1980), suočavanje starog redatelja sa smrću a mladoga s fenomenom smrtnosti, zajedno su potpisali R. i Wenders.

Od svih hollywoodskih redatelja, R. je najbolje znao izmiriti modernističke tendencije (u prvom redu jasno očitovanu svijest o stilu) s poetikom



S. RAY, *Pjesma puta*

am. fabularnog filma, soc. kritičnost s esteticizmom te suvremene, labilne junake sa stereotipovima iz am. žanrovskog filma. Više je bio cijenjen u Evropi, ali kad je ondje počeo dobivati šanse, već je bio na izmaku snaga.

Ostali filmovi: *Junaci Guadalcanala* (Flying Leathernecks, 1951); *Vruća krv* (Hot Blood, 1955); *Vjetar nad močvarom* (Winds across the Everglades, 1958); *Bijele sjenke* (The Savage Innocents/Ombre bianche, 1960, sa B. Bandinijem); *Mokri snovi* (epizoda u omnibusu, 1973).

LIT.: C. McArthur, *Underworld USA*, London 1972; J. F. Kreidl, Nicholas Ray, Boston 1977; G. Langlois, Nicholas Ray, Paris 1981; S. Mast, Nicholas Ray, Firenze 1983. Dr. Je.

RAY, Satyajit, ind. filmski i tv-redatelj, scenarist i skladatelj (Calcutta, 2. V 1921). Iz ugledne umjetničke obitelji s kojom je prijateljevao R. Tagore. Studirao ekonomiju u Calcutti, potom povijest umjetnosti i slikarstvo na sveučilištu Shantiniketan (gdje mu je predavao Tagore). Nakon II svj. rata ilustrator i propagandist jedne tvrtke iz Londona. Ljubitelj evr. književnosti i glazbe, oduševljava se filmovima R. J. Flahertyja i tal. neorealista (osobito *Kradljivcima bicikla*, 1948, V. De Sike), 1947. osniva kratkotrajno *Filmsko društvo Calcutta*, a 1951. traži lokacije za ekipu filma *Rijeka* J. Renoira. Inspiraciju za rad na filmu — uz spomenute uzore — nalazi i u djelu književnika B. Bandopathaye, prema kojem 1951. počinje snimati film *Pjesma puta* (Pather panchali), zbog financ. razloga dovršen tek 1955. S radnjom u sirotinjskom selu na rubu prašume, o obitelji koja zbog mukotrpnoživota mora odseliti u grad, usredotočen na lik dječaka Apua, s iduća 2 tvori tzv. *Trilogiju o Apuu*. Humanističkog pristupa, s osjećajem za prikaz prirode i svakodnevice, čehovljevskom simpatijom za likove te vremenskom strukturom u kojoj se na trenutke gubi kronologija (odatle tvrdnje o utjecaju na A. Resnaisa), djelo je oduševilo evr. kritiku (zapaženo i nagrađivano u Cannesu 1956) i skrenulo pažnju na ind. kinematografiju, a donijelo afirmaciju i snimatelju S. Mitri i skladatelju R. Shankaru. Slijedi *Nepokoreni* (Aparajito, 1956, Zlatni lav u Veneciji 1957), prikaz života iste obitelji u Benaresu, razvoj Apua do odluke da studira, njegovo otuđivanje od roditelja te njihova smrt (motiv rascjepa među generacijama kojim asocira na opus Y. Ozu). Treći dio trilogije *Apuov svijet* (Apu sansar, 1959), po mnogim kritičarima i najuspjeliji, govori o pokušaju već odraslog Apua da postane pisac, te o drami njegove obitelji u čijem je središtu otuđivanje pa ponovno zbližavanje sa sinom (što podsjeća na početak ciklusa, ali i otvara jedan novi »životni krug«). U filmu su se afirmirali Sharmila Tagore i Soumitra Chatterjee, kasnije njegovi česti glumci. U međuvremenu je realizirao još 2 filma, od kojih je znatno uspjeliji *Salon za glazbu* (Jalsaghar, 1958), o bogatašu koji naglo siromaši a jedina mu je strast i utjeha glazba, djelo koje još više navodi na usporedbe sa Čehovom i Ozuom. Od ostalih filmova izdvajaju se *Veliki grad* (Mahanagar, 1963, nagrada za režiju u Berlinu 1964), s radnjom u suvremenome urbanom ambijentu (Calcutta), o konzervativno odgojenoj ženi koja se suočava s teškoćama na poslu, i *Charulata/Usamljena žena* (Charulata, 1964, nagrada za režiju u Berlinu 1965) prema motivima priče R. Tagorea, o izdavaču koji — zaokupljen poslom i politikom — otkriva da se supruga zaljubila u njegova rođaka, delikatna studija osjećaja u kojoj prevladavaju melodramski elementi. God. 1961. snimio je o velikom piscu dokum. film *Rabindranath Tagore*, a prema njegovu romanu igr. film *Kuća i svijet* (Ghare baire, 1984). Svoje

filmove uglavnom je radio na jeziku bengali, a tek dijelom na hindiju; svima je bio scenarist, a za neke je skladao i muziku. Režira i za televiziju (npr. tv-film *Oslobađanje* — Sadgati, 1981). Na prvom FEST-u u Beogradu 1971. odlikovan je Ordenom jugoslavenske zastave sa zlatnim vijencem, 1978. postao je počasni doktor sveučilišta u Oxfordu, a 1982. dobio je u Veneciji specijalno Zlatnog lava za cjelokupan opus. Objavio je knjigu *Naši filmovi, njihovi filmovi* (Our Films, Their Films, New Delhi 1977).

Iako ne bilježi mnoge reprezentativne činjenice revolucionarnih pov. gibanja u Indiji, R. je svojim ekspresivnim intimizmom sugestivno dočarao jaz i sukob tradicionalnoga i modernoga, otkrivajući svijetu Indiju potpunije od dr. sineasta. I neovisno o tome, svojim je izvornim stilom (specifičan osjećaj za protok vremena, prividno nepostojanje tempa, svodenje fabule — na način tal. neorealizma — na nekoliko osnovnih događanja, izmjene i miješanje melankoličnoga i dramatskog ugođaja) stekao ugled jednoga od najznačajnijih film. redatelja svijeta.

Ostali igr. filmovi: *Kamen mudrosti* (Parash pathar, 1957); *Glumica* (Devi, 1960); *Tri sestre* (Teen kanya, 1961, omnibus od 3 epizode); *Kanche-njunga* (1962); *Ekspedicija* (Abhijaan, 1962); *Nišarija i svetac* (Kapurush o mahapurush, 1965); *Heroj* (Nayak, 1966); *Menažerija* (Chiriyakhana, 1967); *Pustolovine Goopyja i Baghe* (Goopy gyne Bagha byne, 1969); *Protivnik* (Pratidwandi, 1970); *Dani i noći u šumi* (Aranyer din ratri, 1970); *Ograničeni* (Seemabaddha, 1971); *Udaljena grmljavina* (Asani sanket, 1973); *Zlatna tvrđava* (Sonar kella, 1974); *Ljudska džungla* (Jana aranya, 1975); *Igrači šaha* (Shatranj ke khilari, 1977); *Živio gospodar Felu!* (Joi Baba Felunath, 1978); *Kraljevstvo dijamanta* (Heerak rajar deshe, 1979); *Neprijatelj naroda* (Ganashatru, 1988).

LIT.: M. Seton, Portrait of a Director, Bloomington 1970; R. Wood, The Apu Trilogy, New York 1971; F. Rangomualia, Satyajit Ray's Art?, Shahdara Delhi 1980; Ch. Gupta, The Cinema of Satyajit Ray, New Delhi 1980; H. Miccio, Satyajit Ray, Lausanne 1981.

R. Sr.

RAZMAK IZMEĐU SLIKE I ZVUKA. Na film. vrpici, s koje se vrši projiciranje slike i reprodukcija zvuka fotogr. ili elektromagn. zapisa, postoji razmak između projicirane slike i njezinoga odgovarajućeg zvuka (odn. zvuk pripadan slici ne nalazi se na vrpici na istom mjestu gdje i slika). Fonogram zvuka pomaknut je naprijed za određeni broj sličica — ovisno o formatu film. kopije i tehnici kojom je izvršen zv. zapis. Na kopiji 35 mm formata, ako je zvuk registriran optičkim (fotogr.) zapisom, odgovarajući zvuk nalazi se 21 sličicu unaprijed; na kopiji 16 mm formata naprijed je za 26 sličica. Na kopiji 35 mm formata s magn. zapisom zvuk je pomaknut unaprijed za 28 sličica, a na 16 mm formatu za isto toliko. Iskazani pomaci odgovarajućeg zvuka u odnosu na sliku proizlaze iz razloga konstrukcije projekcijskih uređaja (projektor) i nužnošću da se reprodukcija zvuka s film. vrpce vrši u posebnom uređaju (*ton-adapteru*), u kojem se osigurava potpuno miran i kontinuiran prolaz vrpce bez ikakvih fiz. deformacija. Kod većine projektor slika se u trenutku projekcije zaustavlja, dok kod prolaza kroz ton-adapter vrpca mora kontinuirano teći. Osim toga, nemoguće je da se na istom mjestu na projekcijskom uređaju ugrade objektiv i poseban uređaj za reprodukciju zvuka s dijame-tralnim uvjetima za način kretanja (prolaza) film. vrpce. Navedeni broj sličica (kojima se postiže razmak između slike i odgovarajućeg zvuka na vrpici) odgovara razmaku mjesta na projektoru gdje se nalazi objektiv i mjesta na kojem je instalir-



S. RAY, *Dani i noći u šumi*

ran uređaj za reprodukciju zvuka (→ FONOOPTIČKA DISTANCA).

V. Sm.

RAZVIJANJE → KEMIZAM FOTOGRAFSKIH PROCESA; KOLOR; VRPCA, FILMSKA

REAGAN, Ronald, am. glumac i političar (Tampico, Illinois, 6. II 1911). Diplomiravši na Eureka Collegeu radi kao sport. novinar i komentator na radiju (NBC). Na filmu od 1937, najprije u kompaniji Warner Bros (do 1950), kasnije i u više drugih. Tumači gl. ili druge gl. uloge (ukupno 54 filma), no nikad ne postaje »glumac prve kategorije«; ipak, do sredine 50-ih godina uspješan je u filmovima različitih žanrova (vesterni, ratni, kriminalistički, komedije, melodrame), isprva većinom likovima koje odlikuje iskrenost i dječjačko poštenje → momka iz susjedstva (npr. kao legendarni igrač am. nogometa George Gibb u filmu *Knute Rockne*, 1940, L. Bacona /njegova najomiljenija uloga/), a kasnije kao oporiji → čovjek od akcije, pa i negativac (npr. *Ubojice*, 1964, D. Siegela /njegova posljednja/). Glumio je i na televiziji. — Već za glum. karijere ističe se u društveno-polit. životu Hollywooda; isprva član Demokratske stranke liberalnih nazora, ugled stječe boreći se za prava glumaca (1947–52. bio je predsjednik Screen Actors' Guilda). Potkraj 40-ih godina postaje konzervativniji (daje podršku makartizmu), prelazi u Republikansku stranku (desno krilo) i — sve zaokupljeniji politikom — pravi brzu i uspješnu karijeru (što izaziva novo zanimanje za njegove filmove); god. 1966. i 1970. izabran je za guvernera Californije, a 1980. i 1984. za predsjednika SAD.

Ostale važnije uloge: *Zaljublja svojju gospu* (R. Enright, 1937); *Momak susreće djevojku* (L. Bacon, 1938); *Andeli peru lica* (R. Enright, 1939); *Nevaljale no prijazne* (R. Enright, 1939); *Mračna pobjeda* (E. Goulding, 1939); *Paklena Kuhinja* (E. A. Dupont i L. Seiler, 1939); *Put za Santa Fe* (M. Curtiz, 1940); *Kings Row* (S. Wood, 1942); *Beznažno putovanje* (R. Walsh, 1942); *To je vojska* (M. Curtiz, 1943); *Glas kornjače* (I. Rap-per, 1948); *Iz noći u noć* (D. Siegel, 1949); *Žustro srce* (V. Sherman, 1949); *Najava oluje* (S. Heisler, 1951); *Zakon i red* (N. Juran, 1953); *Stočarska kraljica Montane/Kraljica Divljeg zapada* (A. Dwan, 1954); *Tennessejevo ortak* (A. Dwan, 1955).

LIT.: T. Thomas, The Films of Ronald Reagan, Secaucus 1980; B. Boyansky, Ronald Reagan: His Life and Rise to the Presidency, New York 1981; J. Anderson, Ronald Reagan, New York 1981; D. McClelland, Hollywood on Reagan. Friends and Enemies Discuss Our President, the Actor, Winchester 1983.

An. Pet.

REALISTIČKA TEORIJA, učenje o filmu kao o slici izvanfilm. svijeta u rasponu od autentičnoga čulnog utiska → afilmske stvarnosti do njegova najšire shvaćenoga sociol. vida. Obično se uzima kao opozicija pojmu → *formativna teorija*. Najprije se pojavilo u Francuskoj 1917, u proklamacijama L. Feuilladea o filmu koji prikazuje »život onakvim kakav jest«, a obnovilo se u manifestu o »dokumentarnoj točki gledišta« koji je J. Vigo pročitao u povodu premijere svog filma *Povodnom Nice* (1930); razvilo se u učenjima brit. dokumentarista, osobito J. Griersona, u poč. 30-ih godina, a najrazrađeniji oblik dobilo u stavovima tal. neorealizma i njegova programatora C. Zavattinija; ostavivši traga u → *fenomenološkoj školi* preko teorija A. Ayfrea, kao potpuno obrazloženo uče-

RAZMAK IZMEĐU SLIKE I ZVUKA

FILMSKA VRPCA			PROJEKTOR (L > 15 m)	
ŠIRINA	OPTIČKI ZAPIS – FOTOGRAM	MAGNETSKI ZAPIS – MAGNETOGRAM	OPTIČKI TON	MAGNETSKI TON
70 mm	–	–24±0,5	–	–25±0,5
35 mm	+21±0,5	–28±0,5	+20±0,5	–29±0,5
16 mm	+26±0,5	+28±0,5	+25±0,5	+27±0,5
8S	+22±1	+18±1	+21±1	+17±1
8 mm	–	+56±1	–	–

nje manifestiralo se u Bazinovu konceptu *ontologije fotografske slike* i u teorijskom sistemu S. Kracauera o *fotografčnosti* medija; ovo shvaćanje je zakašnjeli vid doživjelo u pokretima *direktnog filma* i *cinéma véritéa* u Francuskoj, Kanadi, Vel. Britaniji i SAD u prvoj polovici 60-ih godina, gdje su pozivanjem na učenje D. Vertova branili koncept snimanja skrivenom kamerom, koje sudionik zbilžavanja ne smije biti svjestan, odn. o njenoj »katarzičnoj« funkciji, kada ona baš svojim nametljivim prisustvom tjera junake na ispovjedno ponašanje i spontano preživljavanje emocija (L. Marcourelles, J.-L. Comolli). Du. S.

REDATELJ DRUGE EKIPE → POMOĆNI REDATELJ

REDATELJ, FILMSKI, također **režiser** i **redatelj**, gl. kreativna ličnost u stvaranju svih vrsta filmova; umj. supervizor film. djela stvaranog uz sudjelovanje dr. umjetnika (pisaca, glumaca, skladatelja, snimatelja, scenografa, kostimografa, crtača i dr.), kao i mnogih ostalih suradnika (→ EKIPI, FILMSKA), odn. osoba najodgovornija za konačni sadržaj i formu djela. U široj specifikaciji — npr. od strane društava/udruženja film. radnika u SFRJ — R. je umj. rukovodilac stvaralačkog procesa izradbe filma, kod koje se pretpostavljaju nadarenost, profesionalno znanje i sposobnost rukovođenja u svim fazama stvaranja film. djela (→ PROIZVODNJA, FILMSKA). Tako, u predpripremnoj fazi R. surađuje u izradbi scenarija (ili razrađuje već dovršeni scenarij) da bi na osnovi njega napisao → knjigu snimanja (koja predstavlja osnovu za rad svih sektora proizvodnje filma, i u svim fazama proizvodnje), sudjeluje u izradbi proizvodnih elaborata, financ. i operativnog plana realizacije, bira mjesta snimanja (lokacije), suradnike, rukovodioce većine sektora ekipe, kojima daje tumačenja knjige snimanja, odobrava skice i prijedloge dekorâ, kostimâ, maski i dr. elemenata potrebnih za početak priprema snimanja. U pripremnoj fazi sa svim rukovodiocima sektora i dr. suradnicima detaljno razmatra knjigu snimanja i potanko obrazlaže koncepciju filma, obavlja probna snimanja i definitivni izbor glumaca, vrši usvajanje kostimâ te osnovne scenogr. rekvizite i elemenata dekora, raspravlja sa skladateljem o glazb. pratnji filma. Za snimanja slike vrši usvajanje objekata na kojima se snima, održava probe sa glumcima i daje im upute na samom snimanju, rukovodi procesom snimanja vodeći računa o koncepciji, određuje mizanscenska rješenja, u tijesnoj suradnji sa snimateljem, scenografom i kostimografom nadzire cjelokupni vizualni aspekt snimanih kadrova, odabire kadrove (→ REPETICIJA) za završnu obradbu. U toj fazi R. daje upute montažeru i odobrava konačnu montažu djela, rukovodi → naknadnom sinkronizacijom, usklađuje svoje ideje o glazbi sa skladateljem, daje upute muz. suradniku za izbor zv. efekata i montažu muzike i ostalih zvukova, rukovodi sinkronizacijom, dogovara s gl. snimateljem (u nas direktor fotografije) i snimateljem trika izradbu špice i spec. efekata koji se izvode u laboratoriju. Budući da je posao redatelja (osobito u igr. filmu) krajnje razgranat i vrlo odgovoran, on ga izvodi uz najužu pomoć ostalih članova sektora režije: → *pomoćnika redatelja* (svoga prvog i najneposrednijeg suradnika), → *asistenta redatelja* (jednoga ili više /i po desetak u velikim »spektaklima«) i → *sekretara režije*. U pojedinim filmovima dio snimanja prepušta se → *pomoćnom redatelju/redateljima druge ekipe*.

Ovakva detaljna specifikacija rada i kompetencija redatelja nije primjenljiva na sve kinematografije ni na sve vrste filmova, kao ni na sva razdoblja u povijesti filma.

U počecima film. povijesti, kada se ideja o filmu svodila na čin snimanja, razvijanje snimki i njihovo prikazivanje, bez pretpostavki o filmu kao umj. djelu, i kada je tvorac filma znao biti jedan jedini čovjek, »institucija režije« još ne postoji i funkciju redatelja najčešće obavlja snimatelj; mogućnost da sve funkcije (ili mnoge od njih), pa i redateljsku (superviziju nad svim kreativnim aspektima djela) sjedinjuje jedna osoba kasnije se zadržala u amat. filmovima, pojedinim eksperimentalnima, rjeđe i u nekim vrstama dokumentarnih, ponekad i u anim. filmovima. Zvanje redatelja svoju autonomiju zadobiva ipak relativno brzo, približno krajem prvog desetljeća XX st., što je posljedica — s jedne strane — razvitka film. umjetnosti (sve složeniji šizeji /osobito po rasprostranjivanju dugometr. filma/ i narativne strukture /osobito u igr. filmu/, sve delikatniji glum. zadaci i s njima u svezi sposobnost rada s glumcima, pojava raznih žanrova i potreba za specijaliziranim stvaralačkim) kojem je sukladna i potreba za specifičnim tipovima kadrova (i njihovim školovanjem), te — s druge — vremenski gotovo usporedno, povećavanja film. produkcije i prijelaza na indus. način proizvodnje koji nužno iziskuje i krajnji profesionalizam, odn. podjelu radnih kompetencija, brzinu i efikasnost. U tom razdoblju osamostaljenja funkcije ona naglo dobiva i veliki ugled u krugu proizvođača filmova, dok većini publike još dugo ostaje gotovo nepoznatljiva stvarna uloga redatelja. U tom razdoblju, u kojem se razvija i → sustav zvijezda, publika filmove respektira zbog pojedinih popularnih glumaca, često i producenata, a prvi redatelj (i uopće jedan od rijetkih) koji dosiže rang zvijezde jest *David W. Griffith* (kasnije u međunar. razmjerima značajan »apel« na publiku ima još A. Hitchcock te, donekle, J. Ford i C. B. De Mille). U tom istom razdoblju, približno od 1920, počinju se jasno distingvirati, s obzirom na karakter i stupanj nadzora u stvaranju djela, 2 tipa redatelja, a tome je usporedna pojava, i do danas nazočne dileme (u praksi nikad razriješene) da li je film djelo individualnog stvaraoča ili produkt rada kolektiva. U ekspeditivnoj indus. proizvodnji (naročito u SAD /kao i svuda, gdje je bio potreban nadzor nad samim redateljem/) redatelj rad često se ograničavao na fazu snimanja, u kojoj je on bio dužan realizirati zamisli scenarista (koji je, ukoliko sam redatelj nije bio scenarist ili koscenarist, često pisao i knjigu snimanja) i bio sveden na postavljanje mizanscene i rad s glumcima (pojavom zvuka, zbog početnog nesnalaženja u dijaloškim prizorima, znao mu je »sekundirati« i posebni *redatelj dijaloga*), a sa zadatkom da ostvari snimke pogodne za dalju obradbu, osobito za montažu (u kojoj sudjeluju tek najprivilegiraniji redatelji); i u takvom sistemu strogo profesionalizirane proizvodnje, kojoj bitno usmjerenje daje producent, talentirani redatelji znali su dati osobeni pečat djelima posrednijim tipom nadzora, prilagođavanjem scenarija i režiranjem koje predodređuje montažni prosede, odn. cjelokupnu dalju obradbu. Drugačiji, gotovo suprotan tom »uskozanatskom« konceptu, jest onaj u kojem se redatelju prepušta nadzor nad čitavim procesom realizacije; on se najprije afirmira u okviru razvijenijih evr. kinematografija, kao i o onim vrstama filmova čiji specifični karakteri čine nužnim jedinstveni i cjeloviti nadzor (dokum., avangardni, eksp. filmovi i sl.). U tipu proizvodnje, definiranom strogom podjelom rada, kriterij za ocjenu redateljevih zasluga prvenstveno je komerc. us-

pjeh filma, čemu su komplementarne njegova radna efikasnost, sposobnost suradnje s često hirovitim »zvijezdama«, vještina da njihove likove modelira prema trenutačnom očekivanju, te u variranju žanrovskih obrazaca. Te sposobnosti i zadatci su postupno (Griffith je bio tek početni uzor) povećavale ugled red. profesije, pa je tako, npr., redateljevo ime smijenilo producentovo na posljednjem (retorički istaknutom) mjestu na špići. Također, redatelji koji su garantirali komerc. uspjeh i koji su pokazivali respekt prema financ. aspektu proizvodnje, zadobili su povjerenje kompanija, pa su ujedno djelovali i kao producenti svojih filmova (mnogi su se u producenturi i potpuno osamostalili). Koncept totalnog nadzora nad djelom, pak, osiguravao je uspješnim redateljima veliki društ. ugled, ali i znatno veće odgovornosti društv. i polit. naravi.

Specifičnu fazu u shvaćanju uloge redatelja, odn. novo poimanje koncepta nadzora nad cjelinom djela predstavlja afirmacija ideja o mogućem autorskom karakteru redateljeva djelovanja, koje se počinju javljati poč. 50-ih godina, u vrijeme kada evr. kritika počinje izrazito favorizirati originalne red. osobnosti, neovisno o tome da li one djeluju u okviru ili izvan producentuskog sistema (R. Bresson, C. Th. Dreyer, L. Bunuel, M. Antonioni, H. Hawks, A. Hitchcock, J. Renoir, R. Rossellini, F. Lang, J. Tati i dr.), najprije u Francuskoj, šireći se potom i na dr. kinematografije. Takav koncept više je pretpostavljao »nadzor« nad filmom kao umjetninom nego nad njegovom proizvodnjom (iako je, s obzirom na način stvaranja film. djela, najčešće nužan i neizbježiv), odn. više sposobnost da se u djelu očividno izrazi autorova individualnost (stilski i/ili pogleda na svijet) nego profesionalno ravnanje fazama proizvodnoga procesa — dakle, priznanje autorstva proizlazilo je iz procjene finalnog produkta dok se »čisto praktična« uloga autora/redatelja u pojedinim fazama režije potpuno zanemari- vala. U tom smislu karakteristična je i Truffautova podjela (→ POLITIKA AUTORA; AUTORSKA KINEMATOGRAFIJA) redatelja na *autore*, *poštene zanatlije* i *ozbiljnijeg bavljena neovrijedne realizatore*. Prema takvom shvaćanju autorstva, autor filma jest najčešće upravo redatelj, no on to nije i nužno; u pojedinim filmovima ili u cijelomu svom opusu, i neovisno o redateljima tih filmova, bitni autorski udio mogu davati i dr. suradnici, npr. glumci (mnogi iz razdoblja nij. komedije), producenti (npr. V. Lewton), scenaristi (npr. C. Mayer, mnogi franc. scenaristi 1930–60), pa čak i majstori spec. efekata (npr. H. Harryhausen), snimatelji (osobito u dokum. filmovima) te animatori (u crtanim). Takvo shvaćanje autorstva, pa time i redatelja od kojega se očekuje eminentno autorski udio, za posljedicu je imalo i potcjenjivanje brojnih redatelja diskretnijeg stila, te korektnih i kompetentnih »zanatskih« egzekutora programa proizvodnje. Tom shvaćanju usporedan je i fenomen kultizma — »adoriranja« onih sineasta, za koje se smatra da su osobnosti autorskoga ranga. Otpor prema takvom autorskom konceptu po kojem redatelj (ili tko drugi) ima sve atribute »neprikosnovene ličnosti« u stvaralačkom procesu javlja se na prijelazu u 70-e godine kod predstavnika i zastupnika ekstremnije struje → političkoga filma, koji »instituciju autorstva« kritiziraju kao ostavštinu buržoaskog esteticizma i elitizma, zastupajući pogled da film treba biti kolektivni proizvod, ali i inače u autoritativnim režimima, u kojima priznavanje autorstva otežava kontrolu nad film. proizvodnjom i stvaralaštvom. Posljednjih petnaestak godina, općenito, status redatelja

shvaća se umjerenije nego u prethodnim fazama: tako, respektira se mogućnost redateljevog djelovanja kao autorskoga (pa i u SAD sve više redatelja dobiva mogućnost nadzora nad većim dijelom stvaralačko-proizvodnog procesa /osobito u montaži/, ali se i smanjio adoratorski odnos prema autorima. Naime, dok se poč. 60-ih godina u svjetskim razmjerima oko tridesetorici redatelja klas. i novoga (većinom) igr. filma priznavao status autora, stilska raslojenost novijeg filma pridonijela je da se on prida znatno većem broju.

Na području Jugoslavije, prije rata, u maloju, sporadičnoj i slabo organiziranoj produkciji, stalež i profesija film. redatelja gotovo da ne postoji (funkciju redatelja obavljaju mahom snimatelji ili poduzetnici i nadareni pripadnici dr. profesija). Nakon rata, u socijal. Jugoslaviji, u procesu organiziranja kinematografije na modernim indus. temeljima i socijal. društvenim principima, zvanje redatelja kodificira se na svim razinama društ. života. Ubrzano se stvara red. kadar, na kadrovsku politiku u početku obilježava i stihijnost — i podrazumljiva za sredinu u kojoj ne postoji veća tradicija red. zvanja, kao ni odgovarajuće škole, i u kojoj film. djelatnost doživljuje naglu ekspanziju. Veći dio redatelja tada se regrutira ili na osnovi njihovih prethodnih film. iskustava (npr. nekadašnji snimatelji) ili na temelju afiniteta (često ljudi iz kazališta) — njihovih osobnih ili autoriteta u film. poduzećima. Nakon te faze početne selekcije, od sredine 50-ih godina redatelj većinom postaju prokušaniji ili nadareniji asistenti i pomoćnici redatelja, a — približno od kraja 60-ih — kadrovi školovani na visokim film. školama u zemlji ili inozemstvu (mnogi na → FAMU). S obzirom na društ. status i shvaćanje kompetencija u stvaranju filma, oni predstavljaju ubrzanu rekapitulaciju tretiranja redatelja u povijesti svjetskoga filma. Tako, film se najprije tretira kao kolektivno djelo (u kojem redatelj ima ipak posebno značajnu funkciju, najveće zasluge ali i najveće odgovornosti), dok u razdoblju međunar. afirmacije »autorskih pogleda« na film (60-e godine) R. dobiva apsolutno privilegiranu poziciju, ali time i odgovornost za neželjene društveno-polit. implikacije djela (tako, kritike ekscen. »crnovalovskih« karakteristika pojedinih filmova prvenstveno su upućivane redateljima, znatno manje poduzećima i društv. tijelima koja su takve film. projekte odobravalala). Specifičnost novijeg razdoblja, osobito u igr. filmu, jest u postojanju broja redatelja (i afirmiranih) većeg od kapaciteta proizvodnje. An. Pet.

REDFORD, Robert, am. glumac i redatelj (Santa Monica, California, 18. VIII 1937). Studirao na sveučilištu Colorado, gdje se isticao u baseballu. God. 1957. napušta studij i putuje Evropom, nastojeći ostvariti slikarsku karijeru. Vrativši se u SAD, počinje učiti glumu na Američkoj akademiji dramskih umjetnosti (AADA). Isprva glumi na Broadwayu i na televiziji (npr. u tv-seriji *Zona sumraka*). Na filmu debitira 1962, a prve zapažene uloge ostvaruje u drugoj polovici 60-ih godina: *Potjera bez milosti* (A. Penn, 1966) i *Bosonoga u parku* (G. Saks, 1967, ekranizacija Redfordova broadwayskog uspjeha), oba uz J. Fonda. Veliku popularnost stječe vesternom *Butch Cassidy i Kid* (G. R. Hill, 1969), u kojem je partner P. Newmanu, a još više gangsterskom komedijom *Zalac* (G. R. Hill, 1973, nominacija za Oscar), u kojoj Newmanu i nadkriljuje te postaje prvom hollywoodskom zvijezdom; njegovu usponu znatno pridonosi i »ekološki vestern« *Jeremiah Johnson* (S. Pollack, 1972). Nakon tih dosta raznovrsnih filmova, u kojima se dokazao kao kompetentan

glumac u raznim likovima i žanrovima, u njegovoj karijeri počinje se zamjećivati i jasnije opredjeljivanje za, odn. prožimanje 2 klas. tipa → sustava zvijezda: spoj → momka iz susjedstva (čestitost i samoprijegor takvih likova ponekad evocira junake filmova F. Capre iz 30-ih godina) s diskretnom crtom privlačnosti → latinskog ljubavnika. Značajke prvoga osobito su uočljive u filmovima S. Pollacka *Djevojka koju sam volio* (1973), kao mladić koji gubi orijentaciju u doba makartizma, i *Tri Kondorova dana* (1975), kao suradnik CIA-e koji treba biti likvidiran, te *Svi predsjednikovi ljudi* (1976, i koproducent) S. J. Pakule, kao novinar Bob Woodward — jedan od otkrivača afere Watergate, u kojima iskazuje i svoja liberalna polit. uvjerenja. Atletske građe, plavokos, dječaka osmijeha i »zdrava« izgleda, osobito obljubljen u ženske publike (koju privlači i neovisnošću i usredotočenosti na vlastite, »više« ciljeve), značajke latinskog ljubavnika pokazuje u melodrama *Veliki Gatsby* (J. Clayton, 1974) i *Moja Afrika* (S. Pollack, 1985, nominacija za Oscar). Prihvativši se režije, već prvim filmom — obiteljskom dramom usredotočenom na mladića (T. Hutton) koji je, usprkos naizgled sredenomu obiteljskom životu, traumatiziran majčinom hladnoćom i uvjerenjem da je kriv za bratovu smrt *Obični ljudi* (Ordinary People, 1980) — osvaja Oscar za režiju. Njegov drugi red. projekt *Rat za polja graha*

u *Milagru* (The Milagro Beanfield War, 1988) socijalna je i ekološka skica am. Juga. God. 1973, 1975, 1976, 1980. i 1984. nalazio se na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca (1975. i 1976. prvi). Vrlo zainteresiran zaštitom okoliša, o tome je objavio vlastita iskustva s puta po SAD *Staza odmetnika* (The Outlaw Trail, 1978).

Ostale važnije uloge: *Sve o Daisy Clover* (R. Mulligan, 1965); *Prokleti posjed* (S. Pollack, 1966); *Vozač spusta* (M. Ritchie, 1969); *Divlji momak Willie* (A. Polonsky, 1970); *Mali Fauss i veliki Halsy/Ljubavne i druge zgode* (S. J. Furie, 1970); *Vreli dijamanti* (P. Yates, 1972); *Kandidat* (M. Ritchie, 1972); *Neustrašivi Waldo Pepper* (G. R. Hill, 1975); *Nedostižni most* (R. Attenborough, 1977); *Električni konjanik* (S. Pollack, 1979); *Brubaker* (S. Rosenberg, 1980); *Potpuno prirodno* (B. Levinson, 1984); *Orao pravde* (I. Reitman, 1986).

LIT.: J. Spada, The Films of Robert Redford, Secaucus 1977; D. Downing, Robert Redford, London 1982; D. Kauffman, Robert Redford, Madrid 1982.

D. Mov.

REDGRAVE, Lynn, brit. filmska, kazališna i tv-glumica (London, 8. III 1943). Kći → Michaela R., sestra → Vanesse R. Pohađala Central School of Music and Drama u Londonu. U kazalištu debitira 1962, a na filmu 1963 (*Tom Jones* T. Richardsona); iste godine postaje članica National Theatre Company. Za ulogu ružne junakinje



R. REDFORD u filmu *Veliki Gatsby*

R. REDFORD, *Obični ljudi* (D. Sutherland i M. Tyler Moore)





M. REDGRAVE u filmu, lijevo: *Browningova verzija*, desno: *Gluho doba noći*

»zlatna srca« u filmu *Djevojka Georgy* (S. Narizzano, 1966) nominirana je za Oscar i nagrađena nagradom newyorške kritike. Pokušaj proboja do ranga zvijezde filmom *Sretna skitnica* (N. Sgarro, 1975), gdje tumači »legendarnu« newyoršku *madame* Xavieru Hollander, nije uspio. Otada prrjeđuje film. nastupe, posvećujući se kazalištu i televiziji (i u Vel. Britaniji i u SAD).

Ostale važnije uloge: *Sjajan provod* (D. Davis, 1967); *Smrtonosni slučaj* (S. Lumet, 1967); *Posljednja živa slika* (S. Lumet, 1970); *Zvijela smrt... tvoja!* (D. Tessari i S. Corbucci, 1972); *Sve što ste oduvijek željeli znati o seksu...* (W. Allen, 1972); *Veliki autobus* (J. Frawley, 1976); *Zavodnici nedjeljom* (omnibus, epizoda B. Forbese, 1980).

B. P. Kć.

REDGRAVE, Michael, brit. filmski, kazališni i tv-glumac, kaz. redatelj i pisac (Bristol, 20. III 1908 — London, 2. III 1985). Otac (iz braka s glumicom Rachel Kempson) — Vanesse R. i — Lynn R., na čelu glum. obitelji koja je — uz Millsove — u Vel. Britaniji postala svojevrsnom institucijom; dok Millsovi reprezentiraju nižu srednju klasu, Redgraveovi su predstavnici više, čak aristokracije. Studirao u Cambridgeu, potom neko vrijeme radio kao nastavnik i novinar. Glum. karijeru otpočinje 1934. u kazalištu (u Liverpoolu), a već 1936. angažiran je u londonskom Old Vicu; postupno se specijalizira za karakterne uloge klas, repertoara (npr. Hamlet i Macbeth), svrstavši se među vodeće kaz. glumce Vel. Britanije — odmah uz »veliku trojku« (Oliver, Gielgud, Richardson). Nastupa i na Broadwayu (1948. i 1961), a uspješan je i kao kaz. redatelj i producent. Na filmu zapaženo debitira ulogom neozbiljnog mladića koji se našao usred špijunske afere u *Gospođi koja nestaje* (1938) A. Hitchcocka, a potvrđuje se sa 3 filma C. Reeda (*Penjući se visoko* i *Zvijezde gledaju s neba*, oba 1939, te *Kipps*, 1941). I na filmu tumači uglavnom karakterne uloge u kojima do izražaja dolazi njegov izgled ozbiljnoga, pristaloga i uglađenoga engl. džentlmena. Vrhunac film. karijere dostiže 40-ih i 50-ih godina. Nakon značajnih uloga svjetioničara u filmu *Thunder Rock* (1942) R. Boultinga i trbuhozorca koji se tragično identificira sa svojom lutkom u omnibusu *Gluho doba noći* (1945, epizoda A. Cavalcantija) odlazi u SAD, gdje je za ulogu Orina Mannona u ekranizaciji drame E. O'Neilla *Korota pristaje Elektri* (1947) D. Nicholasa nominiran za Oscar. Po povratku vrsne kreacije daje kao savjesni profesor koledža koji uzaludno pokušava uspostaviti kontakt i sa studentima i sa su-

prugom u *Browningovoj verziji* (1951) A. Asquitha, za koju je nagrađen na festivalu u Cannesu; kao Ernest Worthing u ekranizaciji drame O. Wildea *Važno je zvati se Ernest* (1952) istog redatelja; kao Veliki brat u 1984. (1956) M. Andersona; kao otac-alkoholičar koji nastoji spriječiti izvršenje smrtne kazne nad sinom u *Vremenu bez milosti* (1957) J. Loseyja. Glumac iznimne stalženosti i uvjerljivosti, u nestabilnoj brit. kinematografiji neadekvatno iskorišten, gubi interes za film pa se od kraja 50-ih godina ograničuje na sporedne uloge. Nastupio je u 52 filma. Glumio je i na televiziji, osobito u adaptacijama klas. kazališnih djela. Za svoje zasluge primio je 1959. počasno plemstvo (*Sir*). Bivio se i pisanjem; objavio je 2 drame, 3 knjige o glumi (npr. *Glumčevi postupci i sklonosti* — *The Actor's Ways and Means*, London 1953, i *Maska ili lice* — *Mask or Face*, London 1958) te autobiografiju (*U očima uma: autobiografija* — *In My Mind's Eye: An Autobiography*, London 1983).

I njegov sin **Corin Redgrave** poznati je glumac.

Ostale važnije uloge: *Ukradeni život* (P. Czinner, 1939); *Jeannie* (H. French, 1941); *Velika blokada* (Ch. Freund, 1941); *Put prema zvijezdama* (A. Asquith, 1945); *Zarobljeno srce* (B. Dearden, 1946); *Tajna iza vrata* (F. Lang, 1948); *Magična kutija* (J. Boulting, 1951); *Rušioci brana* (M. An-

VENESSA REDGRAVE



derson, 1954); *Oh, Rosalinda!* (M. Powell i E. Pressburger, 1955); *Tajni dosje* (O. Welles, 1955); *Mirni Amerikanac* (J. L. Mankiewicz, 1957); *Zakon i nered* (H. Cornelius i Ch. Crichton, 1958); *Daj ruku đavolu* (M. Anderson, 1959); *Olu-pina broda Mary Deare* (M. Anderson, 1959); *Neduzni* (J. Clayton, 1961); *Usamljenost trkača na duge staze* (T. Richardson, 1962); *Za ljubav i slobodu* (J. Cardiff i J. Ford, 1965); *Brdo izgubljenih* (S. Lumet, 1965); *Heroji Telemarka* (A. Mann, 1966); *Dvadesetpeti sat* (H. Verneuil, 1967); *Oh, kakav divan rat!* (R. Attenborough, 1969); *Bička za Britaniju* (G. Hamilton, 1969); *Zbogom, gospodine Chips* (H. Ross, 1969); *David Copperfield* (De. Mann, 1970); *Ljubavni glasnik* (J. Losey, 1970); *Nikolaj i Aleksandra* (F. J. Schaffner, 1971).

LIT.: R. Findlater, Michael Redgrave, Actor, New York 1965; D. Redgrave (Brook), To Be a Redgrave: Surviving amidst the Glamour, New York 1982.

B. Vid.

REDGRAVE, Vanessa, brit. filmska, kazališna i tv-glumica (London, 30. I 1937). Kći — Michaela R., sestra — Lynn R. Pohađala Central School of Music and Drama u Londonu. U kazalištu debitira 1957, a na filmu 1958. Šezdesetih godina afirmira se kao kaz. glumica (npr. kao Rosalind u *Kako vam drago* /Royal Shakespeare Company/), a filmu se vraća tek 1966. i za ulogu supruge shizofrenog slikara u *Morganu* K. Reizsa nominirana je za Oscar i nagrađena u Cannesu; međunar. ugled osigurava joj lik misteriozne žene u *Povećanju* (1966) M. Antonioniija. Visoka i koščata, ozbiljna, pomalo zagonetna lica, bez tipičnoga hollywoodskog *glamoura*, glumi većinom emancipirane žene, čega je najistaknutiji primjer uloga slavne balerine u biografskom filmu *Isadora Duncan* (1968) K. Reizsa, za koju je ponovno nominirana za Oscar i nagrađena u Cannesu. Iako je velik uspjeh postigla i likom grbave ali senzualne redovnice u *Demonima* (1970) K. Russella, nije ostvarila očekivanu karijeru međunar. zvijezde. Oscar dobiva za sporednu ulogu ilegalke pokreta otpora u faš. Njemačkoj u *Julij* (1977) F. Zinnemanna. Likovi emancipiranih žena u skladu su s njenom polit. aktivnošću; izrazito lijevo orijentirana (kvalificiraju je kao trockisticu), beskompromisno se zalaže za napredne ideje (prava žena) i pokrete (Palestinci), a takva aktivnost poklapa se sa silaznom putanjom u karijeri i otežava joj hollywoodske angažmane. Veće uspehe ostvarila je još naslovnom ulogom u *Mariji Stuart* (1971, nominacija za Oscar) Ch. Jarrota, kao sufražetkinja iz XIX st. u *Bostonkama* (1984)



C. REED, lijevo: *Zvijezde gledaju s neba*, desno: *Bjegunac* (J. Mason i K. Ryan)

J. Ivoryja i kao sredovječna profesorica obuzeta osjećajem krivnje zbog samoubojstva mladog ljubavnika u *Weatherbyju* (1985) D. Harea. Do 1988. nastupila je u oko 30 filmova. Uspješno glumi i na televiziji (npr. tv-serije *Sviraj da preživis* /nagrada Emmy/, *Wagner li* istoimeni film T. Palmera iz 1982/ i *Petar Veliki*) te i dalje u kazalištu.

Ostale važnije uloge: *Camelot* (J. Logan, 1967); *Mornar iz Gibraltara* (T. Richardson, 1967); *Juriš lake konjice* (T. Richardson, 1968); *Mirno mjesto u prirodi/U vrtlogu nemira* (E. Petri, 1968); *Galeb* (S. Lumet, 1968); *Oh, kakav divan rat!* (R. Attenborough, 1969); *Iskradanje* (T. Brass, 1970); *Od mor* (T. Brass, 1971); *Trojanke* (M. Cacoyannis, 1971); *Ubojstvo u Orijent-ekspresu* (S. Lumet, 1974); *Izvan sezone* (A. Bridges, 1975); *Sedamototna otopina* (H. Ross, 1976); *Agatha* (M. Apted, 1979); *Jenki* (J. Schlesinger, 1979); *Ledeni pakao* (D. Sharp, 1979); *Zatvoren u Americi* (S. Corbucci, 1983); *Pod parom* (J. Losey, 1985). B. P. Kć.

REDUCIRANJE I POVEĆAVANJE FILMSKE SLIKE. Kod snimanja, film. slika se registrira eksponiranjem na film. vrpce raznih → formata (npr. 35 mm, 16 mm i 8 mm). Me-

đutim, često se ukazuje potreba da se od filma snimljenoga na jednom formatu izrađuju kopije i na drugom formatu; u takvom se slučaju film. slika mora povećavati ili smanjivati u odnosu na izvorni format. Taj proces obavlja se prigodom kopiranja na posebnim optičkim strojevima za kopiranje. Primjenom objektivna za povećavanje slike, ona se projicira u željenom formatu na sirovu film. vrpce drugog formata; tako se sliku registriranu na izvornom formatu film. vrpce od 16 mm može projekcijom prenijeti na vrpce od 35 mm (isti je postupak ako se slika s većeg formata prenosi na manji). Optički strojevi za kopiranje omogućuju da se proizvode serijske kopije iz 35 mm formata na formatu od 16 mm i 8 mm na film. vrpce gdje se istodobno prenose 2 ili 4 film. slike i tako se dobiva veći broj kopija. Za potrebe projekcije u kinima gdje su instalirani projekcijski uređaji za 70 mm film izrađuju se film. kopije sa 35 mm negativa povećavanjem u stroju za kopiranje.

Redukcijom film. slike ne smanjuje se njezina fotogr. kvaliteta. Međutim, povećavanje film. slike od manjega na veći format prate negativne pojave koje se manifestiraju neoštrinom, većom

znatnošću slike i smanjenjem kontrasta. Ublažavanje tih pojava postiže se primjenom najkvalitetnijih objektivna za povećavanje u strojevima za kopiranje te posebnoga laboratorijskog tretmana razvijanja film. vrpca. V. Sm.

REED, Carol, brit. redatelj (London, 30. XII 1906 — London, 25. IV 1976). Stric → Olivera R. Školovao se na King's School u Canterburyju i trebao postati farmer; 6 mjeseci obavljao je praksu na farmi pilića u SAD. Vrativši se 1924. okušava se kao kaz. glumac, a 1927. postaje redatelj detektivskih drama E. Wallacea (1930. postavlja jednu i na Broadwayu); od 1930. Wallaceov je zastupnik pri ekranizacijama njegovih djela u kompaniji British Lion. Film. karijeru stvarno otpočinje 1932. kao asistent B. Deana u kompaniji Ealing. Kao redatelj debitira pustolovnim filmom *Mornarički podoficir Easy* (Midshipman Easy, 1935) prema romanu Kapetana Marryata. Do II svj. rata najuspjelije režira filmove u kojima dominira prikaz običnih ljudi s naglaskom na svakodnevnici i s dosta humornih detalja (*Laburnum Grove*, 1936, i *Državni praznik* — Bank Holiday, 1938), no veću pozornost kritike privlači ekranizacijom romana A. Cronina *Zvijezde gledaju s neba* (The Stars Look Down, 1939), socijalnokritičkim djelom iz života rudara s omiljenim glumcima iz toga razdoblja M. Lockwood i M. Redgraveom. Još povoljnije kritike dobiva ekranizacijom romana H. G. Wellsa *Kipps* (1941), o suknarskom naučniku koji se, dobivši nasljedstvo, počinje uklopiti u više društvo. Ipak, za rata režira uglavnom filmove s propagandnom funkcijom: npr. špijunski *Noćni vlak za München* (Night Train to Munich, 1940, njegov prvi za am. producente /20th Century-Fox/), *Mladi gospodin Pitt* (The Young Mr. Pitt, 1942) o engl. državniku (R. Donat) iz doba Napoleonskih ratova, *Put prema naprijed* (The Way Ahead, 1944), suvremeni ratni u kojem bez uljepšavanja prikazuje život vojnika od regrutiranja do prvih okršaja, i *Istinska slava* (The True Glory, 1945, sa G. Kaninom), vrlo uspješni dokumentarac kompilirani iz film. novosti i nagrađen Oscarom. Nakon rata slijedi stvaralački najuspješnije razdoblje Reedove karijere — 5 projekata kojima se svrstava među vodeće osobnosti poratnoga svjetskog filma. Tada pronalazi motiv koji je za nj nedvojbeno najinspirativniji: »čovjeka u bijegu«, prijestupnika ili gubitnika kojega prikazuje s neskrivenim simpatijama, uklapajući se tako u tematsku tradiciju franc. → poetskog realizma. Prvi od njih (snimljen prije dobivanja angažmana u kompaniji British Lion), *Bjegunac* (Odd Man

V. REDGRAVE u filmu *Demoni*





C. REED, *Pali idol* (B. Henry i R. Richardson)

Out, 1946) sav usredotočen na agonijski pokušaj bijega ranjenoga ir. revolucionara (J. Mason), ponešto je opterećen ekspresionističkom retoričnošću, koju ipak prevladava dramatičnošću i nepatvorenim moralizmom. Moralizam je zamjetljiv i u njegovu vjerojatno najuspjelijem djelu *Treći čovjek* (The Third Man, 1949, Grand Prix na festivalu u Cannesu i nominacija za Oscar za režiju 1950); sugestivno dočarane atmosfere demoraliziranoga i kaotičnoga poratnog Beča podijeljenoga na 4 zone, »nepogrešiva«, mjestimično frenetičnog ritma (pojačanog muz. lajtmotivom A. Karasa), film je jedinstven primjer spoja komponenti više žanrova (psihol. filma, melodrame, thrillera, polit. filma i crne komedije) a i skladne suradnje vrlo raznorodnih talenata (G. Greene, O. Welles, J. Cotten, T. Howard, A. Valli, A. Korda, R. Krasker). Ostala 2 filma toga ciklusa — *Prognan na otoke* (The Outcast of the Islands, 1951) prema djelu J. Conrada i *Berlinska priča* (The Man Between, 1953) s radnjom sličnom *Trećem čovjeku* — nemaju vrijednost prethodnih, ali novim prikazima osoba koje bježe od drugih, a i od sebe, privremeno podržavaju Reedov autorski status. U međuvremenu je snimio i film *Pali idol* (The Fallen Idol, 1948, nominacija za Oscar za režiju 1949) prema priči i scenariju G. Greenea, uzbuđljivu psihol. studiju dječaka koji sumnja da je čovjek kojega idealizira (R. Richardson) počinio umorstvo; dio kritike ovo ostvarenje smatra Reedovim najuspjelijim. Posljednju fazu Reedova stvaralaštva odlikuju tematska vrludanja, velike oscilacije u kvaliteti i česti komerc. neuspjesi; to se može tumačiti i kao odraz krize brit. filma, a s tim u svezi i nužnosti da brit. redatelji rade u Hollywoodu, čijim se trendovima R. ne zna prilagoditi (za razliku od, npr., D. Leana). To rezultira postupnim gubljenjem energije, pojačanim time što posizanje za nekadašnjim temama i moralnim dilemama gubi inspirativnu moć a i recepcijsku vrijednost. Od ostalih njegovih filmova ističu se još: brit. film *fare za dvoje pare* (A Kid for Two Farthings, 1955) prema romanu i scenariju W. Mankowitza, iz života londonske niže srednje klase, Reedov prvi u boji, te am. projekti *Ključ* (The Key, 1958), psihol. film iz II svj. rata, *Naš čovjek u Havani* (Our Man in Havana, 1959), parodični špijunski film prema scenari-

ju G. Greenea, komercijalno potpuno neuspješan, *Agonija i ekstaza* (The Agony and The Ecstasy, 1965) prema romanu I. Stonea, biografski film o Michelangelu (Ch. Heston), i *Oliver* (Oliver!, 1968), komercijalno izvanredno uspješni, temperamentno izvedeni musical prema *Oliveru Twistu* Ch. Dickensa, nagrađen Oscarom za najbolji film i režiju. Započeo je realizaciju 2. verzije *Pobune na brodu Bounty* (1962), ali ju je morao napustiti zbog neslaganja s glumcima i producentima (film je potpisao L. Milestone). God. 1952. za svoje je zasluge primio počasno plemstvo (Sir).

Pod utjecajem njem. ekspresionizma, crnog filma, F. Langa i A. Hitchcocka, R. je jedan od rijetkih brit. redatelja do 60-ih godina u čijem su opusu očito apsorbirane neke istaknute tendencije svjetskog filma. Kreirajući u duhovnim okvirima literature koju adaptira, nadaren, ali bez snage i prave prigode za definitivno autorsko opredjeljenje (stoga kritiziran od zastupnika tzv. politike autora), svojim djelovanjem najjasnije ilustrira bitna obilježja stanja brit. kinematografije, kao jedan od njenih najznačajnijih predstavnika.

Ostali filmovi: *Dogodilo se u Parizu* (It Happened in Paris, 1935, sa R. Wylerom); *Govor đavola* (Talk of the Devil, 1936); *Tko je tvoja prijateljica?* (Who's Your Lady Friend, 1937); *Raj za groš* (Penny Paradise, 1938); *Penjući se visoko* (Climbing High, 1939); *Djevojka mora živjeti* (A Girl Must Live, 1939); *Djevojka iz novina* (The Girl in the News, 1940); *Trapez* (Trapeze, 1956); *Drugi čovjek* (The Running Man, 1963); *Posljednji ratnik* (Flap/The Last Warrior, 1970); *Ljubavna priča jednog detektiva* (Follow me/The Public Eye, 1971).

An. Pet.

REED, Donna (pr. ime **D. Belle Mullenger**), am. filmska i tv-glumica (Denison, Iowa, 27. I 1921 — Los Angeles, 14. I 1986). Već u srednjoj školi izabrana je za »kraljicu ljepote«, kao i kasnije na City Collegeu u Los Angelesu, gdje glumi u studentskim predstavama. Pod imenom *Donna Adams* angažira je 1941. kompanija MGM. Sredinom desetljeća uspijeva se izboriti za gl. uloge — i u zapaženim filmovima *Zrtvovani* (J. Ford, 1945) i *Divan život* (F. Capra, 1946). Nezadovoljna tipiziranjem u likove — dobrih prijateljica — često posve pasivnih »pratilja« muških

protagonista, 1951. prelazi u Columbiju, gdje je njen drugi suprug bio izvršni pomoćnik H. Cohna. Za interpretaciju »animir-dame« u filmu *Odavde do vječnosti* (F. Zinnemann, 1953) dobiva Oscar za sporednu ulogu. Ipak, većina uloga koje joj nude su rutinske, pa 1960. napušta film (ukupno 41 nastup) i na televiziji kreira vrlo uspješni *The Donna Reed Show*; 80-ih godina kraće je igrala i u popularnoj tv-seriji *Dallas*.

Ostale važnije uloge: *Sjenka tankog čovjeka* (W. S. Van Dyke, 1941); *Oči u tami* (F. Zinnemann, 1942); *Ljudska komedija* (C. Brown, 1943); *Tisuće kliću* (G. Sidney, 1943); *Ovamo, redove Hargrove* (W. Ruggles, 1944); *Slika Doriana Graya* (A. Lewin, 1945); *Green Dolphin Street* (V. Saville 1947); *S onu stranu slave* (J. Farrow, 1948); *Subotnji junaci* (D. Miller, 1951); *List skandalâ* (Ph. Karlson, 1952); *Nevođe na putu* (M. Curtiz, 1953); *Poslužitelj na golf-igralištu* (N. Taurog, 1953); *Revolversov bijes* (R. Walsh, 1953); *Kad sam posljednji put vidio Pariz* (R. Brooks, 1954); *Jahali su na Zapad* (Ph. Karlson, 1954); *Udaljeni horizonti* (R. Mate, 1955); *Bič* (J. Sturges, 1956); *Gola istina* (J. Guillermin, 1958); *Pepe* (G. Sidney, 1960).

Đ. Pc.

REED, Oliver, brit. filmski i tv-glumac (London, 13. II 1938). Nećak — Carola R. Sa 17 godina napušta školu i bježi od kuće, radeći razne poslove (izbacivač iz lokala, taksist, boksač). Na filmu od 1959 (*Beat djevojka* E. Grévillea); gl. uloge tumači od 1961 (*Prokletstvo vukodlaka* T. Fishera). Izrazito muževan, krupne konstitucije i sigurna nastupa, često koleričan i agresivan, specijalizira se za *horror* te za likove negativaca u krim. filmovima i thrillerima. U drugoj polovici 60-ih i 70-ih godina jedan je od vodećih brit. glumaca, u čemu odlučujući utjecaj imaju 2 redatelja — M. Winner, u čijim filmovima iskazuje i komičarski dar (npr. *Saljivci*, 1967), te K. Russell, u čijim djelima ostvaruje najpoznatije uloge: žrtve nesnalaženja u ljubavnoj vezi u *Zaljubljenim ženama* (1969) i poročnooga ali slobodoumnog svećenika spaljenoga od inkvizicije u *Demonima* (1970). Vrlo je zapažen i u musicalu *Oliver* (1968) C. Reeda te parodičnim ulogama Athosa u *Tri mušketira* (1974) i *Četiri mušketira* (1975) odn. O. von Bismarcka u *Kraljevskom flešu* (1975) R. Lestera. Zbog problema s alkoholizmom i težinom rjeđe nastupa 80-ih godina, a ulogom intelektualca u *Bjeguncu* (1986) N. Roega pokušava se osloboditi stereotipa »muškarčine«. Do 1988. glumio je u više od 70 filmova. Nastupa i na televiziji (npr. u tv-projektima K. Russella).

Ostale važnije uloge: *Gnjevna tišina* (G. Green, 1960); *Liga džentlmenâ* (B. Dearden, 1960); *Dva lica doktora Jekylla* (T. Fisher, 1960); *Nema ljubavi za Johnmija* (R. Thomas, 1960); *Prokleti* (J. Losey, 1961); *Sistem* (M. Winner, 1964); *Traper* (S. Hayers, 1966); *Misterij starog mlina* (D. Greene, 1967); *Nikad ga neću zaboraviti* (M. Winner, 1967); *Kompanija za ubojstva* (B. Dearden, 1969); *Dama u automobilu s naočarima i puškom* (A. Litvak, 1969); *Trostruki odjek* (M. Apted, 1972); *Ugrizi pa bježi* (D. Risi, 1973); *Revolver* (S. Sollima, 1973); ... i na kraju ne ostade nitko (P. Collinson, 1974); *Tommy* (K. Russell, 1975); *Veliki skaut* (D. Taylor, 1976); *Kravljević i prosiak* (R. Fleischer, 1977); *Tragovi ucjene* (M. Winner, 1978); *Ne dirajte moju ljubav* (P. Collinson, 1978); *Mladunci* (D. Cronenberg, 1979); *Razred gospođice MacMichael* (S. Narizzano, 1979); *Pustinjski lav* (M. Akkad, 1979); *Čovjek-kondor* (Ch. Jarrott, 1981); *Otrov crne mambe* (P. Haggard, 1981); *Žalac II* (J. P. Kagan, 1983); *Povratak mušketira* (R. Lester, 1989).

B. Vid.

REEVE, Christopher, am. filmski, kazališni i tv-glumac (New York, 25. IX 1952). Studirao na sveučilištu Cornell, usavršavao se na glum. odjelu Juilliarda. U kazalištu od 9. godine, kasnije uspješno glumi u londonskom National Theatreu, pariškoj Comédie-Française, na Broadwayu (i uz K. Hepburn), te na televiziji. Na filmu od 1978, popularnost stječe već svojom 2. ulogom — slavnog junaka stripa Clarka Kenta/Supermana u *Supermanu* (1978) R. Donnera. Nastupivši i u ostala 3 filma s istim junakom (*Superman II*, 1980, i *Superman III*, 1983, R. Lestera, te *Superman IV*, 1987, S. J. Furieja), već gotovo poistovjećen s tumačenim likom, kao nadaren glumac tome se odupire prihvaćanjem vrlo raznolikih angažmana: u znanstvenofantastičkom filmu *Negdje u vremenu* (J. Szwarc, 1981) »prolazi kroz vrijeme«, u *Monsi-joru* (F. Perry, 1982) igra kat. svećenika, u *Smrtonosnoj zamci* (S. Lumet, 1982) homoseksualnog pisca, u *Bostonkama* (J. Ivory, 1984) konzervativnog muškarca zaljubljenog u sufražetkinju, a u najnovijoj verziji *Naslovne strane* — *Promijenjenim programima* (T. Kotcheff, 1988) dokazuje i dar komičara, parodirajući vlastite macho-uloge.

Ostale važnije uloge: *Ulica otmjelih* (J. Schatzberg, 1986).

REGGIANI, Serge (pr. ime **Sergio Reggiani**), franc. glumac i šansonjer tal. podrijetla (Sanno, 2. V 1922). U Francuskoj od 1928. Rađajući u očevu frizerskom salonu, 1940–43. usporedo pohađa pariški konzervatorij (klasa G. Fontan). Na filmu debitira 1938 (*Sukob* L. Moguyja), a status »glumačke nade« stječe 1944 (naslovna uloga u *Françoisu Villonu* A. Zwobodaa). Potvrđuje se temperamentalno tumačeći sarkastične i cinične negativce (npr. *Vrata noći*, 1946, M. Carnéa i *Manon*, 1949, H.-G. Clouzota) ili stradalnike zbog ljubavi (npr. *Ljubavnici iz Verone*, 1948, A. Cayattea i *Zlatna kaciga*, 1952, J. Beckera /njegova najpoznatija uloga/), gotovo uvijek s primjesom buntovništva koje često prelazi granice zakonitoga. Iako i do 80-ih godina glumi u brojnim filmovima (i u inozemstvu), velik uspjeh postiže samo još kao šarmantni policajac pučkog podrijetla u *Detektivu Mačku* (1975) C. Leloucha. Kao kaz. glumac osobito se ističe u suvremenom repertoaru; njegovim se najvišim dometom smatra uloga Franza u *Zatočnicima iz Altone* J.-P. Sartrea 1959. Glumi i na franc. i tal. televiziji. Šezdesetih godina otpočeo je i karijeru šansonjera kojom je ostvario znatno širu popularnost.

Ostale važnije uloge: *Dan se rađa* (M. Carné, 1939); *Putnik Sviju svetih* (L. Daquin, 1943); *Raskršće izgubljene djece* (L. Joannon, 1944); *Miris žene u crnom* (L. Daquin, 1949); *U kraljevstvu nebeskom* (J. Duvivier, 1949); *Stari iz Saint-Loupa* (G. Lampin, 1950); *Vrtuljak* (M. Ophüls, 1950); *Pučki obavještaji* (Th. Dickinson, 1951); *Svijet vas osuđuje* (G. Franciolini, 1952); *Crvene košulje* (G. Alessandrini, 1952); *Ljubavni čin* (A. Litvak, 1954); *Napoleon* (S. Guitry, 1954); *Žena dana* (F. Maselli, 1956); *Smrt donosioca* (G. Grangier, 1957); *Jadnici* (J.-P. Le Chanois, 1958); *Marie-Octobre* (J. Duvivier, 1959); *Svi kućama* (L. Comencini, 1960); *Le Doulos* (J.-P. Melville, 1962); *Gepard* (L. Visconti, 1963); *Kupe za ubojice* (Costa-Gavras, 1965); *Marie-Chantal* (C. Chabrol, 1966); *Avanturisti* (R. Enrico, 1966); *Dvadesetpeti sat* (H. Verneuil, 1967); *Sedmorica braće Cervi* (G. Puccini, 1968); *Vojska u sjenci* (J.-P. Melville, 1969); *Ne diraj bijelu ženu* (M. Ferreri, 1975); *Veseli drugari* (C. Sautet, 1975); *Teški dani podzemlja* (C. Lelouch, 1976); *Violette i François* (J. Rouffio, 1977); *Otisak divova* (R. Enrico,

S. REGGIANI u filmu *Manon* (sa C. Aubry i M. Auclairom)



1979); *Fantastica* (G. Carle, 1980); *Terasa* (E. Scola, 1980); *Pčelar* (Th. Angelopoulos, 1986).

D. Šva.

REHLINGER, Bruno, njem. kritičar i teoretičar filma. Autor knjige *Filmski pristup* (Der Begriff filmisch, 1938), u kojoj — kao sljedbenik → B. Baláža — nabraja »elemente filma«: *kрупni plan* (činitelj jednostavnosti, umjerenosti i prirodnosti emocija i misli, osigurava »divote najdelikatnijih nagovještaja ljudskog doživljaja«, zbog čega ga oko prima kao samu istinu); *pejzaž* (transformacija ljudskog psihizma u objektivnu viziju svijeta koja, s pomoću jedne nove mjere prostora i vremena, intenzivira dimenzije oslobođene uobičajenih odnosa i stvara posebnu kinemat. realnost); *filmski glumac* (drugostepeni element, jer ovisi o kameri, općoj strukturi djela i, osobito, uključenju u pejzaž, s kojim uspostavlja »harmoniju jedinstva«: čovjek koji se kreće u pejzažu treba postati tvorevina tog pejzaža, da bi se sjedinjeni pojavljivali kao »ambijent u kojem živi čovjek«).

Du. S.

REICHENBACH, François, franc. redatelj, scenarist i snimatelj (Pariz, 3. VII 1924/ negdje 1922/). Studirao na konzervatoriju u Ženevi. Isprva lik. kritičar i posrednik za prodaju slika u više am. muzeja. Zapažen kinoamater, profesionalizira se uz pomoć rođaka — producenta P. Braunbergera. Od 1955, u duhu → filma-istine, snima mnogobrojne dokum. filmove u Francuskoj i SAD (npr. *Lica Pariza* — *Visages de Paris*, 1955, i *Studenti u Parizu* — *Novembre à Paris*, 1956, odn. *Impresije iz New Yorka* — *Impressions de New York*, 1955, i *Houston, Texas*, 1956). Nakon toga dulje vrijeme luta po SAD, snimivši mnogo izravnih film. impresija (npr. *Veliki jug* — *Le grand Sud*, 1956; *U zemlji »Porgija i Bess«* — *Au pays de »Porgy and Bess«*, 1957; *Karneval u New Orleansu* — *Carnaval à la Nouvelle-Orléans*, 1957; *Marinci* — *Les marines*, 1957; *Indijansko ljeto* — *L'été indien*, 1957; *Povratak u New York* — *Retour à New York*, 1958). Svjetski uspjeh postiže svojim prvim dugometr. dokumentarcem *Neobična Amerika* (L'Amérique insolite, 1960, nagrađivan u Cannesu) prema vlastitom scenariju, u kojem marginalnim zapažanjima želi osvijetliti SAD i njihov mentalitet. God. 1962. realizira svoj prvi igr. film *Tako veliko srce* (Un coeur gros comme ça /Prix Louis Delluc/) o crncu koji dolazi u Pariz sa željom da postane boksač. Premda nakon toga naizmjenice snima dokum. i igr. filmove, dokumentaristika ostaje njegovim pravim izražajnim sredstvom. Izdvajaju se *Ljepota ladanja* (Douceur de village, 1965, nagrađivan u Cannesu), *Orson Welles* (1968, sa F. Rossifom /nagrađivan u Berli-

nu/), *13 dana u Francuskoj* (13 jours en France, 1968, sa C. Lelouchom) o zimskoj Olimpijadi u Grenobleu, *Sex O'-Clock U. S. A.* (1976, bizarna slika posve otuđene Amerike, i *Houston, Texas* (1980) o crncu osuđenom na smrt. Cesto režira i na televiziji, a djeluje i kao snimatelj za dr. redatelje. Glumio je u *Istinama i lažima* (1974) O. Wellea.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Pariz fotografā* (Le Paris des photographes, 1962); *Pariz manekenki* (Le Paris des mannequins, 1962); *Konji Hollywooda* (Les cheveux de Hollywood, 1964); *East African Safari* (1965); *Sesto lice Pentagona* (Le sixième face de Pentagone, 1967, sa Ch. Markermom); *Arthur Rubinstein — ljubav prema životu* (Arthur Rubinstein — l'amour de la vie, 1968); *Yehudi Menuhin — put svjetla* (Yehudi Menuhin — chemin de lumière, 1970); *Kralj Pele* (Le roi Pelé, 1977); *Neobični Japan* (Japon insolite, 1983).

Pe. K.

REID, Wallace (puno ime **William W. Reid**), am. glumac (St. Louis, Missouri, 15. IV 1890 — Los Angeles, 18. I 1923). Sin glumca i kaz. kritičara Jamesa H. R., studirao na New Jersey Military Academy. Baveći se novinarstvom dolazi u dodir s filmom te se od 1911. pojavljuje u manjim ulogama u produkcijama kompanija Selig i Vitagraph (zanimljivo je da je u pojedinim komedijama glumio i ženske likove), dok za kompaniju Nestor od 1915. povremeno i piše scenarije i režira. Nakon uloge u *Radanju jedne nacije* (1915) D. W. Griffitha postaje jedan od poznatijih am. filmskih glumaca nij. razdoblja. Popularnost povećava romant. komedijama J. Cruzea (npr. *Previše milijuna*, 1918), a po prelasku u Paramount postaje omiljeni glumac C. B. De Millea (npr. *Anatolove ljubavne veze*, 1921, i *Adamovo rebro*, 1923) kojem je odgovarala njegova pojava »spret-noga, simpatičnoga i odvažnoga mladog Amerikanca«; kraće je vrijeme — u tipu → čovjeka od akcije, nastupajući uz velike ženske zvijezde tog razdoblja G. Swanson, B. Daniels i G. Farrar — čak konkurent D. Fairbanksa. Umro je od posljedica prekomjernog uživanja alkohola i droge.

Njegova supruga **Dorothy Davenport** bila je film. glumica i redateljica.

Ostale važnije uloge: *Dvostruka brzina* (S. Wood, 1919); *Oprosti zbog prašine* (S. Wood, 1920); *Nemoj reci sve* (S. Wood, 1921).

LIT.: B. Reid, Wallace Reid: His Life Story, Los Angeles 1923.

D. Šva.

REINHARDT, Max (pr. ime **Maximilian Goldmann**), austr. kazališni i filmski redatelj i producent (Baden, 9. IX 1873 — New York,

31. X 1943). Studirao glumu u Beču; 1893. odlazi u Berlin gdje postaje član Deutsches Theaters O. Brahma (specijalizirao se za uloge staraca). Od 1900. i kaz. redatelj u istom kazalištu, od 1903 — nakon raskida s Brahmom — rukovoditelj više teatarske na njem. govornom području. Redatelj eklektik, raznovrsnog repertoara (više od 500 predstava: grč. tragedije, Shakespeare, Molière, Goldoni, Goethe, Ibsen, ekspresionistička drama, srednjovj. moraliteti, musicali), sklon spektakularnim izvedbama, često i izvan uobičajenih kaz. prostora (cirkuske arene, izložbene hale, parkovi i dr.), ubrzo postaje jedan od najpoznatijih svjetskih kaz. redatelja. God 1933. pred nacionalsocijalistima odlazi u Beč (gdje je i ranije režirao), a 1937. u SAD. U Njemačkoj je režirao 4 filma: *Sumurun* (1908), *Čudo* (Das Mirakel, 1912), te *Venecijanska noć* (Eine venezianische Nacht) i *Otok blaženih* (Insel der Seligen), oba 1913. Za film je, međutim, znatno važniji posredno: osvjetljenje, scenografija i pokreti masa u njegovim predstavama imali su znatan utjecaj na njem. ekspresionizam; također, u njegovoj su trupi radili mnogi budući istaknuti film. redatelji i glumci (npr. P. Wegener, C. Veidt, W. Krauss, E. Jannings, F. W. Murnau, P. Leni, W. Dieterle, O. Preminger, E. Lubitsch, E. Bergner, L. Rainer, M. Dietrich, P. Wessely i dr.). God. 1935. adaptirajući svoju kaz. postavu Shakespeareova djela iz Los Angelesa 1933, sa W. Dieterleom za kompaniju Warner Bros korežira *San ivanjske noći* (Midsummer Night's Dream), u kojem iskazuje smisao za spektakl i nekonvencionalnu podjelu uloga (J. Cagney kao Bottom, zatim D. Powell, O. De Havilland, M. Rooney i J. E. Brown).

Njegov sin **Gottfried Reinhardt** je film. redatelj i producent u SR Njemačkoj i SAD. B. Sen.

REINIGER, Lotte, njemačka animatorica i redateljica (Berlin, 2. VI 1899 — Dettenhausen, 22. VI 1981). Učenica M. Reinhardta, već u mladosti oduševljava se tehnikom tzv. kineskih sjenki ili animiranih silueta (*Silhouettenfilm*), te 1916. objavljuje prvu knjigu »umjetničkih silueta«. Suradujući sa R. Glieseom i P. Wegenerom, za film



L. REINIGER, *Pustolovine princa Ahmeda*

Lovac štakora iz Hamelina (1918) kreira anim. sekvencu životinja koje uče hodati i letjeti. Svoju tehniku istražuje i usavršava 20-ih godina, da bi 1926 — nakon 3 godine rada — realizirala dugometr. bajku (iz 1001 noći) *Pustolovine princa Ahmeda* (Die Abenteuer des Prinzen Achmed); slijede *Doktor Dohltle i njegove životinje* (Doktor Dohltle und seine Tiere, 1928) i *Harlekin* (1931). Inspirirajući se crtežima Carana d'Achea i orijentalnim minijaturama, R. likove, ambijente i predmete svodi na crne ili sive siluete jasno ocrtane na svjetlijoj pozadini, te ih onda animira tehnikom »sličicu po sličicu«. Njeni filmovi ubrzo postižu svjetski uspjeh (J. Renoir je naziva »majstorom sjenki«, B. Balazs njena djela smatra »apsolutnim filmom«). Kasnije radi i u Italiji, Vel. Britaniji

i Francuskoj; za igrani film *Don Quijote* (G. W. Pabst, 1933) kreira sekvencu sa sjenkama, a za *Marseljezu* (J. Renoir, 1938) sekvencu iz teatra sjenki. Od brojnih samostalnih projekata u kojima primjenjuje tu tehniku ističu se: *Deset minuta Mozarta* (Zehn Minuten Mozart, 1930), *Sissi* (1932), *Carmen* (1933), *Ukradeno srce* (Das gestohlene Herz, 1934), *Papageno* (1935), *Galathea* (1935), *Kraljev doručak* (The King's Breakfast, 1936), *Maryn rođendan* (Mary's Birthday, 1951), *Aladdin* (1953), *Čarobni konj* (The Magic Horse, 1953), *Tri želje* (The Three Wishes, 1954), *Skakavac i mrav* (The Grasshopper and the Ant, 1954), *Trnoružica* (The Sleeping Beauty, 1954), *İvica i Marica* (Hansel und Gretel, 1955), *Palčica* (Thumbelina, 1955), *Jack i čarobni grah* (Jack and the Beanstalk, 1955), *Zvijezda Betlehema* (The Star of Bethlehem, 1956), *Sareni svirač iz Hamelina* (The Pied Piper of Hamelin, 1960), *Princežabac* (The Frog Prince, 1961), *Pepehuga* (Cinderella, 1963) i dr. Za film *Hrabri krojač* (The Gallant Little Tailor, 1954) nagrađena je na festivalu u Veneciji, dok svoj posljednji značajni film *Aucassin i Nicolette* (Aucassin et Nicolette, 1976) realizira za National Film Board of Canada. Radila je i za televiziju (posebno u Vel. Britaniji). Objavila je knjigu *Kazalište sjenki i film sjenki* (Shadow Theatre and Shadow Films, 1970).

Međunar. prvak tehnike anim. sjenki, R. je na neki način i njezin zarobljenik, jer se nikad nije bitnije pomakla iz njenih okvira; kad se gledaju u nizu, njeni filmovi ostavljaju dojam monotonije i (briljantnog) ponavljanja.

LIT.: G. Rondolino, Lotte Reiniger, Torino 1982.

R. Mun.

REIS, Irving, am. redatelj i scenarist (New York, 7. V 1906 — Woodland Hills, California, 2. VII 1953). Studirao na sveučilištu Columbia. Isprva radi u teh. odjelu tvrtke Columbia Broadcasting System, gdje patentira jedan zv. filter i — da bi ga testirao — piše radio-dramu. Sredinom 30-ih godina redatelj je, producent i pisac radio-drama (kao producent omogućuje debi O. Wellesa na radiju). Od 1938. je scenarist u kompaniji Paramount, a od 1940. redatelj u RKO-u; od 1948. radi za razne kompanije. Za II svj. rata u voj. službi. Poznat postaje niskobudžetnim filmovima; tako za popularnu detektivsku seriju → *Falcon* režira 3 filma (i najuspjeliji *Sokol preuzima stvar* → The Falcon Takes over, 1942). Od ostalih njegovih red. projekata ističu se: melodrama s humornim elementima i gangsterskom »pozadinom« *Velika ulica* (The Big Street, 1942) prema priči D. Runyona; thriller *Neuspjeh* (Crack-up, 1946); komedija *Neženja i maloljetnica* (The Bachelor and the Bobby-Soxer, 1947); adaptacija kaz. komada A. Millera *Svi moji sinovi* (All My Sons, 1948). Ukupno je režirao 18 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Čarolija* (Enchantment, 1948); *Ples u tami* (Dancing in the Dark, 1949); *Roseanna McCoy* (1949); *O ljudima i glazbi* (Of Men and Music, 1951, sa A. Hammond); *Bračni krevet* (The Four-Poster, 1952). An. Pet.

REISCH, Günther, njem. redatelj i scenarist (Berlin, 24. IX 1927). Kao 17-godišnji gimnazijalac regrutiran je, pa se u redovima Wehrmachta bori 5 mjeseci; neko vrijeme u am. zarobljeništvu. Nakon rata završava gimnaziju; tada je osnivač organizacije Slobodna njemačka omladina za Potsdam. Već od 1945. glumi u kazalištu, a od 1947. i uči glumu (kod W. Keppicha); iduće godine počinje učiti režiju u školi studija DEFA (kod sovj. redatelja I. Z. Trauberga). God. 1949–56. asistent je tada vodećega istočnonjem. redatelja

K. Maetzig. Kao redatelj debitira komedijom *Nezrelo povrće* (Junges Gemüse, 1956), a u tom se žanru i kasnije ističe (npr. *Lord na Alexanderplatzu* — Ein Lord am Alexanderplatz, 1967; *Klinički u aspiu* — Nelken im Aspiu, 1976; *Čarobnjak Anton* — Anton der Zauberer, 1978). Ugled je stekao socijalnokritičkim djelom *Pjesma mornara* (Das Lied der Matrosen, 1958, sa K. Maetzigom), te posebno biografskim filmovima o K. Liebknechtu: *Dokle god u meni bude života* (Solange Leben in mir ist, 1964) i *Unatoč svemu!* (Trotz Alledem, 1971). Sl. filmom *Wolz — život i otrežnjenje jednoga njemačkog anarhista* (Wolz — Leben und Verklärung eines deutschen Anarchisten, 1973), izrazite dramske tenzije, definitivno se uvrstio među vodeće film. autore DDR-a. Najveći međunar. uspjeh ostvario je filmom *Vjerenica* (Die Verlobte, 1980, sa G. Rückerom), pričom o polit. osuđenici (J. Wachowiak) koja za nacističkog režima kaznu izdržava zajedno s kriminalkama, nagrađenim Velikom nagradom na festivalu u Karlovym Varyma iste godine. Djeluje i kao scenarist za dr. redatelje (npr. *Ušutkana zvijezda*, 1959, K. Maetzig) te kaz. i tv-redatelj. Vr. V.

REISCH, Walter, am. scenarist i redatelj austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 23. V 1903 — 29. III 1983). Film. karijeru otpočinje 1921. kao asistent A. Korde; iste godine realiziran mu je u Njemačkoj prvi scenarij. Zbog uspona nacizma vraća se u Austriju, odakle emigrira u Vel. Britaniju pa (1938) u SAD. Ondje je koscenarist u više filmova koji promoviraju evr., »imigrantski« rafinman u bavljenju klas. žanrovima i ekstravagantnim sižejima podobnim za eksponiranje neobičnih, često bizarnih karaktera i tipova. Osobito su zapaženi *Veliki valcer/Priče iz bečke šume* (J. Duvivier, 1938), *Ninočka* (E. Lubitsch, 1939) i *Lady Hamilton* (A. Korda, 1942). Kao član scenar. ekipe filma *Plinsko svjetlo* (G. Cukor, 1944) nominiran je za Oscara, a dobio ga je — sa Ch. Brackettom i R. L. Breenom — za film *Titanic/Propast Titanića* (J. Negulesco, 1953). U Austriji je režirao film *Epizoda* (Episode, 1935), u Vel. Britaniji *Muškarci nisu bogovi* (Men Are Not Gods, 1937), u SAD *Pjesma Scherezade* (Song of Scherezade, 1947), a u SR Njemačkoj *Mušica* (Die Mücke, 1954) i *Komet* (Der Comet, 1955).

Ostali važniji filmovi (kao koscenarist): *Pratermizzi* (G. Uccicky, 1927); *Noć pripada nama* (C. Froelich, 1929); *Dva srca u tročetrtnom taktu* (G. von Bolvary, 1930); *Hokus-pokus* (G. Uccicky, 1930); *Koncert za flautu u Sanssouciu* (G. Uccicky, 1930); *U tajnoj službi* (G. Uccicky, 1931); *Grofica Monte Cristo* (K. Hartl, 1932); *F. P. 1 ne odgovara* (K. Hartl, 1932); *Plavi san* (P. Martin, 1932); *Sezona u Kairu* (R. Schünzel, 1933); *Plinske svjetiljke* (Th. Dickinson, 1940); *Drug X* (K. Vidor, 1940); *Taj nesigurni osjećaj* (E. Lubitsch, 1941); *Božanstveno tijelo* (A. Hall, 1943); *Lepeza lady Windermere* (O. Preminger, 1949); *Model i ženidbena posrednica* (G. Cukor, 1952); *Niagara* (H. Hathaway, 1953); *Djevojka na crvenoj baršunastoj hulahki* (R. Fleischer, 1955); *Tinejdžerska buntovnica* (E. Goulding, 1956); *Izvanredni gospodin Pempypacker* (H. Levin, 1959); *Put u središte Zemlje* (H. Levin, 1959). N. Pc.

REISZ, Karel, brit. redatelj češ. podrijetla (Ostrava, 21. VII 1926). U Vel. Britaniju emigrirao neposredno prije II svj. rata. Za rata služi u čehosl. jedinici RAF-a, kasnije studira kemiju u Cambridgeu. Sa L. Andersonom urednik je film. časopisa »Sequence« koji stavlja težište na moralnu odgovornost autora i soc. implikacije filma. God. 1953. objavio je knjigu *Tehnika film-*

ske montaže (The Technique of Film Editing), koja uključuje povijest, teoriju i »praktikum« te se i danas smatra jednim od temeljnih djela s područja montaže (više od 20 izdanja /kasnije dopunjenih sa G. Millarom/). Kraće vrijeme bio je programski urednik National Film Theatrea, a zatim zadužen za film u kompaniji Ford koja financira njegov prvi samostalni dokum. film *Mi smo momci iz Lambetha* (We Are the Lambeth Boys, 1959), jedan od najznačajnijih soc. tematike u poratnoj Britaniji, nestereotipno, sociol. djelo snimljeno u jednome omladinskom klubu (djelom i metodom → filma-istine), prikaz života radničkih četvrti Londona. Sa L. Andersonom i T. Richardsonom začetnik je pokreta → *Free Cinema*, kojem pripada njegovo debitantsko ostvarenje *Mama, nemoj dopustiti* (Mamma Don't Allow, 1955, sa T. Richardsonom); bio je i producent zapaženog filma L. Andersona *Svakog dana osim za Božić* (1957). U prvome igr. filmu *Subotom uvečer, nedjeljom ujutro* (Saturday Night and Sunday Morning, 1960, nagrada Britanske filmske akademije), prema romanu A. Sillitoea, nastavlja se realist. prosedeom baviti soc. problematikom radničke klase, stvorivši jedno od najistaknutijih djela brit. socijalnog realizma (kasnije često imitirano). Slijede *Noć mora pasti* (The Night Must Fall, 1964) prema kaz. komadu E. Williamsa, neuspjeli pokušaj hitchcockovskog thrillera, i *Morgan* (Morgan: A Suitable Case for Treatment, 1966) prema tv-drami D. Mercera, u kojem se kroz lik shizofrenog umjetnika (D. Warner) prikazuje kako društvo konformira buntovnike. Komerc. neuspjesi orijentacije začete kroz *Free Cinema* navode ga na napuštanje soc. angažmana, pa radi i tržišno prihvatljivije projekte (i za am. producente). Od tih filmova veću pažnju privlače *Isadora Duncan* (Isadora, 1968), biografija velike am. plesačice, i — kao najistaknutiji iz te faze — *Ženska francuskog poručnika* (French Lieutenant's Woman, 1981) prema romanu J. Fowlesa, »film u filmu« — ljubavna priča dvoje glumaca (M. Streep i J. Irons) koji zajedno glume u kostimiranom filmu. Ne ispunivši očekivanja, njegove bi se filmove najčešće moglo ocijeniti kao »zanimljive promašaje«. Režira i na brit. i am. televiziji.

Ostali filmovi: *Kockar* (The Gambler, 1974); *Pasji vojnici* (Who'll Stop the Rain/Dog Soldiers, 1978); *Slatki snovi* (Sweet Dreams, 1985); *Svako pobjeđuje* (Everybody Wins, 1989). B. Vid.

REITZ, Edgar, njem. redatelj (Morbach /Hunsrück/, 1. XII 1932). Studirao književnost, teatrologiju i žurnalistiku. God. 1953. osniva eksperimentalnu kaz. scenu, nakon toga radi na filmu kao pomoćnik producenta, dramaturg, montažer te snimatelj (npr. *Oproštaj od jučer*, 1966, A. Klugea /sa T. Mauchom/). Režira već od 1957, isprva kratkometr. filmove. Nakon više nagrađenih obrazovnih, dokum., eksp. i kratkih igr. filmova, prvi cjelovečernji — *Dobar tek svima* (Mahlzeiten), studiju o 2 suprotna karaktera i njihovu odnosu prema braku — realizira 1967. Iduće godine varira jednu temu iz pripovijesti *Gospođica Scudéry* E. T. A. Hoffmanna pod naslovom *Cardillac*. Slijede projekti različitih tematskih usmjerenja, ali uvijek kritički nastrojeni prema njem. sadašnjosti i prošlosti. Ističu se korežija s Klugeom *U opasnosti i krajnjoj nuždi srednji put znači smrt* (In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod, 1974), zatim *Put u Beč* (Die Reise nach Wien, 1973) i *Nulti sat* (Stunde Null, 1976) iz vremena Trećeg Reicha, te *Krojač iz Ulma* (Der Schneider von Ulm, 1978) s radnjom iz XVIII st.; sudjeluje i u nekoliko kolektivnih



K. REISZ, *Subotom uvečer, nedjeljom ujutro* (A. Zinney)

projekata (npr. *Njemačka ujesen* — Deutschland im Herbst, 1977). Nakon toga povlači se u jedno selo na Rajni, posvetivši se opsežnom projektu u okviru kojeg prvo nastaje anketni dokum. film *Priče iz sela Hunsrück* (Geschichten aus den Hunsrückdorfern, 1981), a potom 15-satni film i tv-serija *Zavičaj* (Heimat, 1984), evokacija njem. domovinskih filmova (*Heimatfilme*), obiteljska saga u kojoj se osvjetljuje njem. povijest u razdoblju 1919–82. Jedan od značajnijih predstavnika tzv. mladoga njemačkog filma, autor je i brojnih tv-filmova te predavač kamere, dramaturgije i montaže na Filmskom institutu u Ulmu, kao i na dr. obrazovnim ustanovama.

Vr. V.

REKLAMNI FILM, također **filmska reklama** i **reklama**, podvrsta → *propagandnog filma* u kojoj se na otvoren način, u razmjerno kratkoj formi

propagiraju konkretne pojave, npr. proizvodi, određene osobe, institucije, društva, zbivanja i sl.

Uz karakteristike koje reklame dijele s dr. propagandnim filmovima, postoje neke koje ih strukturno donekle specificiraju unutar općega propagandnog područja.

Prva odredbena osobina jest propagandna *otvorenost* reklama; reklamom se smatraju samo oni filmovi koji na otvoren način propagiraju svoj predmet. Posljedice ove otvorenosti su i disciplinarno-strukturne i društveno-organizacijske, odn. kinematografske.

Sa strukturno-izlagačkog stajališta, reklame obično sadrže izričito upozorenje na reklamiranu pojavu, a najčešće i vrijednosni iskaz o njoj (tzv. *reklamnu poruku*), najčešće u verbalnom obliku — izgovoreno i/ili ispisano. Također, podrazumijeva se da će struktura reklame, bez obzira koje



K. REISZ, *Ženska francuskog poručnika* (J. Irons i M. Streep)

vrste bila, voditi k ovome izričito iskazu ili će njime biti otprve vođena (u obliku *naracije*, *ko-mentara*). Zato struktura reklame, film. izlaganje, teži izjavnosti odn. asocijativnoj i/ili argumentacijskoj organizaciji (→ MONTAŽA), čak i kad je dominantno narativna (→ NARACIJA); slijed kadrova najčešće se doživljuje kao slijed argumenata za izjavnu tezu koja je u prilog reklamiranoj pojavi. Ta podrazumijevanja moguća su jer se izrada reklama oslanja na uspostavljene reklamne konvencije i na recepcijsku upoznatost s njima; one se, naime, uključuju u društveno prihvaćenu, postojeću *filmsku disciplinu* (*filmsku vrstu*) svoje tradicije, svojega pov. i stvaralačkog dinamizma, svojih disciplinarnih normi koje se izražavaju dugotrajnim disciplinarnim usuglašavanjem između proizvođača i gledalaca.

Ta disciplinarna artikulacija reklamnog filma ima i posebne društveno-organizacijske temelje; R., naime, u pravilu podrazumijeva posebno kinemat. organiziranje: posebne oblike proizvodnje, distribucije i prikazivanja. Koliko se god, naime, izrada reklamnih filmova oslanja na specijalizirane film. vještine i specijaliste, u velikoj mjeri ovisi o posebnim marketinškim službama (koje ispituju tržište, planiraju i prate kampanje i sl.), te o posebnoj *marketinškoj kontekstu*, tj. o općoj reklamnoj kampanji koje je R. samo segmenat. Zbog toga se proizvodnja reklama često organizira u sklopu marketinških organizacija koje mogu biti posve odvojene od dominantne film. industrije, ili privremeno surađuju s njom. Distribucija i prikazivanje reklamnih filmova također se, pretežno, obavljaju posebnim »kanalima« i pod posebnim uvjetima (tek se ponekad vežu uz distribuciju filmova po kinima, kao npr. u slučaju film. → najava). Danas je, međutim, gl. mjesto prikazivanja reklamnog filma televizija (tek rjeđe, i to ne u svim zemljama, i kino-dvorane — uz prikazivanje cjelovečernjeg programa). I na televiziji i u kinima reklamni se filmovi pokazuju na konvencionaliziranim programskim mjestima (između emisija, na prijelazu između sekvenca tv-serije, prije i poslije tv-dnevika, odn. prije početka igr. filma i sl.). Ta se mjesta najčešće i najavljuju kao »propagandni program« (u nas, npr., oznaka EPP).

Druga odredbena osobina reklamā jest njihova pretežna *kratkoća*: reklamom se smatraju filmovi čija se dužina kreće od 15 sekundi do, prosječno, 5 min. Rjeđe su one duže, ali i tada uglavnom ne premašuju 7–10 min. Kratkoća reklama je u prvom redu uvjetovana potrebom da se privuče i maksimalno iskoristi pretežno usputna pažnja gledalaca, koji nisu obavezni poklanjati veći dio vremena nečemu što je urađeno radi nečije tuđe koristi. Dodatan je razlog skupoća njihova prikazivanja: kako se R. radi u korist inicijatora reklame, prikazivanje se naplaćuje tom inicijatoru a ne gledaocu. Mjera naplate je, obično, trajanje reklame i mjesto reklamiranja; što je reklama na gledanijem mjestu u tv-programu, ili uz gledaniji film u kinima, vrijeme njezina prikazivanja je skuplje; zbog tih ekon. razloga R. još i dodatno teži kratkoći.

Kako se pri reklamiranju računa na kratkotrajnu, neobaveznu recepciju, u reklamama tipično nema vremena za detaljno razrađivanje prizornih tokova (na način na koji se to čini u cjelovečernjem filmu), niti se mogu detaljno ispitivati moguće doživljajne i spoznajne interpretativne nijanse. U reklamama se teži u prvom redu brzj i snažnoj *sugestiji*, *navođenju*: prizorne situacije sugeriraju se s pomoću najprivlačnijih ili iznenađujućih prizornih uzoraka, predočenih na što atraktivniji

slikovni način, a stavovi se sugeriraju snažnim, pretežno asocijativnim vezama ili uz pomoć iznenađujućih obrata, *poanta*, kad su dominantne veze glatke, narativno kontinuirane (→ KONTINUITET, FILMSKI; MONTAŽA; NARACIJA). R. je, utoliko, jedina film. disciplina u kojoj se dosljedno i postulatивно teži primjenjivati Eizenštejnov princip *montaže atrakcija*.

Uz *apelativnost* (tj. pronalaženje svojstava koja privlače pažnju), bitan kriterij pri izboru tipa sugestivnosti prizornih uzoraka, načina njihova zvučno-slikovnog predočavanja i izlagačkih veza jest u težnji da oni, u kombinaciji, djelotvorno sugeriraju bar neke od *temeljnih vrednota* koje publika prihvaća bez dvojbe (tzv. *temelj propagiranja*) i koje onda gledatelj teži pripisati samom predmetu reklamiranja. Zbog tih razloga, reklame odlikuje visok stupanj estetičnosti, »povišena« retoričnost, uz postojanu težnju ka kontekstualnoj originalnosti — da bi se izdvojile iz konteksta dr. reklama, odn. od njih dovoljno razlikovale.

Treća odredbena osobina reklamā jest njihovo *višekratno pojavljivanje* (jer o tome ovisi uspješnost reklamiranja), što nije toliko karakteristično za ostale vrste propagandnih filmova. Iako višekratno prikazivanje garantira obuhvaćanje većeg broja gledalaca (kao i mogućnost da isti gledatelj više puta vidi istu reklamu), prate ga opasnosti da se propagandna efikasnost reklame ugrozi iritacijom i brzim zasićenjem. Da bi se to spriječilo, R. se nastoji učiniti što dotjeranijim, imaginativno poticajnijim (stilski i sadržajno što složenijim a opet jedinstvenim), kako bi pri ponovnom gledanju još uvijek izazivao radoznalost i razabiračko zadovoljstvo. Također, budući da se i najbolje reklame gledatelj zasiti nakon mnogih uzastopnih gledanja, često se planiraju serije reklamnih filmova za određeni predmet, s time da se pojedinačni film nakon nekoliko prikazivanja zamijeni sljedećim — dovoljno tematski i stilski sličnim (kako bi ih se moglo identificirati kao seriju), a opet da među njima postoje dostatno primjetne razlike.

Vrste reklamnog filma. R. se može razlikovati s obzirom na dužinu, koju određuje priroda programa, te medij u kojem se prikazuje, s čim je u vezi i visina naplate. Tako, npr., R. koji zadovoljava određene standardizirane tv-dužine u nas se naziva *spotom* (također *reklamnim spotom*, *tv-spotom*, *epeptom*).

Reklame se mogu razlikovati i po mjestu prikazivanja: *televizijskom reklamom* naziva se reklama koja se prikazuje na televiziji (bez obzira da li je urađena filmski ili videom), a *kino-reklamom* ona što se daje u kinima. Kad je važna razlika u izradi, onda se govori o *filmskoj reklam*, kad je ona rađena filmski i distribuirana na film. vrpici, a o *video-reklam* kad je reklama snimana televizijski ih se nalazi na video-vrpici.

Reklame se, međutim, najčešće razlikuju prema tipu predmeta i kulturno-civilizacijskog područja s kojega je predmet koji se reklamira. Kako je najčešći tip reklame ona koja propagira tržišne proizvode (bez obzira da li je riječ o potrošnoj robi ili umj. djelima), pod samom riječju *reklama* ili *reklamni film* podrazumijeva se upravo *ekonomska propaganda* odn. *ekonomskopropagandni film*. Međutim, kako se reklamirati mogu, npr., i političari i polit. događaji, razlikuje se i *politička reklama*.

Među najustaljenijim i tradicijski najpostojanijim podvrstama reklama — po tipu predmeta koji se reklamira — jesu → *najave filmova* koje tvore posebnu poddisciplinu unutar područja reklame. U novije doba izdvojile su se reklame koje reklamiraju popularne muz. kompozicije, tzv. *muzički*

spotovi (također *muzički video-spotovi*). Njih treba razlikovati od pravih reklama, u kojima je snimljen samo uzorak pjesme, a obično se nazivaju *diskografskim reklamama* (jer se njima uglavnom reklamiraju gramofonske ploče i magnetofonske vrpce). Muz. spotovi predstavljaju pjesmu u cjelini, te utoliko imaju samostalnu vrijednost — neovisnu o svojoj reklamnoj (promocijskoj) funkciji.

Razvitak reklamnog filma. Podaci o pov. razvoju reklamnog filma iznimno su oskudni. Ima podataka da se već u razdoblju nij. filma prilično reklamiralo uz pomoć filma, i da su te reklame bile uključene u kino-programe (to se posebno odnosi na najave filmova). U Jugoslaviji se također dosta rano javlja proizvodnja i prikazivanje reklamnih filmova (npr. *MAAR-reklame*, utemeljene u poč. 50-ih godina pod vodstvom *Zvonka Maara*).

Zv. film je povećao reklamnu izričitost i, s pratnjom glazbe, dojmljivost reklamnih filmova. Pravu revoluciju u reklamiranju donijelo je uvođenje i proširenje *televizije*. U nekim zemljama (osobito u SAD) ona u potpunosti preuzima reklamiranje od kinematografa, te u kinima ostaju samo film. najave, a u dr. zemljama ozbiljno smanjuje reklamiranje u kinima. Televizija, također, svojim stalnim emitiranjem i povećanim mogućnostima emitiranja uvelike utječe na povećanje opsega proizvodnje film. reklama, njihova osamostaljivanja od film. poduzeća dominantne kinematografije, a pridonosi i standardiziranju oblika i dužina reklamnih filmova. Tv-reklame, u vrijeme izravnog emitiranja, bez posredovanja magn. zapisa, i nisu film. proizvodi (temelje se najčešće na verbalnom komentaru neke ličnosti koja predstavlja neki novi proizvod — i taj se obrazac, rijedak u nijemofilm. reklam, zadržava i do danas). Međutim, uvođenjem pohranjivačkog posrednika pri izradi i emitiranju tv-emisija, magn. vrpce i magn. zapisa, transmijske mogućnosti televizije jako se povećavaju, te ona počinje prenositi gotove film. proizvode te inicirati film. i video-proizvodnju samostalnih, pohranjenih djela (među njima i reklamnih filmova).

Napredak u elektronsko-kompiutorskim obradama tv-vrpce rezultira vrlo visokom tehnologijom koja ima izravan utjecaj na retoričke tendencije reklamnih filmova, te današnju proizvodnju reklamā obilježuju velika imaginacijsko-retorička sofisticiranost i visoki tehnol. standardi. H. Té.

REKVIZITER, zvanje u kinematografiji. Radeći u sektoru scenografije, R. je zadužen za nabavljanje i rukovanje *rekvizitom*: scenografskom (sve što služi izgradnji dekora /npr. odgovarajuće stilsko pokućstvo, posude, dr. kućni predmeti i sl./) i režijskom (sve što je neposredno uključeno u radnju i igr. glumaca /npr. oružje, alati, životinje i dr./). U pripremnoj fazi filma prema → knjiži snimanja sastavlja popis rekvizita i nabavlja ih (radeći po neposrednim uputama scenografa i asistenten režije). Za snimanja film. slike rukuje rekvizitom na sceni, vodeći računa o kontinuitetu scena (uz suradnju sekretara režije). Vodi brigu o održavanju i čuvanju rekvizita, te — po završetku snimanja — o njihovu vraćanju (vlasnicima ili u fondus film. produkcije). Ponekad postoji i *poddjela na rekvizitera-nabavljača (vanjskog rekvizitera)*, koji sudjeluje samo u pripremama film. projekta, i *rekvizitera na sceni (scenskog rekvizitera)*, koji sudjeluje u fazi snimanja film. slike. Red.

RELJA, Mate, redatelj (Šibenik, 29. VIII 1922). Diplomirao književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Umj. karijeru otpočinje 1944. u parti-

zanimu — kao glumac u kaz. družini okružnog NOO Šibenika, kasnije u šibenskom kazalištu. Na filmu od 1948. kao asistent pa pomoćnik redatelja u Jadran filmu u Zagrebu; surađuje na svim igr. filmovima F. Hanzekovića, kao i sa V. Stojanovićem, M. Štrpcem, V. Mimicom i O. Lipskim. Prvi dokum. film *Stop* režira 1958, a prvi igrani *Kota 905* — 1960; tom akcionom pričom o uništavanju — nakon rata — grupe skrivenih subverzivnih domaćih izdajica postiže zapažen uspjeh. Ponavlja ga lirskim filmom iz rata *Opasni put* (1963), o djeci koja iz logora u Šleziji beže kući u Sloveniju, za koji je nagrađen Zlatnim lavom za dječji film na festivalu u Veneciji. Nakon duže stranke 1976. režira film za djecu *Vlak u snijegu* po poznatom romanu M. Lovraka, za koji je nagrađen rep. Nagradom »Vladimir Nazor« (godišnjom). Sedamdesetih i 80-ih godina bio je direktor proizvodnje, dramaturg te redatelj (oko 30 naslova) element-filmova zagrebačke Filмотеке 16. Radio je i za televiziju (u dječjem i omladinskom programu). Dobitnik je i Nagrade »Vladimir Nazor« za životno djelo (1982).

M. RELJA, *Vlak u snijegu*



Ostali važniji dokum. filmovi: *Sve o nafti* (1961); *Rijeka, luka Srednje Evrope* (1963); *Stare slave djeđovina* (1966); *Kroz šibenske tisne kale* (1968); *Bez alata nema zanata* (1980); *U podne* (1987).

Mi. Bog.

REMAKE (engl. ponovno načiniti, obnoviti), također **nova verzija** ili **nova obradba**, naziv za novu verziju nekog filma. Indikator da je neki film *remake* često je u ponavljanju naslova, zatim u eksploataciji istoga knjiž. odnosno kaz. predloška ili sižeya, te u propagandom isticanju da je projekt ili dovršeno djelo nova verzija nekoga već postojećeg filma. R. se od prethodne verzije (često i više njih) najčešće razlikuje novom autorskom i glum. ekipom, uporabom nove tehnologije realizacije (npr. /i vrlo često/ boja umjesto crno-bijele tehnike, široko platno umjesto stand. projekcija i sl.), osuvremenjivanjem priče (promjena tematskog naglaska, novi modeli ponašanja i sl.), suvremenijim naracijskim prosedom, eventualno i drugačijim ambijentiranjem radnje. Pojam *remake* tek se u iznimnim slučajevima poklapa s pojmom → *citat* — kad nova verzija ponavlja dijelove prethodne, kad ima kongenijalni karakter (a tada se može nazvati i *varijacijom*). R. se ne smije zamjenjivati s *nastavkom* (engl. *sequel*) — djelom koje nastaje neposredno nakon nekoga drugoga, najčešće komercijalno uspješnog filma (npr. *Kum*, 1972, odn. *Kum II*, 1974, F. F. Coppole) koji ostaje u istom žanrovskom i tematskim okvirima, najčešće i s istom ekipom, mijenjajući tek sekundarnija svojstva prethodnoga; ako je takvih nastava više, govori se o *seriji*.

R. se najčešće realizira s namjerom ponavljanja komerc. uspjeha prethodne verzije (npr. *Ben-Hur* — F. Nibloa iz 1926, odn. W. Wylera iz 1959; *Pobuna na brodu Bounty* — F. Lloyda iz 1935, odn. L. Milestonea iz 1962. i R. Donaldsona iz 1984; *Do posljednjeg daha* — J.-L. Godarda iz 1960, odn. J. McBridea iz 1983; više filmova A. Hitchcocka). Ponekad, razlog je sasvim suprotan: žele se korigirati nedostaci prethodne verzije (npr. *Plinske svjetiljke*, 1940, Th. Dickinsona odn. *Plinsko svjetlo*, 1944, G. Cukora). Uz djela koja su ostvarila veliku dobit, najčešća su nove obradbe poznatih knjiž. i kaz. djela (→ KAZALIŠTE I FILM; KNJIŽEVNOST I FILM), djela s likovima arhetipskog karaktera ili junacima koji pripadaju film. ili široj kult. tradiciji (→ DETEKTIVSKI FILM; FILM STRAVE; SERIJA; SERIAL; VESTERN), zatim djela koja efektno održavaju duh neke sredine

(npr. *Priča s naslovne strane* /→ B. HECHT/) te onih koja iznova mogu imati društveno-psihol. kompenzacijsku i mobilizatorsku funkciju — čiji su sadržaj i ideja opet postali aktualni.

An. Pet.

REMICK, Lee, am. filmska, kazališna i tv-glumica (Quincy, Massachusetts, 14. XII 1935). Školovala se na Barnard Collegeu. Isprva plesačica, 1953. debitira na Broadwayu i na televiziji. Na filmu od 1957, zamijećena je već prvom ulogom — seksepilne južnjačke mažoretkinje u *Licu u gomili* E. Kazana. I sljedeće uloge vezane su uz njenu privlačnost i izazovnu erotičnost (u počecima u tipu → nimfete, kasnije → mondenke ili → dobre prijateljice). Plavokosa, plavooka i bljedoputa, isprva glumi mlade žene s am. Juga (npr. *Dvoja rijeka*, 1960, E. Kazana), često i Faulknerove junakinje (npr. *Dugo toplo ljeto*, 1958, M. Ritta i *Utočište/Svetilište grijeha*, 1960, T. Richardsona). Već u toj fazi njena se senzualnost povezuje s opasnošću i prijetnjom, pa često tumači uloge žena-žrtava. Tako u *Anatomiji jednog umorstva* (1959) O. Premingera igra navodno silovanu ženu; za tu njenu ulogu kritika primjećuje: »Bez obzira da li se zločin zbio ili ne, pojava Remickove ne ostavlja sumnje da se silovanje moglo dogoditi«. I u zrelih godinama prate je sl. likovi (ponekad, ipak, i s primjesom zloće), npr. u *Predskazanju* (1976) R. Donnera, gdje igra ženu kojoj su u rođilištu dijete zamijenili demonskim. Iako nepobitno nadarena, nikad nije postala zvijezda, budući da u njenoj filmografiji (oko 30 filmova do 1988) ima premalo vrhunskih projekata. Za Oscara je nominirana za ulogu alkoholičarke u *Danima vina i ruža* (1962) B. Edwardsa. Od 1970. živi u Vel. Britaniji i sve više nastupa na televiziji. Posebno se istaknula u brit. tv-seriji *Jennie*, kao majka W. Churchilla, i am. tv-filmu *Prostitutke* (1975) J. Sargentata.

Ostale važnije uloge: *Kroz planine Dvovjeka zapađa* (R. Fleischer, 1958); *Operacija Teror* (B. Edwards, 1962); *Odvojeni kreveti* (A. Hiller, 1963); *Drugi čovjek* (C. Reed, 1963); *Mala, kiša mora padati* (R. Mulligan, 1964); *Tragom velike karavane* (J. Sturges, 1965); *Tako se ne postupa sa ženama* (J. Smight, 1968); *Detektiv* (G. Douglas, 1968); *Nikad ne popuštaj* (P. Newman, 1971); *Osvetljiva ravnoteža* (T. Richardson, 1973); *Osvetnik iz Belfasta* (D. Sharp, 1975); *Telefon* (D. Siegel, 1977); *Dodir mekušice* (J. Gold, 1978); *Evropljani* (J. Ivory, 1979); *Raskid među ljubavnicima* (De. Mann,

1979); *Ima li mjesta za ljubav?* (J. Oriansky, 1980); *Doprinos* (B. Clark, 1980).

Dr. II.

RENAUD, Madeleine, franc. filmska i kazališna glumica (Pariz, 21. II 1900/negdje 1903. ili 1905/). Glumu učila na pariškom konzervatoriju. Već od 18. godine članica Comédie-Française, gdje ostaje do 1946, kad se pridružuje kaz. družini svoga 3. supruga → J.-L. Barraulta (s kojim ponekad i režira); istodobno dalje nastupa u Comédie-Française i postaje legenda franc. kazališta. Film. karijeru otpočinje 1922, no u nij. razdoblju igra samo 2 uloge. U zv. filmu do izražaja dolaze njezine glasovne i interpretacijske mogućnosti te stječe popularnost i kao film. glumica. Pažljivo birajući angažmane, ostvarila je relativno malu filmografiju, u kojoj se izdvaja suradnja sa J. Grémillonom: uloga bolesne supruge J. Gabina u *Kapetanu remorkera* (1939) i fanatično uporne Thérèse Gauthier, svjetske rekorderke u duljini leta, u filmu *Nebo pripada vama* (1943). Izrazito karakterna glumica, svjetsku popularnost ipak nije stekla — dijelom i zbog nedovoljno atraktivnog izgleda te sklonosti recitativu. Nakon II svj. rata na filmu glumi tek povremeno; izdvaja se uloga »madame« u *Užitku* (1952) M. Ophulsa.

Ostale važnije uloge: *Tunel* (C. Bernhardt, 1933); *Obdanište* (J. Bénéit-Lévy, 1933); *Kradljivac* (M. Tourneur, 1934); *Maria Chapdelaine* (J. Duvivier, 1934); *Neobični gospodin Victor* (J. Grémillon, 1938); *Svjetolet ljeta* (J. Grémillon, 1943); *Stubište bez kraja* (G. Lacombe, 1943); *Razgovori karmelićanki* (Ph. Agostini, 1960); *Uhvati davola za rep* (Ph. de Broca, 1968); *Nemiran duh* (E. Luntz, 1971); *Mandarinka* (É. Molinaro, 1971).

Da. Mć.

RENNAHAN, Raymond-Ray, am. snimatelj (Las Vegas, Nevada, 1. V. 1896 — 19. V. 1980). Član A. S. C. Na filmu od 1917. u kompaniji National Film Corporation. Pionir je trobojne kolor-fotografije 20-ih godina, a ranih 30-ih snima neke od prvih eksp. verzija technicolor-tehnike (npr. prvi trobojni technicolor-film /kratkometražni/ *La cucaracha*, 1934, L. Corrigan, kasnije i prvi brit. film u technicoloru *Krila jutra*, 1937, H. Schustera). Snimatelj je prvoga komercijalno eksploatiranog filma u boji *Becky Sharp* (R. Mammoulian, 1935). Nakon toga jedan je od najtraženijih hollywoodskih snimatelja, često i savjetnik za primjenu kolora. Oscarom je nagrađen za fil-

move *Prohujalo s vihorom* (V. Fleming, 1939, sa E. Hallerom) i *Krv i pijesak* (R. Mamouljan, 1941, sa E. G. Palmerom). Nakon povlačenja s filma 1958. radi za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Tajna Muzeja voštanih figura* (M. Curtiz, 1933); *The Goldwyn Follies* (G. Marshall, 1938, sa G. Tolandom); *Kentucky* (D. Butler, 1938); *Šerif iz Dodge Cityja* (M. Curtiz, 1939, sa S. Politom); *Bubnjevi duž Mohavka* (J. Ford, 1939, sa B. Glennonom); *Chad Hanna* (H. King, 1940, sa E. G. Palmerom); *Kome zvono zvonilo* (S. Wood, 1943); *Dama u tami* (M. Leisen, 1944); *Kako sam pobijedio u ratu* (E. Nugent, 1944); *Izazovna plavušica* (G. Marshall, 1945); *California* (J. Farrow, 1946); *Dvoboj na suncu* (K. Vidor, 1947, sa L. Garmesom i H. Rossonom); *Neosvojen* (C. B. De Mille, 1947); *Blijedoliki* (N. Z. McLeod, 1948); *Jenki na dvoru kralja Artura* (T. Garnett, 1949); *Bijeli toranj* (T. Tetzlaff, 1950); *Srebrni grad* (B. Haskin, 1951); *Demer i Rio Grande* (H. Haskin, 1952); *Stranac u sedlu* (J. Tourneur, 1955); *Ulica bezakonija* (J. H. Lewis, 1955); *Hallidayev žig* (J. H. Lewis, 1956); *7. konjička* (J. H. Lewis, 1956); *Teror u texaskom gradiću* (J. H. Lewis, 1958).

RENNIE, Michael, britansko-am. filmski, kazališni i tv-glumac (Bradford, 25. VIII 1909 — Harrogate, 10. VI 1971). Studirao u Cambridgeu. Od poč. 30-ih godina film. statist, kao glumac debitira 1936 (*Tajni agent* A. Hitchcocka); od 1938. glumi i u kazalištu. Vrlo visok i mršav, blijedoputa strogog lica zagađenog pogleda, tipičnih anglosaksonskih manira, status zvijezde kratkotrajno stječe po prelasku u SAD (od 1950) — u prvom redu likovima teško odredivih nakana: *Trinaesto pismo* (O. Preminger, 1951), *Stranac je nazvao* (J. Negulesco, 1952) i *Operacija Cicero* (J. L. Mankiewicz, 1952); njegovim najboljim ostvarenjem smatra se uloga vanzemaljca u filmu *Dan kad je Zemlja stala* (R. Wise, 1951). Već od sredine 50-ih godina posvećuje se izrazito komerc. produkciji: kostimiranim spektaklima (npr. *Tunika*, 1953, H. Kostera; *Demetrije i gladijatori*, 1954, D. Davesa i Omar Hajam, 1956, W. Dieterlea), pustolovnim (npr. *Pokretna meta*, 1967, S. Corbuccija), ratnim (npr. *Đavolska brigada*, 1968, A. V. McLaglena) i sl. filmovima. U tom je razdoblju glum. dar iskazao na televiziji (npr. tv-serija *Treći čovjek*) i djelomično povratio popularnost.

Ostale važnije uloge: *Državni praznik* (C. Reed, 1938); *Tajanstveni profesor* (L. Howard, 1941); *Velika blokada* (Ch. Friend, 1941); *Opaka dama* (L. Arliss, 1945); *Cezar i Kleopatra* (G. Pascal, 1945); *Crna ruža* (H. Hathaway, 1952); *Jadnici* (L. Milestone, 1952 /kao Jean Valjean/); *Désirée* (H. Koster, 1954); *Kralj pušaka* (H. King, 1954); *Mambo* (R. Rossen, 1955); *Plaćenik* (E. Dmytryk, 1955); *Kiše Ranchipura* (J. Negulesco, 1955); *Ti-nejderska buntovnica* (E. Goulding, 1956); *Otok na suncu* (R. Rossen, 1957); *Izgubljeni svijet* (I. Allen, 1960); *Hotel* (R. Quine, 1967); *Moć* (B. Haskin, 1967).

RENOIR, Claude, franc. snimatelj (Pariz, 4. XII 1914). Unuk slikara Augustea R., sin → Pierrea R., nećak → Jeana R. Isprva asistent snimatelja (npr. B. Kaufmana, Ch. Matrasa i dr.). Samostalnu karijeru omogućuje mu stric, u čijem filmu *Toni* debitira 1934; i nakon toga povremeno asistira (npr. C. Courantu u filmu *Čovjek zvijer*, 1938, J. Renoira). U počecima karijere osjeća se utjecaj njemačke filmske fotografije (osobito E. Schüfflana), a kasnije — kada počinje snimati u boji — i djedova slikarstva (osobito na harmoniju boja, izražavanje emocija uporabom kolora

i sl.), što je posebno uočljivo u filmovima *Rijeka* (1951), *Zlatna kočija* (1952) i *Helena i muškarci* (1956) J. Renoira. U njegovim *Pravilima igre* (1939, sa J. Bacheletom) po prvi put koristi dubinski kadar, što je moglo imati utjecaja na stil O. Wellea, W. Wylera i dr. Za II. svj. rata radi u film. odjelu franc. vojske. Kasnije je zanimljiva njegova suradnja sa R. Vadimom, osobito u *Barbarelli* (1967) gdje koristi žive, gotovo šokantne pop-boje ali povremeno i monokromatsko obojenje, i sa A. Astrucem u filmu *Jedan život* (1957) gdje stvara impresionistički ugođaj. U njegovu podosta neujednačenom opusu još se izdvajaju dokum. film *Misterij Picasso* (H.-G. Clouzot, 1956) te igrani *Gospodin Vincent* (M. Cloche, 1947), *Vještice iz Salema* (R. Rouleau, 1957), *Francuska veza broj 2* (J. Frankenheimer, 1975) i *Spjün koji me je volio* (L. Gilbert, 1977). Sa R. Lefèvreom korežirao je film *Gajdaška opera* (Opéra-Musette, 1942).

Ostali važniji filmovi: *Izlet* (J. Renoir, 1936–40, sa J. Bourgoinom /nedovršen/); *Velika iluzija* (J. Renoir, 1937, sa Ch. Matrasom); *Zatvor bez rešetaka* (L. Moguy, 1938, sa Ch. Matrasom); *Mimi otac* (R. Clément, 1946); *Dva anđela u škripcu* (M. Tourneur, 1948); *Sastanak u srpnju* (J. Becker, 1949); *Maddalena* (A. Genina, 1953); *Zločin i kazna* (G. Lampin, 1956); *Varalice* (M. Carné, 1958); *Ničija zemlja* (M. Carné, 1960); *Umrijeti od užutka* (R. Vadim, 1960); *Baraba* (R. Fleischer, 1962, sa A. Tontijem); *Dezertar* (A. Cavalier, 1964); *Velika avantura* (G. Oury, 1966); *Topli plijen* (R. Vadim, 1966); *Tri koraka kroz ludilo* (omnibus, epizoda R. Vadima, 1967); *Ludakinja iz Chailloa* (B. Forbes, 1969, sa B. Guffeyjem); *Dama u automobilu s naočarima i puškom* (A. Litvak, 1969); *Konjanici* (J. Frankenheimer, 1970); *Avanturisti* (L. Gilbert, 1970); *Provalnik* (H. Verneuil, 1971); *Mladenci godine II/Nicolas Philibert u ratu i ljubavi* (J.-P. Rappeau, 1971); *Ubojica* (D. de La Patellière, 1972); *Nedostižni cilj* (J. Frankenheimer, 1972); *Zmija* (H. Verneuil, 1973); *Vjerna žena* (R. Vadim, 1976); *Krik života* (J.-L. Bertucelli, 1976); *Fatalne žene* (B. Blier, 1976); *Životinja* (C. Zidi, 1977); *Zanesenjak* (C. Zidi, 1978); *Liječnik* (P. Granier-Deferre, 1979).

RENOIR, Jean, franc. redatelj, producent, scenarist i pisac (Pariz, 15. IX 1894 — Beverly Hills, California, 12. II 1979). Sin slikara Augustea R., brat → Pierrea R., stric → Claudea R. Na nagon oca isprva se bavi keramikom, no nekoliko ranih kontakata s filmom ubrzo trajno određuje njegovo životno usmjerenje. Za I svj. rata služi u avijaciji i ranjen je; iz tog razdoblja potječe i oduševljenje ranim filmovima Ch. Chaplina, autora koji u njemu već tada izgrađuje uvjerenje da je film apsolutno ravnopravan s ostalim kreativnim disciplinama. Izravno ga prema filmu usmjeruju 2 djela: *Lude žene* (1922) E. von Stroheima i *Zeravica* (1923) I. Možuhina i J. de Baroncillija. Prva praktična iskustva stječe kao scenarist i producent filma *Catherine ili život bez радости* (1924) A. Dieudonnéa; u filmu nastupa i Renoirova prva supruga Catherine Hessling. Iste godine debitira i kao redatelj; melodramska priča *Djevojka s vode* (La fille de l'eau), protkana i realist. elementima, u kojoj je posebno zapažena scena sna predočenog s pomoću trikova. Pod izrazitim utjecajem von Stroheima ekranizira Zolin roman *Nana* (1926); tim djelom nagoviješta neke svoje stalne tematske preokupacije: prikaz »svijeta spektakla«, ljudskih slabosti i moralnog ambigviteta, te žena koje čine presudne životne greške. Ekranizacija Andersenove priče *Mala prodavačica šibica* (La petite marchande d'allumettes,

1928) duhovno je bliska franc. avangardi, osobito na planu stilizacijskih komponenti i teh. novotarija; tu lirsku fantaziju režirao je pod jakim Chaplinovim utjecajem. U *Zabušantu* (Tire-au-flanc, 1928), vodvilju iz kasarnskog života, miješaju se komično i tragično, mašta i okrutnost, zapravo su već uočljivi nagovještaji *vesele drame* (*drame gai*) — svojevrsnog žanra svojstvenoga cjelokupnomu njegovu stvaralaštvu (u gl. ulozi M. Simon). Za nj. razdoblje njegova stvaralaštva značajna je fascinacija C. Hessling i zaokupljenost igrom glumaca, čije umijeće tada nije uvijek u stanju podrediti zahtjevima režije; uočljiva je i izrazita sklonost pikuralnosti.

Pojava zv. filma oslobađa Renoira od ponekad prekomjerne vezanosti za slikovno, a manje je zamjetljiva i impresionistička komponenta. Svoj prvi zv. film *Beba se kupi* (On purge bébé, 1931), prema kaz. komadu G. Feydaua o dječaku koji se ne želi prati, realizirao je za samo 4 dana. Od početnih zv. filmova pažnju zavrđuje i *Kuja* (La chienne, 1931), dojmljiva soc. analiza nekih aspekata života na Montmartreu, naturalistička i okrutna drama o strasti potcijenjenog suprugac-inovnika (M. Simon) koji se tragično zaljubljuje u »uličnu ženu«, s dimenzijom fatalizma karakterističnom za mnoge njegove filmove; u djelu su uočljivi i pokušaji usavršavanja formalnih otkrića (npr. dubinske oštirine i realist. uporabe zvuka). God. 1932. snimio je čak 3 filma: *Noć na raskršću* (La nuit du carrefour), u novijim valorizacijama sve cijenjeniji policijski film prema romanu G. Simenona (s bratom Pierreom u ulozi inspektora Maigreta), prožet atmosferom iz djela Dostojevskog; *Bodu spašen iz vode* (Bodu sauvé des eaux), najznačajniji iz tog razdoblja, o dodiru anarhoidnog klošara (M. Simon) — spašenog od samoubojstva skakanjem u rijeku — s okoštanim životnim ritualima sitne buržoazije, koji pokazuje do koje su mjere autorove simpatije na strani životne spontanosti, »razbarušenosti« pa i subverzije — odlika bez kojih, po njegovu mišljenju, nema i ne može biti obnavljanja života; *Chotard i kompanija* (Chotard et Cie.), koji je pokušao prožeti vedrinom ležernih am. komedija (u njemu otpočinje dugogodišnju suradnju sa J. Beckerom kao asistentom režije). U zadnjem ostvarenju ovog razdoblja, *Madame Bovary* (1934), manje je poštivao neke fakticite a više duh Flaubertova djela.

Razdoblje polit. inicijativâ Narodne fronte obilježiti će i Renoirove filmove izrazitim soc. angažmanom. U tom smislu izdvaja se *Toni* (1934), nastao na temelju autentične »crne kronike« o tragičnim događajima među tal. radnicima na jugu Francuske; u želji da tu melodramsku ali trpku priču o doseljniku koji je žrtva neuzvraćene ljubavi i netrpeljivosti prema strancima što više približi nepatvorenom životu, snimao je u ambijentima gdje se drama stvarno odigrala (s direktno snimanim zvukom) i s mnoštvom naturščika koji su prvi put stali pred kameru, ostvarivši tako i izravnu anticipaciju tal. → *neorealizma* (producent je bio M. Pagnol, film je snimio njegov nećak Claude, a u ekipi se nalazio i L. Visconti). Duh Narodne fronte i → Groupe Octobre osobito je uočljiv u *Zločinu gospodina Langea* (Le crime de M. Lange, 1936) prema scenariju J. Préverta, djelu prožetom idejom opiranja kapitalističkoj eksploataciji i stvaranju proleterskih kooperativa; koncentrirani dekor izgrađen u studiju Billancourt omogućio je atraktivne pokrete kamere (J. Bachelet), premda i prizori snimljeni statično, posredstvom dubinske oštirine, nisu lišeni iznimne životnosti; zanimljivost djela je u tome što je

gotovo čitava priča dana u retrospekcijama te u Renoirovu čestom motivu bliskosti među tzv. malim ljudima: pogranična straža dopušta protagonistu (R. Lefèvre) da prijeđe granicu kad sazna je za razloge njegova zločina (ubio je čovjeka koji je pokušao uništiti kooperativu). Tri priče filma *Život pripada nama* (La vie est à nous, 1936) trebale su ilustrirati ulogu KP Francuske u obrani radnika; premda ga cenzura nije propustila (definitivno je montiran tek 1946), stekao je veliku popularnost u perifernim kinima ili na privatnim projekcijama, a zanimanje za nj ponovno je poraslo nakon studentskih nemira iz 1968. God. 1936–40. snimao je film *Izlet* (Partie de campagne), čija je nedovršena verzija oblikovana i montirana 1946; izniklo iz slikarstva impresionista (Renoir, Monet), a na temelju Maupassantova knjiž. predloška, djelo razotkriva dionizijsku stranu autorova kreativnog temperamenta, njegovu zaljubljenost u prirodu i čulne aspekte života (sâm R. tumači i jednu od uloga — oca Poulaina).

U razdoblju neposredno prije II svj. rata snimio je 5 igr. filmova koji će bitno utjecati na oblikovanje stilskih osobitosti → *poetskog realizma* (ili *crnog filma*). Pesimistička i turborna raspoloženja karakteristična za tu struju, u razdoblju sve izraženije predratne krize, unijela su još više ozbiljnosti i u Renoirove filmove, premda on i tada potpuno ne odustaje od svog poimanja zbilje iskazanoga kroz koncept vesele drame, tj. stava da su i najdramatičniji životni trenuci prožeti »iscjeljujućim« duhom komike. To poigravanje žanrovima vidljivo je već u prvom ostvarenju njegove znamenite prijeratne serije — *Na dnu* (Les bas-fonds, 1936, Prix Louis Delluc 1937/prvi uopće/), prema djelu M. Gorkog, sa J. Gabinom (uz M. Simona i P. Renoira njegovim omiljenim glumcem) te cijelim nizom dr. poznatih i manje poznatih glumaca koji ostvaruju galeriju životnih i dojmljivih likova. God. 1937. sa Ch. Spaakom piše scenarij *Velike iluzije* (La grande illusion, 1937), prema memoarima oficira koji je 7 puta bježao iz zarobljeništva, s radnjom iz I svj. rata, o odnosima između oficirâ i vojnika zaraćenih strana, posebno o položaju grupe Francuza koji pokušavaju bijeg iz zarobljeništva; u najuvaženijoj anketi o najboljim filmovima svih vremena na Svjetskoj izložbi u Bruxellesu 1958, djelo zauzima 5. mjesto. Zalažući se za bratstvo među narodima, autor je dokumentirano eksplicirao svoju tezu o preprekama među narodima iz koje proizlazi »... da su ljudi manje razdvojeni vertikalnim barijerama nacionalizma, a više horizontalnim cijepanjima kultura, rasâ, klasâ, profesijâ itd.« (A. Bazin). Film je postigao velik uspjeh u svijetu, posebno u Francuskoj i SAD (osobno ga je preporučivao predsjednik Th. D. Roosevelt), dok je u Njemačkoj i Italiji zabranjen. Svojom neposrednošću i životnošću *Marseljeza* (La Marseillaise, 1938), »film za narod stvoren od naroda« — epska pov. freska sa čak 37 likova, ostavlja dojam žurnala o francuskoj revoluciji, jer je autor nastojao da uz pov. činjenice i ličnosti otkrije opipljivu i svakodnevnu realnost karaktera i individualnosti (dijalozi djela prožeti su izuzetno bogatim kulinarskim vokabularom!). Film *Čovjek zvijer* (La bête humaine, 1938), jedna od najuspješnijih ekranizacija djela É. Zole, ujedno jedan od najnaturalističnijih Renoirovih filmova, osobito impresionista prizorima kretanja vlaka simbolično preklapljenim s pomicanjima u sferu nagonškoga u čovjeku. Slijedi Renoirovo središnje djelo *Pravila igre* (Le règle du jeu, 1939, i glumac), koje je kritika gotovo jednodušno odbacila, a voj. cenzura zabranila; uspjeh i potpunu rehabilitaciju doživjet će tek



JEAN RENOIR

znatno kasnije (u anketama brit. časopisa »Sight and Sound« o najboljim filmovima svih vremena 1952. dijeli 10–12. mjesto, a 1972. zauzima 2). Radnju određuju 2 događaja: lov u Sologneu i kostimirana zabava u dvorcu; oba rituala omogućuju pronicljivo razotkrivanje mentaliteta i raspoloženja visokoga društva. razreda koji se podredio ispraznosti i surovosti »pravila igre« da bi uopće mogao opstati — film zapravo implicitno prevodi cjelokupnu krizu savjesti jedne civilizacije na rubu propasti. Ta precizna deskripcija duha tog doba, vođena vodviljski (mogući uzori Musset i Beaumarchais) ali prožeta najcrnijim pesimizmom (strada onaj koji ne poštuje pravila društva. igre, tj. onaj koji se jedini iskreno zaljubi), sublimira i sve tako često isticane odlike Renoirova modernizma — postupke koji su odigrali važnu ulogu u novijem konstituiranju suvremenih teorijskih shvaćanja; pokretna kamera (J. Bachelet i C. Renoir, koja nije strogo u funkciji radnje (već ugodaja), i uporaba tzv. off-prostora u smislu da se fabulativno važne stvari mogu događati i izvan vidnog polja temeljna štu otkrića koja R. varira u svom djelu.

Film *Tosca* (La Tosca, 1940, sa C. Kochom) prvi je njegov pokušaj izvan domovine (u Italiji); snimanje je ubrzo moralo biti obustavljeno, jer je II svj. rat zahvatio i taj dio Evrope.

Iste godine na poziv R. J. Flahertyja odlazi u SAD, gdje ostaje 12 godina i realizira 7 filmova. Prva dva snimio je za kompanije 20th Century-Fox odn. RKO, a predstavljaju pokušaj uklapanja u am. sustav produkcije, dok je preostale radio za neovisne producente, pa oni imaju znatno osobnije obilježje. *Močvara* (Swamp Water, 1941) prema scenariju D. Nicholisa inteligentno je režiran pustolovni thriller sniman izvan studija (u močvarama Georgije), što je bio jedan od prvih slučajeva da je neka velika hollywoodska kompanija pristala napustiti studio. Međutim, već u idućem filmu *Ova zemlja je moja* (This Land Is Mine, 1943) upravo u studiju pokušava rekonstruirati milje i atmosferu gradića u okupiranoj Francuskoj; tipično am. priča o običnom čovjeku (Ch. Laughton), koji iz lojalnog građanina prerasta u pobunjenika, u Francuskoj je dočekan s prezirom. Slijedi 35-minutni propagandni dokum. film *Pozdrav Francuskoj* (Salute to France, 1944/prikazan 1946/, sa G. Kaninom) o 3 vojnika (Francuzu, Amerikancu i Britancu) koji odlaze na franc. ratište i usput razgovaraju o zemlji koju će uskoro ugledati. Film *Južnjak* (The Southerner, 1945, Grand Prix festivala u Veneciji 1946) realizira nezavisno, sa W. Faulknerom kao umj. savjetnikom i R. Aldrichem kao asistentom; siromašni am. Jug kao poprište zbivanja i jedna obitelj uzgajivača pamuka koja se grčevito pokušava održati u pasivnom kraju potaknuli su Renoira da tu oporu soc. problematiku iskaže vrlo eksplicitno, evocirajući pritom prosede iz filma *Toni*. Idući film *Dnevnik jedne sobarice* (Diary of a Chambermaid, 1946) realizira prema romanu O. Mirbeaua; u toj studiji hipokrizije ostaje dosljedan svojoj opsesiji miješanja dramatičnoga i komičnoga, stvarajući tragičnu farsu (po mnogim kritičarima, svoj »najmračniji« film) u kojoj tip realizma iz franc. faze nadomješta izvanredno uvjerljivim rekonstrukcijama u studiju. Napokon, *Zena na obali* (The Woman on The Beach, 1947), uzbudljiva melodrama o ljubavnom trokutu (duševni bolesnik upliće se u život izazovne mlade žene i njezina sadističkog supruga), svjedoči o Renoirovoj stilskoj fleksibilnosti: naime, pokreti kamere vrlo su rijetki — dominira tradic. montažno načelo plan-kontraplan, s osobitom težnjom da svaki kadar bude čvrsto integriran u radnju. Renoirovo najuspjelije i najslojevitije djelo iz razdoblja boravka izvan domovine je *Rijeka* (The River, 1951), djelom i dokumentaristički film (njegov prvi u boji) o engl. zajednici u Indiji (na obalama Gangesa); prožet brojnim metaforama, donosi zapravo konfrontaciju relig. spiritualnosti Zapada i Istoka,

J. RENOIR, *Maia* prodavačica šibica

a govori i o vremenu i prirodi kao agensima čovjekove regeneracije.

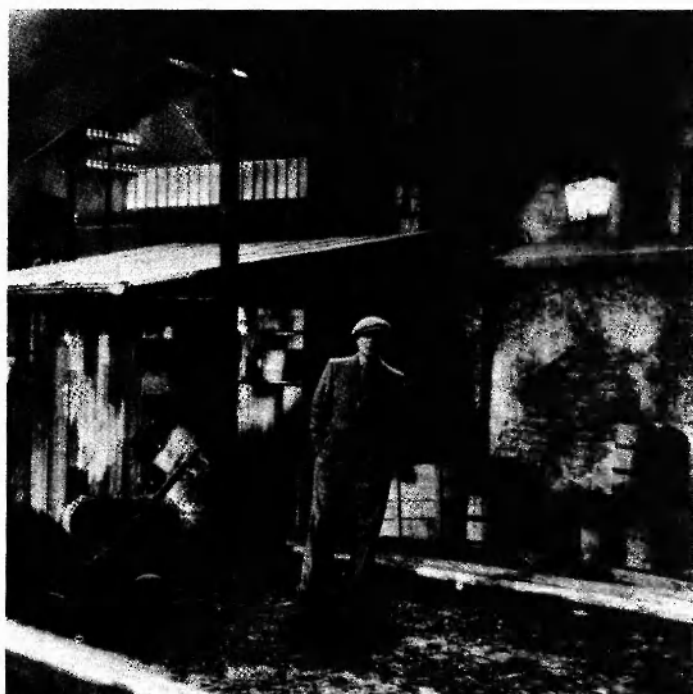
Treća i posljednja faza Renoirova stvaralaštva (1952–69), u kojoj do izražaja dolazi njegovo sve veće zanimanje za kult. povijest, otpočinje filmom *Zlatna kočija* (*La carrozza d'oro*, 1952) snimljenim u Italiji; riječ je o slobodnoj film. transpoziciji proze P. Mériméea s radnjom u španj. koloniji XVII st., sa A. Magnani u gl. ulozi glumice u *commediji dell'arte*; 4 lika filma razapeta su između kazališta i života, pokušavajući definirati svoje identitete: neki od njih shvaćaju da mogu živjeti tek na sceni, što Renoiru služi za variranje svoje trajne preokupacije — odnosa između umjetnosti i prirode, te komedije i života. Nastanak music-halla Moulin-Rouge na Montmartreu 1890. tematsko je polazište filma *French Can-Can* (1955); ta »muzička fantazija«, vjerojatno najuspjelija film. evokacija *fin-de-sièclea*, najatraktivniji je Renoirov film: uspio spoj glazbenih (muzika G. Van Parysa, can-can /osobito frenetična završna scena/), likovnih (asocijacije na slikarstvo impresionista /fotografija M. Kelbera/) i kulturalnih komponenti. Zanimanje za isto razdoblje i opsjednutost lijepim (na granici *l'art pour l'art*) karakteristično je i za film *Helena i muškarci* (*Eléna et les hommes*, 1956), s radnjom koja se razvija oko kapriciozne ljepotice (I. Bergman). Film *Testament doktora Cordeliera* (*Le testament du Dr. Cordelier*, 1959) slobodna je interpretacija romana *Doktor Jekyll i gospodin Hyde* R. L. Stevensona; pokušaj znanstvenog dokazivanja postojanja duše derivira bestijalnog Opalea (vrsna dvostruka uloga J.-L. Barraulta), okrutnu i destruktivnu osobu kroz koju R. oštro kritizira profilerski moral krupne buržoazije. Renoirova strastvena opsjednutost prirodom još jednom se iskazuje u *Donučku na travi* (*Le déjeuner sur l'herbe*, 1960), idiličnome »izletskom« filmu izrazite vizualne (fotografija G. Leclerca) i glazb. atraktivnosti (Renoirov omiljeni skladatelj J. Kosma), koji polazi od pokušaja znanstvenika (P. Meurisse) da stvori uvjete za umjetnu tvorbu djece a završava njegovom spoznajom da bi se time životu oduzela njegova prirodna bit; borba između apolonijskoga i dionizij-skoga razrješava se u prilog drugoga. U filmu *Zarobljeni kaplar* (*Le caporal épinglé*, 1962), djelu prožetom duhom bratstva, žudnje za slobodom izjednačena je s temeljnim fiziološkim potrebama čovjeka; junak (J.-P. Cassel) čak 5 puta pokušava bijeg iz ratnog zarobljeništva, da bi u šestom napokon uspio. Svoj posljednji film *Malo kazalište Jeana Renoira* (*Le petit théâtre de Jean Renoir*) snimio je 1969. za televiziju (kao kinemat. film prikazan je 1971); njegove 4 epizode rekapituliraju osnovne preokupacije autorova cjelokupnog stvaralaštva. Povremeno se pojavljivao kao glumac u filmovima dr. redatelja (npr. *Mala Lili*, 1928, A. Cavalcantija). Od 50-ih godina bavio se i kaz. adaptacijom i režijom; među ostalima, postavio je i svoje komade *Orvet* i *Carala*. Objavio je autobiografske knjige *Renoir, moj otac* (Renoir My Father, London 1962) i *Moj život i moji filmovi* (*Ma vie et mes films*, Pariz 1974). Dobitnik je specijalnog Oscara 1975. za svoj doprinos filmu te franc. ordena Legije časti 1977. Iako am. državljanin, pokopan je uz najviše drž. počasti u Francuskoj.

Izrazito osobena pogleda na svijet i stila, tridesetak godina jedan od najistaknutijih svjetskih dje-latnih redatelja, R. je po sve rasprostranjenijem mišljenju prvak franc. filma, a i u svjetskim razmjerima njegov se opus i nakon smrti sve više uvažava. Tridesetih godina nepokriveni simpatizer naprednih pokreta, također sklon najtjeskob-

J. RENOIR, *Velika iluzija*
(E. von Stroheim
i P. Fresnay)



J. RENOIR, *Čovjek zvijer*



J. RENOIR, *Pravila igre*



J. RENOIR, *Toni*J. RENOIR, *Kuja*
(M. Simon)J. RENOIR, *Zločin
gospodina Langea*J. RENOIR, *Rijeka*

nijim životnim opservacijama tipičnim za liberalnoga građanskog intelektualca, dao je izvorni prilog struji → *poetskog realizma* kompaktno prezentirajući njezine dominantne motive i homogenije od ostalih donoseći psihol. i soc. komponente obrađivane građe, zatim → *crnom filmu* uopće, a utjecao je i na kasniji pokret → *novog vala*. Nakon II svj. rata, u fazi stvaralačke zrelosti i smirenosti, do izražaja sve više dolazi dimenzija hedonizma i galskog duha, što omogućuje da se iskažu njegovi najosobniji nazori. Naime, prisno vezan za autentičnu i nadasve prirodnu polifonu pulsaciju života, s izraženim darom za lucidno zapažanje detalja (s čime je u svezi i sklonost red. improvizaciji) i razotkrivanje unutrašnjih realiteta, s likovima koje oblikuje s ljubavlju i kad sadrže osobine zla, sa suptilnom radoznalošću prema odnosu umjetnosti i života, zagovarajući i argumentirajući tezu da nikome ne možemo suditi, pošto svatko ima svoje razloge za ono što čini, R. je veliki moralist i realist film. umjetnosti; svoje raznovrsno ali i posve koherentno djelo izgradio je i na osnovi stava da je život nesavršen i kontroverzan sustav, teško dohvatljivi spoj dramatičnoga i komičnoga, koji treba stojički prihvatiti i igrati ga po pravilima dostojanstva, humanosti i šarma. Kao stilist, R. je — s jedne strane — najekonomičniji fabulist, pripovjedač franc. zvučnog filma, ujedno jedan od kult-redatelja (uz J. Forda, H. Hawksa, A. Hitchcocka i F. Langa) klas. narativnog stila zv. razdoblja, ali i — sposobnošću miješanja žanrovskih obrazaca (komedije, melodrame, krim. i socijalnopsihol. filma) te složenošću narativne perspektive — preteča film. modernizma.

Ostali filmovi: *Charleston* (1927); *Marquitta* (1927); *Turnir* (*Le tournoi*, 1929); *Pustoš* (*Le bled*, 1929).

LIT.: P. Davoy, Jean Renoir, Bruxelles 1957; A.-J. Caudiez, Jean Renoir, Paris 1962; Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, Analyses des films de Jean Renoir, Paris 1966; F. Pouille, Renoir 1938 ou Jean Renoir pour rien. Enquête sur un cinéaste, Paris 1969; U. Gregor, Jean Renoir und seine Filme, Bad Ems 1970; P. Leprohon, Jean Renoir, New York 1971; C. Cuenca, Humanidad de Jean Renoir, Valladolid 1971; L. Braudy, Jean Renoir: The World of His Films, New York 1972; A. Bazan, Jean Renoir, Paris 1973; R. Dugnat, Jean Renoir, Berkeley 1974; C. Boyle, Jean Renoir: le spectacle, la vie, Paris 1975; A. Sesonske, Jean Renoir: The French Films 1924–1939, Cambridge 1980; D. Serceau, Jean Renoir l'insurgé, Paris 1981.

Pe. K.

RENOIR, Pierre, franc. filmski i kazališni glumac (Pariz, 21. III 1885 — Pariz, 11. III 1952). Najstariji sin slikara Augustea R., brat → Jeana R., otac → Claudea R. Diplomirao na pariškom konzervatoriju 1907. kao prvi u klasi. Karijeru otpočinje u bulevarskim kazalištima, a od 1928. član je trupe L. Jouveta, uspješan i u klas. i u modernom repertoaru. Na filmu debitira 1911 (*Nasip* A. Gancea), ali kontinuirano nastupa tek od 1932, prihvativši jednu od brojnih bratovih ponuda, te tumači inspektora Maigreta u filmu *Noć na raskršću*. Kasnije igra još 2 vrlo zapažene uloge u filmovima J. Renoira: Charlesa Bovaryja u *Madame Bovary* (1934) i Louisa XVI u *Marseljezi* (1938). Tokom 30-ih godina njegov izrazito autoritativan, miran, hladno proračunat lik oštih crta lica i tamnih očiju prodorna pogleda donosi mu i niz uloga militarističkih tipova, kakav je kapetan španj. legionara u filmu *Zastava* (J. Duvivier, 1935), a igra i izrazite negativce (npr. *Zamke*, 1939, R. Siodmaka). Svoju najupečatljiviju ulogu ostvaruje u *Djeci raja* (M. Carné, 1944) likom Jerichoa, mračnoga i pomalo misterioznog čudaka. Velikog talenta i obrazovanja, ugled je stekao ulogama jakoga dramsko-psihol. naboja, ali je igrao i u brojnim posve komerc. projektima. Nastupio je u ukupno 62 filma.



P. RENOIR u filmu
Djeca raja
(sa Arletty)

Ostale važnije uloge: *Budnost oružja* (M. L'Herbier, 1935); *Tvrđava šutnje* (M. L'Herbier, 1937); *Mollenard* (R. Siodmak, 1938); *Rodoljub* (M. Tourneur, 1938); *Maltežaninova kuća* (P. Chenal, 1938); *Macao, pakao igre* (J. Delannoy, 1939); *Priča smijeha* (M. L'Herbier, 1941); *Dnevnik počinje u pet sati* (G. Lacombe, 1942); *Posljednji adut* (J. Becker, 1942); *Gospoda i mrtvac* (L. Daquin, 1943); *Putnik bez prtljage* (J. Anouilh, 1944).

RENTZIS, Thanassis, grč. redatelj i film. kritičar (Egion, 29. III 1947). Jedna od najistaknutijih ličnosti grč. »novog vala«. God. 1968. diplomirao u Centru za visoke filmske studije u Atini; 1969. ondje osniva Centar za eksperimentalni film, kojim upravlja do 1973. Iduće godine osniva tromesečnik »Film« koji i danas uređuje. Kao koscenarist i suredatelj debitira filmom *Crno-bijelo* (Mavro-aspro, 1974, sa N. Zervosom) koji zabranjuje cenzura voj. režima. U svome prvome samostalnom filmu *Bio-grafija* (Vio-graphia, 1975) iskazuje izrazitu sklonost prema eksp. formama, kombinaciji animacije i fikcije, kolažnome i avangardnom filmu. Sl. postupak koristi u sljedećem filmu *Korpus* (Corpus, 1979), studiji anatomije ljudskog tijela kroz koju se prepliću univerzalni simboli civilizacije. Internacionalist, sasvim napušta tradic. obrasce i teme, pa inzistira na univerzalnosti simbola i općeljudskim značenjima, neprestano eksperimentira, miješajući razne tehnike i postupke u traganju za individualnim izrazom, koji ponešto duuguje am. avangardi 60-ih godina, osobito S. Brakhageu i S. Vanderbeeku. Njegov najbolji film *Električni anđeo* (Electric Angel, 1981) jest rekapitulacija raznovrsnih formi erotskog iskustva civilizacije, bogata sukcesija oblika i preplet poetskih simbola. R. uglavnom ne koristi dijalog — izgovorene riječi ili uopće nema ili ima marginalno značenje; film je za njega »ekumenski jezik«. Generalni je sekretar Udruženja grčkih filmskih redatelja i potpredsjednik Evropskog udruženja filmskih umjetnika.

B. Ze.

REPAK, Salko, film. i kaz. glumac (Stolac, 14. IV 1897 — Beograd, 17. X 1962). U toku rata bio je član Kazališta narodnog oslobođenja, a nakon njega nastavio karijeru uspješnoga kaz. glumca. Na filmu od 1948, tumači efektne sporedne karakterne uloge među kojima se izdvajaju: *Priča o fabrici* (V. Pogačić, 1948), *Stojan Mutikaša* (F. Hanžeković, 1954), *Posljednji kolosek* (Ž. Mitrović, 1955), *Kroz granje nebo* (S. Janković, 1958) i *Gospoda ministarka* (Z. Skrgin, 1958).

REPER-TON, zvuk registriran u prvom redu na magn. vrpici, koji u toku rada na filmu zamjenjuje

budući definitivni ton. U filmu slika se snimanjem trajno registrira na film. vrpicu. Za zvuk, međutim, to pravilo ne vrijedi, jer okolnosti za trajnu registraciju zvuka (dijaloga, glazbe, šumova) često — zbog akustičkih razloga — nisu povoljne. Zbog toga se uz sliku naknadno registriraju odgovarajući zvukovi u posebnim ton. studijima. Međutim, rad na svim fazama filma (osobito u montaži) znatno je olakšan ako se obradba slikovnog materijala obavlja uz zvuk koji je — makar privremeno — registriran zajedno sa slikom, dok se ne obavi definitivna ton. obradba filma. slikovnog materijala u odgovarajućim akustičkim prostorima (ton. studijima). Uobičajeno je da se definitivna zv. obradba filma izvodi tek nakon slikovne obradbe, tj. montaže snimljenog materijala; kod takve zv. obradbe ne koristi se reper-ton.

V. Sm.

REPETICIJA, termin u film. proizvodnji — naziv za svaku (prvu i sve ponovljene) snimku istog → kadra. Svaki se kadar najčešće snima 2 ili više puta (»u nekoliko repeticija«) zbog međusobno povezanih razloga operativne, tehnol., pa i stvaralačke prirode: a) da bi se ispravili nedostaci (u glumi, mizansceni, osvjetljenju, zvuku i dr.) uočeni u toku snimanja ili na kontrolnoj projekciji; b) radi postojanja »rezervnog« kadra (ukoliko se prvi na bilo koji način ošteti). Ponekad se isti kadar više puta snima namjerno, »s predumišljajem« — da bi se glumci u procesu snimanja »razigrali«, da bi redatelj provjerio svoju koncepciju ili u toku snimanja iznašao najprikladnija rješenja. Kad se — u potpunom slučaju — izmijene predviđeni, zamišljeni ili — knjižnom snimanja utvrđeni → parametri kadra, onda se takva repeticijska naziva *varijantom*.

U operativni snimanja, a u prvom redu pod nadzorom → sekretara režije, svaka R. obilježuje se na → klapi (npr. 78, 5 x /kadar 78, peti put/). To služi: a) da bi se neposredno po svršetku snimanja pojedinog kadra odredila repeticijska najpogodnija za laboratorijsku obradbu; b) da bi se u pregledu obrađenih snimki za dalju (montažnu, zv.) obradbu izabrala najprikladnija; c) da bi se kod laboratorijske obradbe, te obradbe slike i zvuka moglo — po zapisu broja repeticije na snimljenom klapi — provjeriti da li je u proces izradbe filma doista uključena baš ona odabrana repeticijska.

U praksi broj repeticija varira ovisno o vrsti filma, prirodni snimanog prizora i tipu realizatora filma. U dokum. filmu (gdje se često snimaju zbivanja koja su neponovljiva, uvijek karakterizirana nekim novim manifestansima) varijante su znatno učestalije. U igr., fikcionalnom filmu (u

kojem se »konstruira« prizor, i to prema najčešće strogo fiksiranom »planu« — knjizi snimanja) češći je veći broj repeticija. Broj repeticija povećava se u onoj mjeri u kojoj je snimani prizor mizanscenski složeniji: ako se snimaju spec. efekti, kad je u kadru veći broj glumaca i statista (što povećava mogućnost nečije greške), ukoliko su glum. zadaci izvedbeno teški i sl.; napokon, on ovisi i o radnoj metodi, stilu i sposobnosti → redatelja, kao i ostalih članova film. → ekipe.

An. Pet.

REPORTAŽA, FILMSKA, vrsta dokum. filma izričite informativne namjene. U odnosu na epizodu film. novosti (koje također velikom većinom imaju reportažni karakter), reportažom se obično smatra cjeloviti, zasebni film s dužom, bogatijom i dokumentiranijom informacijom o prikazivanom sadržaju. Javlja se već u prvom desetljeću XX st. — isprva ekstenzijom pojedinačnih snimki istaknutih ličnosti, događaja ili krajeva, potom kao razradba epizoda film. novosti. Nastaje najčešće u slučaju potrebe za opširnijim izvještavanjem o važnom ili neočekivanom događaju (prirodna nepogoda, izbijanje rata, smrt značajne osobe, važna društ. manifestacija i sl.), ili o nečemu što je javnosti manje poznato (daleki nedostupni predjeli, izvještaji s fronte, znanstvena otkrića i sl.); tada R. u film. predstavi može zamjenjivati program film. novosti. Bogatstvo razradbe obrađivane teme i individualiziranost pristupa razlog su što R. 20-ih godina počinje prerastati, odn. inicirati nastanak tzv. *dokumentarističkog esaja*. Pojavom televizije proizvodnja film. reportaža se smanjuje (→ DOKUMENTARNI FILM).

An. Pet.

REPRODUKCIJA BOJA. Reprodukcijska boja u kolor-fotografiji je optimalna ona su boje što vjernije bojama snimljenog objekta (iako je reprodukcija sama po sebi harmonična). Karakteristike (veličine) kojima se boje opisuju u kolor-fotografiji su *ton, zasićenje i svjetlina*, odn. odgovarajuće fiz. veličine — *dominantna valna duljina, čistoća pobude i luminacija*.

Kvaliteta reproduciranih boja često se bazira na vizualnoj ocjeni. Pri tome se ova ocjena može djelomično objektivirati primjenom komparativne metode; velik broj promatrača uspoređuje uzorke po parovima ili ih ocjenjuje različitim ocjenama. Nakon toga se ukupna ocjena uzorka iskazuje u odnosu na maksimalnu ocjenu pa se na taj način dobiva kvalitativna ocjena u postocima. Ova metoda je prikladna u slučaju velikog broja uzoraka, njihova međusobnog odnosa; no budući da se temelji na vizualnoj ocjeni, daje ipak subjektivne rezultate. Objektivna ocjena kvalitete reproduciranih boja može se dobiti samo mjerenjem boja. Prije njega potrebno je, međutim, još utvrditi tip reprodukcije boja. Ti različiti tipovi reprodukcije mogu se klasificirati kao: *spektralna reprodukcija, kolorimetrijska reprodukcija, egzaktna reprodukcija, ekvivalentna reprodukcija, kolorimetrijska reprodukcija uz praktičan kriterij, odgovarajuća reprodukcija i reprodukcija za koju se opredjeljujemo*; od ovih tipova u kolor-fotografiji prikladna je za refleksne uzorke (kolor-fotografija na papiru) kolorimetrijska reprodukcija uz praktičan kriterij. U tom slučaju se uzorci osvjetljuju i ocjenjuju svjetlom istoga spektralnog sastava, ali različitog intenziteta. Kako je kromatičnost (ton i svjetlina) boja ovisna o intenzitetu osvjetljavanja, jasno je da će se bolji rezultati postići sa što sličnijim intenzitetom osvjetljavanja pri snimanju i pregledu uzorka.

Odgovarajuća reprodukcija se primjenjuje u slučajevima kada se snimani objekt i reprodukcija osvjetljuju uz različite izvore svjetla, kao što je

to slučaj pri snimanju kolor-filmova i njihovog pregleda projekcijom. U tom slučaju između kromatičnosti i relativne svjetline snimanog objekta i reprodukcije postoji razlika.

Ispitivanje kvalitete reproduciranih boja u kolor-fotografiji provodi se na taj način da se standardizirane tablice boja snimaju uz optimalne uvjete na kolor-fotomaterijalu. Ove tablice sadrže obično *šivi klin* (niz polja različite gustoće zacrnjenja), osnovne boje aditivne i suptraktivne sinteze, te neke karakteristične boje koje se teže reproduciraju (boja ljudske kože, boja plavog neba, boja zelenog lišća).

Nakon obradbe na uzorcima i tablici vrši se mjerenje boja. Pri mjerenju boja spektrofotometrijskom metodom, na transparentnim uzorcima (filmu) mjere se transmitancije, a na refleksnim uzorcima (foto-papira) i tablici boja mjere se reflektancije. Ove vrijednosti su ujedno i tristimulusne vrijednosti X , Y i Z , i to: X je stimulna vrijednost u crvenom području svjetla, Y u zelenom a Z u plavom. Iz tristimulusnih vrijednosti izračunavaju se kromatične koordinate boja x , y , z prema jednadžbama:

$$x = \frac{X}{X + Y + Z}$$

$$y = \frac{Y}{X + Y + Z}$$

$$z = \frac{Z}{X + Y + Z}$$

Izračunate koordinate x , y , z za tablicu boja i svaki uzorak unose se u kromatični dijagram *CIE 1931* i uspoređuju, pa se na taj način dobiva odstupanje reproduciranih boja u dominantnoj valnoj duljini (tonu) i čistoći pobude (zasićenja).

Iz spektrofotometrijskih mjerenja i kromatičnih koordinata x , y i z mogu se izračunati koordinate $L^* a^* b^*$ za konstrukciju *CIE $L^* a^* b^*$* dijagrama. U ovaj dijagram se unašaju sve 3 karakteristike boja — ton, zasićenje i svjetlina, pa se na taj način dobivaju kompletniji podaci o odstupanju reproduciranih boja.

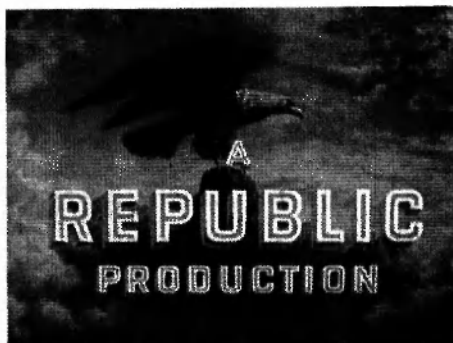
Za praktičan rad u foto-film. laboratorijima prikladna i pristupačna je *densitometrijska metoda* mjerenja boja, s obzirom da je *densitometar* osnovni mjerni uređaj u tim laboratorijima. Densitometrom sa standardiziranim izvorom svjetla određuju se gustoće obojenja koje se mogu preračunati u stimulne vrijednosti X , Y i Z , i daju prikazati u *CIE 1931* kromatičnom dijagramu ili *CIE $L^* a^* b^*$* dijagramu. Densitometrijske vrijednosti se mogu nakon računanja prikazati i u dijagramu boja u kojem se također prikazuju odstupanja boja u odnosu na reproduciranu tablicu.

LIT.: G. Hunt, *The Reproduction of Colour in Photography*, s. I. 1974; G. Vieth, *Messverfahren der Photographie*, London 1974; D. Judd/G. Wyszecki, *Colour in Business, Science and Industry*, New York 1975; W. Schultz, *Farbenlehre und Farbmessung*, Berlin 1975; K. Jacobson/R. Jacobson, *Imaging Systems*, London 1976; MacAdam, *Color Measurement*, New York/Berlin 1981; L. Stroebe/J. Compton/I. Current/R. Zakia, *Photographic Materials and Processes*, London 1986.

Z. T. S.

REPRODUKTIVNA KINEMATOGRAFIJA, zajednički naziv za → *distribuciju* i → *prikazivalaštvo*, dvije osnovne kinemat. grane koje s njenim produktivnim dijelom odn. film. → *proizvodnjom* čine cjelinu → *kinematografije*. R. se u prvom redu bavi → *eksploatacijom filma*, a jedan od njenih osnovnih ciljeva je vraćanje sredstava uložених u proizvodnju; važnu ulogu ima i u popularizaciji filma i razvijanju film. kulture. Z. Sud.

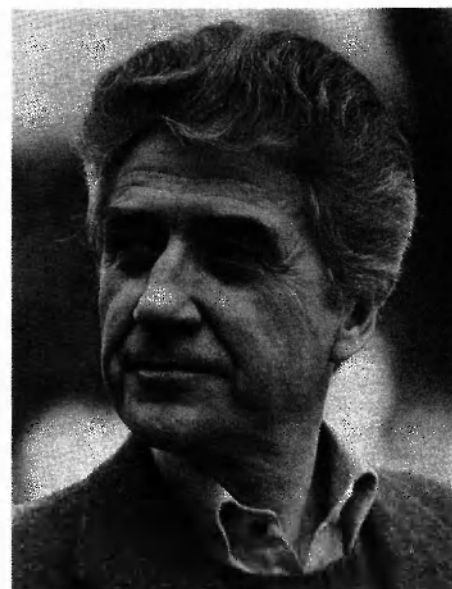
REPUBLIC PICTURES, am. proizvodna kompanija nastala 1935. fuzijom 4 manja studija na inicijativu *Herberta J. Yatesa* (koji je još 1918. po nekim izvorima 1915/ osnovao laboratorij *Repu-*



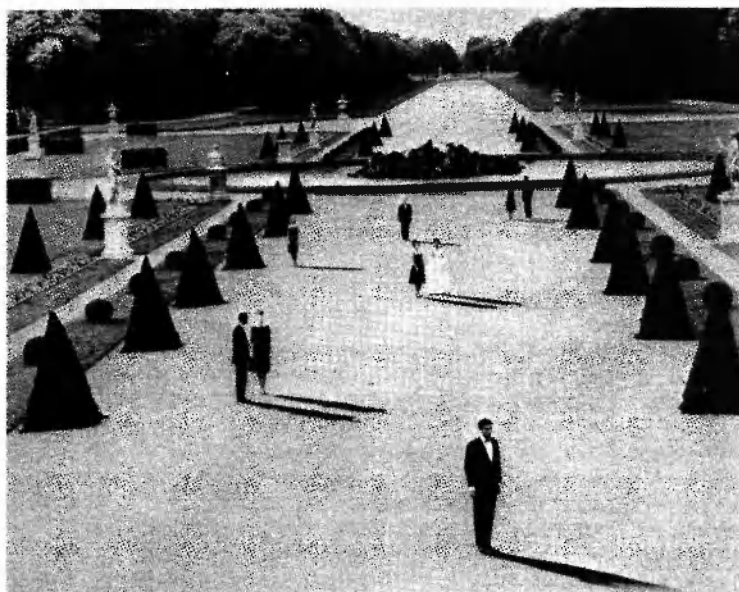
blic). Kompanija se gotovo isključivo, i s velikim komerc. uspjehom, orijentirala na B-filmove, osobito u žanru vesterna — sa 2 gl. zvijezde: G. Autryjem i J. Wayneom. Također, 30-ih godina proizvodila je muz. filmove sa sastavima C. Callowaya i T. Lewisa, te komedije sa A. Skipworth i P. Moran. Četrdesetih godina, kad je J. Wayne napredovao do zvijezde visokobudžetnih filmova a G. Autry bio u voj. službi, gl. vestern-zvijezda kompanije postaje R. Rogers, a gl. ženska zvijezda kompanije Yatesova supruga V. Hruha Ralston. Uz rutinsku proizvodnju (u kojoj se ističu filmovi A. Dwana), kompanija je povremeno angažirala i neke vrhunske redatelje, npr. R. Walsha (*Crna komanda*, 1940), J. Forda (*Rio Grande*, 1950, *Miran čovjek*, 1952, i *Koga sunce grije*, 1953) i N. Raya (*Johnny Guitar*, 1954). Film. produkcija kompanije prestaje 1958, ali ona i dalje postoji, posvetivši se uglavnom televiziji (od 1960. kao *Republic Corporation*). Red.

RESNAIS, Alain, franc. redatelj (Vannes, 3. VI 1922). Kao dječak snima amat. filmove, skuplja i proučava romane u nastavcima i stripove. Studirao montažu na visokoj film. školi IDHEC u Parizu i film. karijeru otpočeo kao montažer (npr. *Kratka poanta*, 1956, A. Varda, za koji se smatra da je utjecao na Resnaisov stil). Profesionalno režira od 1948, isprva niz vrlo uspjelih dokum. filmova posvećenih slikarima: *Van Gogh* (1948, Oscar 1949), *Guernica* (1950, tekst P. Eluarda), *Gauguin* (1950) i *I kipovi umiru* (1952, sa Ch. Markerom). Osobitu pažnju privlači djelom *Noć i magla* (Nuit et brouillard, 1955), u stilu poratnoga autorskoga dokum. filma, u kojem evocira strahote nacističkih logora s porukom »Ne smije se zaboraviti!«, izazivajući zanimanje i red. prose-

deom: suvremene ruševine Oświęcima prikazane su u boji, a logor Auschwitz crno-bijelim arhivskim snimcima. Uspješno je režirao i 2 naručena filma: *Sjećanje svijeta* (Toute la mémoire du monde, 1956), borgesovski intonirano djelo o Nacionalnoj biblioteci, i *Pjesma Styrène* (Chant de Styrène, 1958) s tekstom R. Queneau u aleksandrincima. Njegov prvi igr. film nastaje u jeku franc. → *novog vala*, no svojom cerebralnošću i stilizacijskim komponentama bitno se razlikuje od stvaralaštva gl. predstavnika pokreta (Godard, Truffaut, Chabrol). *Hirošima, ljubavi moja* (Hiroshima mon amour, 1959) prema scenariju M. Duras, vrlo zapažen na festivalu u Cannesu, upušta se u iznalaženje formalnih inovacija, posebno u prikazu vremenskih procesa. Ljubav Japancu i franc. glumice (E. Riva), koja u Hirošimi snima film, ishodište je najprije za evokaciju prošlosti, potom za prožimanje prošlosti i sadašnjosti, te za prožimanje individualne (junakinjina nesretna ljubav u Neversu) i opće tragedije (atomsko bombardiranje Hirošime). Umjesto klas. retrospekcija, u filmu su prisutni kratki zv. ili slikovni asocijativni sklopovi koji uspješno dočaravaju složeni mehanizam mentalnih procesa, tako da je djelo više ilustracija tih procesa i subjek-



ALAIN RESNAIS



* RESNAIS
Prošle godine
u Marienbadu



A. RESNAIS, lijevo: *Hirošima, ljubavi moja* (E. Riva i E. Okada), desno: *Rat je završen* (Y. Montand i I. Thulin)

tivna interpretacija realnosti ne priča o stvarnim događanjima. Odveć lit. dijalog (o događanjima prividno neovisan) u funkciji je povezivanja »razlomljenih« elemenata filma, a ponavljanjem nekih fraza pokušava se povećati kohezija i emocionalni naboj djela. Stalno druženje s književnicima, osobito predstavnicima tzv. *novog romana*, rezultiralo je nastankom osebnog djela podložnog iznimno velikom broju interpretacija — *Prošle godine u Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad, 1961, Zlatni lav u Veneciji) prema scenariju A. Robbe-Grilleta. Mjesto radnje je velika barokna palača okružena geometrijski oblikovanim vrtovima (što R. često snima u dugim vožnjama /i inače obilježje njegova stila/ i klas. »geometričnim« kompozicijama). Ishodišni element i konstanta strukture filma je uporno ponavljanje junaka-naratora (G. Albertazzi) da je prošle godine u Marienbadu sreo protagonisticu (D. Seyrig). Potpuno odbacujući klas. naraciju i ukidajući sve mogućnosti naknadne rekonstrukcije kronologije isprekidanih događaja, dvojica autora konstruirali su krajnje složenu, ambivalentnu »temporalnu zagonetku« koja teži istraživanju unutrašnjih re-

aliteta junakâ koji na »krhkost tlu memorije« pokušavaju obnoviti sjećanja na ono što se zbilo (ili možda nije?). Alterniranjem prošlosti, sadašnjosti i budućnosti (montažer H. Colpi), te realnoga i imaginarnoga, osjećaj vremenskog smjera potpuno se poništava, priča dobiva sasvim uvjetni karakter — moguće je da su minule i sadašnje epizode djelomice ili u potpunosti izmišljene, ili sanjane, kao što se možda radi samo o želji koja poprima materijalnu formu pod dojmom riječi. Napokon, u takvoj konstelaciji vremena, prostora i odnosa među likovima, i oni sami dobivaju uvjetni karakter; dok se *Hirošima, ljubavi moja* može shvatiti kao subjektivna projekcija junakinje, u filmu *Prošle godine u Marienbadu* dominantan je — zbog njegove narativne složenosti — autorov komentar, traktat o vremenu, fenomenima sjećanja i zaborava te prirodi osjećaja. Alterniranje prošlosti i sadašnjosti temelj je i filma *Muriel* (Muriel ou le temps d'un retour, 1963) prema scenariju J. Cayrola, prvoga u boji (snimatelj S. Vierny, njegov česti suradnik); junakinja (D. Seyrig), nezadovoljna životom, poziva k sebi čovjeka kojega je voljela prije 20 godina. Preplita-

nje prošlosti i sadašnjosti izvedeno je sa znatno manje »agresivnosti«: film djeluje kao realističan, iako je u osnovi stiliziran, pa stoga neki kritičari upravo njega smatraju ključnim Resnaisovim djelom. Skretanje prema širenju tematike još je očiti-je u filmu *Rat je završen* (La guerre est finie, 1966, Prix Louis Delluc), koji se uklapa u opće tendencije → političkog filma (scenarij J. Semprun, gl. uloge Y. Montand i I. Thulin). U osnovi izrazito antifrankistički, film prikazuje ilegalne aktivnosti grupe Španjolaca s franc. tla. Novost je što se R. prvi put koncentrira na pojedinačnu ličnost, a svojim temporalnim istraživanjima dodaje iskaze budućnoga (junak vizualizira predstojeće objekte i lica). Sljedi *Vohm te, vohm te* (Je t'aime, je t'aime, 1966), manje značajan u Resnaisovu opusu, spoj science-fictiona i ljubavne priče, s junakom (C. Rich) koji, nakon neuspjelog pokušaja samoubojstva, izumljuje stroj koji ga može vraćati u prošlost (no stroj zataji). Idući film *Afera Stavisky* (Stavisky, 1974) opet pripada kontekstu polit. filma (scenarij J. Semprun), ali je po fakturi znatno konvencionalniji. Snimljen je na osnovi autentičnih događaja s poč. 30-ih godina, kad je jedna od najutjecajnijih ličnosti Francuske — »hohštapler« Stavisky (J.-P. Belmondo) — raskrinkana, nakon što je vještiti financ. spekulacijama i manipulacijom političara stekao visoki društ. položaj i ekonomsko-polit. moć. Dok je *Afera Stavisky* analiza građanskog društva u kojoj se govori o sprezi novca i moći, policije i podzemlja, a sve s polit. perkusijama, sljedeći film *Providnost* (Providence, 1977) analiza je građanske obiteljske strukture, usredotočena na maštanja starog pisca (J. Gielgud) koji misli da mu se bliži smrt; napor da zamisli zadnji roman koji bi portretirao njegove najbliže zapravo je spoznaja o pojedincima prožetim usamljenošću i mržnjom. Djelo je spoj imaginarnoga, fantazmagoričnoga i tjeskobnoga s elementima stilizacije (povremeno podsjeća na *Prošle godine u Marienbadu*). U sljedećoj etapi Resnaisova inovativnost manje je primjetna, iako ga zanimanje za film. eksperiment nije napustilo; to je — po mišljenju kritičara — njegova postmodernistička faza. *Moj ujak iz Amerike* (Mon oncle d'Amérique, 1980) njegov je jedini film s komponentom humora, zanimljiv po ispreplitanju triju priča; uz pomoć dobro odabranih odlomaka iz starih filmova pokazuje sklonost pojedinih likova da se identificiraju s velikim glum. zvijezdama prošlosti (J. Gabin, J. Marais, D. Darrieux). *Život je roman* (La vie est un roman, 1983), ponovno vrlo složene narativne strukture, novo je vremen-

A. RESNAIS, *Moj ujak iz Amerike*



sko-prostorno istraživanje, u kojem se miješaju 3 vremena (pred I sv. rat, sadašnjost, svijet fantazije) i 3 žanra (drama, komedija, fantastika). *Ljubav do smrti* (L'amour à mort, 1984), o odnosu 4 lika prema ljubavi i smrti, predstavlja istraživanje koje priziva film. tradiciju («Kammerspiel na način C. Th. Dreyera»). Isti protagonisti (S. Azéma, F. Ardant, P. Arditi, A. Dussolier) glume i u filmu *Mélo* (1986), nastavku istraživanja iz prethodnoga, s motivom bračnih nevjera.

Obuhvaćajući svojim djelovanjem vrijeme od pojave *novog vala* do postmodernističkih tendencija, R. je jedna od najmarkantnijih osobnosti novijega svjetskog filma. Eminentno autorska pojava zbog izvornoga film. stila te pogleda na svijet, smatran je — zbog svjesne literarnosti, oslanjanja o važne pov. likove, pojave ili događaje (što onda tretira iz osobne, vrlo složene perspektive) i apsorpiranja tendencija moderne umjetnosti (djelomično i film. tradicije) — izrazito intelektualnim, refleksivnim stvaraoцем. Predstavnik je i tzv. unutrašnjeg filma, jer su mu teme često više psih. procesi, stanja svijesti no njihova očitovanja ili posljedice (čime je prevladao »tipizirani psihologizam« klas. narativnog filma). Odveć hermetičan i ezoteričan, slabije komunikacije sa širokom publikom (zbog stiliziranosti, nedostatka spontanosti i humora, te zbog likova koji su više karike u strukturi djela no »bića od krvi i mesa«), po nepodijeljenim mišljenjima kritike jedan je od najistaknutijih eksperimentatora i novotara na polju film. forme, osobito s obzirom na naraciju, montažu te korištenje zvuka (unutrašnjeg monologa, komentara naratora, muzike) u odnosu prema slici, kao i — zbog već navedenih obilježja te posebno jasno očitovane svijesti o vlastitom stilu — jedan od najeminentnijih modernista.

Ostali profesionalni filmovi — kratkometražni: *Tajna ateljea 15* (Le mystère de l'atelier 15, 1957, sa Ch. Markerom); dugometražni: *Daleko od Vijetnama* (Loin de Viet-Nam, 1967, suradnja u kolektivnom djelu); *Godina prva* (epizoda *Wall Street* u omnibusu, 1971); *Želim se vratiti kući* (Je veux rentrer à la maison, 1988).

LIT.: S. Cordier, Alain Resnais, ou la création au cinéma, Paris 1961; B. Pingaud, Alain Resnais, Lyon 1961; G. Bonouire, Alain Resnais, Paris 1962; P. Cowie, Antonioni, Bergman, Resnais, London 1963; J. Russell Taylor (u časopisu »Cinema Eye, Cinema Ear«), New York 1964; R. Ames, The Cinema of Alain Resnais, London 1968; J. Ward, Alain Resnais or the Theme of Time, New York 1968; P. Bertetto, Alain Resnais, Roma 1976; J. F. Kreidl, Alain Resnais, Boston 1977; J. Monaco, Alain Resnais: The Role of Imagination, New York 1978; R. Benayoun, Alain Resnais, Arpenteur de l'imaginaire, Paris 1980; F. Sweet, The Film Narratives of Alain Resnais, Ann Arbor 1981.

Pe. K.

RESSNER, Dragan, snimatelj (Sarajevo, 23. V. 1934). Od 1951. profesionalno se bavi fotografijom; za radove iz oblasti kaz. fotografije osvojio brojna visoka međunar. priznanja. Na filmu od 1959. kao asistent snimatelja, dok samostalno snima od 1970. U kratkometr. produkciji uspješno surađuje sa Ž. Ristićem (*Ukroćeni vukovi*, 1970; *Oči prkosa*, 1974; *Život fresaka*, 1975), R. Orozovićem (*Ljubići*, 1976; *Okruženi grad*, 1978; *Čizme br. 46*, 1984), M. Idrizovićem (*Kasabe*, 1977), Z. Lavanićem (*Ja alkohol*, 1980), M. Komosarom (*Mica Todorović*, 1981), M. Zoranićem (*Soko*, 1980; *Premijera*, 1981) te osobito P. Ljubojevom (*Crne bašte*, 1972; *Stanarsko pravo lagumaša Safara*, 1974; *Misija Ismeta Kozice*, 1977; *Ram za sliku braće Ramić*, 1988 /nagrađen na festivalu u Beogradu/). Njegov snim. stil odlikuje se zanatskim umijećem, teh. perfekcijom i lik. rafinmanom, što demonstrira i u cjelovečernjim igr. filmovima *Partizanska eskadrila* (H. Krvavac, 1979), *Prkosna delta* (V. Ljubić, 1980) i *Vanbračna putovanja* (R. Orozović, 1988).

RETROSPEKCIJA, u filmu prikaz prethodne faze zbivanja, najčešće »vraćanje u prošlost junaka«. Može predstavljati subjektivno viđenje prošlosti ili sjećanje nekog od likova, a može biti dana na takav način da djeluje kao objektivna činjenica — bez obzira što je naznačeno da se radi o sjećanju. Ako je riječ o subjektivnom viđenju prošlosti, ona se doživljuje onako kako je se lik prisjeća. Uzročno-posljedični redoslijed događanja rijetko se poštuje, a na subjektivnost često upozoravaju stiliziranija i većinom konvencionalizirana izražajna sredstva (usporeno kretanje, neobični položaji kamere i kutovi snimanja, osjetljenje, filtri, dekomponirani kadrovi itd.). Ponekad sjećanje nije vezano za određeni lik, kao u filmu A. Resnaisa »Prošle godine u Marienbadu« (1961) gdje se prošlost, sadašnjost i budućnost isprepliću sve dok razlika u vremenu ne postane beznačajna — poput prizora u snovima.

Kad se prošlost objektivno prikazuje, tada obično govorimo o *flashbacku*; iako je on najčešće vezan uz neki lik i predstavlja njegovo sjećanje, u formalnoj strukturi karakterizira ga impersonalnost. Sve donedavno, u većini filmova, na flashback se — kao i na san — upozoravalo tako što bi se kadar zamaglio ili pretopio u dr. sliku, a vrlo često bi ga lik riječima nagovijestio. Za razliku od subjektivne retrospekcije, flashback više poštuje narativnu i vremensku logiku unutar sekvence; prošlost se odvija kronološki, u skladu s ostalim zbivanjima, pri čemu se kamera pojavljuje kao *sveznajući pripovjedač*. Flashback obično prikazuje neprekinut niz zbivanja koja stvaraju iluziju realnog vremena, a ukoliko dulje traje, gledatelj zaboravlja da se radi o prošlosti. Ponekad se gotovo čitav film sastoji od flashbacka, npr. »Zločin gospodina Langea« (1936) J. Renoira i »Dvostruka obmana« (1944) B. Wildera, gdje se sadašnjost »pojavljuje« samo na početku i na kraju filma. U »Petrijinom vencu« (1980) S. Karanovića, Petrijin život prikazan je kroz njena sjećanja uokvirena sekvencama u kojima se pojavljuju ona i fotografije iz njene mladosti. Flashback može biti i vrlo kratak, kao u filmu A. Resnaisa »Hirošima, ljubavi moja« (1959), gdje se prošlost javlja u obliku fragmenata sjećanja koji traju samo nekoliko sekundi i pojavljuju se iznenada, bez prethodnog upozorenja, u trenutima kad izvjestan detalj u sadašnjosti potakne sjećanja protagonistice o njenoj prošlosti.

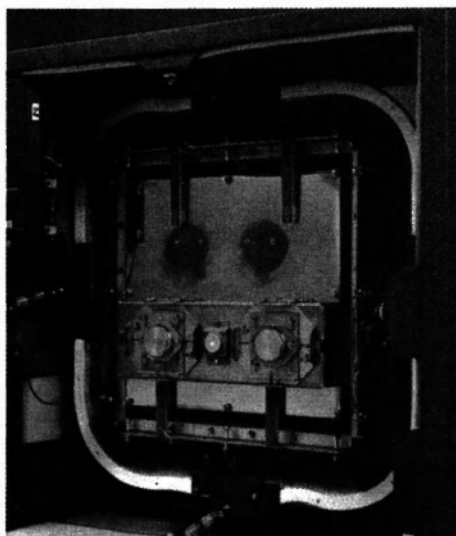
Flashback, iako prikazan kao objektivna činjenica, može na kraju djelovati subjektivno. To se dešava kad je u neskladu s narativnim sadržajem filma, kao u »Građaninu Kaneu« (1941) O. Wellea, gdje nekoliko likova daje verzije različitih epizoda Kaneova života; iako svaki flashback sam za sebe djeluje kao objektivna, gledatelj zna da

oni predstavljaju subjektivne osjećaje vezane uz protagonista. U »Rašomonu« (1950) A. Kurosawe retrospekcije potječu iz priča nekoliko likova koji se podsjećaju istog događaja. Prisjećanja, sanjarenja i tok svijesti junaka u filmu »Osam i pol« (1963) F. Fellinija obilježeni su izbljudjelim kadrovima u sekvencama retrospekcije koje su s ostalim dijelovima filma povezane direktnim rezom. Na sl. način flashbackovi su uključeni u »Čovjeku iz zalagalice« (1965) S. Lumeta, gdje preeksponirani kratki kadrovi — ubačeni među kontrastne kadrove — ilustriraju junakovu uznemirenu svijest.

Kao antiteza flashbacku postoji tzv. *flashforward* kojim se naznačuje budućnost ili vizualiziraju neispunjene želje i fantazije nekog lika. U filmu S. Pollacka »Konje ubijaju, zar ne?» (1969) u flashforwardu se vidi junak na suđenju koje će tek na kraju biti objektivno prikazano. Flashforward se često koristi kao sredstvo za označavanje sna junaka, kao u »Divljim jagodama« (1957) I. Bergmana, gdje protagonist u snu vidi vlastiti sprovod. U »Vučjem dobu« (1968) Bergman (čiji je opus vrlo podoban za proučavanje flashbacka u »oniričkom filmu) koristi flashforward za ekspresionističko označavanje fobičnih halucinacija protagonista.

V. Pet.

REVERBERACIJA, također **ječnost**, akustička pojava produženog trajanja zvuka i postupnog opadanja njegova intenziteta u zatvorenom prostoru. Nastaje kao posljedica višekratne refleksije zvuka od zidova i predmeta, ovisne o apsorpciji zvuka u njoj (→ APSORPCIJA ZVUKA).



REVERBERACIJA. Uređaj EMT-240 iz 1972. god. sa 0,02 mm tankom zlatnom folijom za stvaranje elektroakustičkog signala umjetne reverberacije



REVERBERACIJA. Kino-dvorana sa akustičkom arkadom interijera

U obradbi zvuka na filmu R. je osnovni element ambijentalnog efekta (→ ZVUČNI EFEKTI), a usklađuje se u fazi sinkronizacije filma. Kašnjenje zvuka odn. intenzitet prvih refleksija unutar intervala 20–50 ms određuje dojam veličine zatvorenog prostora, a trajanje ukupne reverberacije njegov karakter. Izražajni intenzitet pojedinih refleksija kraćeg kašnjenja daje dojam prisutnosti reflektirajućih površina u blizini zv. izvora s izrazitim utjecajem na boju zvuka. Veće kašnjenje jest → *eho*. Dobiva se umjetno s pomoću uređaja za kašnjenje zv. signala (vibrirajuća metalna ploča ili opruga s elektromeh. pretvaračima, elektronički digitalni reverberator) i s pomoću specijalno obrađene prostorije čvrstih i glatkih zidova — *ječne komore*.

Mjera reverberacije odn. ječnosti je *trajanje reverberacije* (uobičajena oznaka T_r), a predstavlja vremenski period određen u sekundama, u kojem se intenzitet zvuka — nakon prestanka njegova emitiranja — smanji milijun puta, tj. za 60 dB. Trajanje reverberacije u prostoriji raste: s povećanjem njenog volumena, sa smanjenjem ukupne apsorpcije u njoj i sa smanjenjem frekvencije zv. vala. Trajanje reverberacije (T_r) kao jedna vrijednost daje se najčešće na frekvenciji 500 Hz i iznosi: 0,1–0,2 sek u tihim (gluhim) komorama ton. studija; 0,3–0,4 sek u ton. režijama; 0,2–0,5 sek u manjim film. studijama; 0,5–0,8 u većima; preko 3 sek u ječnim komorama. U velikim ton. studijama za snimanje glazbe T iznosi prema vrsti glazbe: ton-hala za simfonijski orkestar (oko 100 ljudi, volumen 6000 m³, visina stropa 10–12 m) 1,6–1,8 sek; džez-muzika (30–40 ljudi, 2000–4000 m³, 8–9 m visine stropa) 1,2–1,4 sek; komorna muzika i solisti (1000–2000 m³, 6–8 m visine stropa) 1–1,2 sek.

U studijama za naknadnu sinkronizaciju govora i zv. efekata, u kojima se akustički uvjeti mogu mijenjati pomičnim akustičkim konstrukcijama na stropu i zidovima, T se kreće u granicama 0,3–0,7 sek u širokom pojasu frekvencija.

Ton. studiji za završno miješanje i kontrolu tona sa strukturom zv. refleksije sličnom uvjetima kino-dvorane imaju T u granicama 0,8–1,1 sek. Budući da R. ovisi o frekvenciji zvuka, T se kreće u prostoriji u kojima se T kreće do 0,8 sek preporučuje se njena izjednačena vrijednost u širem opsegu frekvencija — 125–4000 Hz. Za veće T (koje se kreću oko vrijednosti 1 sek) sve se više primjenjuje blago smanjenje T prema niskim frekvencijama, koje se za veće ton. studije kreće do 25% na frekvenciji 125 Hz.

U kino-dvoranama optimalno trajanje reverberacije ovisi o volumenu, pa se za dvorane veličine 300–30 000 m³ kreće u području 0,8–1,2 sek. Po preporukama sovj. akustičara (npr. A. N. Kačerov

viča), z kino-dvorane volumena 2000–30 000 m³ T se kreće u granicama od 1,1–2 sek, uz izričito prigušenje prvih refleksija zv. vala u kino-dvorani na površini zidova i stropa oko ekrana u duljini 1/4 dužine dvorane. Također se preporučuje — radi bolje jasnoće govora i »živosti« zvuka — blago povišenje T u području 1000–4000 Hz.

Sedamdesetih godina pojavila se praktičnija i točnija metoda određivanja akustičke kvalitete prostorija mjerenjem početnog porasta zvuka u prostoriji — dozvuka nazvanog, za razliku od reverberacije, *verberacija* (lat. *verberare*: udariti o što). Parametar verberacije je *trajanje verberacije* (T_v), koje predstavlja vremensko razdoblje od trenutka uključenja zv. izvora do trenutka kad zv. energija u prostoriji dostigne 90% svoje maksimalne vrijednosti. U odnosu na *trajanje reverberacije* (T_r) T_v je 6 puta kraće $T_v = T_r/6$ odn. slušno 10 puta. Mjerenje T_v (odn. *verbograma*) ima svoje prednosti, jer se izbjegne utjecaj buke u prostoriji i šum uređaja, a može se obavljati za vrijeme glazb. i govornih izvođenja ili film. predstava u dvorani, tj. u vrijeme realnih uvjeta, jer sluh ima karakteristično svojstvo da osjeti i verberaciju i reverberaciju: reverberacija se potiskuje a čuje se u prvom redu verberacija odn. dozvuk. Z. Sc.

RÉVÉSZ, György, madž. filmski i tv-redatelj (Budimpešta, 16. X 1927). Nakon II svj. rata studira film na privatnoj školi V. Gertlera; nakon njezina ukidanja prelazi na budimpeštansku Akademiju za kazališnu i filmsku umjetnost, gdje diplomira 1950. Jedan od najplodnijih stvaralaca iz generacije koja se javila 50-ih godina, debitira 1954 (2×2 *ponekad* je 5 — 2×2 néha 5); do 1988. režirao više od 20 igr. filmova. Prvi međunar. uspjeh postiže filmom *U ponoć* (Éjfélok, 1957) u kojem hrabro, bez propagandnog pristupa zalazi u aktualnu problematiku masovnih emigracija nakon sovj. intervencije 1956. Jednako je uspješan i ekranizacijama suvremene književnosti, pa *Zemljom anđela* (Angyalok földje, 1962) prema romanu L. Kassáka — prožimajući brechtovskim ugođajem baladičnu proletersku pripovijest — osvaja I nagradu na festivalima u Mar del Plati i Bostonu. Njegov prvi film u boji *Tri noći jedne ljubavi* (Egy szerelem három éjszakája, 1967) ekranizacija je popularnog musicala (tom se žanru više puta vraća). Odstupajući od konvencionalne narativnosti, upušta se i u adaptacije knjiž. djela složenije strukture, kakvo je *Putovanje oko moje lubanje* (Utazás a koponyám körül, 1970) sa Z. Latinovitsom u gl. ulozu, autobiografski zapis F. Karinthyja o subjektivnom doživljaju teške operacije mozga (nagrađivan u San Sebastiánu). Od kraja 70-ih godina radi uglavnom za televiziju. Dobitnik je drž. Nagrade Béla Balázs.

Ostali važniji filmovi: *Svečani ručak* (Unnapi vacsora, 1956); *Kakva noć!* (Micsoda éjszaka!, 1958); *Pravi čovjek* (Megfelelő ember, 1959); *Cetvoro u bujici* (Négyen az árban, 1961); *Ledeni sveci* (Fagyoszentek, 1962); *Da* (Igen, 1964); *Ne* (Nem, 1965); *Svaki je početak težak* (Minden kezdet nehéz, 1966); *Lav spreman na skok* (Az oroszlán ugrani készül, 1969); *Marci kukavica* (Kakuk Marci, 1973); *Bila jednom jedna obitelj* (Volt egyszer egy család, 1974); *Stari* (Az öreg, 1975); *Najkraća krivulja između dvije točke* (Két pont között a legrövidebb görbe, 1976); *Tko me je vidio?* (Ki látott engem?, 1977); *Madžari u preriji* (Magyarok a préirin, 1979, dokumentarni); *Návrat-nanos* (Hanyatt-homlok, 1983); *Miklós Akli* (Akli Miklós, 1986). I. Šo.

REVIJSKI FILM, također **filmska revija** (prema franc. *revue*: pregled, smotra), u nas učestali naziv za muz. filmove u kojima nastupaju veliki plesni ansambli i koji obiluju prizorima skupnih plesova, najčešće u raskošnoj scenografiji i kostimografiji. Podrijetlo revijskog filma je u raznim međusobno srodnim muzičko-scenskim žanrovima u kazalištu koji se javljaju u XIX st.: najprije u Francuskoj (npr. revijske točke u pariškim music-hallovima Moulin Rougeu i Folies-Bergèreu), zatim se rasprostranjuju, stalno dobivajući i nova obilježja, u Njemačkoj, Nizozemskoj, Vel. Britaniji, pa i SAD. Kaz. revijama srodna film. vrsta javlja se početkom zv. razdoblja, 30-ih godina, osobito u SAD, gdje se najprije adaptiraju, pa zatim i transponiraju broadwayske revije (npr. F. Ziegfelda), a nakon toga stvaraju i originalne hollywoodske. Postupno, međutim, smanjuje se broj filmova u kojima dominiraju revijalne točke, one se uključuju u filmove u kojima dominiraju solističke, i to najčešće unutar vrlo specifičnog žanra → *muzičke komedije* (→ B. BERKELEY; MUSICAL). Red.

REVUE INTERNATIONALE DE FILMOLOGIE, prvi specijalizirani filmološki časopis; objavljivao ga je 1947–61. *Institut za filmologiju* pri sveučilištu Sorbonne u Parizu (1962. preuzima ga *Institut Agostino Gemelli* iz Milana i naziva »IKON« s podnaslovom »Revue Internationale de Filmologie«, a od 1977. »IKON« s podnaslovom »Ricerche sulla comunicazione«). Osnovao ga je → G. Cohen-Séat, koji je do 1962. bio i gl. urednik. Među suradnicima isticala su se vodeća imena → *fenomenološke škole*: E. Souriau, A. Michotte van den Berck, R. Ingarden, R. Barthes, E. Morin, P. Francastel, M. Caveing, L. Seve, M. Soriano i dr. Značaj publikacije bio je u tome što je privukla teoričare filma iz oblasti psihologije, sociologije, estetike, pedagogije, etnologije, kult. antropologije, teorije komunikacija, semiologije, biologije i sl., sve u skladu s definicijom → *filmologije*. Po prelasku u Milano R. se sve više bavi eksperimentalnim studijama vizualnih informacija uopće, osobito tv-slikom, plakatom, stripom i grafikom, da bi od 80-ih godina potpuno napustio proučavanje filma. Du. S.

REY, Fernando (pr. ime F. Casado Arambillet), španj. filmski, kazališni i tv-glumac (La Coruna, 20. I 1917). Iz ugledne obitelji, sin oficira republikanskog uvjerenja. God. 1936. otpočinje studij arhitekture koji poč. građanskog rata napušta. Zaokupljen kazalištem, 1940. zapažen je kao darovit glumac, a ubrzo postaje i vodeći »mladi ljubavnik« kazališta Infanta Isabel u Madridu. Na filmu od 1939, probija se 40-ih godina u popularnim melodramama (npr. R. Gila), a punu afirmaciju stječe u filmovima J. A. Bardema (*Sretan par*, 1951; *Komičari*, 1953; *Osveta*, 1958; *Sonate*,



G. RÉVÉSZ,
Zemlja anđela

1959). Umj. prekretnicu njegove karijere, ujedno i međunar. afirmaciju, označuje suradnja sa L. Buñuelom. Onižeg rasta, R. ima »lice plemića sa slikarskih platna« koje uredna brada čini »otmjeno vragoljastim«; uz odmjereno, aristokratsko držanje, geste i mimiku, to je u potpunoj suprotnosti s karakternim osobinama njegovih film. likova. U Bunuelovoj *Viridiani* (1961) igra pokr. vlastelina obuzetog žudnjom prema rođakinji-redivnici (S. Pinal), nakon čijeg odbijanja čini samoubojstvo; u *Tristani* (1970) stari je anarhist opsjednut zavodničkom željom prema junakinji (C. Deneuve); u *Tom mračnom predmetu želje* (1977) glumi buržuja kojeg izbezumljuje zagonetna djevojka (C. Bouquet/A. Molina). I u većem dijelu ostalih uloga njegovi su likovi amoralni i opsesivni, emocija vezanih za poroke i perverzije, oni uživaju u nedopuštenom kao intelektualnoj i hedonističkoj igri s pokretačkim motivom zadovoljstva u mračnomu i zlomu (npr. kao šef marseilleskog podzemlja u prodaji droge u *Francuskoj vezi*, 1971, W. Friedkina i *Francuskoj vezi broj 2*, 1975, J. Frankenheimera). Za posve oprečnu ulogu — nostalgичnog oca u filmu *Elisa, živote moj* (1977) C. Saure — nagrađen je na festivalu u Cannesu. Nastupajući i u pretencioznim i u komerc. projektima, uspješno održava status najpoznatijega španj. glumca. Glumi i na televiziji (npr. tv-film *Besmrtna priča*, 1968, O. Wellasa).

Ostale važnije uloge: *Svečanost* (L. Harvey, 1963); *Drugi čovjek* (C. Reed, 1963); *Ponoćna zvona* (O. Welles, 1966); *U sjeni inkvizicije* (L. Salce, 1966); *Povratak sedmorice veličanstvenih* (B. Kennedy, 1966); *Cervantes* (V. Sherman, 1968); *Pancho Villa jaše* (B. Kulik, 1968); *Revolver sedmorice veličanstvenih* (P. Wendkos, 1969); *Avanturisti* (L. Gilbert, 1970); *Diskretni šarm buržoazije* (L. Bunuel, 1972); *Bijelo, crveno i ...* (A. Lattuada, 1972); *Buržujka* (M. Bolognini, 1974); *Pasqualino ljepotan* (L. Wertmüller, 1975); *Izuzetni leševi* (F. Rosi, 1976); *Tatarska pustinja* (V. Zurlini, 1976); *Pitanje vremena* (V. Minnelli, 1976); *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976); *Posljednji romantični ljubavnik* (J. Jaeckin, 1978); *Kvintet* (R. Altman, 1979); *Cabo Blanco* (J. L. Thompson, 1979); *Direktan prijenos smrti* (B. Tavernier, 1979); *Dama s kamelijama* (M. Bolognini, 1980); *Potraži si Isusa* (L. Comencini, 1982); *Monsinjor* (F. Perry, 1982); *Hit* (S. Frears, 1984); *Parador* (P. Mazursky, 1988). Al. Pa.

REYNAUD, Émile, franc. izumitelj i pionir kinematografije (Montreuil, 8. XII 1844 — Ivry, 8. I 1918). Sin gravera crteža i medalja. Kao mladić izučava tehniku i fotografiju (otvara fotogr. atelje), kasnije i osnove optike i stroboskopije. God. 1873–77. konstruirao uređaje koji bi trebali projicirati »žive slike«; najusavršeniji model, → *praxinoscope*, dovršava 1877, a u lipnju 1880. demonstrira ga pred komisijom Francuskog društva za unapređenje fotografije i zaštićuje patentom. Nakon toga počinje masovnu proizvodnju *théâtre-praxinoscopea*, uređaja za »zabavu i raznodu« koji uskoro postaje senzacija u Francuskoj, a i u nekim dr. zemljama. God. 1882. lansira model s dodatkom laterne magike i naziva ga *praxinoscope à projection*. Poput F. von Uchatiusa, i R. dolazi do spoznaje da ovakvi uređaji u službi individualne zabave nakon određenog vremena publici postaju nezanimljivi; stoga je nužno proizvesti napravu za masovnije gledalište i s većim brojem slika, kako bi projekcija mogla trajati barem desetak minuta bez prekida. Nakon niza eksperimenata, uspijeva dovršiti (i 1888. patentirati) svoj životni san — projekcijski aparat odn. uređaj s kojim su se »žive slike« mogle projicirati

E. REYNAUD,
Optički teatar



pred neograničenim brojem gledatelja (kako je R. slike na vrpce crtao rukom, ubraja se i među pionire animacije). God. 1892. potpisuje 10-godišnji ugovor s muzejom Grévin (kabinet voštanih figura) i u velikoj dvorani instalira svoj uređaj; predstave su reklamirane kao *optički teatar* (*théâtre optique*), a prikazivane su do 1900. U tih 8 godina R. je, prema sačuvanim podacima, održao oko 12 800 projekcija trajanja 7–15 min, pred oko 500 000 gledatelja. Pojavom filma, zanimanje publike naglo je opalo, pa 1900. muzej raskida ugovor, a R. ostaje bez nužnih sredstava, te razočaran i rastrojen 1911. baca svoje vrpce u Seinu. Umire u neimaštini.

Iako njegovo djelo ustvari ne predstavlja kino-projekciju i ne sadrži negativ-pozitiv postupak koji bi nastajao fotogr. putem, njegove zasluge za kasniji razvitak kinematografije ipak su velike, jer je prvi uveo perforaciju za pokretanje film. vrpce, organizirao javne projekcije s trajanjem, a značajan je i za razvitak crt. filma kao zabave i sredstva ekon. propagande.

K. Mik.

REYNOLDS, Benjamin-Ben F., am. snimatelj. U Hollywoodu djeluje od ranih dana nij. filma, isprva obavljajući razne poslove u kompaniji Universal. Snimatelj od 1917, radi (do 1936) za Universal, MGM, Famous Players, Warner Bros i Paramount. U početku snim. karijere ističe se vesternima J. Forda sa H. Careyem u gl. ulogama (npr. *Kaktus, moj prijatelj*, 1917), a od 1919. najveću pažnju pobuđuje suradnjom sa E. von Stroheimom (*Sljepi muževi*, 1919; *Đavolji otpirač*, 1920; *Lude žene*, 1922; *Vrtuljak*, 1923; *Pohlepa* i *Vesela udovica*, oba 1925, sa W. H. Danielsom; *Svadbena koračnica*, 1928, sa H. Mohrom). Fotografiju von Stroheimovih filmova odlikuju za ono doba relativno dugi kadrovi, veće dubinske oštirine s puno scenogr. detalja, i korištenje postojećeg svjetla, nerijetko i snimanje izvan studija — težnja prema što izrazitijoj realističnosti. Tridesetih godina snima niz filmova H. Hathawayja prema Z. Greyu, sa R. Scottom u gl. ulogama (npr. *Grmljavina stada*, 1934).

Ostali važniji filmovi: *Signalni toranj* (C. Brown, 1924); *Somny Boy* (A. Mayo, 1929); *Staromodni način* (W. Beaudine, 1934).

K. Mik.

REYNOLDS, Burt (puno ime **Burton Reynolds**), am. filmski i tv-glumac i redatelj (Waycross, Georgia, 11. II 1936). U mladosti igrač am.

nogometa, no nakon povrede napušta sport i odlazi u New York s namjerom da postane glumac. Popularnost je stekao tek 70-ih godina (iako je već 60-ih odigrao nekoliko gl. uloga na filmu) — među ostalim zahvaljujući i senzacionalnom razodjevenom poziranju za reviju »Cosmopolitan«, ali i nekim uspješnim tv-nastupima. Na filmu je debitirao 1961 (*Angel Baby* P. Wendkosa). Tamnokos, s brkovima, nasmijana lica i privlačna izgleda, R. održava neke zavodničke crte → latinskog ljubavnika (podrijetlo mu je dijelom talijansko a dijelom indijansko /Cherokee/), što je jedan od razloga njegova statusa seks-simbola 70-ih godina. Tipski je odrediv kao → čovjek od akcije, poput C. Eastwooda i Ch. Bronsona; no za razliku od Eastwoodove hladnoće i Bronsonove brutalnosti, R. u takve likove unosi nešto dobrodušnosti »čovjeka iz naroda«. Iako glumac tipičnoga macho-imagea, filmovi su mu žanrovski raznoliki: od čvrstih akcionih, preko akcionih i lakih komedija (zamjetan je njegov dar komičara) do suvremenih romansi. Tako u svojoj prvoj značajnijoj ulozi (*Oslobađanje*, 1972, J. Boormana) tumači lik

B. REYNOLDS u filmu *Napokon ljubav*



koji izlet u prirodu planira kao borbu s njom, što mu daje mogućnost izražavanja fiz. žestine; u *Za tuorskom krugu* (1974) R. Aldrich poznati je nogometaš koji zatvorenike trenira za susret s momčadi čuvara; o sebi kao čovjeku »sklonom opasnosti« (film. karijeru otpočeo je kaskaderstvom) govori ulogom ostarjelog kaskadera u filmu *Hooper — super-kaskader* (1978) H. Needhama (s kojim je surađivao i u komercijalno izuzetno uspješnim akcionim komedijama *Smokey i bandit*, 1977, *Bandit u Texasu*, 1980, *Trka Cannonball*, 1981, i *Autoput — trka Cannonball II*, 1984). Među ulogama koje se izdvajaju iz njegova komerc. korpusa čovjeka od akcije osobito se ističe autoironijska usamljenog muškarca u filmu *Početi iznova* (1979) A. J. Pakule. Bavi se i režijom; od njegova 4 projekta najzapaženiji je prvijenac — *Zovem se Gator* (Gator, 1976), izraziti akcioni film. Jedan od najomiljenijih am. glumaca, na listi 10 najpopularnijih nalazio se neprekidno 1973–84 (1978–82. i prvi na njoj).

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Joe iz Navaje* (S. Corbucci, 1967); *Sam Whiskey* (A. Laven, 1969); *Sto pušaka* (T. Gries, 1969); *87. policijska stanica* (R. A. Colla, 1972); *Shamus — žudnja za opasnošću* (B. Kulik, 1972); *Sve što ste oduvijek željeli znati o seksu...* (W. Allen, 1972); *Čovjek koji je volio Cat Dancing* (R. C. Sarafian, 1973); *W. W. i Dixie Dancekings* (J. G. Avildsen, 1974); *Avanture »Sretne lady«* (S. Donen, 1975); *Grad opasnosti* (R. Aldrich, 1975); *Napokon ljubav* (P. Bogdanovich, 1975); *Kino za groš* (P. Bogdanovich, 1976); *Polumježno-polugruba* (M. Ritchie, 1977); *Dijamantni rez* (D. Siegel, 1980); *Najbolji mali kupleraj u Texasu* (C. Higgins, 1982); *Najbolji prijatelji/Bračna veza* (N. Jewison, 1982); *Čovjek koji je volio žene* (B. Edwards, 1983); *Obracun u velikom gradu* (R. Benjamin, 1985); *Vrućina* (D. Richards i J. Jameson, 1986); *Policijac u namj. (J. London, 1987); Promijenjeni programi* (T. Kotcheff, 1988).

Ostali filmovi (kao redatelj): *Kraj* (The End, 1978); *Sharkeyjev stroj* (Sharkey's Machine, 1981); *Osvetnik iz Miamijsa* (Stick, 1985).

LIT.: D. Whitley, Burt Reynolds: Portrait of a Superstar, New York 1979; B. J. Hurwood, Burt Reynolds, New York 1979; N. Streetback, The Films of Burt Reynolds, Secaucus 1982; S. S. Fran Resnick, Burt Reynolds: An Unauthorized Biography, New York 1983.

REYNOLDS, Debbie (pr. ime **Mary Frances Reynolds**), am. glumica (El Paso, Texas, 1. IV 1932). Školovala se u Burbanku, gdje je svirala u omladinskom simfonijskom orkestru a 1948. postala Miss Burbank. Privlačna i nježnog izgleda, istodobno vrlo živahna i energična, na filmu debitirala sa 16 godina (*June Bride*, 1948, B. Windusta) potpisavši ugovor s kompanijom Warner Bros. God. 1950. prelazi u MGM gdje — kao talentirana pjevačica i plesačica — stječe popularnost u musicalima, kasnije i komedijama, u tipu → dobre prijateljice. Pojavljivala se uz velike zvijezde kao što su F. Astaire (*Tri male riječi*, 1950, R. Thorpea), F. Sinatra (*Nježna zamka*, 1955, Ch. Waltersa) i B. Crosby (*Budi jednom i za mene*, 1959, F. Tashlina), a najveći je uspjeh ostvarila uz G. Kellyja u slavnom musicalu *Pjevanje na kiši* (1952) Kellyja i S. Donena. Potkraj 50-ih godina sve više nastupa u sentimentalnim ulogama, ali dokazuje i talent dramske glumice (npr. *Svadbene ručak*, 1956, R. Brooks). Šezdesetih godina velik uspjeh postiže u komedijama *Dovidjenja*, *Charlie* (V. Minnelli, 1964) kao reinkarnacija ubijenog gangstera, odn. *Neumisliva Molly Brown* (Ch. Walters, 1964, nominacija za Oscara) kao siroče s Divljeg zapada koje odlučuje prodrijeti u više društvo. Potkraj 60-ih godina

njena se film. karijera gasi, ali je vrlo uspješna u broadwayskim musicalima i na televiziji. Igrala je u 36 filmova.

Njezina kći (iz braka s pjevačem i glumcem E. Fisherom) **Carrie Fisher** također je glumica.

Ostale važnije uloge: *Pusti djevojku na miru* (S. Donen, 1953); *Ona je znala što hoće* (F. Tashlin, 1954); *Tammy i neženja* (J. Pevney, 1957); *Taj sretni osjećaj* (B. Edwards, 1958); *Igra parenja* (G. Marshall, 1959); *Počelo je s poljupcem* (G. Marshall, 1959); *Pepe* (G. Sidney, 1960); *Trka štakora/Trka preživljavanja* (R. Mulligan, 1960); *Zadovoljstvo u njegovom društvu* (G. Seaton, 1961); *Pjevajuća optical/Pjevam pjesmu Dominique* (H. Koster, 1966); *Razvod na američki način* (B. Yorkin, 1967).

Dr. II.

REZ, neprotežna → *montažna spona* koja se tvori izravnim povezivanjem krajnjih → *sličica* dvaju → *kadrova*, dakle »granica« između kadrova (istodobno kraj jednoga i početak drugoga). Za razliku od protežnih montažnih spona (npr. pretapanja, zatamnjenja, odtamnjenja i dr.), sâm R. je pri gledanju filma nezamjetljiv; gledalac je osvjedočen o njegovom postojanju naknadno, tj. vide-njem novoga kadra, odn. novoga prizora (s novim parametrima), koji je netom »zamijenio«, na platnu se pojavio umjesto prethodnoga. To je posljedica brzine projekcijskog prijelaza, pravog »sko-ka« (24 sličice u sekundi u zvučnom, 16 u nij. filmu) s krajnje sličice jednoga kadra na početnu drugoga, čime se neutralizira i fenomen → *perzistencije vida*.

Gledaočevu svijest o postojanju, »zbivanju« reza, povećava — općenito — različitost povezanih kadrova: što su razlike među prizorima i/ili parametrima povezanih kadrova veće, a osobito kad se novim kadrom narušava → *kontinuitet* radnje prikazivane u prethodnom kadru, to se gledalac intenzivnije osvjedočuje o → *montažnom prijelazu* izvedenom rezom. Nadalje, promišljenim montažnim rasporedom i nizanjem kadrova trenutak završetka kadra, odn. reza, može se anticipirati: a) u skupinama kadrova s jasno naznačenom cilnom radnjom, u izričitim uzročno-posljedičnim sklopovima kod kojih je gledalac motiviran da predosjeti trenutak kada će se u novom kadru (nakon reza) prikazati posljedica zbivanja kojem je sadašnje zbivanje početak, povod, uzrok; b) kod ritmički pravilne izmjene kadrova, kada je gledalac svjestan primarno metričke motiviranosti pojavljivanja novoga kadra (također, u slučajevima → *montažnih grešaka*, npr. pri nekorektnom preskoku preko → *rampe*).

Svijest o postojanju reza, odn. osvjedočenje o montažnim vezama među kadrovima izvedenim rezom manja je, općenito, u slučajevima kada se filmom ostvari velika zaokupljenost gledaoca radnjom i/ili kada se njegova pažnja u povezanim kadrovima usredotoči na isti objekt (čovjeka, predmet, radnju), odn. istodobno odvrća njegova pažnja od onih parametara čija bi izmjena, nakon reza, mogla skrenuti pozornost sa središnjeg objekta prikazivanja.

Od svih montažnih spona R. je za medij filma, njegovu praksu i teoriju, najrepresantativnija, jer najdjelotvornije ukazuje na njegov montažni karakter (→ *MONTAŽA*), tj. na svojstvo filma da u neisprekidanom, kontinuiranom trajanju projekcije skokovito, diskontinuirano prikazuje prostorno i vremenski različite prizore, odn. diskontinuirano predoduje fiz. realnost. Stoga, takav trenutačni, skokoviti karakter prikazivanja i predodavanja mora bitno predodređivati retoričke, poetičke i stilističke kvalitete filma, te utjecati na značajna

obilježja narativnih i dramaturških prosedeja film. djela.

An. Pet.

REŽIJA. 1. Sinonim za redatelja, režisera. — 2. Pojam što se odnosi na red. zvanje, struku; dok se pojam *redatelj* odnosi isključivo na osobu koja obavlja odgovarajuće (režijske) zadatke i ima njima odgovarajuće funkcije i kompetencije, pojam *režija* odnosi se na posao i funkciju kao takve, na »disciplinu«, na sposobnost obavljanja te discipline, odn. na posjedovanje odgovarajućeg znanja, stručnosti i profesionalnosti (stečenih školovanjem i/ili naukovanjem, praksom). Kako je redatelj u film. djelu »skriven«, fizički nenaznačajan, i budući da je sugerirano (publicitetom, povlaštenim posljednjim mjestom na špici) njegovo važno ili privilegirano mjesto u stvaranju filma, pojam *režija*, i kao apstraktniji od pojma *redatelj*, ima i konotaciju autoritativnosti, stvara predodžbu o iznimnoj složenosti funkcije i proizvodno-stvaralačkoj odgovornosti redatelja (→ *REDATELJ*). Red.

RIBIČ, Ivan, književnik i scenarist (Ljubljana, 23. I 1920). Studirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Ljubljani. Istaknuti prozni pisac, zapažen svojim romanima i novelama (prevođenim na više stranih jezika). Suradjujući na filmu, napisao je 6 scenarija, uglavnom sa sadržajima iz života djece: *Dolina mira* (F. Štiglic, 1956), *Kala* (K. Golik i A. Hieng, 1958) prema vlastitoj noveli, *Sretno, Kekel!* (J. Gale, 1963) po motivima J. Vandota, *Ne plači, Petre!* (F. Štiglic, 1964), za koji je na festivalu u Puli nagrađen Zlatnom arenom, *Nevidljivi bataljon* (J. Kavčič, 1967) i *Dovoljivo Kekel* (J. Gale, 1968). Radi i za televiziju (npr. tv-serija VOS).

V. Mus.

RIBLJE OKO → **OBJEKTIVI**

RICH, Claude, franc. glumac (Orgeval, 8. II 1929). Isprva bankovni činovnik, usporedno uči glumu kod Ch. Dullana. Karijeru počinje 1951. u komedijama, a već potkraj 50-ih godina zapažen je kaz. glumac (osobito u suvremenom repertoaru). Na filmu od 1955 (*Veliki manevri* R. Claira), ugled stječe 1961/62 (*Za sve zlato svijeta* R. Claira odn. *Zarobljeni kaplar* J. Renoira), dok prvu gl. ulogu igra 1965 (*Vojvodino zlato* J. Baratiera). Ne napuštajući kazalište, na filmu tumači karakterne uloge široka raspona. Najveće uspehe ostvario je u ekstremima: kao neželjeni zet L. de Funèsa u komediji *Oscar je kriv za sve* (É. Molinaro, 1967) i kao vođa jedne od sukobljenih policijskih grupa u žestokom krim. filmu *Rat policija* (R. Davis, 1980).

Ostale važnije uloge: *Djedice pucaju* (G. Lautner, 1963); *Drugari* (Y. Robert, 1963); *Lov na muškarca* (E. Molinaro, 1964); *Mona, bezimena zvijezda* (H. Colpi, 1966); *Gori li Pariz?* (R. Clément, 1966); *Nevjesta je bila u crmini* (F. Truffaut, 1968); *Volim te, volim te* (A. Resnais, 1968); *Ubojstvo u bazenu* (J. Deray, 1968); *Zlatna udovica* (M. Audiard, 1969); *Jeanova žena* (Y. Bellon, 1973); *Ironija sudbine* (E. Molinaro, 1974); *Afera Stavisky* (A. Resnais, 1974); *Fantom slobode* (L. Bunuel, 1974); *Zbogom, žacot!* (P. Granier-Defferre, 1975); *Bubanj* (P. Schoendoerffer, 1977); *Maria Chapdelaine* (G. Carle, 1983).

Mi. Sr.

RICHARD, Pierre (pr. ime **P. R. Maurice Charles Léopold Defays**), franc. glumac i redatelj (Pariz, 16. VIII 1934). Karijeru otpočinje u pariškim kabareima na lijevoj obali Seine. Na filmu od 1967 (*Sretni Aleksandar* Y. Roberta). Njegov je izraz između komike B. Keatona i D. Kayea. Odlikuje ga stalan izraz zapanjenosti i čuđenja, vrlo pokretne oči te upravo ekscentrična pokretljivost (čak akrobatičnost); plava kosa, stidljivost i mani-

re odaju sanjara koji je, međutim, uvijek sklon inicijativi. Najbolje uloge ostvario je kao naivni glazbenik koji se našao usred špijunskih spletki u filmovima *Plavi agent s jednom crnom cipelom* (1973) i *Povratak plavog agenta* (1974) Y. Roberta te kao voditelj turist-biroa koji organizira »pustolovne« boravke na usamljenom otoku u *Brodomolnicima s Otoka kornjača* (1976) J. Roziera. Od 1969. režirao je 5 filmova, kojima je najčešće i (ko)scenarist. Prvijenac *Rastresenjak* (Le distraît), priča o smušenom mladiću koji dopijeva u svijet reklame, protkana duhovitim vizualnim gegovima, donosi mu velik uspjeh. Sljedeći projekti djeluju, međutim, tek kao varijacije njegova prvog ostvarenja; ipak, većinom ostvaruju zamjerne financ. efekte (i u inozemstvu). Ulogama u filmovima dr. redatelja postaje (uz Coluchea) vodeći franc. komičar 70-ih i 80-ih godina, ujedno i međunarodno najugledniji. Uspješan je i na televiziji.

Ostali važniji filmovi — kao glumac: *Naljutit ću se!* (C. Zidi, 1974); *Luda trka* (C. Zidi, 1975); *Kako snimiti porno-film* (G. Lautner, 1976); *Igračka* (Čovjek-igračka (F. Veber, 1976); *U strahu su... hitre noge* (G. Oury, 1979); *Udarac kišobranom* (G. Oury, 1980); *Koza* (F. Weber, 1981); *Kumovi* (F. Veber, 1983); *Blizanač* (Y. Robert, 1984); *Bjegunci* (F. Veber, 1987); *Iz lifta, pa desno* (É. Molinaro, 1988); *Mangelous* (M. Mizrahi, 1988); kao redatelj: *Alfredove nezgode* (Les malheurs d'Alfred, 1971). Pe. K.

RICHARDS, Dick, am. redatelj (New York, 1936). Isprva fotograf, ugled stječe suradnjom u najprominentnijim magazinima (*Life*, *Time*, *Look*, *Esquire*, i dr.); dobitnik je više od 100 nagrada za novinski i umj. fotografiju. Njegov red. prvijenac *Pravi kauboji* (The Cattle Co., 1972) novohollywoodski je vestern romantičarski intoniranoga »kaubojškog« ugođaja, koji reafirmira remingtonovski tretman pejzaža iz filmova J. Forda. *Zbogom, ljepotice* (Farewell My Lovely, 1974), nova ekranizacija popularnog romana R. Chandlera, rodonačelnik je kolorističke transformacije konvencija *film noir*a, koja postaje dominantan trend tek 80-ih godina. Unatoč tome što njegova dalja ostvarenja — kolonijalni, ironijski modelirani pastiš *Stupaj ili umri* (March or Die, 1977, i koproducent), film strave *Dolina smrti* (Death Valley, 1981) i melodrama *Čovjek, žena i dijete* (Man Woman and Child, 1983) — komerc. neuspjesima ne pridonose osobito njegovu statusu, R. je neosporno jedan od intrigantnijih novohollywoodskih prerađivača klas. filmske baštine.

Ostali važniji filmovi: *Rafferty i nerazdvojna dvojka* (Rafferty and the Gold Dust Twins, 1975); *Vrućina* (Heat, 1986, dovršio J. Jameson). N. Paj.

RICHARDSON, Ralph, brit. filmski i kazališni glumac te kaz. redatelj (Cheltenham, 19. XII 1902 — London, 10. X 1983). Iz obitelji slikara kvekerja, pohađao slikarsku školu u Brightonu, gdje je 1921. debitirao u kazalištu. Bez formalnoga glum. obrazovanja, 7 godina nastupa u putujućim trupama i repertoarnom kazalištu (Birmingham); od 1930. član je londonskog Old Vica. Ugled jednoga od najvećih engl. kazališnih glumaca stječe Shakespeareovim likovima, ali se kasnije vrlo uspješno prilagođuje suvremenom repertoaru (J. Osborne, H. Pinter, D. Storey i dr.); u zrelijoj dobi bavi se i kaz. režijom (povremeno i producenturom). Usredotočenoga i ispitivačkog pogleda, zvonka baritona, nervozne tenzije, unutar »velike trojke« brit. kazališta (uz Oliviera i Gielguda) odlikuje ga najintrigantniji spoj između

svojestava tumačenog lika i vlastite osobnosti, te stalno prisutna nijansa ekscentričnosti, istodobno i veći stupanj »prizemljenosti«, stoga i veća modernost glum. izraza. Ipak, zbog izgleda neprimjerenog → sustavu zvijezda na filmu nije bio dovoljno iskorišten; većinom je tumačio druge gl. ili veće sporedne uloge, uglavnom autoritativnih osoba (često političara) presudnih za sudbine protagonistâ. Na preporuku C. Hardwickea debitira 1933, a ističe se kao »boss« u filmu *Ono što će doći* (W. C. Menzies, 1936), kao batler koji fascinira poslodavčeva sina izmišljenim pustolovinama u *Palom idolu* (C. Reed, 1948), kao otac koji nameće komplekse kćeri u *Nasljednici* (W. Wyler, 1949, nominacija za Oscara za epizodu), kao kapetan Lingard u filmu *Prognan na otoke* (C. Reed, 1951), te kao tvorničar-promotor nadzv. aviona u filmu *Brži od zvuka* (D. Lean, 1952, nagrada Britanske filmske akademije i newyorške kritike). Nakon toga, na filmu najuspješnijeg razdoblja, rjeđe dobiva odgovarajuće uloge; ističe se još ponavljanjem svoga kaz. uspjeha — likom oca u *Dugom putovanju u noć* (S. Lumet, 1961, nagraden *lex aequo* u Cannesu). Umro je za snimanja filma *Greystoke — legenda o Tarzanu* (H. Hudson, 1984); za tu je ulogu posmrtno nominiran za Oscara za epizodu. Glumio je u više od 180 kaz. komada i oko 60 filmova (u *Ponoćnim zvonima*, 1966, O. Wellesa bio je narator). Režirao je thriller *Kući u sedam* (Home at Seven, 1952), u kojem je i glumio. Za svoje zasluge primio je 1951. počasno plemstvo (Sir).

Ostale važnije uloge: *Petak trinaesti* (V. Saville, 1933); *Jack buldog* (W. Forde, 1935); *South Riding* (V. Saville, 1937); *Citadela* (K. Vidor, 1938); *Četiri pera* (Z. Korda, 1939); *Lav ima krila* (M. Powell, A. Brunel i B. D. Hurst, 1939); *I svanut će dan* (H. French, 1942); *Ana Karenjina* (J. Duvivier, 1948, kao Karenjin); *Magična kutija* (J. Boulting, 1951); *Richard III* (L. Olivier, 1956, kao Buckingham); *Naš čovjek u Havani* (C. Reed, 1959); *Proces Oscaru Wildeu/Optuženi ste, Oscare Wilde!* (K. Hughes, 1960); *Egzodus* (O. Preminger, 1960); *300 Spartanaca* (R. Maté, 1962, kao Temistoklo); *Žena od slame* (B. Dearden, 1964); *Doktor Živago* (D. Lean, 1965); *Kartum* (B. Dearden, 1966, kao W. E. Gladstone); *Pogrešna kutija* (B. Forbes, 1966); *Oh, kakav divan rat!* (R. Attenborough, 1969, kao E. Grey); *Bitka za Britaniju* (G. Hamilton, 1969); *Garsonijera* (R. Lester, 1969); *David Copperfield* (De. Mann, 1970, kao Micawber); *Orao u kavezu* (F. Cook, 1970); *Skandali jedne lady* (R. Bolt, 1972, kao Duro IV); *Priče iz kripe* (F. Francis, 1972); *Sretni*

čovjek (L. Anderson, 1973); *Rollerball* (N. Jewison, 1975).

An. Pet.

LIT.: H. Hobson, sir Ralph Richardson, London 1958; G. O'Connor, Ralph Richardson: An Actor's Life, London 1982; R. Tarnitch, Ralph Richardson: An 80th Birthday Tribute, London 1982.

An. Pet.

RICHARDSON, Tony (pr. ime Cecil Antonio Richardson), brit. redatelj, scenarist i producent (Shipley, 5. VI 1928). Studirao u Oxfordu, gdje je bio i predsjednik uglednoga Sveučilišnoga dramskog društva (akr. OUDS). Karijeru otpočinje u poč. 50-ih godina kao kaz. redatelj (najveći uspjeh *Osvrni se gnjevno* J. Osborna u londonskom Royal Court Theatreu 1956) i tv-producent. Sredinom 50-ih godina dolazi u dodir s pokretom → Free Cinema i 1955. debitira kao suredatelj i koscenarist (sa K. Reiszom) kratkometr. filma *Mama, nemoj dopustiti* (Mamma Don't Allow). Jedini od predstavnika tog pokreta ne bavi se film. teorijom, a samo povremeno piše kritike (časopis »Sight and Sound«). Prvi mu je cjelovečernji (i samostalni) projekt ekranizacija (za kompaniju Woodfall) svoga kaz. uspjeha *Osvrni se gnjevno* (Look Back in Anger, 1959), o neurotičnom »antiheroju« (R. Burton) koji odbija vrijednosti više klase koje reprezentira njegova supruga (scenarij N. Knealea), manifest engl. generacije → mladih gnjevnih ljudi. Sljedećim djelima *Zabavljač* (The Entertainer, 1960) prema J. Osbornu, *Okus meda* (A Taste of Honey, 1961) prema Sh. Delaney i *Usamljenost trkača na duge staze* (The Loneliness of a Long Distance Runner, 1962) prema A. Sillitoeu, nastali u kontekstu struje brit. socijalnog realizma, iskazuju sklonost socijalno-psihol. tematici, stilsku eklektičnost te utjecaj brit. dokumentarizma i franc. novog vala, no ne ponavlja uspjeh prvijenca. U toku cijele karijere rado se prihvaća ekranizacija britanske (npr. *Hamlet*, 1969, po Shakespeareu) i svjetske književnosti (npr. *Utočište/Svetilište grijeha* — The Sanctuary, 1960, po W. Faulkneru, i *Premili pokojnik* — The Loved One, 1965, prema E. Waugh). Najveći uspjeh (nagrada Britanske filmske akademije za najbolji film i Oscar za najbolji film i režiju) ostvaruje ekranizacijom klas. romana H. Fieldinga *Tom Jones* (1963), koja zbog uspjele evokacije epohe, duhovitosti i vrsnih glum. kreacija (osobito naslovne A. Finneyja) postiže i golem komerc. uspjeh. Sl. projektom *Joseph Andreus* (1977) nije ponovio ni umj. ni komerc. odjek *Toma Jonesa*. Dio kritike njegovim najboljim filmom smatra *juris lake konjice* (The Charge of the Light Brigade, 1968), iz vremena Krimskog rata, mjestimično vrlo duhovitu satiru



T. RICHARDSON, *Tom Jones* (A. Finney i S. York)

voj. uskogrudnosti. Sâm svojim najboljim ostvarenjem smatra ambiciozno zamišljen biografski film *Ned Kelly* (1970) o legendarnome austral. odmetniku, sa M. Jaggerom u naslovnoj ulozi. U prvom redu kaz. čovjek, i dalje s uspjehom režira u kazalištu, a bavi se i film. producenturom.

Njegove kćeri (iz braka sa V. Redgrave) **Natasha** i **Joely Richardson** su glumice.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Fatalna gospođica* (Mademoiselle, 1966); *Mornar iz Gibraltara* (The Sailor from Gibraltar, 1967); *Smijeh u tami* (Laughter in the Dark, 1969); *Osjetljiva ravnoteža* (A Delicate Balance, 1973); *Sto posto sigurno* (Dead Cert, 1974); *Granica na Rio Grandeu* (The Border, 1982); *Hotel New Hampshire* (The Hotel New Hampshire, 1984).

Važniji filmovi (kao producent): *Subotom uvečer, nedjeljom ujutro* (K. Reisz, 1960); *Djevojka sa zelenim očima* (D. Davis, 1963).

LIT.: A. Villelaure, Tony Richardson, Paris 1971.

B. Vid.

RICHTER, Hans, njem. slikar, redatelj i teoretik filma (Berlin, 6. IV 1888 — Locarno, Švicarska, 17. II 1976). Studirao slikarstvo u Berlinu i Weimaru. Značajna pojava evr. avangarde, kao invalid iz I svj. rata pridružio se dadaistima, a sa V. Eggelingom i W. Ruttmannom postao pionir film. avangardizma ranih 20-ih godina, posvećujući se isprva apstraktnom, a zatim dadaističkom i nadrealist. filmu. Po dolasku nacionalsocijalista na vlast 1933. putuje po Evropi; 1941. ostaje živjeti u SAD, gdje je postao direktor Instituta filmske tehnike pri newyorškom City Collegeu i snimao eksp. filmove. Najvažnija su mu ostvarenja: *Preludij i fuga* (Prélude et fugue, 1920), *Ritam 21* (Rhythmus 21, 1921), *Ritam 23* (Rhythmus 23, 1923) i *Ritam 25* (Rhythmus 25, 1925) apstraktnog karaktera, plastične tvorevine u pokretu; *Inflacija* (Inflation, 1927); *Dopodnevna sablast* (Vormittagsspuk, 1927), nadrealist. djelo u kojem i glumi skupa sa skladateljima P. Hindemithom i D. Milhaudom; *Simfonija trka* (Rennsymphonie, 1929); *Sve se vrti, sve se kreće* (Alles dreht sich, alles bewegt sich, 1929); *Svakodnevno* (Everyday, 1929) snimljeno u Londonu, u kojem S. M. Ejzenštejn igra policajca; *Osvajanje neba* (La conquête du ciel/La conquista del cielo, 1938?) prema knjizi i scenariju O. Bihalji-Merina; *Snovi što se mogu kupiti novcem* (Dreams Money Can Buy, 1944-47), dugometr. film koji sjedinjuje razne avangardne tendencije, u čijoj su realizaciji sudjelovali Man Ray, A. Calder, F. Léger, M. Duchamp i M. Ernst; *Dadascope* (1956/57, u 2 dijela) i 8 x 8 (1957), dva povratka dadaizmu; *Alexander Calder: od cirkusa do Mjeseca* (Alexander Calder: from the Circus to the Moon, 1963).



L. RIEFENSTAHL u filmu S.O.S. Eisberg

Objavio je više knjiga, u kojima je bilo i teorijskih oglada o filmu. Kao osnovni problem medija R. postavlja premašivanje reprodukcije — ne toliko stvarnosti koliko dr. medija, što se može postići odricanjem od naracije i slobodnom igrom simbola na koju će gledalac reagirati intuitivnim razumijevanjem, a kojoj će estetička osnova biti vrijeme, tj. ritam (*Filmskokritički iskazi* — Filmkritische Aufsätze, 1920; *Igrani film: sastavi iz dramaturgije filma* — Der Spiel-Film: Ansätze zu einer Dramaturgie des Films, 1920; *Film kao originalna umjetnička forma* — The Film as an Original Art Form, 1955; *Bitka za film* — Der Kampf um den Film, 1976).

LIT.: M. Joray (urednik), Hans Richter, Neuchâtel 1965. Du. S.

RIDDLE, Nelson, am. skladatelj, glazb. voditelj, dirigent i aranžer (Oradell, New Jersey, 1. VI 1921 — Los Angeles, 6. X 1985). Studirao klavir, potom trombon. Bio je trombonist i aranžer mnogih poznatih orkestara (npr. Tommyja Dorseyja i Boba Crosbyja) te surađivao na radiju i televiziji (npr. tema sa »špice« popularnih *Nesalomljivih*). Osnovao je vlastiti revijski orkestar i snimio brojne ploče s istaknutim pjevačima (Nat King Cole, Peggy Lee te posebno Ella Fitzgerald i Frank Sinatra). Na filmu od 1952. kao aranžer, kasnije i dirigent, skladatelj i glazb. voditelj. Za orkestraciju i aranžmane u filmu *Veliki Gatsby* (J. Clayton, 1974) nagrađen je Oscarom.

Ostali važniji filmovi (kao skladatelj, aranžer ili glazb. voditelj): *Igre u piđžamama* (S. Donen i G. Abbott, 1957); *Prijatelj Joey* (G. Sidney, 1957); *Rupa u glavi* (F. Capra, 1959); *Lil Abner* (M. Frank i N. Panama, 1959); *Can-Can* (W. Lang, 1960); *Jedanaest veterana* (L. Milestone, 1960); *Lolita* (S. Kubrick, 1962); *Četvero za Texas* (R. Aldrich, 1963); *Ona i njeni muževi* (J. L. Thompson, 1963); *Pariz kad cvrči* (R. Quine, 1964); *Robin i sedam Hoodova* (G. Douglas, 1964); *Crvena linija 7000* (H. Hawks, 1965); *El Dorado* (H. Hawks, 1967); *Svi za Eldorado* (J. Logan, 1969); *U jasnom danu možeš vidjeti do beskraj* (Jedna smiješna ljubav u New Yorku (V. Minnelli, 1970); *Dijamantski rez* (D. Siegel, 1980). Ni. Š.

RIEFENSTAHL, Leni (pr. ime **Helene Bertha Amalie Riefenstahl**), njem. redateljica i glumica (Berlin, 22. VIII 1902). Učila balet i studirala slikarstvo u Berlinu. Kao privlačna, sportski građana plavuša debitira u tzv. planinskom filmu *Sveto brdo* (1926) A. Fancka, a uspješna je i u njegovu *Velikom skoku* (1927); u oba glumi uz L. Trenkera. S Fanckom snima još 2 filma: *Bijeli pakao Piz Palia* (1929) i S. O. S. *Eisberg* (1933). Sa B. Balázsom je napisala scenarij i po njemu režirala film *Plava sjetlost* (Das blaue Licht,

1932) po jednoj legendi iz Dolomita, djelo iznimne vizualne ljepote, ali — po nekim kritičarima — »dosta hladno i opterećeno optičkim finesama koje zapostavljaju predmet i sadržaj u ime više, nedostižne ljepote«. Takav način snimanja i pristup mogućnostima film. izražavanja zapazilo je i nacističko ministarstvo propagande i od nje 1933. naručilo kratkometr. film o zasjedanju nacionalsocijal. stranke. Film *Pobjeda uvjerenja* (Sieg des Glaubens) otvorio joj je put prema glorificiranju nacističke ideologije i propagandi jednostranačke politike Trećeg Reicha; nakon rata je nestao i — usprkos naporima saveznika — nikad nije pronađen. Nakon toga R. postaje članica NSDAP-a i vodeća drž. redateljica Hitlerova režima. U toku priprema za film *Dolina* (Tiefeland) lociran u Španjolskoj, koji je završila tek nakon rata (1954), po nalogu stranačkog vodstva snimila je dokum. film o VI kongresu NSDAP-a u Nürnbergu *Trijumf volje* (Triumph des Willens, 1935 /sniman 1934/), po mnogima najmonumentalniji propagandni film svih vremena (montiran 18 mjeseci). Dobivši neograničena financ. sredstva i najsvremeniju tehniku (među ostalim, 30 kamera), R. i njen snimatelj S. Algeier (sa 36 asistenata) snimali su 700 000 prisutnih na dan kongresa. Film je imao za svrhu prikazati kompaktnost partije, predstaviti njene vođe (tako u početku Hitler »poput Mesije« silazi s oblaka i korača ulicama Nürnberga, a od ostalih značajnijih funkcionara čuje se po fragment govora), također i impresionirati, pa i zastrašiti strane sile prikazom mase privrženika (osobito Hitlerjugenda) — što osobito uspijeva u vizualno atraktivno i ritmički silovito montiranim prizorima, uz efektan glazbu H. Windta (materijali iz filma korišteni su kasnije u dokum. seriji *Zašto se borimo?*, 1941-43, F. Capre). Slijedi kratkometr. film o njem. vojsci *Dan slobode* (Tag der Freiheit, 1936). Stekavši neograničeno Hitlerovo povjerenje, 1936. snima film *Olimpijada* (Olympia) u 2 dijela (*Svečanost naroda* — Fest der Völker /118 min/ i *Svečanost ljepote* — Fest der Schönheit /107 min/), također montiran 18 mjeseci i prikazan tek 1938 (iz propagandnih razloga sinkroniziran na 4 strana jezika). Ponovno s neograničenim sredstvima, snima nešto više od 500 000 m materijala te stvara djelo iznimne vizualne ljepote (posebnu pažnju privlače prizori snimljeni teleobjektivom te usporenim pokretom), u svojoj vrsti jedno od najuspješnijih u povijesti. Budući da je u takvoj zgodi trebalo zadržati masku prijateljstva među narodima, propagandne komponente bile su znatno prigušene; ipak, na mnogim mjestima izbijaju nacistička opsesija gigantizmom i idealom »snage kroz radost« (*Kraft durch Freude*), kao i nordijski misticizam. Povjesničari i kritičari koji pokušavaju film braniti i s ideol. pozicija (takav stav zauzela je nakon rata i R.) ističu snimke Hitlera koje upućuju na psihopatsku dimenziju njegove ličnosti. Nakon rata zarobljena od Francuza, 4 godine je internirana i dospjeva na crnu listu; cijelo to vrijeme nastoji dokazati da je bila prinuđena raditi za nacist. Djelomice rehabilitirana, pokušavala je i dalje režirati filmove (2 projekta ostaju nedovršena). Kao fotograf snimala je — za luksuzne evr. i am. časopise — život primitivnih plemena u Africi.

LIT.: R. Manville, The German Cinema, New York 1971; R. Barsam, Filmguide to »Triumph of the Will«, Bloomington 1975; G. Infield, Leni Riefenstahl, the Fallen Film Goddess, New York 1976; Ch. Ford, Leni Riefenstahl, Paris 1978; D. Hinton, The Films of Leni Riefenstahl, Metuchen 1978; R. Berg-Pan, Leni Riefenstahl, Boston 1980.

Vr. V.

RIGHELLI, Gennaro Salvatore, tal. redatelj i scenarist (Salerno, 12. XII 1886 — Rim,

6.11.1949). Isprva scenarist, red. karijeru otpočine 1911. u kompaniji Cines. U prvom razdoblju (do 1923) snima djela u službi → divizma, najčešće sa M. Jacobini u gl. ulozi (npr. *Poput lišća* — Come le foglie, 1916), kasnije svojom (drugom) suprugom. Zbog krize tal. kinematografije, 1923–29. režira u Njemačkoj (najveći uspjeh *Oriental* — Orient, 1923). U Italiju se vraća, jer mu je ponuđeno da režira prvi tal. zvučni film *Ljubavna pjesma* (La canzone dell'amore, 1930), čime je iskazano priznanje njegovim visokim znanstvenim sposobnostima. Tridesetih i poč. 40-ih godina uspješan je režimsko-propagandnim filmovima (npr. *Zračna flota* — L'armata azzurra, 1932), filmovima → bijelih telefona (npr. *Zajedno u mraku* — Al buio insieme, 1933) i komedijama (npr. *To dvoje* — Quei due, 1935). Do povlačenja 1947 (*Kraljev glasnik* — Il corriere del re) režirao je — kao jedan od najplodnijih tal. redatelja — više od 90 filmova (u pojedinima je i glumio). Supervizor je filma *Išezli glumac* (1941) L. Zampe.

Ostali važniji filmovi: *Clan IV* (L'articolo IV, 1916); *Luda djevojka* (La vergine folle, 1919); *Staklena kuća* (La casa di vetro, 1920); *Crvena ljubav* (Amore rosso, 1921); *Gospodar svijeta* (Der Meister der Welt, 1926); *Svengali* (1927); *Tajni glasnik* (Der geheime Kurier, 1928); *Gospodin želi?* (Il signore desidera?, 1933); *Posljednji de Bergerac* (L'ultimo dei Bergerac, 1936); *Vatromet* (Fuochi d'artificio, 1938); *Dolje siromaštvo!* (Abbasso la miseria!, 1946); *Dolje bogatstvo!* (Abbasso la ricchezza!, 1947). D. Šva.

RINA, Ita (pr. ime **Italina** /negdje **Ida** / **Tamara Kravanja**), glumica (Divača /po nekim izvorima Trst/, 7. VII 1907 — Budva, 10. V 1979). Polazila gimnaziju u Ljubljani. God. 1926. postaje Miss Jugoslavije, potom sudjeluje na izboru za Miss Evrope. Kako joj je ponuđen trogodišnji ugovor s njem. kompanijom Ostermeyer Film, seli u Berlin i 1927. počinje nastupati na filmu; u *Dvoje ispod nebeskog svoda* (1927) J. Gutera pored ljepote iskazuje i znatan glum. dar. Najveći uspjeh ostvaruje u čehosl. filmu *Erotikon* (1929) G. Machatyja koji je znalacki iskoristio njezinu fotogeničnost i sposobnost izražavanja strasti senzualne mlade žene. Po udaji za inženjera M. Đorđevića 1932. nastupa rjeđe, da bi se 1939. na vrhuncu popularnosti, povukla. Kasnije se na filmu pojavila samo još jednom: u manjoj sporednoj ulozi u *Ratu* (1960) V. Bulajića. Ukupno je igrala u 18 filmova, uglavnom njem. i čehosl. proizvodnje (neki su djelomično snimljeni u Jugoslaviji: npr. *Fantom Durmitora*, 1932, H. Natgea i *Na plavom Jadranu*, 1937, V. Jansona).

Ostale važnije uloge: *Buđenje proljeća* (R. Oswald, 1929); *Toniška* (K. Anton, 1929); *Život teče dalje* (K. Junghans, 1935). D. Kos.

RINIÉRI, Jean-Jacques, franc. teoretičar filma (? — 1950). Studirao filozofiju. Bio je gimnazijski profesor u Lilleu i sveuč. docent u Parizu. Aktivno je sudjelovao u radu Filmološkog instituta na Sorbonni. Po njemu, efekt filma zasniva se na povjerenju gledaoca u čulnu istinitost onoga što se vidi na platnu, iako to ima jednu dimenziju stvarnosti manje nego kaz. prizor; gledalac obavlja svoje vlastito »prekadiranje« snimljenog materijala, doživljujući predmete kao predstavljene, iako oni izgledaju samo prisutni, jer se semantička kvaliteta određuje njihovom morfologijom, posebnim poetskim modalitetom koji dobivaju prespodjelom kategorija, što osigurava novi tip stvarnosti, a sve to u funkciji vjerovanja (*Dojam stvarnosti u filmu: fenomen vjerovanja* — L'impression de réalité au cinéma: les phénomènes de

croyance /u knjizi *Filmski svijet* — L'univers filmique, 1953, kolektivnom radu u redakciji → E. Souriaua). Obrtanje vremena u filmu, preuzeto iz književnosti, daje sadašnjosti posebno značenje ili je obogaćuje iskustvom ranijeg trenutka, pri čemu se stvarno i imaginarno miješaju, donoseći nov oblik recepcije svijeta i dajući filmu metafiz. prizvuk uslijed kojega se on javlja kao biće a ne jezik (*Preobrtanje filmskog vremena* — La réversion du temps filmique /također u *Filmskom svijetu*). Vrlo je značajan i njegov samostalni teorijski rad *Predstavljanje filmologije* (Présentation de la filmologie, 1947). Du. S.

RIPPERTT, Otto, njem. redatelj (1883—?). Debitira filmom *Legija stranaca* (Die fremde Legion, 1912); po nekim izvorima, već 1909. je režirao serijal *Nick Carter*. Za povijest filma značajan je po serijalu *Homunculus* (1916), jednom od najznačajnijih ostvarenja pretklas. faze njem. → ekspresionizma, ujedno jednom od rodonačelnika → filma strave u njem. kinematografiji; priča o znanstveniku koji stvara artifično stvorenje bez duše, a ono onda postaje diktator zemlje, kao da naviješta skorašnji uspon nacizma. Njegovi dalji projekti također su u skladu s tim tada vladajućim trendovima: *Danse macabre* (Der Totentanz, 1919), *Kuga u Firenci* (Pest in Florenz, 1919), *Zena s orhidejama* (Die Frau mit dem Orchideen, 1919), svi uz scenar. suradnju F. Langa, *Goruča kugla* (Die brennende Kugel, 1923) i dr. Vr. V.

RIPSTEIN, Arturo, meks. redatelj i scenarist (Ciudad de México, 1943). Sin film. producenta, od djetinjstva zainteresiran filmom. Karijeru otpočine poč. 60-ih godina kao asistent redatelja (npr. L. Buñuela), a debitira 1966. atipičnim vesterom *Doba umiranja* (Tiempo de morir) prema scenariju C. Fuentes a G. G. Márqueza; kasnije je svojim filmovima najčešće i koscenarist. Angažiran filmaš, međunar. ugled stječe društvenokritičkim i polit. filmovima; posebno se ističu *Zamak čistoće* (El castillo de la pureza, 1972) pod očitim Buñuelovim utjecajem, o čovjeku koji je ženu i djecu 15 godina držao zatočene u kući, kako ih ne bi izložio izopačenosti svijeta (u svim anketama pri vrhu najboljih meks. filmova svih vremena), i *Vječni lanac/Doživotna robija* (Cadena perpetua, 1979) o korupciji u policiji (djelu je dulje vrijeme onemogućeno prikazivanje). U nesređenoj meks. kinematografiji snima relativno često (oko 20 filmova do 1988), ali je nerijetko morao raditi i na komerc. projektima (npr. spektakl *Sveti Oficij* — El Santo Oficio, 1974) ili »bezopasnim« ekranicizacijama knjiž. baštine (npr. *Mjesto bez granica* — El lugar sin límites, 1977, prema J. Donosu). Uz F. Cazalsu vodeći je meks. autor srednje generacije, što dokazuje 80-ih godina filmovima *Onaj drugi* (El otro, 1985) gdje, preplivajući realno i imaginarno, tematizira motiv dvojnika, i *Carstvo sreće* (El imperio de la fortuna, 1987) o sukobu ruralnoga (na čijoj su strani autorove simpatije) i malograđanskog urbanoga (koje nemilosrdno uništava sve oko sebe), inače remake filma *Zlatni pijetao* (1964) R. Gavalldóna.

Ostali važniji filmovi: *Teta Alejandra* (La tía Alejandra, 1978); *Nezakonita* (La ilegal, 1980); *Zavođenje* (Sedución, 1983). Mi. Sr.

RISI, Dino, tal. filmski i tv-redatelj i scenarist (Milano, 23. XII 1917). Diplomirao medicinu u Milanu, specijalizirao psihijatriju. Zarana privučen filmom, asistira M. Soldatiju (*Mali staromodni svijet*, 1940) te A. Lattuada (*Giacomo idealist*, 1942), koji mentorskim poticajima na njega presudno utječe. Usavršivši film. izobrazbu na tečaju J. Feydera u Zenevi, napušta bolničku

praksu i djeluje kao film. kritičar u više časopisa. Od 1945. režira kratkometr. filmove (ukupno 21) pod utjecajem neorealizma; za drugi po redu, *Barboni* (1946), nagrađen je na festivalu u Veneciji. God. 1949. režira i 2 dugometr. znanstvena filma: *Serum istine* (Il siero della verità) i *Spiritiistička seansa* (Seduta spiritica). Njegov prvi cjelovečernji igr. film *Praznici s gangsterom* (Vacanze col gangster, 1952) priča je o djeci koja izbavljaju iz zatvora opasnog kriminalca i razotkrivaju njegovu pravu narav. Nastavljač tradicije profitabilnog modela populističke komedije (*Kruh, ljubav i ti* — Venezia, la luna e tu, 1958); za njih odabire mlade glumce urbaniziranih odlika (M. Allasio, M. Arena, R. Salvatori), a pričama predočuje bezazlene komplikacije podobne za frenetične farse i zagovaranje neodoljiva optimizma u razdoblju ekon. prosperiteta poratne Italije. Od *Udovca* (Il vedovo, 1959), crne komedije sa A. Sordijem, otpočinje redovnu suradnju s vodećim tal. komičarima, posebno sa V. Gassmanom koji u 15 filmova (1959–79) postaje redatelj *alter ego* i utjelovljuje nezadovoljne, sardoničke i usamljene pesimiste, postavši tako simbol Risijeva subverzivnog otklona od modernizirane *commedie brillante* ili obnove Goldonijevih komičkih prototipova. U tom razdoblju surađuje još sa U. Tognazzijem i N. Manfredijem, a posebno se ističu filmovi *Težak je život* (Una vita difficile, 1961), *Opasne krivine* (Il sorpasso, 1962), *Čudovišta* (I mostri, 1963) i *Gaučo* (Il gauch, 1964). Risijeva specijalnost tada postaju bizarne kratke pričefragmenti u okviru istog filma (začetak u *Čudovištima*), gdje pojedini glumac tumači i desetak različitih uloga: npr. *Vidim golo* (Vedo nudo, 1969) s Manfredijem u 7 likova te *Ludi seks* (Sessomatto, 1973) sa G. Gianninijem u 9 i L. Antonelli u 8 likova. Status i produktivnost održava odabirom lascivnih motiva i vještijim korištenjem erotskih potencijala L. Antonelli, A. Belli i O. Muti, ali i morbidno-ciničkim zapazanjima o gubljenju identiteta i hipokriziji bogatih, seksualnim frustracijama i perversitiranosti: *Ugrizi pa bježi* (Mordi e fuggi, 1973), *Miris žene* (Profumo di donna, 1974), *Karijera jedne sobarice* (Telefoni bianchi, 1976), *Biskupova spavaća soba* (La stanza del vescovo, 1977), *Prva ljubav* (Primo amore, 1978), *Dragi tata* (Caro papà, 1979) i *Dva lica jedne žene* (Caro fantasma, 1981). Za uspjeh njegovih filmova vrlo su zaslužni i (ko)scenaristi s kojima radi: P. Festa Campanile, M. Franciosa, B. Zapponi, E. Scola, Age, Scarpelli, L. Benvenuti, P. De Bernardi i dr. Do 1988. režirao je 46 filmova te sudjelovao u 6 omnibus ili kolektivnih režija. Radi i za televiziju (npr. tv-serija *I život teče dalje* — ... e la vita continua).

Njegov brat **Nelo Risi** i sin **Marco Risi** također su film. redatelji i scenaristi.

Ostali važniji filmovi: *Ljubav u gradu* (epizoda u omnibusu, 1953); *U znaku Venere* (Il segno di Venere, 1955); *Baka Sabella* (La nonna Sabella, 1957); *Siromašni milijunasi* (Poveri milionari, 1959); *Ljubav u Rimu* (Un amore a Roma, 1960); *Marš na Rim* (La marcia su Roma, 1962); *Zavođenje* (epizoda u omnibusu, 1965); *Vikend na talijanski način* (L'ombrellone, 1965); *Operacija San Gennaro* (Operazione San Gennaro, 1966); *Avanture četrdesetgodišnjaka* (Il tigre, 1967); *Prorok* (Il



Ž. RISTIĆ,
Štjmovi

profeta, 1968); *Muči me, ali me voli* (Straziami ma di baci saziarmi, 1968); *Svećenikova žena* (La moglie del prete, 1970); *U ime talijanskog naroda* (In nome del popolo italiano, 1972); *Izgubljena duša* (Anima persa, 1977); *Nova čudovišta* (I nuovi mostri, 1977, sa M. Monicellijem i E. Scolom); *Zavodnici nedjeljom* (epizoda u međunar. omnibusu, 1980); *Fotogeničan sam* (Sono fotogenico, 1980); *Seks, rado!* (Sesso e volentieri, 1982); *Dobri kralj Dagobert* (Dagobert/Le bon roi Dagobert, 1984, koprodukcija s Francuskom).

LIT.: A. Viganò, Dino Risi, Milano 1977; C. Bellumori (filmografija G. Laura), Dino Risi, Roma 1981.

RISKIN, Robert, am. scenarist, redatelj, producent i dramatičar (New York, 1897 — Beverly Hills, California, 20. IX 1955). Studirao na sveučilištu Columbia. Film. scenarist već od 17. godine u New Yorku, 20-ih godina afirmira se i kao kaz. pisac. U Hollywoodu (kompanija Columbia) od 1931. Nakon što je F. Capra ekranizirao njegov komad *Zahvaljujem, sestro!* (Bless You Sister) u film *Čudovorka* (1931), otpočinje jedna od najplodnijih suradnji redatelja i scenarista u povijesti Hollywooda, koja traje puna 2 desetljeća i rezultira sa 10 filmova, od kojih su pojedini najautentičniji iskaz ideologije *New Deals*, ali vrše utjecaj i u žanru satiričke komedije (vrijednost im se čak može usporediti s Lubitschevim). Najveći osobni uspjeh donosi mu jedna od najuspješnijih — screwball-komedija *Dogodilo se jedne noći* (1934), za koju je nagrađen Oscarom, no za suradnju s Caprom tipičnija je soc. trilogija *Gospodin Deeds ide u grad* (1936), *U grob ništa ne nosiš* (1938) i *Upoznajte Johna Doea* (1941), kritika društva, polit. i etičke samodestrukcije am. koncepta blagostanja, koja satiričnim komentarom, mjestimice i pesimizmom, predstavlja i izravan zahtjev za promjenom svijesti cjelokupnog društva. Za razliku od nje, *Izgubljeni horizont* (1937), utopija smještena u tibetski ambijent, demonstrira — usprkos ironičnom otklonu — Riskinov i Caprin znatno rafiniraniji način razlaganja društvenoga i individualnoga, sa sociološke uzdignut na filoz. razinu. Za II svj. rata šef je film. biroa Ureda ratnih informacija, a po demobilizaciji otpočinje i producersku karijeru (isprva u kompaniji RKO, zatim samostalno). Njegovi i Caprini uspjesi iz 30-ih godina često su ponovno snimani, a sâm Capra režirao je novu verziju *Broadway Billa* (1934) pod naslovom *Sretan dan* (1950), te *Dame za jedan dan* (1933) pod naslovom *Sešir pun čuda* (1961). R. je režirao film *Onda kad si zaljubljen* (When You're in Love, 1937).

Ostali važniji filmovi — kao scenarist (sam ili u suradnji): *Platinasta ljepotica* (F. Capra, 1931); *Američka ludost* (F. Capra, 1932); *Cijeli grad priča* (J. Ford, 1935); *Prava slava* (H. Hathaway,

1939); *Tanki čovjek se vraća kući* (R. Thorpe, 1944); *Čarobni grad* (W. A. Wellman, 1947); *Gospodin 880* (E. Goulding, 1950); *Dolazi mladoženja* (F. Capra, 1951).

RISTIĆ, Živko-Žika, redatelj i scenarist (Sabac, 11. VI 1917). Prije II svj. rata bavio se novinarstvom; jedan je od osnivača lista »Jež« (1935). Sudionik NOB-a od 1941. Od 1947. studira na Visokoj filmskoj školi u Beogradu, a od 1948. radi kao asistent redatelja u dokum. filmovima poduzeća Zvezda film i Avala film. Potkraj iste godine prelazi u Bosna film iz Sarajeva, gdje se ubrzo svrstava među vodeće dokumentariste. Realizirao je — uglavnom prema vlastitim scenarijima — više od 40 dokum. filmova, od kojih su najznačajniji: *Odgovor naroda* (1949, sa T. Janićem) o uspjesima u ostvarenju petogodišnjeg plana; *Splavari na Drini* (1951), uzbudljiva reportaža o borbi ljudi sa stihijom; *Ipak jedan grad* (1966), satirični komentar birokratskih i administrativnih podjela; *Štjmovi* (1967), angažirani esej o ratu i miru; *Vojnici Oktobra* (1968), efektno svjedočanstvo (s rijetko viđenim materijalima) o sudjelovanju Jugoslavena u oktobarskoj revoluciji; *Na Drini ćuprija* (1973), poetska impresija na motive Andrićeve proze. Iz ciklusa filmova koji evociraju rev. prošlost značajni su *Drvar* (1958), *Sarajevo 45-65* (1965, sa S. Mrkonjićem), *Na raskršću vjetrova* (1966), *Nezaborav* (1983) i *Eho Sutjeske* (1985). Uspješan je i djelima etnografske tematike (npr. *Usamljeni otok*, 1953; *Kanjon Tare*, 1957; *Bilo nekad selo*, 1963; *Trubaduri mira*, 1967), kao i onima posvećenim kult. baštini (npr. *Novi portali*, 1962; *Garkina drvena čipka*, 1963; *Zivot fresaka*, 1975). Filmovi su mu čvrste narativne strukture, ali nadograđeni poetskom optikom i asocijativnom montažom te osmišljeni jasnom porukom. Režirao je i 2 cjelovečernja igr. filma: *Krst Rakoc* (1962) kroz »agrarnu« tematiku govori o borbi protiv zaostalosti, dok je koprodukcija sa SSSR-om *Žestoke godine* (Ljubov' i jarost', 1979, sa R. I. Batirovim) priča o sudjelovanju Jugoslavena u borbi za sovj. vlast. Povremeno je nastupao i kao glumac (npr. *Sjećas li se Dolly Bell*, 1981, E. Kusturice i *Miris dunja*, 1982, M. Idrizovića). Nosilac je više odlikovanja te domaćih i međunar. nagrada i priznanja.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Katuni* (1958); *Poteci vodo uzbrdo* (1964); *Maglic* (1966); *Ukroćeni vukovi* (1970); *Oči prkosa* (1974).

RITAM (u filmu). Ritam predstavlja izmjenjivanje nekih pojava, njihovo ubrzavanje ili usporavanje, pojačavanje ili slabljenje u kretanju ili u toku, ponavljanje uočljivih jedinica po određenom principu; treba ga razlikovati od tempa koji označuje brzinu kojom se nižu pojedine jedinice. U filmu

R. se postiže rasporedom kadrova i organizacijom elemenata unutar kadra, najčešće *montažom* (pa se taj tip montaže naziva *ritmička montaža*) i *kretanjem kamere*.

Ovisno o načinu izmjenjivanja kadrova i sadržaju svakoga pojedinog kadra ritam se mijenja. Tako se montažom ostvaruje povezivanje kadrova sl. i različitih kompozicija. Ako je kompozicija slična, kadrovi se povezuju bez obzira na sadržaj, kao što se suprotstavljanjem različitih kompozicija postiže osobit ritam, naročito ako su i pokreti unutar kadrova različiti. U sekvencama potjere npr., R. se tvori izmjenjivanjem (→ PARALELNA MONTAŽA) kadrova različitih sadržaja. Kakav će biti ritam ovisi i o tome da li se određeni kadrovi postupno krata ili produžuju. Ako se radnja prikazuje u kraćim kadrovima, ritam će se pojačavati (što je osobito često u akcionim filmovima), a ukoliko se radnja prikazuje u duljim kadrovima, čitava sekvenca će obično djelovati usporeno.

R. se ostvaruje i unutar samog kadra — pomoću pravilnih izmjena i ponavljanja kompozicijskih elemenata same film. slike ili izmjenom i ponavljanjem izražajnih sredstava filma odn. parametara kadra (npr. kad se kamera ritmički približuje ili udaljuje od onoga što snima). To se najbolje očituje u takozvanim *dugim kadrovima* (→ KADAR-SEKVENCA) u kojima se »koreografijom« pokreta kamere i mizanscene postiže ritam unutar kadra. Najočigledniji primjer su dugi kadrovi u filmovima M. Jancsoa (*Sveži vjetrovi*, 1969, i *Crveni psalam*, 1972) gdje je ritmičko pulsiranje ostvareno vožnjom kamere u različitim pravcima kao i promjenom kompozicije kadra u skladu sa sadržajem sekvence i njenom porukom (seljački ritual u *Crvenom psalmu*, polit. razmirice u *Svežim vjetrovima*).

R. kretanja unutar kadra i tempo izmjenjivanja kadrova elementi su o kojima treba voditi računa u rješavanju ritmičke strukture filma; o odnosima ta 2 kretanja ovisi sveopća ritmička struktura film. djela, bez obzira da li se ta 2 kretanja/pulsiranja podudaraju ili odnose jedno prema drugome na harmoničan način. Redatelji koji više polažu na formalnu stranu filma postižu ritam najvećim dijelom s pomoću sinematičkih sredstava (montaža, pokreti i položaji kamere, izmjene rakursa i različitih planova), dok se režiseri koji u prvi plan stavljaju naraciju (fabula, gluma i mizanscena) usredotočuju na ritmičko oblikovanje kadrova kao posebne vizualne cjeline. Interakcijom ovih dvaju kretanja ostvarena je većina najznačajnijih djela kinematografije.

Osjećaj za ritam od presudne je važnosti za poziv redatelja, gotovo kao za muzičara ili koreografa. Integrirajući se s ostalim elementima strukture filma, ritmom se pojačava i smanjuje dram. napetost, utječe na atmosferu i raspoloženje, određuje doživljaj, efekt, pa i smisao (što osobito dolazi do izražaja u djelima S. M. Ejzenštejna i D. Vertova) koje autor želi stvoriti.

Ritam je važan i u dokum. filmu u kojem narativna linija nije od prvobitnog značenja. Pri tom treba razlikovati dokum. filmove u kojima dominira tzv. *ritam života* odn. ritmičnost same građe od onih u kojima prevladava sinematički izražen ritam. Tako filmove *Most* (1928) i *Kiša* (1929) J. Ivensa obilježuje vizualni ritam ostvaren s pomoću muzički koncipirane montaže. U *Noćnoj pošti* (1936) B. Wrighta i I. Watta montažni ritam smjenjivanja kadrova vlaka koji juri kroz šik. krajolik potpomognut je recitiranjem stihova istoimene pjesme W. H. Audena.

Muzika, šumovi i ljudski govor također su dio ritmičke strukture filma. Pojedini redatelji (osobi-

to eksp. filmova) u potpunosti utemeljuju vizualni ritam filma dinamikom i tempom odabrane muz. partiture (kao, npr. u 2 kratka filma S. Vorkapich: *Suma šumori*, 1941, po Wagnerovoj muzici, i *Fingalova pećina*, 1940, po Mendelssohnovoj — rezovi, pokret kamere i kretanje unutar kadra u ovim su filmovima podređeni ili suprotstavljeni muz. ritmu). Najnoviji eksperiment takve vrste ostvario je G. Reggio u filmu *Koyaanisqatsi* (1983) u kome dugačke vožnje kamere kroz egzotične predjele i montaža kadrova koji prikazuju rastrzani urbani život, predstavljaju neku vrstu »optičke muzike« koju upotpunjuje »konkretna muzika«. U anim. filmu muz. pratnja ima presudnu ulogu — kako u dinamiziranju kretanja crteža, tako i u stvaranju cjelokupnoga vizualno-auditivnog ritma filma.

U apstraktnim filmovima (kao i svim srodnim neprikazivačkim filmovima, pa i mnogim reklamnim i muz. spotovima), u kojima je zanemaren reprezentativni prikaz stvarnosti, R. je osnovna kohezivna sila koja vezuje pažnju gledaoca uz snimljeni prizor; ritmičko povezivanje apstraktnih formi i kolorističkih detalja prerasta tada u temu i sadržaj djela. Ruttmannovi apstraktni filmovi proizvedeni 1921–25. pod zajedničkim nazivom *Opus* sastoje se isključivo od animiranih geom. oblika koji se smjenjuju po muz. principu. Fischingerovi eksperimenti rađeni 1927–32. pod nazivom *Studije* u još većoj mjeri koriste muz. principe u oblikovanju strukture filma koja neposredno ovisi o muz. partiturnama. Mnogi predstavnici am. neovisne produkcije grade avangardne filmove na muz. principu »pulsacije« oblika i boja. Kompjutorski filmovi Jo. Whitneya (*Permutacije*, 1968) i Ja. Whitneya (*Lapis*, 1963–66) vizualna su transpozicija auditivnog ritma ostvarenoga sintetičkim zvukom.

R. je uvijek bio izuzetno značajan faktor sine-matičke strukture. U nij. kinematografiji on se postizao na sasvim vizualan način, najvećim dijelom pomoću montaže. Uvođenjem zv. komponente, ostvarivanje ritma u filmu postalo je složnije, a usavršavanjem moderne tehnologije snimanja (pokretljivost kamere, široki ekran, treća dimenzija) vizualni aspekt sinematičkog ritma postao je još značajniji (→ MONTAŽA).

V. Pet.

RITCHIE, Michael, am. filmski i tv-redatelj i producent (Waukesha, Wisconsin, 1938 /negdje 1939/). Studirao na Harvardu, gdje je režirao prvu postavu kasnije popularnog komada *O, tata, jadni tata, mama te objesla u ormar, pa me zato tuga hvata* A. Kopita. Karijeru otpočinje kao asistent redatelja na televiziji, gdje ubrzo postaje producent pa redatelj. Realizacija pilot-filma *Aut-sajder* (The Outsider, 1967) istoimene tv-serije omogućuje mu angažman u Hollywoodu. Njegov kinemat. debi *Vozač spusta* (Downhill Racer, 1969), oseban spoj sportsko-biografskog filma i studije karaktera sa R. Redfordom u gl. ulozi, i do danas je Ritchiejev najbolje valorizirani rad. Slijedi gangsterska melodrama *Lav među gangsterima* (Prime Cut, 1972) sa L. Marvinom, ali se već iste godine polit. satirom *Kandidat* (The Candidate), sa Redfordom u naslovnoj ulozi, vraća svojoj omiljenoj temi — kako sistem otuđuje pojedinca. SI. motiv razvija u filmu *Nasmiješi se!* (Smile, 1975), ironično se poigravajući institucijom »izbora za miss«. Kako ovi filmovi nisu postigli znatnije komerc. uspjehe, R. se okreće obrascima populističkog filma i ostvaruje zamjerne financ. efekte sa 2 sport. komedije: *Medvjedi nose loše vijesti* (The Bad News Bears, 1976) i *Polunjež-no-polugrabo* (Semi-tough, 1977). I nakon toga, kao jedan od najkompetentnijih hollywoodskih

profesionalaca, radi visokobudžetne projekte raznih žanrova s velikim zvijezdama, okrećući se 80-ih godina u prvom redu komediji.

Ostali filmovi: *Gotovo savršena veza* (An Almost Perfect Affair, 1979); *Otok gusara* (The Island, 1980); *Božanska ludost* (Bette Middler's Divine Madness, 1980); *Preživjeli* (The Survivors, 1983); *Fletch — maskirani detektiv* (Fletch, 1985); *Divlje mačke* (Wildcats, 1986); *Zlatni dječak* (The Golden Child, 1987); *Psihijatrov kauč* (The Couch Trip, 1988); *Fletch živi* (Fletch Lives, 1989).

Dr. Je.

RITT, Martin, am. filmski, kazališni i tv-redatelj i glumac (New York, 2. III 1920). Studirao na Elon Collegeu. Karijeru otpočinje kao kaz. glumac 1937 (*Zlatni dječak* C. Odetsa), dok na filmu debitira 1944 (*Krilata pobjeda* G. Cukora). Nakon II svj. rata uči glumu u Actors' Studiju. Režirao je nekoliko angažiranih kaz. predstava, te glumio u 150 a režirao više od 100 tv-drama. Kao film. redatelj zapazeno debitira 1957 (*Rub grada/Na kraju grada* — Edge of the City), inaugurirajući svoju čestu temu — rasizam. Realist. prosede, kojim se istaknuo u svom prvijencu, manje je zamjetan u sljedećim filmovima, u kojima se okreće realizacijama knjiž., uglavnom am. baštine; *Dugo toplo ljeto* (The Long Hot Summer, 1958) i *Krik i bijes* (The Sound and the Fury, 1959) po W. Faulkneru, *Avanture mladog čovjeka* (Hemingway's Adventures of a Young Man, 1962) po W. Hemingwayu te *Spjun koji je došao iz hladnoće* (The Spy Who Came In from the Cold, 1966) po J. Le Carréu ne postižu, međutim, očekivan uspjeh. Realizmu se vraća *Hudom* (1963, nominacija za Oscara za režiju), suzdržanim i oporim prikazom života rančerske obitelji, a pažnju privlači i filmom *Bjes/Usjeni zločina* (The Outrage, 1964) — *western-remakeom* Kurosawina *Rašomona* iz 1950. Sedamdesetih godina ističe se s više ambicioznih društvenokritičkih projekata izrazite liberalističke orijentacije. *Zavjerenici* (The Molly Maguires, 1970) govori o tajnom društvu ir. rudara s kraja XIX st., *Crni izazov* (The Great White Hope, 1970), *Pasji život* (Sounder, 1972, nominacije za Oscara za najbolji film) i *Conrack* (1974, Glavna nagrada *lex aequal* u Karlovym Varyma) obnavljaju zanimanje za položaj Crnaca u SAD, dok u *Paravanu* (The Front, 1976) miješanjem ironije i dramatike »secira« makartizam, kojeg je i sâm bio žrtva (u filmu surađuje i brojne dr. žrtve »lova na vještice«); najveći kritičarski uspjeh postiže *Normom Rae* (1979, nominacija za Oscara za najbolji film), o organiziranju sindikalnog pokreta u južnjačkom gradiću, sa S. Field u gl. ulozi (s kojom surađuje i u *Sporadnim putovima* — The Back Roads, 1981, i *Murphyjevoj romanci* — Murphy's Romance, 1985). Uspjeha ima i kritikom am. sudskog sistema u filmu *Lude* (Nuts, 1987 /započeo M. Rydell/), sa B. Streisand u ulozi optužene prostitutke koja se bori da dokaže svoje mentalno zdravlje. Često surađuje sa scenaristom → I. Ravetchom. Usporedo i dalje nastupa kao film. glumac (npr. *Sudac i njegov krunik*, 1975, M. Schella i *Zena profesionalca*, 1985, H. Ashbyja).

Ostali filmovi: *Krik u noći* (No Down Payment, 1957); *Crna Orhideja* (The Black Orchid, 1958); *Pet ošišanih žena* (Five Branded Women/Jovanka e le altre, 1959, u Italiji); *Pariški blues* (Paris blues, 1961); *Hombre* (1967); *Sicilijanska braća* (The Brotherhood, 1968); *Pete i Tillie* (Pet 'n' Tillie, 1972); *Životna utrka* (Casey's Shadow, 1978); *Predi rijeku* (Cross Creek, 1983); *Stanley i Iris* (Stanley and Iris, 1990).

LIT.: Sh. Whitaker, Martin Ritt, London 1972.

Dr. Je.

RITTAU, Günther, njem. snimatelj, redatelj i scenarist (Königshütte, 1893 /negdje 1897/ — kolovoz 1971). Diplomiravši na Visokoj tehničkoj školi u Berlinu, zaposlio se u tvornici optičkih instrumenata. Oko 1919. u produkcijama Decla i UFA radi na izradbi sredstava za spec. efekte za znanstvene dokum. filmove. Prema film. fotografiji usmjeruje ga producent E. Pommer. Nakon nekoliko popularnoznastvenih kratkometr. filmova angažiran je kao susnimatelj C. Hoffmanna u *Nibelunzima* (1924) odn. K. Freunda u *Metropolisu* (1927) F. Langa, te H. Schneebergera u *Plavom anđelu* (1930) J. von Sternberga. Istaknuo se i najboljim filmovima J. Maya *Povratak kući* (1928) i *Asfalt* (1929, ujedno prvi njem. zvučni), dok 30-ih godina snima uglavnom visokobudžetne komerc. projekte. God. 1939–48. režirao je 9 igr. filmova, od kojih je nekima i (ko)scenarist. Nakon II svj. rata snimio je (do povlačenja 1959) niz filmova, među kojima se izdvaja antiratni *Djeca, majke i general* (1955) L. Benedeka.

Ostali važniji filmovi: *Oluja strasti* (R. Siodmak, 1931); *Quick* (R. Siodmak, 1932); *Plavi san* (P. Martin, 1932); *F. P. 1 ne odgovara* (K. Hartl, 1932); *Zlato* (H. Hartl, 1934); *Tajna Voroncevih* (A. Robison, 1934); *Zeleni domino* (H. Selpin, 1935); *Barun Ciganin* (K. Hartl, 1935); *Zamukla melodija* (V. Tourjansky, 1938).

K. Mik.

RITTER, Thelma, am. filmska, kazališna i tv-glumica (New York, 14. II 1905 — New York, 5. II 1969). Završivši Američku akademiju dramskih umjetnosti (AADA), karijeru otpočinje u revijama i putujućim trupama; kasnije glumi i na Broadwayu — bez izrazitijeg uspjeha. Na filmu od 1947 (*Čudo u 34. ulici* G. Seaton). Oniska i živahna, sitna lica i pomalo kreštava glasa, veliku popularnost stječe karakternim epizodama, u kojima uglavnom »sekundira« protagonistima. Za Oscara za sporednu ulogu nominirana je 6 puta: kao garderobijerka B. Davis u filmu *Sve o Evi* (J. L. Mankiewicz, 1950), kao prodavačica hamburgera u *Sezoni parenja* (M. Leisen, 1951), kao bolničarka, kasnije i prijateljica S. Hayward u filmu *S pjesmom u srcu* (W. Lang, 1952), kao žena opsjednuta vlastitim sprovodom u *Krađi u fužnoj ulici* (S. Fuller, 1953), kao domaćica D. Day u *Saputanju na jastuku* (M. Gordon, 1959) i kao majka koja sina-kriminalca (B. Lancaster) spašava od vješala u *Ptičaru iz Alcatraza* (J. Frankenheimer, 1961). Ne zaostaju ni likovi bolničarke J. Stewarta u *Prozoru u dvoršte* (A. Hitchcock, 1954), prijateljice M. Monroe u *Neprilagođenima* (J. Huston, 1961) i domaćice T. Curtisa u komediji *Boeing, Boeing* (J. Rich, 1965). Povremeno je s uspjehom igrala i gl. uloge (npr. kao bračna posrednica u filmu *Model i ženidbena posrednica*, 1952, G. Cukora). Nastupila je u 31 filmu, a često je glumila i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Nazovi Northside 777* (H. Hathaway, 1948); *Pismo trima ženama* (J. L. Mankiewicz, 1949); *Otac je bio bek* (J. M. Stahl, 1949); *Titanic/Propast Titanika* (J. Negulesco, 1953); *Tatine duge noge* (J. Negulesco, 1955); *Lucy Gallant* (R. Parrish, 1955); *Ponosni i obeščaćeni* (G. Seaton, 1956); *Rupa u glavi* (F. Capra, 1959); *Za ljubav ili novac* (M. Gordon, 1963); *Noć divljačaka* (L. Pearce, 1967).

Mi. Šr.

RIVA, Emmanuele (pr. ime **Paulette Germaine Riva**), franc. filmska i kazališna glumica (Chenilmenil /po nekim izvorima Remiremont/, 24. II 1927). Po zanimanju krojačica; glumu počinje učiti relativno kasno, pa u kazalištu debitira sa 27 godina. U svome prvom filmu *Hirošima*,



EMMANUELE RIVA

Ljubavi moja (A. Resnais, 1959) postiže golem uspjeh složenim likom glumice, čiju ljubav prema jap. arhitektu u Hirošimi onemogućuje sjećanje na tragično ljubavno iskustvo iz vremena II svj. rata. Istodobno, taj jedinstveni glum. domet bio je koban po njezinu film. karijeru; nastupila je u nekoliko ambicioznih projekata koji nisu imali uspjeha te ostvarila samo još 2 uloge adekvatne svom talentu: mlade žene frustrirane jazom između snova i vlastite »moralne cenzure« u filmu *Léon Morin, svećenik* (J.-P. Melville, 1961), te mlade supruge koju malograđanska sredina i tatarski suprug (Ph. Noiret) navode na to da ga pokuša ubiti u *Thérèse Desqueyroux* (G. Franju, 1962), za koju je nagrađena na festivalu u Veneciji. Sedamdesetih i 80-ih godina na filmu nastupa relativno rijetko i u sporednim ulogama. Njezina kaz. karijera (koju nikad nije zapuštala) bila je, međutim, neprekidno uspješna (npr. *Djeca sunca* M. Gorkog u Théâtre National Populaire).

Ostale važnije uloge: *Osmi dan* (M. Hanoun, 1960); *Adua i prijateljice* (A. Pietrangeli, 1960); *Kapo* (G. Pontecorvo, 1960); *Sati ljubavi* (L. Salce, 1963); *Smrtni udarac* (J. Cayrol, 1965); *Varalica Thomas* (G. Franju, 1965); *Soledad* (J. Audry, 1967); *Profesionalni rizik* (A. Cayatte, 1967); *Bit ću kao ludi konj* (F. Arrabal, 1973); *Oči, usta* (M. Bellochio, 1981); *Ima li koji Francuz u dovoru?* (J.-P. Mocky, 1982).

Da. Mć.

RIVETTE, Jacques, franc. redatelj i kritičar (Rouen, 1. III 1928). Kao film. kritičar (»Arts«), kasnije urednik (»Cahiers du Cinéma«), zajedno s kolegama (kao jedan od istaknutijih pripadnika franc. → novog vala) kritički revalorizira film. tradiciju na osnovi svojevrsnoga filmskog fanatizma (zbog sklonosti višekratnome pažljivom proučavanju pojedinog filma ostvaruje i svojevrstne rekorde: prigodom premijernog prikazivanja *Zlatne kočije*, 1952, J. Renoira ostao je u kinodvorani od 14 h do ponoći). Film. karijeru otpočinje kao asistent C. Renoira, a svoj prvi film — kratkometr. *Udarac pastira* (Le coup du berger, 1955) — realizira na osnovi slobodne inspiracije Balzacom. U vrlo složenim financ. okolnostima režira svoj prvi dugometr. film *Pariz nam pripada* (Paris nous appartient, 1960 /započet još 1952/), čije dovršenje omogućuju F. Truffaut i C. Chabrol. Djelo (dužine 135 min) odiše bogatim filmskim iskustvom i stanovitim ezoteričnošću. U priči o kaz. trupi koja postavlja Shakespeareova *Perikla* prožimlje se intimna događanja s političkima, predočuje se »raskrižje« politike i umjetnosti na kojem se našla jedna zbunjena,

uzdrmana generacija; naime, u toku rada stradaju 2 suradnika (vremenski koincidira s aktivnošću OAS-a) i stvara se psihoza da su žrtve polit. konspiracije širih razmjera (dok se ne ustanovi da je sve uobrazilja jednoga od članova ansambla). God. 1966. režira *Redovnicu* (Suzanne Simonin/La religieuse) prema D. Diderotu (sa A. Kari nom), film klas. strogosti i vrsnih glum. kreacija, koji cenzura dugo nije puštala u distribuciju s objašnjenjem da je usmjeren protiv Crkve. I u filmu *Luda ljubav* (L'amour fou, 1967) ponavljaju se 2 njegove osobine: sklonost prema projektima čija se dužina ne uklapa u komerc. normative (252 min), te privrženost portretiranju umj. družina u trenutku pristupanja kreativnom činu; ovdje postavljanje Racineove *Andromahe* bilježi tv-ekipa, pa se film. sagledavanju odnosa između kazališta i televizije nude bogate montažne mogućnosti. *Out One* iz 1971. traje 12 h i 40 min; rad grupe glumaca prožimlje se s njihovim životima; djelo ispituje »rastezljiv« korelat između zadanog teksta i scenaristički fiksiranih likova s mogućnostima improvizacijskih nadgradnji i glum. dopunjavanja za snimanja (iz tog je materijala 1972. sazeo film *Out One: spektakl*). Slijedi pokušaj komedije za nešto širu publiku *Céline i Julie se voze u čamcu* (Céline et Julie vont en bateau, 1974); isprobavajući različite obrasce igre, autor traži ravnotežu između imaginacije (snovi, laži, fantazije) i stvarnosti. I ezoterična »vilinska priča« *Duelle* (1976) potvrđuje da je R. sklon sporim, nespektakularnim projektima (zbog toga ga producenti izbjegavaju, a konzervativni historioografi svrstavaju među »marginalce koji rade čudnovate, hermetične filmove za vlastito zadovoljstvo«). Pokušaj približavanja publici predstavlja i *Sjeverni most* (Pont du Nord, 1981), pustolovni film sa špijunskom pozadinom, u stilu *Fantômasa* i *Alice u zemlji čudesa*. Slijedi *Prizemljena ljubav* (L'amour par terre, 1984), nova varijacija na temu kazališta i života, iluzije i realnosti. *Orkan* (Hurlevent, 1985), ne odveć uspijela adaptacija romana *Orkan-ski visovi* E. Brontë (zbog metoda improvizacije i rada s naturščicima), transponirana je u Francusku oko 1930. Radi i za televiziju (npr. film o J. Renoiru za seriju *Sineasti našeg vremena*).

Ostali igr. filmovi: *Noroči* (1977); *Merry-Go-Round* (1978); *Banda četvoro* (La bande des quatre, 1988).

LIT.: J. Rosenbaum (urednik), Rivette: Texts and Interviews, London 1977. Pe. K.

RIZZOLI, Angelo, tal. producent (Milano, 31. X 1889 — Milano, 24. IX 1970). Osnivač poznate izdavačke kuće Rizzoli. Film. producent od 1934 (kuća Novella Film); prvi mu je projekt *Svačija gospoda* M. Ophülsa, a najveći prijeratni komerc. uspjeh *Dat ću milijun* (1935) M. Camerinija. Nakon II svj. rata na čelu tvrtke *Dear Film* (kasnije Rizzoli Film, koja i danas djeluje) razvija široku i raznovrsnu produkcijsku djelatnost; tako financira film *Franjo Asišk*, *božji lakrdijaš* (1950) R. Rossellinija, za koji je u to doba trebalo mnogo producerske hrabrosti, a surađuje i na izrazito neoreal. projektima (npr. *Umberto D*, 1952, V. De Sike). Komerc. uspjehe ostvaruje serijom o don Camillu (*Don Camillo*, 1951, i *Povratak don Camilla*, 1952, J. Duviviera, *Don Camillo i Peppone-poslanik*, 1955, i *Don Camillo monsignore ma non troppo*, 1962, C. Gallonea, te *Drug don Camillo*, 1965, L. Comencinija). Razvija i znatnu koprodukcijsku aktivnost: najčešće s Francuskom (npr. *Fanfan la Tulipe*, 1951, *Lucrezia Borgia*, 1953, i *Gospoda Du Barry*, 1954, Christiana-Jaquea, *Ljepotice noći*, 1952, *Veliki manevri*, 1955, i *Ulica snova*, 1957, R. Claira, *Madame de...*,

1953, M. Ophülsa i *Hibernatus*, 1969, É. Molinara), ali i sa SAD (npr. *Udri đavola*, 1953, J. Hustona i *Bosonoga kontesa*, 1954, J. L. Mankiewicza), Njemačkom (npr. *Tigar od Ešnapura*, 1958, i *Indijski nadgrobni spomenik*, 1959, F. Langa) i dr. I kasnije proizvodi mnoge umj. i komerc. uspjehe tal. kinematografije: *Sestra Letizia* (1956) M. Camerinija, *Snovi u ladi* (1957), *Pakao u gradu* (1958) i *Odmjetnik* (1961) R. Castellinija, *Kapo* (1960) G. Pontecorva, *Slatki život* (1960), *Osam i pol* (1963) i *Giulietta i duhovi* (1965) F. Fellinija, *Prokleta prijevara* (1960) i *Serafino* (1968) P. Germija, *Viva Italija!* (1961) R. Rossellinija, *Pomračenje* (1962) M. Antonionija, *Ja, ja... pa ostali* (1965) A. Blasettija, *Neshvaćen* (1968) L. Comencinija, *Galileo* (1968) L. Cavan i dr. Dugo godina bio je na čelu i jedne od vodećih evr. distribucija — Cineriz. D. Sva.

RJAZANOV, Eljdar Aleksandrovič, sovj. redatelj i scenarist (Samara /danas Kujbišev/, 18. XI 1927). Završivši red. odjel visoke film. škole VGIK u Moskvi (u klasi G. M. Kozinceva) radi za Centralni studio dokumentarnih filmova. Na igr. filmu debitira 1956. uspjelom muz. komedijom *Karnevalska noć* (Karnaval'naja noč), u kojoj žigše birokraciju u kulturi. Otada dosljedno njeguje taj žanr, varirajući ga kao lirsku komediju u *Djevojci bez adrese* (Devuška bez adresa, 1958), satiričnu u *Čovjeku niotkuda* (Celovek niotkuda, 1961, i scenarist), kostimiranu u *Husarskoj baladi* (Gusarskaja ballada, 1962) ili »komediju svakodnevnice« u filmu *Dajte knjigu žalbi* (Dajte žalobnu knigu, 1965, i scenarist). Od 1966. scenarije redovito piše sa E. V. Braginskim, a komedije mu sve češće govore o svakodnevnom nedaćama sovj. građanina kojeg apsurdni splet okolnosti dovodi u najnevjerojatnije situacije. Zasnivajući humor na sudaru običnoga i ekscentričnoga (uz povremene elemente satire), ti filmovi u SSSR-u postižu veliku popularnost, osobito *Kradljivac automobila* (Beregis' avtomobilja, 1966), *Ironija sudbine* (Ironija sud'by, ili s lègkim parom, 1975, tv-film u 2 dijela prebačen na 35mm vrpcu), *Službena priča* (Sluzbenyj roman, 1977), *Garaža* (Garaž, 1979), *Stanica za dvoje* (Vokzal dlja dvoih, 1982) i *Zaboravljena melodija za flautu* (Zabytaja melodija dlja flejti, 1987); pretjerana dužina i stanovita repetitivnost onemogućuju im sl. uspjeh i na međunar. planu. Jedinu mu je odsklon od žanra komedije popularna kostimirana melodrama *Okrutna romanca* (Žestokij romans, 1984, i scenarist) po motivima kaz. komada *Djevojka bez miraza* A. N. Ostrovskog. Zapažen je i kao film. publicist; objavio je knjige *Tužno lice komedije* (Grustnoe lico komedii, Moskva 1977), *Ti neozbiljni, neozbiljni filmovi* (Eti neserëznye, neserëznye fil'mi, Moskva 1977) i *Nesprovedene bilance* (Nepodvedenye itogi, Moskva 1983), a s Braginskim *Cik-cak uspjeh* (Zigzag udači, Moskva 1969) i *Smješna nevesela povijest. Komedije za kino i televiziju* (Smešnye neveselye istorii. Komediti dlja kino i televidenija, Moskva 1979).

Ostali važniji filmovi: *Cik-cak uspjeh* (Zigzag udači, 1970); *Starci-razbojnici* (Stariki-razbojniki, 1972); *Luda trka za blagom* (Neverojatnije priključenja Ital'jancev v Rossii, 1974, sa F. Prosperijem /koprodukcija s Italijom/); *Draga Felena Sergejevna* (Dorogaja Elena Sergejevna, 1988). N. Pc.

RJEČNIK, FILMSKI, naziv za film. izdanja leksikonskoga, ponekad i enciklopedijskoga tipa, u kojima se abecednim redom objašnjavaju pojmovi — najčešće filmskotehnički, ali i filmskoteorijski (npr. J. Beran: *Rječnik filmske umjetnosti*, Sarajevo 1972, zatim razna izdanja tipa ABC

filmske tehnike i sl.), tek povremeno sadržavaju i biografije sineasta. Naziv *rječnik* koristi se upravo zbog toga što takva izdanja imaju rječnički karakter; naime, pojavom filma i kinematografije pojavila se i nova terminologija koju je trebalo objasniti (→ ENCIKLOPEDIJE, FILMSKE). Red.

RKO (akr. od *Radio-Keith-Orpheum*) **RADIO PICTURES CORPORATION**, am. proizvodna i distribucijska kompanija. Nastala je fuzijom tvrtke *Film Booking Office of America*, produkcije *American Pathé* i lanca kinematografa *Keith Albee Orpheum*, a definitivno se uobličila 1928, kad joj se pridružila *Radio Corporation of America* (Rockefellerov koncern koji je filmu privukla pojava zvuka). Vrlo razgranati aktivnosti, financijski ne uvijek stabilna, kompanija je 20 godina ipak posjedovala jedan od 5 najvećih hollywoodskih studijskih kompleksa. Iako se 1933. našla pred stečajem, to nije utjecalo na njezinu proizvodnju. Vodili su je ljudi vrlo raznolikih interesa i sklonosti, a u njoj su djelovali producenti D. O. Selznick, M. C. Cooper, P. S. Berman, V. Lewton, G. J. Schaefer, D. Schary, J. Wald i N. Krasna, koji su — barem u usporedbi s dr. hollywoodskim studijima — svojim autorima ostavljali znatno slobodnije ruke. Gl. djelatnost kompanije bila je proizvodnja niskobudžetnih filmova i projekata s velikim zvijezdama. Tako je 30-ih godina u RKO-u proizvedeno 9 filmova s tandemom F. Astatre/G. Rogers, većina ranijih filmova K. Hepburn, znameniti horror-film *King Kong* (1933) E. Schoedsacka i M. C. Coopera, jedan od prvih dobitnika Oscara — *Cimarron* (1931) W. Rugglesa, potom i *Potkazičar* (1935) J. Forda. Četrdesetih godina nastaju remek-djela O. Welle-sa *Gradanin Kane* (1941) i *Velikanstveni Ambersonovi* (1942), neki od najboljih filmova struje *film noir* (u produkciji V. Lewtona) te nekoliko projekata A. Hitchcocka. U tom je razdoblju vrlo aktivna distribucija RKO-a, kroz koju svoje filmove u promet puštaju W. Disney, S. Goldwyn (npr. *Najljepše godine našeg života*, 1946, W. Wylera, također dobitnik Oscara) i D. O. Selznick; znatno je uzdržana kad su spomenuta trojica osnovala vlastite distribucije. Stagnacija kompanije počinje potkraj 40-ih godina, kad je (1948) H. Hughes počeo kupovati akcije RKO-a, potom za 9 000 000 dolara studije, te za 23 000 000 i sve podružnice. Vodeći studio krajnje samovoljno i bizarno (ipak je zaslužan za afirmaciju N. Raya, J. Russell i R. Mitchuma), Hughes je naveo grupu akcionara da se povuku te stvorio konfuziju u proizvodnji, pa su i suradnici počeli odlaziti (tako se šef produkcije D. Schary vratio u MGM). Od 1953. RKO postupno prestaje s proizvodnjom, 1955. prodan je tvrtki *General Tyre and Rubber Company*, svi proizvedeni filmovi televiziji, a 1957. studijski kompleks tv-kompaniji *Desilu* L. Ball i D. Arnaza; posljednji projekt RKO-a bila je *Djevojka koja obećava* (1956) M. Leisena. Red.

ROACH, Hal, am. producent, redatelj, scenarist i gegmen (Elmira, New York, 14. 11. 1892). Pošto se okušao u najrazličitijim zanimanjima (čak i kao kopač zlata na Aljaski), od 1912. radi na filmu kao statist i glumac-epizodist (npr. kao kauboj za kompaniju Universal). Skloпивši prijateljstvo sa statistikom → H. Lloyd, za kojega je bio uvjeren da je nadareni komičar, doživši malo nasljedstvo (3000 dolara) osniva 1915. film. kompaniju i počinje snimati komedije od 1 role s Lloydom u ulozi Willieja Worka. Budući da se za te očite kopije Chaplinovih komedija nitko nije interesirao, tvrtka je propala, a R. se zaposlio u kompaniji Essanay kao redatelj. Međutim, nakon samo nekoliko

mjeseci osniva novu kompaniju (*Rollin*) pod patronatom am. ogranka Pathéa i počinje proizvoditi komedije pod naslovom *Phun-Philms*, s Lloydom u ulozi Lonesome Lukea. Iako su ti filmovi donosili novac, na Lloydovu inicijativu R. 1917. mijenja svog junaka, pretvorivši ga u običnoga, svakodnevnoga am. mladića »u lovu za uspjehom«. Ti filmovi (većinom od 2 role) postaju 20-ih godina najozbiljniji suparnici ostvarenjima Ch. Chaplina i B. Keatona, a ubrzo i najgledaniji u SAD. Tako počinje Roachova producerska ekspanzija; on sve manje režira, ali i dalje piše scenarije i smišlja gegove. Kad se Lloyd 1923. osamostalio, to se na Roachovoj produkciji nije odrazilo, jer su za nju radili popularni glumci H. »Snub« Pollard, W. Rogers, Ch. Chase, E. Kennedy i dr., a nove velike zvijezde studija postajali su S. Laurel (kojem je R. već ranije režirao filmove *Budi otresit!* — *Make It Snappy*, 1921, *Zvižduk u podne* — *The Noon Whistle*, 1923, i *Narandže i limuni* — *Oranges and Lemons*, 1923) i O. Hardy; za njega su radili i poznati redatelji F. Newmayer, S. Taylor i, osobito, L. McCarey. Shvativši da vrijeme sennetovske vizualne komike prolazi, R. svoje produkcije usmjeruje prema čvrstoj strukturi film. priče, što mu je omogućilo da se bez poteškoća prilagodi zv. filmu. Iako je proizvodio i drame i vesterne, ipak se koncentrirao na serije filmova Laurela i Hardyja, Chasea te grupe djece (*Our Gang*), a u poč. zv. razdoblja i na seriju *Hal Roach Musicals* te vrlo popularne kratkometr. komedije sa Th. Todd i Z. Pitts. Iako je najvažniji dio njegove producerske aktivnosti vezan za nj. razdoblje, 2 Oscara primio je za svoje kratkometr. zvučne projekte *Muzička kutija* (Ch. Parrott, 1932) s Laurelom i Hardyjem te *Izmrvcareni odgojem* (1936) iz serije *Our Gang*. Za II svj. rata proizvodi filmove za am. vojsku i stječe čin pukovnika. Nakon rata posvetio se televiziji, a 1967. montirao kompilacijski film *Ludi svijet Laurela i Hardyja* (*Crazy World of Laurel and Hardy*). Od svojih početaka na filmu imao je samo jedan uzor — M. Sennetta, kojega je želio nadmašiti. U tome je uspio jedino kao producent izvanrednog talenta da se prilagodi svim promjenama u konjunkturi film. industrije; zbog toga se, za razliku od Sennetta, održao čitav svoj aktivni vijek. God. 1984. primio je nagradu za životno djelo American Academy of Motion Picture Arts and Sciences (akr. AMPAS).

I njegov sin **Hal Roach jr.** je film. producent i redatelj.

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Raggedy Rose* (1926); *Limeni skakac* (The Nickel Hopper, 1926); *Vjenčani jedan sat* (One Hour Married, 1926); *Fra Diavolo* (Devil's Brother, 1933, sa Ch. Rogersom); *Bonnie Scotland* (1935, sa J. W. Horneom); *Bistre glave* (Block-Heads, 1938, sa J. G. Blystoneom); *Kapetan Fury/Robin Hood Australije* (Captain Fury, 1939); *Pazikućina kći* (The Housekeeper's Daughter, 1939); *Milijun godina prije nove ere* (One Million B. C., 1940); *Prebražaj* (Turnabout, 1940). V. Pog.

ROAD FILMS → FILMOVI CESTE

ROAD TO... (engl. *Put u...*), uobičajeni naziv za am. seriju komedija koju je proizvodila kompanija Paramount (6 filmova 1940–52 /sedmi je realiziran u Vel. Britaniji 1962/). Naslovi pojedinih filmova počinju sa *Put u...* — obično u neko »egzotično« mjesto ili kraj: ... *Singapur* (1940) i ... *Zanzibar* (1941) V. Schertzingera, ... *Maroko* (1942) D. Butlera, ... *Utopiju* (1945) i ... *Bali* (1952) H. Walkera, ... *Rio* (1947) N. Z. McLeda te ... *Hong Kong* (1962) N. Paname. Serija je započeta s namjerom da se podupre karijera

→ D. Lamour, no nju su već u prvom filmu zasjenile ostale 2 stalne zvijezde, → B. Crosby i → B. Hope, koji u svim filmovima dobrodušno pokušavaju jedan drugoga nadmudriti zbog D. Lamour i/ili novca. Mjestimice vrlo duhovitih dijaloga i inventivnih (osobito završnih) gegova, s Hopeovom agresivnijom facijalnom komikom umišljenog prevrtljivca i suzdržanim Crosbyjevom, serija je imala izvanredan uspjeh, a Hope i Crosby joj — kao jedan od najpopularnijih komičarskih tandemova u povijesti filma — duguju znatan dio svoje popularnosti. An. Pet.

ROBARDS, Jason jr., am. filmski, kazališni i tv-glumac (Chicago, 22. VII 1922). Sedam godina služi u mornarici (doživljuje napad na Pearl Harbour), nakon rata pohađa Američku akademiju dramskih umjetnosti (AADA). Nakon dužeg razdoblja anonimnosti (nastupi na radiju i televiziji), pažnju pobuđuje najprije na Broadwayu u komediji E. O'Neilla *I ledar dode te Dugo putovanje u noć* (nagrada newyorške kritike 1957), u čijoj ekranizaciji također nastupa (S. Lumet, 1961, nagrađen *lex aequal* u Cannesu). Na filmu od 1959 (*Putovanje* A. Litvaka), ističe se već svojom 3. ulogom — razočaranog intelektualca u djelu *Blaga je noć* (1961) H. Kinga. Vrhunac izražajnosti doseže u zreloj dobi i autoritarnim i očinskim likovima; premda fizionomijom i robustnim ponašanjem gotovo predodređen za negativca (npr. kao Al Capone u *Obračunu na dan svetog Valentina*, 1967, R. Cormana), jednako je uvjerljiv i pozitivnim likovima, a u oba ekstrema daje naslutiti bogat unutrašnji život (npr. *Balada o Cable Hogueu*, 1970, S. Peckinpaha). Oscarom za sporednu ulogu nagrađen je dvaput: kao urednik »Washington Posta« u aferi Watergate u *Svim predsjednikovim ljudima* (1976) A. J. Pakule i kao pisac Dashiell Hammett u *Juliji* (1977) F. Zinnemanna. Često glumi u angažiranim projektima: u tv-seriji *Washington iza zatvorenih vrata* korumpiranog predsjednika SAD (aluzija na R. Nixon), u brit. filmu *Saharov* (1984) J. Golda naslovnu ulogu, a pojavljuje se i u kontroverznom filmu *Dan poslije* (1983) N. Meyera o posljedicama nuklearne katastrofe. Do 1988. igrao je u oko 40 filmova.

I njegov otac **Jason Robards** bio je poznati glumac.

Ostale važnije uloge: *Opsjednuti ljubavlju* (J. Sturges, 1961); *Velik posao u Dodge Cityju* (F. Cook, 1966); *Razvod na američki način* (B. Yorkin, 1967); *Dan revolveraša* (J. Sturges, 1967); *Noć kad je nastao strip-tease* (W. Friedkin, 1968); *Bilo jednom na Diovjem zapadu* (S. Leone, 1968); *Isadora Duncan* (K. Reisz, 1968); *Rosolino Pater-nol/General i vojnik* (N. Loy, 1970); *Tora! Tora! Tora!* (R. Fleischer, 1970); *Johnny je uzeo pušku* (D. Trumbo, 1971); *Rat između muškaraca i žena* (M. Shavelson, 1972); *Bivši prijatelj Kid* (S. Peckinpah, 1973); *Dolazi jahač* (A. J. Pakula, 1978); *Uragan* (J. Troell, 1979); *Cabo Blanco* (J. L. Thompson, 1979); *Melvin i Howard* (J. Demme, 1980, kao H. Hughes); *Nailazi nešto strašno* (J. Clayton, 1983); *Povratak Maxa Dugana* (H. Ross, 1983); *Blještava svjetla velikog grada* (J. Bridges, 1988). D. Mov.

ROBBE-GRILLET, Alain, franc. pisac, film. scenarist i redatelj (Brest, 18. VIII 1922). Jedan od vodećih teoretičara i predstavnika tzv. *novog romana* (*nouveau roman*), objavljuje od 1953 (*Gume* — *Les gommages*). Film. karijeru otpočinje kao scenarist filma *Prošle godine u Marienbadu* (A. Resnais, 1961); iako nastalo u doba ekspanzije franc. → *novog vala*, djelo je svojim »estetičkim hermetizmom« u opreci s maticom pokreta; iska-

A. ROBBE-GRILLET, *Besmrtna* (F. Brion)

zujući nepobitnu kinemat. darovitost, redatelj nije mogao posve prikriti osnovnu scenar. intenciju — da se svekolika čovjekova spoznaja svede na trenutačni segment memorije. Takav koncept, ponikao iz duha tada reprezentativne književnosti, R. je pokušao još izravnije definirati prihvaćivši se i sâm režije. *Besmrtna* (L'immortelle, 1962, Prix Louis Delluc *lex aequo*), formalno pretenciozno djelo (asocira na Prousta — *Madeleine*) u kojem R. iskazuje neočekivano poznavanje film. zanata, o bračnim drugovima (F. Brion i J. Doniol-Valcroze) koji se u Turskoj pokušavaju upoznati kao da se nikada ranije nisu sreli, varira koncept nadmoći dijela (memorije) nad cjelinom (spoznaja), a memorija je predstavljena kao jedini instrument spoznaje kojim čovjek može raspomagati. Iako nakon toga pokušava stvarati »komunikativnije filmove« (»koketira« i s pornografskim filmom), i u sljedećim projektima pokazuje svijet dvosmislenih odnosa među likovima i seksualnih fantazija, ali i svijet u kojemu — kao i u njegovim knjiž. djelima — realni predmeti posjeduju gotovo općinjavajući objektivitet, postajući integralnim dijelom svijeta i svijesti likova. Veći uspjeh u kritike postigao je još filmom *Čovjek koji laže* (L'homme qui ment, 1968), u kojem se ne samo tematizira, već i vizualizira relacija istine i laži, što je prisutno i u *Lijepoj zatočenici* (La belle captive, 1984 /snimljen 1982/), gdje mu kao medijator služi slikarstvo R. Magrittea.

Ostali filmovi: *Trans-Europ Express* (1967); *Raj i nakon raja* (L'Eden et après, 1970); *N. je uzeo kocke* (N. a pris les dè, 1971); *Progresivna klizanja zadovoljstva* (Glissements progressifs du plaisir, 1974); *Igranje s vatrom* (Le jeu avec le feu, 1975).

LIT.: R. Armes, The Films of Alain Robbe-Grillet, Amsterdam 1981; J. Fletcher, Alain Robbe-Grillet, London 1983; A. Gardies, Le cinéma de Robbe-Grillet. Essai sémiocritique, Paris 1983; I. Lek, Alain Robbe-Grillet, Boston 1983. Pe. K.

ROBERT, Yves, franc. redatelj, glumac i producent (Saumur, 19. VI 1920). U mladosti se bavi najrazličitijim zanimanjima. Od 1942. član je kaz. družine Grenier-Hussenot u Lyonu, a od 1948. nastupa u pariškom kabareu La Rose Rouge. Simpatična izgleda i muževne pojave, kao film. glumac debitira 1948. i ubrzo iskazuje glum. inteligenciju i izražen smisao za humor (npr. *Veliki manevri*, 1955, R. Claira). Od 1951. režira kratkometr. filmove, a od 1953. godine igrane (u kojima najčešće i glumi). Prvi su mu filmovi zanatski korektna ostvarenja »za publiku«, mahom komedije (npr. *Potpis: Arsène Lupin* — Signé

Arsène Lupin, 1959, i *Obitelj Fénuouillard* — La famille Fénuouillard, 1960). Prvi veliki uspjeh ostvaruje *Ratom dugmadi* (La guerre des boutons, 1961), dopadljivom ekranizacijom romana L. Pergauda s djecom u gl. ulogama, za koju su distributeri bili uvjereni da će biti neuspjeh, a donijela je jednu od najvećih poratnih zarada u franc. kinematografiji. Njegovi kasniji projekti uglavnom su komercijalno vrlo uspjele komedije specifična humora. Ističu se: *Plavi agent s jednom crnom cipelom* (Le grand blond avec une chaussure noire, 1973) i *Povratak plavog agenta* (Le retour du grand blond, 1974) sa P. Richardom, *hommage* glum. zanatu *Zdravo, umjetnice* (Salut, l'artiste, 1975 /snimljen 1973/) sa M. Mastroiannijem, *Kad slo-novi pošasave* (Un éléphant, ça trompe énormément, 1976) i *Svi ćemo ići u raj* (Nous irons tous au paradis, 1977) sa J. Rochefortom, te *Hrabro, bje-žimo* (Courage, fuyons, 1979) s parom C. Deneuve/J. Rochefort. Režira i na televiziji (npr. tv-film *Ljeto 36* — L'été 36, 1985). Sa suprugom → D. Delorme osnovao je 1961. produkcijsku kuću *La Guéville* u kojoj osim vlastitih projekata proizvodi i djela dr. redatelja (npr. *Čudnovato putovanje*, 1980, A. Cavaliera).

Ostali filmovi (kao redatelj): *Muškarci misle samo na to* (Les hommes ne pensent qu'à ça, 1953); *Afera Blaireau* (Ni vu, ni connu/L'affaire Blaireau, 1957); *Bébert i omnibus* (Bébert et l'omnibus, 1962); *Drugari* (Les copains, 1963); *Veliki falsifikator* (Monnaie de singe, 1965); *Sretni Aleksandar* (Alexandre le bienheureux, 1967); *Clérumbard* (1969); *Blizanc* (Le jumeau, 1984). Pe. K.

ROBERTS, Rachel, brit. filmska i kazališna glumica (Llanelli, Wales, 20. IX 1927 — Bel Air, California, 26. XI 1980). Studirala na Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA) u Londonu. Karijeru otpočinje u kazalištu (npr. u londonskom Old Vicu), a na filmu debitira 1952. Uspom doživljuje 60-ih godina likovima iz radničkog miljea, posebno u 2 od najistaknutijih djela brit. socijalnog realizma: *Subotom uvečer, nedjeljom ujutro* (K. Reisz, 1960, nagrada Britanske filmske akademije), kao udana žena koja ostaje u drugom stanju s ljubavnikom (A. Finney), i *Sportski život* (L. Anderson, 1963, nagrada Britanske filmske akademije i nominacija za Oscara), kao ispačena udovica rudara koja nije u stanju prihvatiti ljubav mladog ragbijaša (R. Harris). Izrazita karakterna glumica, sposobna uživjeti se u emocionalno vrlo složene likove, lišena rekvizita *glamoura*, kojoj pogoduje zamišljen, čak natmu-

ren izraz lica, nikad nije dosegla rang zvijezde niti je dobivala dovoljno zahtjevne uloge. Od 70-ih godina igra uglavnom sporedne uloge; nagradom Britanske filmske akademije za epizodu nagrađena je za lik majke gl. junakinje u filmu *Jenki* (1979) J. Schlesingera.

Ostale važnije uloge: *Naš čovjek u Havani* (C. Reed, 1959); *Vagabundi Zapada* (B. Edwards, 1971); *Liječnici i njihove žene* (G. Schaefer, 1971); *Sretni čovjek* (L. Anderson, 1973); *Ubojstvo u Orient-ekspresu* (S. Lumet, 1974); *Piknik u Hanging Rocku* (P. Weir, 1975); *Prhljava igra* (C. Higgins, 1978); *Charlie Chan i bijeg Zelenog zmaja* (C. Donner, 1981). An. Pet.

ROBERTSON, Cliff (puno ime **Clifford Parker Robertson III**), am. filmski, kazališni i tv-glumac (La Jolla, California, 9. IX 1925). Polazio Antioch College. Karijeru otpočinje u putujućim kaz. družinama, a na Broadwayu glumi od 1953. Nakon nekoliko kaz. uspjeha, na filmu debitira 1956. ulogom mladića »osuđenog na provinciju«, kojem naočiti došliak preotme djevojku u *Pikniku* J. Logana. U *Golima i mrtvima* (1958) R. Walsh, više ne kao slabić, promatrač je — s pozicije autora — strahota rata (i kasnije često igra u ratnim filmovima). Najveći uspjeh ostvaruje likom zao stalog čovjeka koji kirurškim eksperimentom postaje genij, da bi završio u potpunoj retardaciji, u *Charlyju* (1968) R. Nelson, za što je nagrađen Oscarom. Od 70-ih godina sve češće glumi autoritativne likove (npr. kao obavještajni šef u *Tri Kondorova dana*, 1975, S. Pollacka /sl. ulogu ima i u tv-seriji *Washington iz zatvorenih vrata*). Sâm predsjednik J. F. Kennedy odabrao ga je za svog tumača u filmu *PT-109* (1963) L. H. Martinsona. Od 80-ih godina uglavnom nastupa na televiziji (npr. tv-serija *Ključ za Rebeccu*). Režirao je filmove *J. W. Coop* (1972) i *Pilot* (The Pilot, 1979), u kojima je i glumio.

Ostale važnije uloge: *Jesensko lišće* (R. Aldrich, 1956); *Bitka na Koralnom moru* (P. Wendkos, 1959); *Američko podzemlje* (S. Fuller, 1960); *Najbolji čovjek* (F. J. Schaffner, 1964); *Dalje od mostobrana!* (R. Parrish, 1965); *Vrč meda* (J. L. Mankiewicz, 1967); *Dvolska brigada* (A. V. McLaglen, 1968); *Kasno je za heroje* (R. Aldrich, 1970); *Banda Colea Youngera i Jesseja Jamesa* (Ph. Kaufman, 1971); *Izvan sezone* (A. Bridges, 1975); *Čovjek bez domovine* (De. Mann, 1975); *Opsesija* (B. De Palma, 1976); *Bitka za Midway* (J. Smight, 1976); *Dominika — duh koji ubija* (M. Anderson, 1979); *Zvijezda 80* (B. Fosse, 1983); *Oluja u mozgu* (D. Trumbull, 1983). Mi. Šr.

ROBERTSON, Étienne-Gaspard (pr. ime **É.-G. Robert**), belg. fizičar, aeronaut, izumitelj i pionir filma (Liège, 1763 — Pariz, 1837). Profesor fizike u Liègeu. Za francuske revolucije odlazi u Pariz i vladi predlaže usavršeno Arhimedovo ogledalo, kojim bi se mogla spaliti i cijela brit. flota. Slavu je stekao kao aeronaut, posebno kad je u Hamburgu 1803. balonom uzletio čak do 8000 m visine. Smatra ga se izumiteljem padobrana (što je inače pripisano J.-B.-O. Garnerinu). Za film i kinematografiju značajan je po izumu (1800) → *phantascopea*, neke vrsti pokretne laterne magike. K. Mik.

ROBERTSON JUSTICE, James → JUSTICE, James Robertson

ROBIN, Dany (puno ime **Daniele Robin**), franc. glumica (Clamort, 14. IV 1927). Od 9. godine pohađa baletnu školu, kasnije upisuje klas. balet na konzervatoriju u Parizu; nagrađena 1943. I nagradom, karijeru plesačice otpočinje u pariškoj

Operi i u trupi R. Petita. Na konzervatoriju uspo-
redo uči i glumu u klasi M. Escandea i A. Bruno-
ta; 1945. napušta balet posvećujući se samo glumi
te debitira u kazalištu i na filmu. Atraktivna
izgleda, vedra lica velikih i znatiželjnih očiju,
izrazito otvorena nastupa, najčešće tumači likove
suptilnih gradskih djevojaka koje stavom i pona-
šanjem dovode u pitanje svoje poštenje i vrlinu
(npr. *Vrata noći*, 1946, M. Carnéa i *Šutnja je zlato*,
1947, R. Claira). Ozbiljna, iako pomalo patetična
i preemocionalna glumica, s uspjehom nastupa
i u inozemstvu (npr. *Naša vremena*, 1954, A. Bla-
settija i *Topaz*, 1969, A. Hitchcocka). R. i njezin
tadašnji suprug G. Marchal bili su 50-ih godina
jedan od najpopularnijih film. i kaz. parova.

Ostale važnije uloge: *Ljubavnici su sami na*
svijetu (H. Decoin, 1948); *Za dva novčića ljubica*
(J. Anouilh, 1951); *Najljepši grijeh na svijetu*
(G. Grangier, 1951); *Dvanaest sati sreće* (G. Gran-
gier, 1952); *Svečanost za Henriettu* (J. Duvivier,
1952); *Julietta* (M. Allégret, 1953); *Ljubavni čin*
(A. Litvak, 1954); *Napoleon* (S. Guitry, 1954);
Frou-Frou (A. Genina, 1955); *Kad otkuca podne*
(E. Gréville, 1957); *Mladi nemaju morala* (J.-
P. Mocky, 1959); *Slavne ljubavi* (M. Boisrond,
1961); *Valcer toreadora* (J. Guillermin, 1962); *Sli-
jedite momke!* (R. Thorpe, 1963). Da. Mć.

ROBIN HOOD, legendarni engl. odmetnik; ži-
vio je na prijelazu iz XII u XIII st., u doba
Križarskih ratova, kada je Ivan Bez Zemlje uzur-
pirao prijestolje svoga starijeg brata Rikarda Lav-
ljev Srca (zarobljenog po povratku iz Palestine).
Ta polit. zbivanja najčešća su pozadina filmova
o Robinu Hoodu, koji je svojom »borbom za
pravdu« ušao i u nar. predaju (»premišten« iz
rodnog Yorkshirea u šumsko područje Sherwood
Forest u Nottinghamshireu). Ti → pustolovni
filmovi s elementima borbe za pravdu i protiv
izrabljivanja te osвете, s akcentom na junakovoj
vještini u rukovanju lukom i strijelom, snimaju se
već od početaka kinematografije. Prvim se smatra
brit. film *Robin Hood i njegova vesela družina* (?,
1909), dok su najuspjeliji *Robin Hood* (1922)
A. Dwana u nijemom, odn. *Robin Hood* (1938)
M. Curtiza i W. Keighleyja u zv. razdoblju, koji
su predstavljali značajne trenutke u karijerama
protagonista — D. Fairbanksa odn. E. Flynna.
Osim toga, o tom je junaku snimljen dugometraž-
ni crt. film *Robin Hood* (W. Reitherman, 1973)



ROBIN HOOD M. CURTIZ I W. KEIGHLEY, *Robin Hood*

u Disneyjevoj produkciji, sa životinjama kao pro-
tagonistima, kao i čitav niz igr. filmova izrazito
komerc. orijentacije (npr. *Robin Hood*, 1952,
K. Annakina), u kojima su se okušali brojni popu-
larni glumci akcionih žanrova (npr. G. Gemma).
Potpuno nov tretman građe — znatno realistični-
ji, s pesimističkim tonovima i ambicijom da dub-

lje svjedoči o srednjovjekovlju — donosi film
Robin Hood i Marian (1976) R. Lestera. Red.

ROBINSON, Edward G. (pr. ime **Emmanuel**
Goldberg), am. filmski, kazališni i tv-glumac
rumunjsko-žid. podrijetla (Bukurešt, 12. XII
1893 — Hollywood, 26. I 1973). U SAD od 1903.
Kraće vrijeme studirao na sveučilištu Columbia,
jer su roditelji željeli da postane rabin ili pravnik.
God. 1911. napušta studij i upisuje Američku
akademiju dramskih umjetnosti (AADA); karije-
ru otpočinje 1913. u kazalištu (od 1915. glumi i na
Broadwayu). Za I svj. rata u mornarici. Na filmu
prvi put (nezapaženo) nastupa 1923. Vrativši se



EDWARD G. ROBINSON

kazalištu, postiže uspjeh (npr. Dostojevski, Tol-
stoj i Ibsen), a u komadu *Racket* B. Cormacka
prvi put igra gangstera. Na filmu (od 1942. za
kompaniju Warner Bros, kasnije i za dr. studije)
kontinuirano nastupa od 1929 (*Rupa u zidu*
R. Floreyja), a prvi veliki uspjeh postiže ulogom
gangstera Caesara Bandella, »maloga«, iskom-
pleksiranog gangstera-izvršitelja ograničene in-
teligencije koji postaje »boss« podzemlja u filmu
Mali Cezar (1931) M. LeRoya; isprva reprezenta-
tivan u tipu → dobrog lošeg momka, taj lik
egocentričnoga, sarkastičnog bonvivana iz pod-
zemlja, s dugom cigarom i u elegantnoj odjeći,
ubrzo postaje prototip tumačenja gangstera u am.
filmu za idućih 30 godina. Nizak, zdepast, oveće
glave okrugla lica i velikih usta, uskoro se svrstava
među najveće am. karakterne glumce, a postaje
i jedna od najupečatljivijih ličnosti svjetskog fil-
ma. Nakon toga posebno se ističe (iako ponekad
zapada i u maniru) kao senzacionalistički novinar
u *Senzaciji* (M. LeRoy, 1931), grubo ali simpatični
port. kapetan u *Morskom psu ubojici* (H. Hawks,
1933), brutalni šef bande u doba »zlatne groznice«
u *Californijskoj obali* (H. Hawks, 1935), odbojni
boksачki menadžer u *Kidu Galahadu* (M. Curtiz,
1937) i uljudni liječnik koji zbog »zanimanja za
zločin« postaje kriminalac u *Dienom doktoru Clit-
terhouseu* (A. Litvak, 1938). Stanovita promjena
u tom nizu jest dvostruka uloga — gangstera
i njegova dvojnika — u satiričnom filmu *Cijeli
grad priča* (J. Ford, 1935). Zamiranjem → gang-
sterskog filma počinje tumačiti biografske uloge
(npr. *Čudesna kugla doktora Ehrlicha* i *Reuter
javlja*, oba 1940, W. Dieterlea), da bi poč. 40-ih
godina — osobito u filmovima *Dvostruka obmana*
(1944) B. Wildera te *Žena u izlogu* (1944) i *Grimiz-
na ulica* (1946) F. Langa — iskazao neobično širok
dijapazon realist., emocionalnih i »atipičnih« tu-

mačenja licā s različito stupnjevanim psih., soc.
i osjećajnim protuslovljima. U *Otoku Largo* (1948)
J. Hustona, gdje njegovu ulogu frustriranoga
gangstera neki kritičari čak smatraju autoparodič-
nom replikom na ranije gangsterske likove, iska-
zuje skalu virtuozno odglumljenih stanja: od aro-
gancije i nasilnosti do lukavosti, prijetvornosti
i izbezumljenog straha. Od 50-ih godina — kada
u prosjeku tumači sve pozitivnije likove — popu-
larnost mu opada; od 1951. ponovno se sve više
posvećuje kazalištu. Nastupio je u 87 filmova,
a glumio je i na televiziji. Nosilac je franc. ordena
Legije časti, a 1973. posmrtno mu je dodijeljen
specijalni Oscar za njegov doprinos filmu. Posje-
dovao je jednu od najznačajnijih privatnih kolek-
cija slika u svijetu (uglavnom impresionista). Nje-
gov život tema je uspjeloga broadwayskog kaz.
komada *Manny* R. Serre iz 1979.

Ostale važnije uloge: *Žena za ljubav* (V. Sjö-
ström, 1930); *Čovjek s dva lica* (A. Mayo, 1934);
Meci ili izborne kuglice (W. Keighley, 1936); *Pos-
ljednji gangster* (E. Ludwig, 1937); *Ja sam zakon*
(A. Hall, 1938); *Ispovijest nacističkog špijuna*
(A. Litvak, 1939); *Brat Orhideja* (L. Bacon,
1940); *Morski vuk* (M. Curtiz, 1941); *Radna snaga*
(R. Walsh, 1941); *Priče s Manhattana* (J. Duvi-
vier, 1942); *Put i fantazija* (J. Duvivier, 1943);
Sunce će zasjati sutra (R. Rowland, 1945); *Stranac*
(O. Welles, 1946); *Crvena kuća* (D. Daves, 1947);
Svi moji sinovi (I. Reis, 1948); *Noć ima tisuću očiju*
(J. Farrow, 1948); *Kuća mržnje* (J. L. Mankie-
wicz, 1949, nagrađen u Cannesu); *Staklena
paučina* (J. Arnold, 1953); *Tajna sobe br. 17*
(A. Laven, 1953); *Veliki ligaš* (R. Aldrich, 1953);
Divljaci/Dolina nasilja (R. Maté, 1955); *Koncen-
trično svjetlo/Protiv svjedoka* (Ph. Karlson, 1955);
Deset zapovijedi (C. B. De Mille, 1956); *Pakao
u zaljevu Frisca* (F. Tuttle, 1956); *Rupa u glavi*
(F. Capra, 1959); *Sedam lopova* (H. Hathaway,
1960); *Moja gejša* (J. Cardiff, 1962); *Dva jedina
u nepoznatom gradu* (V. Minnelli, 1962); *Sammy
putuje na jug* (A. Mackendrick, 1963); *Nagrada*
(M. Robson, 1963); *Jesen Čejena* (J. Ford, 1964);
Bijes/U sjeni zločina (M. Ritt, 1964); *Cincinnati
Kid* (N. Jewison, 1965); *Stari gangster* (G. Montal-
do, 1967); *MacKennino zlato* (J. L. Thompson,
1969); *Pjesma Norveške* (A. L. Stone, 1970); *Ze-
leno sunce* (R. Fleischer, 1973).

LIT.: R. Lee/B. C. Van Hester, *Gangsters and Hoodlums: The
Underworld in the Cinema*, New York 1971; J. R. Parish/A. H.
Marill, *The Cinema of Edward G. Robinson*, South Brunswick
1972; A. G. Gansberg, *Little Caesar. A Biography of Edward
G. Robinson*, London 1983. Vr. V.

ROBINSON, Madeleine (pr. ime **M. Svoboda**),
franc. glumica (Pariz, 5. XI 1916). Kći češ. uselje-
nika, pohađa crtačku školu a od 1931. i tečajeve
glume Ch. Dullina (istodobno statira u kazalištu).
Na filmu debitira 1934, a već 1936. glumi jednu
od gl. uloga u *Deranu* L. Moguyja. Za njem.
okupacije na neokupiranom teritoriju kao članica
kaz. trupe L. Ducreuxa i A. Roussina. Istodobno
nastupa i u filmovima, uglavnom tumačeći pro-
stodušne žrtve pokvarenosti. Prve značajnije
glum. kreacije daje poč. 40-ih godina: kao zago-
netna putnica u *Svjetoj ljeti* (J. Grémillon,
1943) i kao seoska učiteljica u *Slatkoj* (C. Autant-
-Lara, 1943). Već ovi filmovi pokazuju njenu
sklonost prema likovima strastvenih i zaljubljenih
žena, što ponajbolje dolazi do izražaja u *Brat
Bouquiquant* (L. Daquin, 1947), gdje je za ulogu
žene u koju su zaljubljeni 2 brata nagrađena na
festivalu u Karlovym Varyma 1948. Dalje uspjeha
postiže kao zanemarena sluškinja koja uspijeva
utešiti gospodara (G. Philipe) u filmu *Tako lijepa
mala plaža* (Y. Allégret, 1948) i osobito kao bie-
gunka-patnica u filmu *Bogu su potrebni ljudi*

(J. Delannoy, 1950). Najznačajniju ulogu u karijeri daje kao prostitutka s djetetom razapeta između materinstva i ljubavi prema pokvarenjaku u *Divljem dječaku* (J. Delannoy, 1951), za koju dobiva nagradu Victoire kao franc. glumica godine, a potom i tal. nagradu Gran Premio Femminele del Cinema. Novi veliki uspjeh ostvaruje ulogom majke zbog koje sin ubija očevu ljubavnicu u filmu *Dvostruki obrtaj* (C. Chabrol, 1960), za koju je nagrađena na festivalu u Veneciji. Već od poč. 60-ih godina vraća se kazalištu, a na filmu glumi sporadično, uglavnom u ekranizacijama kaz. i knjiž. tekstova (npr. *Proces*, 1962, O. Wellesa). Objavila je memoare *Patke velikim slovom* (Les canards majuscules, Pariz 1978).

Ostale važnije uloge: *Vatrene noći* (M. L'Herbier, 1936); *Oluja nad Azijom* (R. Oswald, 1938); *Čini* (Christian-Jaque, 1944); *Njihova posljednja noć* (G. Lacombe, 1953); *Afera Maurizius* (J. Duviver, 1953); *Vučice* (L. Saslavsky, 1957); *Novi svijet* (V. De Sica, 1965); *Sasvim obična priča* (C. Sautet, 1978); *Sedam siječanskih dana* (J. A. Bardem, 1979); *Camille Claudel* (B. Nuvvten, 1988).

Da. Mć.

ROBISON, Arthur, njem. redatelj i scenarist am. podrijetla (Chicago, 25. VI 1888—Berlin, 1935). Iz obitelji njemačko-žid. useljenika, diplomirao i doktorirao medicinu u Münchenu. Isprva kaz. glumac u Njemačkoj i Švicarskoj. Na filmu od 1914, kao redatelj debitira 1916. *Noćima užasa* (Nächte des Grauens) sa E. Janningsom u gl. ulozi. Njegovo najznačajnije ostvarenje su *Sjenke* (Schatten, 1923) prema vlastitom scenariju romantično-melodramskog sadržaja o ljubomori u »višim krugovima«. Stilski, s dramatičnom igrom svjetla i sjene (fotografija F. A. Wagnera) odn. motivom miješanja realnosti i iluzije, oniričkim scenama te svojevrsnim tragičkim fatalizmom, djelo pripada među najistaknutije primjere njem. → ekspresionizma; s druge strane, jedinstvo vremena i mjesta, logična linija priče (bez pisanih međunaslova), zatim psihol. intenzitet u razvijanju karaktera svrstavaju ga i među uspješna ostvarenja → Kammerspielfilma. God. 1929. odlazi u Vel. Britaniju, gdje prema romanu L. O'Flahertyja snima prvu verziju *Potkazivača* (The Informer). Od njegovih zv. filmova izdvaja se tek *Praški student* (Der Student von Prag, 1935), remake poznatih filmova P. Wegenera i S. Ryea iz 1913, odn. H. Galeena iz 1926, čiju ekspresivnost nije dosegnuo; to je ujedno i njegovo posljednje djelo. Uz 15 filmova, režirao je i verzije svojih i tuđih projekata na neoriginalnim jezicima.

Ostali važniji filmovi: *Gusar Pietro* (Pietro, der Korsar, 1925); *Manon Lescaut* (1926); *Posljednji valcer* (Der Letzte Walzer, 1927); *Looping the Loop* (1928); *Prinčeva velika ljubav* (Des jungen Dessauers grosse Liebe, 1933); *Tajna Voronzevih* (Fürst Woronzeff, 1934).

Vr. V.

ROBSON, Flora (pr. ime **F. Mather**), brit. glumica (South Shields, 28. III 1902 — Brighton, 7. VII 1984). Završivši Kraljevsku akademiju dramskih umjetnosti (RADA) u Londonu, karijeru otpočinje 1921. u kazalištu; uspješna i u modernom i u klas. repertoaru, glumila je u više od 100 kaz. komada. Na filmu od 1931 (*Pleši, lijepa gospo!* A. Asquitha). Nelijepa, grubih crta lica, djelujući namrgodeno, specijalizirala se za sporedne karakterne uloge široka raspona: spletkarica, frustriranih usidjelica, egzotičnih žena, ali i osoba izrazito snažna karaktera. Osobito se istaknula kao kraljica Elizabeta I u filmovima *Vatra nad Engleskom* (W. K. Howard, 1937) i *Morski orao* (M. Curtiz, 1940), kao Ellen Dean u *Orkanskim visovima* (W. Wyler, 1939), kao intrigantica u *Kovčegu za Saratogu* (S. Wood, 1943, nominacija za Oscara za epizodu), kao kat. redovnica u *Crnom Narcisu* (M. Powell i E. Pressburger, 1947), kao dadilja u *Romeu i Juliji* (R. Castellani, 1954), kao kin. carica u filmu *55 dana u Pekingu* (N. Ray, 1962) i kao misionarka u *Sedam žena* (J. Ford, 1966). Igrala je u više od 60 filmova, a u starijoj dobi i na televiziji. Za svoje zasluge primila je 1960. počasno plemstvo (*Dame*).

Ostale važnije uloge: *Katarina Velika* (P. Czinner, 1934); *Ja, Klaudije* (J. von Sternberg, 1937, nedovršen); *Cezar i Kleopatra* (G. Pascal, 1945); *Kamp* (K. Annakin, 1947); *Frieda* (B. Dearden, 1947); *Pjesma mrtvim ljubavnicima* (B. Dearden, 1948); *Kobna ciganka* (J. Losey, 1957); *Pucnjevi u Batasiju* (J. Guillermin, 1964); *Za ljubav i slobodu* (J. Cardiff i J. Ford, 1965); *Veličanstveni ljudi u letećim mašinama* (K. Annakin, 1965); *Đavolje oko* (J. L. Thompson, 1967); *Dominika — duh koji ubija* (M. Anderson, 1979); *Sudar Titana* (D. Davis, 1981).

LIT.: K. Barrow, An Appreciation of the Life and Work of Dame Flora Robson, Tadworth 1982.

Mi. Sr.

ROBSON, Mark, am. redatelj, producent i montažer kan. podrijetla (Montreal, 4. XII 1913 — London, 20. VI 1978). Studirao ekonomiju i polit. znanosti na sveučilištu UCLA te pravo na Pacific Coastu. Na filmu od 1932, na raznim poslovima u kompaniji Fox; 1935. prelazi u RKO. Isprva asistent montažera i montažera zvuka, potom surađuje sa R. Wiseom na montaži filmova *Gradanin Kane* (1941, bez potpisa) i *Veli-*

čanstveni Ambersonovi (1942) O. Wellesa; montažer od 1942 (*Putovanje u strah* N. Fostera), ubrzo prelazi na montažu niskobudžetnih filmova strave (npr. *Mačji narod*, 1942, J. Tourneura). Režira od 1943; do 1949. realizira 5 horor-filmova među kojima se ističe prvienac *Sedma žrtva* (Seventh Victim) o djevojci koja u New Yorku pronalazi sestru pod utjecajem satanista. Iako je suradnja sa O. Wellesom i V. Lewtonom sugerirala drugačiji razvitak njegove red. karijere, R. se okreće socijalnokritičkim djelima (s melodramskim akcentom) zgusnute radnje: *Sampion* (Champion, 1949) i *To teži bit će pad* (The Harder They Fall, 1956) iz boksackog miljea, te adaptacija kaz. komada A. Laurentisa *Dom hrabrog* (Home of the Brave, 1949) usredotočena na lik crnačkog vojnika. Prvi veći komerc. uspjeh ostvaruje *Gradićem Peytonom* (Peyton Place, 1957, nominacija za Oscara za najbolji film i režiju) prema romanu G. Metaliou i scenariju J. M. Hayesa, analizom provincijalnih prilika, mentaliteta i, osobito, seksualnih frustracija — uzorom za brojne kasnije film. i tv-projek-te (tzv. soap-opere). Nominaciju za Oscara za režiju stječe i biografskim filmom *Svratiste šeste sreće* (The Inn of the Sixth Happiness, 1958, u Vel. Britaniji), sa I. Bergman kao misionarkom u Kini. Od 60-ih godina sve se više okreće produkciji: isprva kao samostalan producent, da bi 1971. sa R. Wiseom i B. Donnenfeldom formirao *The Filmmakers' Group* (kasnije *The Tripar Group*). Režirati nastavlja sa sve manje ambicija; u toj fazi ističe se → film katastrofe *Zemljotres* (Earthquake, 1974) s obiljem uspjelih spec. efekata. Umro je od posljedica infarkta doživljenog na snimanju filma *Lavina ekspres* (Avalanche Express, 1979). Ukupno je režirao 33 filma, a radio je i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Otok mrtvaca* (Isle of the Dead, 1945); *Ludnica* (Bedlam, 1946); *Maje ludo srce* (My Foolish Heart, 1949); *Vrata pakla* (Edge of the Doom, 1950); *Pobjeda nad mrakom* (Bright Victory, 1951); *Želim te* (I Want You, 1951); *Povratak u raj* (Return to Paradise, 1953); *Razvod, pa šta!* (Phffft, 1954); *Mostovi Toko-Rija* (The Bridges at Toko-Ri, 1954); *Proces* (Trial, 1955); *Zlato* (A Prize of Gold, 1955); *Kolibica* (The Little Hut, 1957); *Na terasi* (From the Terrace, 1960); *Nagrada* (The Prize, 1963); *Devet sati do Rame* (Nine Hours to Rama, 1963); *Ekspres pukovnika Ryana* (Von Ryan's Express, 1966); *Izgubljena komanda* (Lost Command, 1966); *Dolina lutka* (Valley of the Dolls, 1967); *Sretan rođendan, Wanda June* (Happy Birthday Wanda June, 1971).

N. Paj.

ROCHA, Glauber, braz. redatelj, scenarist i producent (Vitória da Conquista, Bahia, 14. III 1938 — Rio de Janeiro, 22. VIII 1981). Studij prava prekida 1961. da bi postao novinar; svojim napisima živo sudjeluje u kult. životu Salvadora i Rija, istaknuvši se kao žestok polemika. Već 1957. osniva kompaniju *Lemanja-Filmes* i počinje snimati dokum. filmove. Na igranome debitirao je 1961, zamijenivši L. P. Dos Santosa u režiji filma *Baravento*. Svojom knjigom *Kritička revizija brazilskog filma* (Revisão crítica do cinema brasileiro, 1962) teorijski začinje pokret → *Cinema Novo*, čijem prodoru u svijet — uz *Suhe živote* (1963) N. Pereire dos Santosa i *Puške* (1963) R. Guerre — znatno pridonosi i njegov film *Bog i đavol u zemlji sunca* (Deus e o Diabo na terra do sol, 1963) o gladi seljaštva na gotovo feudalnim latifundijama braz. Sjeveroistoka; u djelu se zapažaju utjecaji soc. dokumentarizma, Ejzenštejna, Viscontija, novijeg vesterna i samurajskog filma. Zanimanje Cinema Nova nakon voj. udara 1964. i gubljenje polit. iluzija zamjetno je u filmu *Zem-*



G. ROCHA, Antonio koji donosi smrt

lja u transu (Terra em transe, 1967); ipak, R. ne gubi vjeru u drugačiji braz. film, što je zamjetljivo u teorijskim člancima *Estetika nasilja* i *Kultura gladi, film nasilja*, objavljenima 1966/67. u Parizu. I *Antonio koji donosi smrt* (Antonio das mortes, 1969, nagrada za režiju u Cannesu), žestoka priča o nasilju i polit. manipulaciji, još je donekle u duhu Cinema Nova; djelo postiže uspjeh u inozemstvu, ali autoru donosi neprilike u domovini, pa R. 1970. odlazi u emigraciju. U filmovima snimljenima u Italiji (*Lav sa sedam glava* — Der leone have sept cabeças i *Odsječene glave* — Cabeças cortadas, oba 1970) ustraje na socijalnokritičkoj tematici, ali i eksperimentira s korištenjem jezika i dekompozicijom slike, što je još očitije u filmovima *Rak* (Cancer, 1972 /započet 1968. u Brazilu/) i *Claro* (1975), koji su — međutim — znatno slabije prihvaćeni. Gotovo nacionalistički obojen film *Povijest Brazila* (História do Brasil, 1974) omogućuje mu da se 1976. vrati u domovinu. Ondje snima samo još *Doba zemlje* (Idade da terra, 1980), populistički film pun misticizma i mesijanski pomirbenih tonova, koji je njegove poklonike odbio čak i više od *Povijesti Brazila*. Iznenada umire pripremajući novi film. Paradoksalno, posmrtno doživljuje sve moguće počasti od društva s kojim je u toku cijele karijere otvoreno polemizirao. Bivio se i scenaristikom i produkcijom za dr. redatelje. Objavio je roman *Riverão Sussuarana* (1981).

Mi. Šr.

ROCHEFORT, Jean, franc. glumac i redatelj (Pariz, 29. IV 1930). Polazio pariški konzervatorij, ali ga nije završio. Karijeru otpočinje u kabareu i kazalištu; na filmu od 1955. Prvu veću ulogu dobiva 1962 (*Cartouche* Ph. de Brocaa), a ugled stječe 1963 (*Simfonija za masakr* J. Deraya). Visok, blijeda lica opuštenih brkova i podsmješljiva pogleda, tumači veće sporedne ili (druge) gl. uloge široka raspona, ali već od 1965. preteže dar komičara, često i na granici gestualnosti slapsticka: u filmovima de Brocaa (*Čovjek iz Hong Konga*, 1965; *Uхвати davola za rep*, 1968; *Ženskar*, 1979) i Y. Roberta (*Plavi agent s jednom crnom cipelom*, 1973; *Povratak plavog agenta*, 1974; *Zdravo, umjetnice*, 1975; *Kad slonovi pošasave*, 1976; *Svi ćemo ići u raj*, 1977; *Hrabro, bježimo*, 1979); za ulogu ambicioznoga i sladostrasnog opata Duboisu u filmu *Neka otpočne svečanost* (B. Tavernier, 1975) nagrađen je Cesarom za epizodu. Ipak, vrlo je uspješan i dramskim likovima: za ulogu kolonijalnog kapetana u *Bubnju* (P. Schoendoerffer, 1977) nagrađen je Cesarom za gl. ulogu, a ne zaostaju ni ostvarenja u filmovima *Nasljednik* (Ph. Labro, 1972), *Urar iz Saint-Paula* (B. Tavernier, 1973), *Draga nepoznata* (M. Mizrahi, 1979) i *Čudnovato putovanje* (A. Cavalier, 1980). Glumi i na televiziji. Od 70-ih godina režira dokum. filmove (npr. *Ti si lud, Marcel* — T'es fou, Marcel, 1974 /o glumcu M. Daliou/, a od 80-ih i u kazalištu).

Ostale važnije uloge: *Ja i ljubav* (S. Bourguignon, 1966); *Johnny Banco* (Y. Allegret, 1967); *Fantom slobode* (L. Bunuel, 1975); *Bože, kako sam nisko pala* (L. Comencini, 1974); *Sretna rastava* (H. Carlsen, 1974); *Nevini ljudi prljavih ruku* (C. Chabrol, 1975); *Čarobnjaci* (C. Chabrol, 1976); *Fatalne žene* (B. Blier, 1976); *Ubojstvo à la carte* (T. Kotcheff, 1978); *Veliki brat* (F. Girod, 1982); *Vincentov prijatelj* (P. Granier-Deferre, 1983); *Frankenstein 90* (A. Jessua, 1984).

RODGERS, Richard, am. skladatelj (Hammels Station, New York, 28. VI 1902 — New York, 30. XII 1979). Sin liječnika, studirao na sveučilištu Columbia i muz. akademiji Juilliard. Od 1916. sklada songove, a od 1920. za Broadway

(kasnije i za televiziju). Napisao je više od 40 musicala, od kojih su mnogi i ekranizirani. Od 1918. surađivao je s tekstopiscem L. Hartom (28 musicala i revija), a nakon njegove smrti 1943. sa O. Hammersteinom II (10 musicala do 1960, npr. *Oklahoma!*, 1943 /ekranizacija F. Zinnemanna iz 1955/; *Južni Pacifik* — South Pacific, 1949 /ekranizacija J. Logana iz 1958/; *Kralj i ja* — The King and I, 1951 /ekranizacija W. Langa iz 1956/; *Moje pjesme, moji snovi* — The Sound of Music, 1959 /ekranizacija R. Wisea iz 1965/). Izravno za film sklada od 1931. Oscarom je nagrađen za song *It Might as Well Be Spring* iz filma *Državni sajam* (W. Lang, 1945). S Hartom se pojavio u filmu *Aleluja, ja sam protuha* (1933) L. Milestonea, a sam u filmu *Glavnom ulicom na Broadway* (1953) T. Garnetta; za oba je napisao i songove. Autor je i niza evergreena: *Over and Over Again*, *Blue Moon*, *My Funny Valentine*, *The Lady Is a Tramp*, *Oklahoma!* i dr. U biografskom filmu *Riječi i glazba* (N. Taurog, 1948) tumačio ga je T. Drake (Harta M. Rooney).

Ostali važniji filmovi (kao skladatelj songova): *Voli me noćas* (R. Mamoulian, 1932); *Razigrana dama* (R. Z. Leonard, 1933); *Manhattanska melodrama* (W. S. Van Dyke, 1934); *Evergreen* (V. Saville, 1934); *Mississippi* (A. E. Sutherland, 1935); *Lude za skandal* (M. LeRoy, 1938); *Djeca pod oružjem* (B. Berkeley, 1939); *Oženio sam anđela* (W. S. Van Dyke, 1942); *Karusel* (H. King, 1956); *Prijatelj Joey* (G. Sidney, 1957); *Jumbo* (Ch. Walters, 1962); *Državni sajam* (J. Ferrer, 1962); *Svingeri* (G. Sidney, 1966).

Ni. Š.

RODOVI, FILMSKI, opći razredi (klase, skupovi, grupe, vrste, kategorije) filmova za koje se podrazumijeva da svaki obuhvaća dr. razrede filmova (→ VRSTE, FILMSKE).

I. Također i: **filmska disciplina**. U film. terminološkoj praksi u SFRJ udomaćeno je da se *filmskim rod*om imenuje posebna kategorija filmova u koju spadaju sljedeće vrste filmova: → *igrani film*, → *dokumentarni film*, → *propagandni film*, → *obrazovni film*, → *animirani film*, a ponekad još i → *eksperimentalni film*.

Kriterij za klasifikaciju rodova nije jedinstven. Na primjer, igr. i dokum. film drže se oprekovnim parom, a takvim se drže i propagandni i obrazovni film, ali se ova 2 para međusobno kontrastiraju kao *nenamjenske* i *namjenske filmove*. Igrani i dokumentarni se, opet, zajednički kontrastiraju s animiranim, te ih se po tom kontrastu znade zvati *živim filmom* (ili »*animanim*«), ali se namjenski filmovi ne kontrastiraju s animiranim jer mogu biti u cjelini ili djelimično i sami animirani. Eksperimentalni se, pak, filmovi kontrastiraju spram cjelokupne ove podjele na rodove, držeći je »konvencionalnom«.

Usprkos nejedinstvenosti kriterija klasifikacije na rodove, sve ove kategorije filmova karakteriziraju neke ključne metodološke značajke. Čini se, naime, da svaki od ovih razreda razrađuje neku od temeljnih epistemološko-komunikacijskih mogućnosti koje se u većini kultura specijalistički njeguju na svim komunikacijskim poljima (osobito na jezičnom). Ta se razradba služi nekim specijalistički efikasnim postupcima koji uvjetuju da svaki rod bude karakteriziran s pomoću spleta tipičnih strukturalno-funkcijskih značajki, a one bitno uvjetuju razumijevanje što se to filmom uopće (spoznajno-komunikacijski) nudi, i kako to uopće procjenjivati. Npr., uočavanje tipičnih značajki dokumentarizma navodi gledaoca da sve što u datom filmu gleda procjenjuje sa stajališta istinitosti, kao ostvarene, stvarne, prizorne mogućno-

sti, dok na takav stav nije obavezan kad gleda igr. film (fikciju), jer ovome mora procjenjivati tek opću prizornu uvjerljivost, odn. zamišljivost onoga što gleda.

Onoliko koliko je rodovska podjela kulturno temeljna, ona se brzo uspostavlja i postojano povijesno traje usprkos visokoj mjeri pov. dinamizma u smjeni općih stilova, stilskih pokreta i žanrovskih podjela (→ ŽANR, FILMSKI) unutar svakog roda. Naime, premda stilske promjene unutar roda mogu prilično mijenjati njegovu definiciju, sadržaj i opseg, pa tako i odnose s kontrastnim rodovima (tako su se, npr., povijesno prilično mijenjale procjene koji se filmovi mogu držati dokumentarnima a koji igranim), ono što se povijesno postojano održavalo jest središnje razlikovanje između datih rodova (kad je ono uspostavljeno), jer upravo to razlikovanje ključno utječe na gledačev tip doživljaja.

Granice između rodova, također, nisu oštre; zapravo ih i nema. Svaki rod obično određuje stanovit skup ključnih karakteristika koje, međutim, ne moraju biti uvijek sve prisutne, niti moraju biti prisutne u podjednako mjeri. Zato razlike između rodova mogu ponekad biti nejasne, tj. može biti nejasna rodovska pripadnost pojedinog filma. Međutim, da bi se rod održao i s pravom razlikovao pretpostavlja se tek da postoji *dovoljan* broj »dobrih« primjeraka filmova, tj. takvih filmova koji nose dostatan broj tipičnih karakteristika datog roda.

Rodovske se značajke, također, mogu kombinirati u istom filmu, pa različiti dijelovi filma mogu imati karakteristike različitih rodova, ili se u istom dijelu filma miješaju značajke različitih rodova. U takvom slučaju najčešće postoji hijerarhija među karakteristikama.

2. U pridjevskom obliku, *rodnim* se naziva svaki onaj film. pojam koji je nadređen dr. pojmovima, odn. svaki onaj razred ili vrsta filmova koja je nadređena dr. vrsti filmova. Tako se, npr., može držati da je pojam *nenamjenskog filma* rodni pojam, odn. rodna vrsta i za *igrani* i za *dokumentarni film*; da je pojam *igranog filma* rodni pojam (rodna vrsta) za žanrovske pojmove *kriminalističkog*, *znanstvenofantastičnog*, *vesterna* i dr., a da je pojam *kriminalističkog filma* rodni u odnosu na podžanrove *detektivskog*, *gangsterskog*, *thrillera* i dr. (→ VRSTE, FILMSKE).

H. Tć.

RODRÍGUEZ, Ismael, meks. redatelj, scenarist i producent (Ciudad de México, 1917). Na filmu od rane mladosti kao snimatelj zvuka. God. 1940. s braćom osniva produkcijsku kuću *Rodríguez Hermanos* gdje je isprva producent i scenarist (npr. *Oj Jalisco, nemoj proći!*, 1941, J. Rodrígueza). Režira od 1942; jedan je od najkomercijalnijih meks. redatelja 40-ih i 50-ih godina, čiji su filmovi rado gledani u cijelome hispanofonskom svijetu. Snimajući tradic. folklorističke melodrame te djela indijanske i rev. tematike, pojedinim ostvarenjima postiže i šire međunar. uspjehe: *Dvije vrste brige* (Dos tipos de cuidado, 1952) sa J. Negreteom; *Tizoc* (1956), za koji je njegov omiljeni glumac P. Infante nagrađen u Berlinu; *Takav je bio Pancho Villa* (Así era Pancho Villa, 1957), *Pancho Villa i Valentina* (Pancho Villa y la Valentina, 1958) i *Kad »Zivio Villa!« znači smrt* (Cuando ¡Viva Villa! es la muerte, 1958), trilogija o vodi meks. revolucije sa P. Armendárizom u naslovnoj ulozi; *La Cucaracha* (1958) sa D. Del Río; *Značajna ličnost* (Animas Trujano, el hombre importante, 1961) sa T. Mifuneom.

Njegova braća **Joselito** i **Roberto Rodríguez** ugledni su redatelji komerc. produkcije. Mi. Šr.



N. ROEG, Čovjek koji je došao na zemlju (D. Bowie)

ROEG, Nicholas, brit. redatelj i snimatelj (London, 15. VIII 1928). Na filmu od 1950. kao klapner, u drugoj polovici 50-ih godina postaje asistent snimatelja (npr. F. A. Younga, T. Moorea i J. Hildyarda). Samostalno snima od 1959. isprva niskobudžetne projekte. Afirmira se kao snimatelj druge ekipe u *Lawrenceu od Arabije* (1962) D. Leana, pa od 1963. snim. više značajnih brit. i am. filmova: *Pazikuća* (C. Donner, 1963), *Samo najbolje* (C. Donner, 1964), *Sistem* (M. Winner, 1964), *Smiješne su se stvari dogodile na putu za Forum* (R. Lester, 1966), *Daleko od razuzdane gomile* (J. Schlesinger, 1967), *Petulia* (R. Lester, 1968) i dr. Posebno se ističe barokna fotografija u *Maski crvene smrti* (1964) R. Cormana te simbolička upotreba boja u *Fahrenheitu 451* (1966) F. Truffauta (podsjeća na fotografiju R. Burksa u filmovima A. Hitchcocka). Neprijeporna vizualna atraktivnost obilježje je i njegova pretencioznog, vrijednošću neujednačenog red. opusa. Debitira 1970; njegov prvenac *Performance* (po mnogim izvorima korežirao ga je sa scenaristom D. Cammellom), kojem je i snimatelj, osebujno je i halucinantno ostvarenje (s rock-zvijezdom M. Jaggerom u gl. ulozi) u kojem komponente gangsterskog filma služe stvaranju alegorije o misteriju identiteta suvremenoga urbanog čovjeka. Već u ovom filmu zapažaju se njegove osnovne red. kvalitete: kreativni pristup film. fotografiji, te sklonost prema bizarnim i »egzotičnim« temama. Njegov idući film *Walkabout* (1971, i snimatelj), o dvoje djece koja se nakon smrti oca uz pomoć urođenika spašavaju iz austral. divljine, efektно izražava kontrast između »civilizacije« i »divljaštva«. Režijski je najprecizniji »okultni thriller« *Ne okreći se* (Don't Look Now, 1973) prema romanu D. Du Maurier, smješten u sumornoj, jesenskoj Veneciji, s razvojem radnje utemeljenim na parapsihologiji. Dio kritike njegovim neuspjelim red. ostvarenjem smatra (i pored pojedinih dramaturških nepreciznosti) znanstvenofantastički film *Čovjek koji je došao na Zemlju* (The Man Who Fell to Earth, 1976), koji intrigantnom temom, fascinantnom vizualnošću i pojavom D. Bowieja u gl. ulozi »vanzemaljca« postiže i kult-status. Njegovi sljedeći filmovi ne postižu više sl. kritičarski odjek.

Njegova supruga **Theresa Russell** je glumica i česta protagonistica Roegovih filmova.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Loš spoj* (Bad Timing, 1980); *Eureka* (1982); *Beznačajnost* (Insignificance, 1985); *Bjegunac* (Castaway, 1986); *Arija* (epizoda *Krabuljni ples* opernog omnibusa, 1987); *Truck 39* (1988).

LIT.: N. Feinman, Nicholas Roeg, Boston 1978.

B. Vid.

ROGERS, Ginger (pr. ime **Virginia Katherine McMath**), am. glumica (Independence, Montana, 16. VII 1911). Sa 6 godina prati u Hollywood ambicioznu majku (koja postaje scenaristica u Foxu). Ubrzo joj je ponuđen ugovor za dječje uloge, ali majka ga odbija. U 14. godini debitira u putujućoj glum. družini E. Foya. Sljedeće godine pobjeđuje na plesnom natjecanju u Charlestonu, a 1929. dobiva drugu žensku ulogu u musicalu *Vrhunska brzina* na Broadwayu. Na filmu debitira 1930. Nakon vrlo uspješnih sporednih uloga u musicalima *Kopačice zlata* iz 1933. (M. LeRoy, 1933) i osobito *Četrdeset druga ulica* (L. Bacon, 1933) potpisuje ugovor s kompanijom RKO, gdje postaje partnerica → F. Astairea. Prvi put zajedno nastupaju u njezinu 20. filmu *Let u Rio* (Th.



GINGER ROGERS

Freeland, 1933) i svojom temperamentnom *Cariocom* zasjenjuju D. Del Rio u gl. ulozi. Skladno građena plavuša vedra smiješka, u prethodnoj se fazi pojavljivala u ulogama tipa → flapper; u paru s Astaireom, međutim, tumači uloge u tipu → dobre prijateljice ili → mondenke. Iako je Astaire nedvojbeno bolji plesač od nje, R. to nadoknađuje samopouzdanjem, živahnošću (uivjek sugerirajući optimizam i uspješnost), po potrebi i drskošću ili elegancijom. Smatrani za najbolji plesачki par svih vremena, njegova vještina i njezin temperament savršeno su se upotpunjavali i međusobno vrlo poticajno djelovali. Zajedno su (1933–39) nastupili u 9 vrsnih musicala, među kojima se ističu *Vesela rastava* (1934), *Cilindar* (1935) i *Hoćemo li zaplesati?* (1937) M. Sandricha,

Doba swinga (1936) G. Stevensa te *Priča o Vernonu i Ireni Castle* (1939) H. C. Pottera; nakon dulje stanke protagonisti su još *Barkleyjevih s Broadwaya* (1949) Ch. Waltersa. Četrdesetih godina postupno napušta musicale i glumi u komedijama — npr. *Majorka i derište* (B. Wilder, 1942), gdje se uvjerljivo prerađava u 12-godišnju djevojčicu (povjesničari filma smatraju je pretečom tipa → nimfete). Uspješna je i u dramskim ulogama, pa je za naslovni lik u filmu *Kitty Foyle* (S. Wood, 1940), u kojem se od naivne srednjoškolkice razvija u sposobnu poslovnu ženu, nagrađena Oscarom. Od poč. 50-ih godina film. karijera joj se postupno gasi; posljednje uspješno ostvarenje daje u komediji *Majmunski posla* (1952) H. Hawksa. Ukupno je (do 1965) glumila u 73 filma; sa Astaireom se na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca nalazila 1935–37. God. 1965. uspješno je obnovila broadwaysku karijeru (npr. musicali *Hello Dolly* i *Mame*).

Svakako najpopularnija plesačica film. musicala svih vremena (scenskom pojavom potpuno je zasjenila bolje plesačice poput R. Keeler i E. Powell), za primat joj konkurira jedino C. Charisse, koja — međutim — nikad nije postala zvijezda tog ranga. Dugovječnost njezine popularnosti najbolje pokazuje pokušaj Fellinijeve film. parafrazе *Ginger i Fred* (1986).

Ostale važnije uloge: *Dvadeset milijuna dragana* (R. Enright 1934); *Roberta* (W. A. Seiter, 1935); *Slijedi flotu* (M. Sandrich, 1936); *Ulaz na pozornicu* (G. La Cava, 1937); *Živahna dama* (G. Stevens, 1938); *Bezbrizni dani* (M. Sandrich, 1939); *Neudata majka* (G. Kanin, 1939); *Djevojka s Pete avenije* (G. La Cava, 1939); *Staza jaglaca* (G. La Cava, 1940); *Bilo tko* (G. Kanin, 1941); *Roxie Hart* (W. A. Wellman, 1942); *Priče s Manhattanom* (J. Duvivier, 1942); *Bilo jednom u medenom mjesecu* (L. McCarey, 1942); *Dama u tami* (M. Leisen, 1944); *Vikend u Waldorfu* (R. Z. Leonard, 1945); *Veličanstvena lutka* (F. Borzage, 1946); *Otkucaj srca* (S. Wood, 1946); *Najava oluje* (S. Heisler, 1951); *Nismo oženjeni* (E. Goulding, 1952); *Vječito žensko* (I. Rapper, 1953); *Lijepi stranac* (D. Miller, 1954); *Koncentrično svjetlo/Protiv svjedoka* (Ph. Karlson, 1955); *Tinejdžerska buntovnica* (E. Goulding, 1956); *Oh muškarci! Oh žene!* (N. Johnson, 1957).

LIT.: A. Croce, The Fred Astaire and Ginger Rogers Book, New York 1972; P. McGilligan, Ginger Rogers, New York 1975; H. Dickens, The Films of Ginger Rogers, s. 1. 1975; G. Ellis, Ginger, Loretta and Irene Who?, New York 1976. Vr. V.

ROGERS, Roy (pr. ime **Leonard Slye**), am. glumac i pjevač (Duck Run, Ohio, 5. XI 1912). Kao berač voća dolazi 1929. u Californiju, gdje ubrzo počinje nastupati kao pjevač u duetu s bratićem. Kasnije mijenja ime u *Dick Weston*, da bi potom sa B. Nolanom osnovao pjevačku grupu *The Sons of the Pioneers*, s kojom je nastupao na radiju u Los Angelesu (kasnije i u filmovima). Na filmu od 1935. u sporednim ulogama, ponekad i uz G. Autryja, kojeg je 1942. naslijedio — u kompaniji Republic — kao »kralj kaubojša« (*King of the Cowboys*). Pseudonim *Roy Rogers* uzima 1938. a od filma *Pod zapadnim zvijezdama* (J. Kane, 1938) tumači gl. uloge u nizu živahnih muz. vesterna koji su tada bili iznimno popularni; najčešće nastupa uz komičara Georgea »Gabyja« Hayesa, krezuboga i bradatog *oldtimera* kreštava glasa, te uz glumicu Dale Evans (koju je 1947. oženio). Vrlo brzo postaje zvijezda (1945. i 1946. nalazi se na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca), a takav status stječe i njegov konj Trigger, proglašavan »najpametnijim konjem na filmu«. Uz Autryja najpopularniji hollywoodski kauboj-

-pjevač svih vremena, poč. 50-ih godina prelazi na televiziju. Osniva vlastitu tv-kompaniju, proizvodi i prodaje različite vestern-artikle (npr. odjeću i igračke), bavi se nekretninama, stokom i konjima, rodeo-showom i lancem restorana; jedan je od najbogatijih am. pripadnika show-businessa (njegov se imetak procjenjuje na 100 milijuna dolara). Nastupio je u 96 filmova (svi vesterni).

LIT.: E. Miller Davis, *The Answer Is God: The Inspiring Personal Story of Dale Evans and Roy Rogers*, New York 1955. Ni. S.

ROGERS, Will (puno ime **William Penn Adair Rogers**), am. glumac (Colagah, Oklahoma, 4. XI 1879 — pokraj Point Barrowa, Alaska, 15. VIII 1935). Studirao (2 godine) na voj. akademiji Kemper. Isprva pomorac i kauboj. Vrstan jačač i virtuoz u rukovanju lasom (što će kasnije doći do izražaja u njegovim filmovima), karijeru otpočinje u tzv. *Wild West Showu*, kasnije nastupa na sajmovima i u vodviljima. Tipičan predstavnik etosa am. folk-kulture, »putujući ambasador« ruralne Amerike, R. postaje izuzetno popularan zabavljač i »pučki filozof« — komičar čiji je priprosti humor ponekad protkan i žalcima satire. Od 1912. igra u muz. komedijama, a od 1917. zvijezda je revije *Ziegfeld Follies*. Na filmu od 1918. glumi u brojnim nij. filmovima, gdje njegova osobnost ne dolazi do izražaja (ističu se samo *Početi mi leđa*, 1920, S. Olcott i *Jednog divnog dana*, 1922, J. Cruzea te brit. produkcija *Tip Toes*, 1926, H. Wilcoxa); čak je izgubio mnogo novca kao producent i redatelj vlastitih filmova. Vrhunskom film. atrakcijom postaje pojavom zvuka (1932–35. nalazio se na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca /1934. i kao prvi na njoj/). Ističu se filmovi *Munja* (1930) i *Državni sajam* (1933) H. Kinga, *Jenki na dvoru kralja Artura* (1931) i *Sumnjičavi Thomas* (1935) D. Butlera te posebno *Doktor Bull* (1933), *Sudac Priest* (1934) i *Parobrod iza okuke* (1935) J. Forda. Popularnost mu se širi i na dr. medije, osobito radio i novine, gdje njegovi komentari pobuđuju veliku pažnju. Otklonio je nominaciju za guvernera Oklahome, bio je gradonačelnik Beverly Hillsa i pomogao izboru F. D. Roosevelta za predsjednika 1932. Poginuo je u avionskoj nesreći, a njegova je smrt u SAD doživljena kao nacionalna tragedija. Nakon smrti filmovi su mu postupno pali u zaborav, a u novije doba sve češće ga se navodi kao u osnovi reakcionarnog reprezentanta »samozadovoljne Amerike«.

Njegov sin **Will Rogers jr.** također je glumac i zabavljač; očev lik tumačio je u *Priči o Willu Rogersu* (1952) M. Curtiza te u 2 manje uspjele filma.

LIT.: R. McKetchum, *Will Rogers: His Life and Times*, New York 1973; P. Alworth (urednik), *Will Rogers*, New York 1974; B. B. Sterling/F. N. Sterling, *Will Rogers in Hollywood*, New York 1984. Ni. S.

ROGET, Peter Mark, engl. liječnik i filolog (London, 18. I 1779 — West Malvern, 12. IX 1869). Studirao medicinu u Edinburghu. God. 1808–40. liječnik u Londonu, gdje je i jedan od osnivača London University. Objavljujući znanstvene radove s više područja, najpoznatiji je kao filolog (*Blago engleskih riječi i fraza* — *Thesaurus of English Words and Phrases*, 1852). Za film je značajan po tome, što je 1824. pred uglednicima iz Royal Society pročitao studiju *Perzistencija vida s obzirom na pokretne objekte* (On Persistence of Vision with Regard to the Moving Objects). R. uočava da paoci kotača, promatrani kroz uski prerez na jednom zaslonu, kod određenih svjetlosnih razina izgledaju statični, iako se kotač i dalje okreće; po tome zaključuje da percepcija »kasni«, a oko »pamti« svjetlosne podražaje, što je pojava koju naziva → *perzistencijom vida*, odn.

upornošću ili tromošću oka. Na njoj se zasnivaju brojne optičke igračke (thaumatropes, phenakistiscope i dr.), napokon i stvaranje iluzije pokreta s pomoću kamere i projektor.

K. Mik.

ROGOSIN, Lionel, am. redatelj (New York, 1924). Sin industrijalca, studirao kemiju na sveučilištu Yale, potom i pomorsko strojarstvo. Sredinom 50-ih godina u neovisnoj produkciji snima prve dokum. filmove; da bi ih mogao distribuirati, osniva distribucijsku tvrtku u New Yorku, a sa J. Vaughanom i u Londonu. Pažnju privlači svježinom i realističnošću svog prvijenca *U Boweryju* (On the Bowery, 1956, dugometražni), studijom života newyorških »otpadnika od društva« nagrađenom na festivalu u Veneciji. Najveći uspjeh postiže mješavinom dokum. i igr. filma *Vrati se, Afriko!* (Come Back Africa, 1959, dugometražni), koji je tajno snimio u Južnoafričkoj Republici (uz pomoć crnačkih organizacija, uvjerivši vlasti da snima drugačiji film); taj potresni prikaz patnji jednog seljaka iz plemena Zulu (odn. neljudskih posljedica *apartheida*), realiziran uz pomoć naturščika i dobrim dijelom skrivenom kamerom, izvršio je velik utjecaj na struju → *direktnog filma*.

Uz H. J. Bibermana, M. Engela i J. Mekasa jedan od najistaknutijih predstavnika am. neovisnog (»nehollywoodskog«) filma 50-ih godina, i ostalim je djelima iskazao kritičnost u prikazu klasnih razlika i iskreno suosjećanje sa siromašnima i obespravljenima. Vlasnik je art-kina *Bleecker Street Cinema* u newyorškom Greenwich Villageu.

Ostali filmovi — kratkometražni: *Sezona ostriga* (Oysters in Season, 1963); *Kako voliš te blesane?* (How Do You Like Them Bananas?, 1966); dugometražni: *Dobra vremena, prekrasna vremena* (Good Times Wonderful Times, 1966); *Crni korijeni* (Black Roots, 1970); *Crna fantazija* (Black Fantasy, 1972); *Drvosječe s dalekog juga* (Woodcutters of the Deep South, 1973).

V. Pet.

ROGOZ, Zvonimir, film., kaz. i tv-glumac te kaz. redatelj (Zagreb, 10. X 1887 — Zagreb, 6. II 1988). Kao izučeni limarski pomoćnik odlazi 1906. u potrazi za poslom u Beč, gdje radi kao limarski ornamentičar. Ondje ga prijatelj iz djetinjstva V. Majhenić (kasnije poznati operetni tenor i zubar) nagovara da se okuša kao glumac. Tako postaje učenik i najbolji polaznik glum. škole Wiener Theater V. E. Frühmanna; od 1908. usavršava se u Zagrebu kod Gj. Prejca i angažiran je kao volonter u HNK. Potom se pridružuje putujućoj trupi P. Čirića, gdje je 1910–14. izučio glum. zanat. Kraće vrijeme igra 1915. u Osijeku, 1916–19. u Varaždinu, a 1919–29. glumac je i redatelj u Ljubljani. Osobito se proslavio naslovnim ulogom u *Hamletu*, s kojim je gostovao



Z. ROGOZ u filmu *Ekstaza*

u Pragu i bio primljen u angažman Narodnog divadla (1929–49). Prvi naš suvremeni kaz. umjetnik koji je stekao međunar. ugled, u Cehoslovačkoj se iskazao i kao vrstan film. glumac, snimivši oko 20 filmova (ukupno oko 50). Uloga muža koji nije u stanju zadovoljiti mnogo mlađu suprugu (H. Lamarr) u *Ekstazi* (1933) G. Machatyja donosi mu svjetsku slavu, a vrlo je zapažen i u filmovima *Život teče dalje* K. Junghansa i *General Štefánik* J. Svitáka (oba 1935). Po povratku u Zagreb (1949) glumi i režira u kazalištu, te do smrti nastupa na filmu i televiziji kao najstariji aktivni glumac na svijetu. Objavio je knjigu uspomena *Mojih prvih sto godina* (Zagreb 1987). O njemu je snimljen dokum. film *Zdrav Rogoz u zdravom tijelu* (1987) S. Luks i P. Cindrića.

Ostale važnije uloge: *Ho-ruk!* (M. Frič, 1934); *Krakatit* (O. Vávra, 1948); *Koncert* (B. Belan, 1954); *Opsada* (B. Marjanović, 1956); *Slučajni život* (A. Peterlić, 1969); *Putovanje na mjesto nesreće* (Z. Berković, 1971); *Okupacija u 26 slika* (L. Zafranović, 1978); *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982); *Glembajevi* (A. Vrdoljak, 1988).

P. C./E. Ce.

ROHMER, Éric (pr. ime **Jean-Marie Maurice Schérer**), franc. redatelj, scenarist, kritičar, historičar i teoretičar filma (Nancy, 4. IV 1920). Isprva profesor književnosti s lit. ambicijama, potom film. kritičar (*Les Temps Modernes*, »La Parisienne«, »Arts«). God. 1950. sa J.-L. Godardom i J. Rivetteom osniva kratkotrajni časopis »La Gazette du Cinéma«, a 1957–63. gl. je urednik



É. ROHMER, *Noć kod zosp: d'ce Max d* (J.-L. Trintignant i F. Fabian)

E. ROHMER, *Clairino koljeno* (B. Romand i J.-C. Brialy)É. ROHMER,
Markiza O
(E. Clever)

u »Cahiers du Cinéma«. U to doba režira i niz uspješnih kratkometr. filmova (*Dnevnik zločinca* — *Journal d'un scélérat*, 1950; *Predstavljanje, ili Charlotte i njezin odrezak* — *Présentation, ou Charlotte et son steak*, 1951; *Bérénice*, 1954; *Véronique i njezina ništarija* — *Véronique et son cancer*, 1958; *Nadja u Parizu* — *Nadja à Paris*, 1964); 1957. scenarist je kratkoga igr. filma *Svi dečki se zovu Patrick* J.-L. Godarda. Prvi cjelovečernji film *U znaku lava* (*Le signe du Lion*) realizira prema vlastitom scenariju 1959. God. 1964. zapošljava se na televiziji, za koju snima čitav niz dokum. i igr. programa (izdvaja se serija *Sineasti našeg vremena* — *Cinéastes de notre temps*). U toku 60-ih godina ostvaruje ciklus od 6 *Moralnih priča* (*Contes moraux*), s naslovom »posuđenim« od pisca iz XVIII st. J.-F. Marmontela, započet kratkometr. filmovima *Pekarica iz Monceaux* (*La boulangère de Monceau*, 1962) i *Suzannina karijera* (*La carrière de Suzanne*, 1963) a nastavljen dugometražnim *Skupljačica* (*La collectionneuse*, 1966), *Noć kod gospođice Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969, nominacija za Oscara za film izvan engl. govornog područja), po većini kritičara njegovo najbolje djelo, *Clairino koljeno* (*Le genou de Claire*, 1970, Prix Louis Delluc) i *Ljubav poslijepodne* (*L'amour l'après-midi*, 1972), čijoj kvaliteti znatno pridonosi foto-

grafija N. Almendrosa; svi variraju istu temu i imaju zajedničku strukturu: intimni »verbalni vatrometi« likova čiji se intelektualni, ponekad i moralni integritet dovodi u pitanje stalnom izmjenom fiz. okolnosti, pri čemu se pokazuje nepodudarnost između onoga što junaci govore i onoga što čine; ostvareni fluidnom, jednostavnom i ekonomičnom tehnikom koja ne samo što uspijeva evocirati ambijente, već i osigurati duboku introspekciju karakterâ te ocrati psihol. atmosferu stalno obnavljanih susreta, ti filmovi Rohmera čine jednim od najinteligentnijih i najoriginalnijih mislilaca suvremenog filma. God. 1976. ekranizira novelu H. von Kleista *Markiza O* (*La marquise d'O*/specijalna nagrada u Cannesu), a 1978. *Parsifal Galski* (*Perceval le Gallois*), film u kojemu se govori u stihovima i koji srednji vijek prikazuje na veseo i privlačan način. Njegov idući ciklus od 6 filmova pod nazivom *Komedije i izreke* (*Comédies et proverbes*) realiziran je skromnim budžetom (neki filmovi čak najprije na 16mm vrpici), u kratkom roku, pri čemu do izražaja dolazi Rohmerova kreativna improvizacija u radu s glumcima (često početnicima), ali i kontrola nad cjelinom djela (*Avijatičareva žena* — *La femme de l'aviateur*, ou *On ne saurait penser à rien*, 1980; *Lijepo vjenčanje* — *Le beau mariage*, 1981; *Pauline na plaži* — *Pauline à la*

plage, 1982 /nagrada za režiju u Berlinu/; *Noći punog mjeseca* — *Les nuits de la pleine lune*, 1984; *Zelena zraka* — *Le rayon vert*, 1986 /Zlatni lav u Veneciji/; *Prijatelj moje prijateljice* — *L'ami de mon amie*, 1987). Općenito, nešto »ležernijeg« tona od prethodnog ciklusa, većinom sa ženskim likovima (npr. M. Rivière, njegova česta protagonistica) u središtu zbivanja, ti filmovi stvaraju privid pukog odslikavanja svakodnevice i »običnosti«, prerastajući — međutim — u njezinu sublimaciju prožetu oštromnim filoz. i diskretno moral. opservacijama. Bavi se i kaz. režijom i videom.

Na polju film. teorije objavio je više značajnih oglada, među kojima se ističe opsežni *Celuloid i mramor* (*Le celluloid et le marbre*, 1955), u kojem tvrdi da film. umjetnost ništa ne dobiva traženjem vlastitog identiteta u odnosu na druge, jer je važno po čemu je drugima bliska; u usporedbi filma s dr. umjetničkim medijima dolazi do zaključka (slično onome što je smatrao → R. Canudo) da su oni u hijerarhijskom odnosu na čijem je vrhu film, »posljednje pribježište poezije«, koje osigurava posredni i usamljenički dodir sa svijetom, utoliko snažniji što se u njemu »metafora gubi u gestu koji, i u najbanalnijemu svom obliku, sugerira neku zadnju misao«: moderni film ne pripada onome tko vjeruje da treba glorificirati konfuziju samo zato što su »stari« propagirali red i harmoniju, već onome tko je »sretan u svom vremenu«; stoga suvremeni stvaralac ne smije razvijati ukus za bizarno, jer se umjetna namjera na ekranu začas ogoli, već izražavati najvišu misao epohe na uštrb osobne ispovijesti; filmu je u tom smislu ravna jedino moderna arhitektura (jer s njime dijeli »demijurški poredak« koji je čista kreacija). Značajan rad mu je i *Hitchcock* (1957, sa C. Chabrolom).

Ostali cjelovečernji igr. filmovi: *Uzorne djevojčice* (*Les petites filles modèles*, 1952, nedovršen); *Pariz viđen od...* (omnibus, epizoda *Place de l'Étoile*, 1964); *Četiri avanture Reinette i Mirabelle* (*Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, 1987, omnibus od 4 epizode).

LIT.: G. Angeli, Éric Rohmer, Milano 1979; M. Mancini, Éric Rohmer, Firenze 1982; Cinemateca Portuguesa, Ciclo Éric Rohmer, Lisboa 1983. Du. S.

RÖHRIG, Walter, njem. scenograf (Berlin, 1892 /negdje 1887/ — Potsdam, 1945). Isprva kaz. scenograf u Zürichu. Član grupe *Der Sturm*, preko koje i dolazi u dodir s filmom. Film. scenograf od 1919 (*Kabinet doktora Caligarija* R. Wiene /sa → H. Warmom i W. Reimannom/). Ipak, njegova najznačajnija scenogr. ostvarenja nisu vezana uz ekspresionizam, već uz Kammerspeilfilm; ističe se *Posljednji čovjek* (F. W. Murnau, 1924), na kojem je radio se R. Herlthom (1920-36. stalnim suradnikom). Kako je za ovaj pravac u njem. filmu interijer od izuzetne važnosti, Röhrigova rješenja označuju tendencija prema realističnosti i »definicija« prostora sa što manje elementa; rezultat je reduciranost scenografije na najbitnije: strop, zrcalo, pokretna vrata, stube. Nakon prekida suradnje s Herlthom sve češće radi na izrazito komerc. filmovima (najčešće G. Uccickog). Do povlačenja 1942. surađivao je u više od 60 filmova. Režirao je komediju *Hans u sreći* (Hans im Glück, 1936).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Kuga u Firenci* (O. Rippert, 1919); *Umorna smrt* (F. Lang, 1921); *Ljubav i spletkâ* (C. Froelich, 1922); *Blago* (G. W. Pabst, 1923); *Kromka Gries-huusa* (A. von Gerlach, 1925); *Tartuff* (F. W. Murnau, 1925); *Faust* (F. W. Murnau, 1926); *Manolescu* (V. Tourjansky, 1929); *Hokus-pokus*

(G. Ucicky, 1930); *Yorck* (G. Ucicky, 1931); *Kongres pleše* (E. Charrell, 1931); *Grofica Monte Cristo* (K. Haril, 1932); *Rat valcera* (L. Berger, 1933); *Rumena zora* (G. Ucicky, 1933); *Princeza Turandot* (G. Lamprecht, 1934); *Barkarola* (G. Lamprecht, 1935); *Amfutrion* (R. Schünzel, 1935); *Moj sin, gospodin ministar* (V. Harlan, 1937); *Kraljičino srce* (C. Froelich, 1940); *Rembrandt* (H. Steinhoff, 1942).

ROIZMAN, Owen, am. snimatelj (New York, 22. IX 1936). Član A. S. C. Sin snimatelja, diplomirao (1958) matematiku i fiziku. Isprva asistent snimatelja u tv-reklamama i indus. filmovima (npr. G. Hirschfeld, kojem asistira i u igr. filmovima). Na igr. filmu debitira 1970. Već za sljedeći — *Francusku vezu* (1971) W. Friedkina — prvi je put nominiran za Oscara; zahvaljujući maksimalno dokumentarističkoj fakturi slike (korištenje visokoosjetljive 16mm vrpce /s kasnijim kopiranjem na 35mm/, postojeće svjetlo, dinamična kamera, primjena tercijarnih boja) stvara fotografiju vrlo različitu od »tipičnoga hollywoodskog kolora«. Za Oscara je ponovno nominiran za film *Isjerivač đavola* (W. Friedkin, 1973), gdje nastoji imitirati postojeće svjetlo, dok rasvjetom najčešće nagoviješta osjećaj zločnosti; namjerno podeksponira vrpce kako bi kasnije — u laboratorijskoj obradi — »forsiranim« razvijanjem povećao osjetljivost za 1 otvor objektiv. Snimajući TV-mrežu (S. Lumet, 1976, nominacija za Oscar) izmjenjuje 3 stila: izrazito naturalistički, realistički i stilizacijski; film je najčešće sniman pri punim otvorima objektiv, čime je znatno smanjena dubinska oštrina kadra, te se radilo pri malim intenzitetima svjetla (R. je jedan od prvih snimatelja koji je koristio HMI /daylight/ rasvjetu u interijerima). Istaknuta je i njegova suradnja sa S. Pollackom, u čijim se filmovima (*Tri Kondorova dana*, 1975; *Električni konjanik*, 1979; *Bez pakosti/Bez zlobe*, 1981; *Tootsie*, 1982) također iskazuje kao majstor postizanja atmosfere.

Ostali važniji filmovi: *Ne daj se i pokušaj još jednom* (H. Ross, 1972); *Stepfordske supruge* (B. Forbes, 1974); *Pirati u metrou* (J. Sargent, 1974); *Povratak čovjeka zvanog Konj* (I. Kershner, 1976); *Voljet ću te do smrti* (L. Kasdan, 1989).

K. Mik.

RÖKK, Marika (pr. ime **Marie Karoline** /negdje **Ilona**/ **Rökk**), njem. glumica madž. podrijetla (Kairo, 3. XI 1913 /negdje 1906/). Odvjetak madž. obitelji iz Transilvanije, odrasla u Budimpešti. Već sa 9 godina nastupa u varijetelu. Nakon baletne škole s jednom revijalnom trupom proputovala je Evropu i SAD, potom nastupala kao subreta u operetama. Usavršavajući scenski govor u budimpeštanskim kazalištima, otkrivena je za film. Nakon samo 2 uloge u Madžarskoj odlazi u Njemačku. Rasne ljepote, temperamentna i kapricioznog šarma, karakteristična glasa, dinamična plesačica »američkog formata«, jedna je od inozemnih zvijezda kompanije UFA koja iz komerc. pobuda želi proizvoditi filmove i s nijansom kozmopolitizma. God. 1935–61. igrala je u više od 30 njem. filmova, pretežito operetno-vodviljskoga i operetnog tipa, među kojima se posebno ističu *Bio je to divan bal* (1939) C. Froelicha, *Koncert po željama* (1940) E. von Borsodyja, njezin najpopularniji, s obiljem uspješnih muzičko-plesnih brojeva (iako opterećen militarističkom propagandom) te *Kora Terry* (1940) i *Ipak su žene najbolji diplomati* (1941) G. Jacobyja, inače njenog supruga. Filmu se ponovno vratila tek 1988 (*Posljednja priča iz dvorca Königswald* P. Schamonija). Vr. V.

ROLA, također **kolut**, čvrsto namotana film. vrpca unutar metalnog koluta. Stand. dužina role

negativa kod 35mm filma iznosi 300 m, što pri brzini projekcije od 24 sličice u sekundi iznosi 10,57 min (u nij. filmu, pri brzini od 16 sličica u sekundi, nešto manje od 15 min). Zbog toga R. radne kopije filma ne smije biti duža od 28 m (uključujući start na početku i blank na kraju). Preostalih 20 m koristi se za izradbu proba prilikom kopiranja. Tako će u fazi montaže radna kopija igr. filma imati 8–10 rola. Za distribuciju spajaju se neparna i parna rola ton. kopije u role dužine cca 600 m. Kod filma formata 16mm stand. dužina role negativa iznosi 120 m, što pri brzini projekcije od 24 sličice u sekundi iznosi 10,26 min. Svaka R. filma mora na početku imati start, a ispred njega i na svom kraju bijeli zaštitni blank (vrpce vodilju). Izraz rola koristi se i za namotaje perforirane magn. vrpce (tzv. *perforirane*).

Budući da je veličina role, odn. moguća dužina na njoj namotane vrpce standardizirana, pojam rola u kinematografiji se dugo upotrebljavao kao »gruba« mjera za dužinu filma, osobito u nij. razdoblju, kad su prevladavali kraći filmovi (posebno do 1920). U to doba filmovi su se snimali, i film. programi kod distributera i prikazivača ugovarali upravo prema broju rola: »od 1 role« (engl. *one reeler*), »od 2 role« (*two reeller*) itd. Vrlo često na jednoj bi se roli nalazila i 2 vrlo kratka filma (npr. slapstick-komedije).

U doba kad su kino-dvorane bile opremljene samo jednim projektorom, kod zamjenjivanja rola istog filma neminovna je bila stanka koje je mogla utjecati na kontinuitet doživljaja i razumijevanja film. djela. To je utjecalo na odlike ondašnjih filmova, jer se R. počela tretirati kao »zadana mjera duljine« djela, a kod duljih filmova kao neke vrsti »čin« (engl. *act*) — dakle djelomično zaokružena cjelina; kako je bilo teško isplanirati te »činove« da točno popunjuju dužinu vrpce od 1 role, one su redovito bile nešto kraće, pa i stoga rola kao mjera dužine ima samo aproksimativnu vrijednost.

M. Rod.

ROLAND, Gilbert (pr. ime **Luis Antonio Dámaso de Alonso**), am. glumac meks. podrijetla (Juárez /negdje Chihuahua/, 11. XII 1905). Djed i otac, španj. podrijetla, bili su borci s bikovima. Za glum. poziv odlučio se nakon što je obitelj pred četama P. Ville pobjegla u SAD. Već od 13. godine film. statist, glumac postaje 1925. U početima karijere nametnut mu je tip → latinskog ljubavnika, čak ga se smatra nasljednikom R. Valentina. Elegantan, crnokos i s brčićima, R. je glumac vrlo opsežne filmografije (više od 100 uloga), tražen i u kasnijoj dobi, ali za sobom nema mnogo istaknutih filmova. Prvu zapaženiju ulogu (Armanda u nij. verziji *Dame s kamelijama*, 1927, F. Nibloa) dobio je na zahtjev N. Talmadge. Brzo se prilagodio zv. filmu uglavnom glumi u rutinskim akcionim projektima, jer je razdoblje latinskih ljubavnika prošlo. Najznačajnija su mu ostvarenja likovi starog torera u filmu *Borac s bikovima i dama* (1951) B. Boettchera odn. glumca u *Gradu iluzija* (1952) V. Minnellija. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Newyorške noći* (L. Milestone, 1929); *Naši velikaši* (G. Cukor, 1933); *Sve mi je to ona zamijesila* (L. Sherman, 1933); *Juarez* (W. Dieterle, 1939); *Morski orao* (M. Curtiz, 1940); *Kapetan Kidd* (R. V. Lee, 1945); *Pirati iz Montereyja* (A. L. Werker, 1947); *Bili smo stranci* (J. Huston, 1949); *Križa* (R. Brooks, 1950); *Bijesni* (A. Mann, 1950); *Olujni zaljev/Nemirni zaljev* (A. Mann, 1953); *Francuska linija* (L. Bacon, 1954); *Trkači* (H. Hathaway, 1955); *Troje žestokih* (R. Maté, 1956); *Bandido* (R. Fleischer, 1956);

Jesen Čejena (J. Ford, 1964); *Otoci u struji* (F. J. Schaffner, 1977); *Cabo Blanco* (J. L. Thompson, 1979).

Dr. Il.

ROMAN, Ruth, am. glumica (Boston, 22. XII 1924). Zainteresiravši se za glumu u srednjoj školi, dobiva stipendiju za Bishop Lee's Dramatic School. Karijeru otpočinje u kazalištu, dok u Hollywoodu debitira već poč. 40-ih godina. Prvu gl. ulogu tumači u Universalovu niskobudžetnom serijalu *Kraljica džungle* (1945), no zapažena je tek potkraj 40-ih godina u filmovima *Sampion* (M. Robson, 1949), *Prozor* (T. Tetzlaff, 1949) i *Kad žene vole* (R. Wise, 1950). Tamnokosa i tamnooka, naočita i skladno građena, oličavala je čvrste, svoje glave mlade žene koje povremeno kriju unutarnju krhkost, najčešće u thrillerima, vesternima i pustolovnim filmovima. Šezdesetih godina snima rjeđe, a 70-ih se pojavljuje u filmovima strave. Igra i na televiziji, a djeluje i kao pisac pripovijedaka.

Ostale važnije uloge: *Dobričina Sam* (L. McCarey, 1948); *S onu stranu šume* (K. Vidor, 1949); *Uvijek ih ostavi nasmijane* (R. Del Ruth, 1949); *Dallas* (D. Heisler, 1950); *Nepoznati iz Nord-ekspresa* (A. Hitchcock, 1951); *Grom udara dvaput* (K. Vidor, 1951); *Mladić s idejama* (M. Leisen, 1952); *Put do zvijezda* (R. Del Ruth, 1952); *Balada o crnom zlatu* (H. Fregonese, 1953); *Priča iz Shanghaja* (F. Lloyd, 1954); *Daleka zemlja* (A. Mann, 1955); *Joe Macbeth* (K. Hughes, 1955); *Zora velikog dana* (J. Tourneur, 1955); *Na dnu boce* (H. Hathaway, 1956); *Gorka pobjeda* (N. Ray, 1957).

Đ. Pć.

ROMANCE, Viviane (pr. ime **Pauline Ronacher Ortman**), franc. glumica (Roubaix /negdje Beč/, 24. VII 1909 /negdje 1912/). Već od 14. godine nastupa u music-hallovima (kasnije je i plesačica can-cana u Moulin Rougeu). Proglašena 1930. za Miss Pariza, na filmu debitira iduće godine (mala uloga u *Kuji* J. Renoira). Nakon više manjih uloga, 1936. likom provokativne, pomalo morbidne Gine u filmu *Bilo ih je pet* J. Duviviera postaje simbol »pomodne, hirovite mlade Parižanke«. Izazovne privlačnosti i temperamentna, do sredine 40-ih godina postiže uglavnom uspjehe — najčešće (kao jedina u Francuskoj /uz G. Leclerc/ ulogama senzualnih → fatalnih žena (npr. naslovna uloga u *Carmen*, 1942, Christiana-Jaquea). U drugoj polovici 40-ih godina popularnost joj opada pa poč. 50-ih godina s drugim suprugom, redateljem J. Josipovićem osniva produkciju *Isar Film* i okušava se kao glumica-producentica. Glumila je u više od 60 filmova.

Ostale važnije uloge: *Lukovica* (C. Autant-Lara, 1933); *Djevojka iz restorana »Maxim«* (A. Korda, 1933); *Lilium* (F. Lang, 1934); *Crne oči* (V. Tourjansky, 1935); *Princeza tam-tam* (E. Gréville, 1935); *Zastava* (J. Duvivier, 1935); *Gospođica doktor* (G. W. Pabst, 1937); *Napulj vatrenog poljupca* (A. Genina, 1937); *Kockar* (G. Lamprecht, 1938); *Neobični gospodin Victor* (J. Grémillon, 1938); *Maltežaninova kuća* (P. Chénal, 1938); *Gibraltar* (F. Ozep, 1938); *Slijepa Venera* (A. Gance, 1941); *Slučaj kraljičine ogrlice* (M. L'Herbier, 1946); *Srdžba bogova* (K. Lamač, 1946); *Panika* (J. Duvivier, 1946); *Maya* (R. Bernard, 1949); *Strast* (G. Lampin, 1951); *Čovjek, zvijer i krepost* (Steno, 1953); *Melodije u suterenu* (H. Verneuil, 1962); *Nada* (C. Chabrol, 1973).

Da. Mć.

ROMBERG, Sigmund, am. skladatelj podrijetlom iz Madžarske (Segedin, 29. VII 1887 — New York, 9. XI 1951). Dijetinstvo je proveo u Belišću. Apsolvirao je tehniku u Budimpešti i Beču,

zatim se posvetio glazbi. Od 1909. u New Yorku, isprva nastupa kao pijanist i dirigent po kavanama i restoranima, a 1912. osniva salonski orkestar s kojim izvodi bečku glazbu u vlastitoj obradbi. Skladao je više od 70 opereta, revija i musicala, od kojih su najpopularniji i ekranizirani: *Pustinjska pjesma* (Desert Song) — R. Del Ruth 1929, R. Florey 1943, H. Bruce Humberstone 1953; *Mladi mjesec* (New Moon) — J. Conway 1930, R. Z. Leonard 1940; najuspjeliji *Bijeli jorgovan* (Maytime) — R. Z. Leonard 1937. Tridesetih godina povremeno i izravno sklada muziku za film. U biografskom filmu *Duboko u mom srcu* (S. Dönnen, 1954) tumačio ga je J. Ferrer.

Ostali važniji filmovi: *Djevojka sa zlatnog Zapada* (R. Z. Leonard, 1938); *Broadwayska serenada* (R. Z. Leonard, 1939); *Balalajka* (R. Schünzel, 1939); *Tamo u Central Parku* (W. A. Seiter, 1948); *Princ student* (R. Thorpe, 1954). Ni. Š.

ROMERO, Cesar, am. glumac (New York, 15. II 1907). Iz obitelji kub. useljenika, školuje se u rodnom gradu. Isprva plesač u noćnim klubovima, od 1927. nastupa u revijama, a od 1930. i na Broadwayu. Na filmu od 1933 (1935–50. ugovorno vezan za kompaniju 20th Century-Fox). Visok, tamnopus, crne kose i brkova, u tipu → latinskog ljubavnika (koji najčešće ne uzrokuje »ljubavne tragedije« kao prethodnici R. Valentino ili R. Novarro) glumi u muz. filmovima, melodramama i komedijama (ponekad i simpatične negativce), mahom uz poznate partnerice: C. Lombard (*Ljubav prije doručka*, 1936, W. Langa), Sh. Temple (*Mala Willie Winkie*, 1937, J. Forda i *Mala princeza*, 1939, W. Langa), S. Henie (*Sretan spuštanje i Moja sretna zvijezda*, oba 1938, R. Del Rutha) i B. Grable (*Coney Island*, 1943, W. Langa i *Lijepa plavuša iz Bashful Benda*, 1949, P. Sturgesa); najpoznatiju ulogu ostvario je izvan matičnog studija: u Paramountovu filmu *Đavao je žena* (1935) J. von Sternberga, uz M. Dietrich. Veliku popularnost ostvario je 1940/41. serijom B-vesterna o Cisco Kidu. Od 1951. okreće se televiziji (npr. tv-serija *Batman*), a u film. nastupa prevladavaju sporedne uloge u komedijama (npr. *Taj prokleti Donovan*, 1963, J. Forda).

Ostale važnije uloge: *Tanki čovjek* (W. S. Van Dyke, 1934); *Dobra vila* (W. Wyler, 1935); *Clive*

od Indije (R. Boleslawski, 1935); *Kardinal Richelieu* (R. V. Lee, 1935); *Serif s granice* (A. Dwan, 1939); *Vikend u Havani* (W. Lang, 1941); *Žene orkestra* (A. Mayo, 1942); *Priče s Manhattanom* (J. Duvivier, 1942); *Kapetan iz Kastilje* (H. King, 1947); *Dama u hermelinu* (E. Lubitsch, 1948); *Vera Cruz* (R. Aldrich, 1954); *Trkači* (H. Hathaway, 1955); *Put oko svijeta za 80 dana* (M. Anderson, 1956); *Jedanaest veterana* (L. Milestone, 1960); *Kuća ne znači dom* (R. Rouse, 1964); *Vrući milijuni* (E. Till, 1968); *Midin bijeg* (A. Kjellin, 1969); *Užitiak u prašini* (P. Bartel, 1985). Mi. Šr.

ROMERO, George A., am. redatelj (New York, 1939/negdje 1940). Studirao slikarstvo na Carnegie-Mellon Instituteu u Pittsburghu, potom učio glumu. Fanatičan ljubitelj stripa, crt. filma i horra, od 1954. snima amat. kratke filmove, za koje je i nagrađivan. Svoj prvi cjelovečernji igr. film *Noć živih mrtvaca* (Night of the Living Dead, 1968), o usamljenoj kući opsjednutoj zombijima, realizira u gotovo amat. uvjetima (za svega 114 000 dolara); iako se u njemu zapaža mjestično diletantska gluma, djelo je svojom oporom realističnošću te maštovitosti ubrzo steklo kult-status, a R. uglied vodećega suvremenog redatelja horra (uz D. Cronenberga). Filmovima *Zora živih mrtvaca* (Dawn of the Living Dead, 1979), gdje zombiji opsjedaju golemu robnu kuću (kao simbol suvremene civilizacije), i *Dan živih mrtvaca* (Day of the Living Dead, 1985) zaokružuje svojevrsnu trilogiju o zombijima. Iako nakon prve vijenca radi sa sve višim budžetima i uklapa se u »neožanrovsku klimu« novoga am. filma, više ne ponavlja uspjeh svog prvijenca, no ugled i dalje zadržava. Njegov film *Vitezovi motora* (Knight Riders, 1981) stekao je kult-status među eskapističkim ljubiteljima motocikla.

Ostali važniji filmovi: *Gladne supruge* (Hungry Wives/Jack's Wife, 1973); *Da ti se koža naježi!* (Creepshow, 1982); *Da ti se koža naježi! (II)* (Creepshow II, 1987); *Sjaj majmuna* (Monkey Shines, 1988). Red.

ROMM, Mihail Iljič, sovj. redatelj i scenarist (Irkutsk, 24. I 1901 — Moskva, 1. XI 1971). God. 1918–21. u Crvenoj armiji, u toku školovanja zanima se za književnost i kazalište, a 1925. diplomira na Visokoškolskom umjetničko-tehničkom

institutu (fakultet kiparstva). Potkraj 20-ih godina na Institutu metodā izvanškolskog rada proučava film za djecu. U kinematografiji započinje kao koscenarist, između ostaloga i za *Tekuću vrpcu* (1933) I. A. Pirjeva, zatim kao asistent redatelja, dok kao redatelj debitira *Lopticom* (Pyška, 1934, i scenarist), jednim od posljednjih nij. filmova u tada već dominantno zv. razdoblju sovj. kinematografije. Unatoč nekorištenju zvuka i povremenoj glum. karikiranosti, ta adaptacija pripovijetke *Gruda loja* G. de Maupassanta, o prostitutki koja se podaje pruskom vojniku da bi spasila putnike u kočiji, izuzetno je zapažena (između ostalog i u Veneciji) zbog sugestivnoga red. postupka, oslonjenog na krupne planove, montažu i slojevito profilirane likove. Njegovo naredno ostvarenje *Trinaestorica* (Trinadcat', 1937, i koscenarist) osebujna je verzija *Izgubljene patrola* (1934) J. Forda, akcioni film o borbi sovj. graničara opkoljenih od kontrarevolucionara u pustinji Karakum (gdje je i realiziran), s efektom, plastičnom fotografijom. Za 20. obljetnicu oktobarske revolucije R. dobiva prestižni zadatak, i u rekordno vrijeme za to razdoblje — 3 mjeseca — realizira film *Lenjin u oktobru* (Lenin v Oktjabre, 1937), biografski prikaz rev. priprema od Lenjinova dolaska iz Finske do izbijanja revolucije.

Iako opterećen povremenim pov. proizvoljnostima i polit. prigodnostima, film na razmjerno osoben način portretira Lenjina, imponirajući staloženim fabuliranjem, vještima povezivanjem općega i posebnoga te kultiviranim vizualnim postupkom. Njegov novosteceni status osnažuje i nastavak, *Lenjin u 1918.* (Lenin v 1918 godu, 1939), a i Rommova sljedeća ostvarenja povremeno su politizirana: *Mašta* (Mečta, 1943, i koscenarist sa J. J. Gabrilovičem) je omnibus o tragikomničnim sudbinama žitelja Bjelorusije i Zap. Ukrajine neposredno pred pripojenje SSSR-u, dok je *Čovjek broj 217* (Čelovek No. 217, 1944, i koscenarist sa Gabrilovičem) žestoka osuda ne-ljudskih uvjeta u kojima su živjeli sovj. zarobljenici kao besplatna radna snaga u njem. domaćinstvima. Njegovo *Rusko pitanje* (Russkij vopros, 1948, i scenarist/Nagrada mira u Karlovym Varyma) prigodni je prilog hladnoratovskom raspoloženju potkraj 40-ih godina, ali 50-ih, u počecima destalinizacije, R. izbacuje scene sa Staljinom iz filmova *Lenjin u oktobru* i *Lenjin u 1918.* Najznačajniji mu je prilog novom duhu ostvarenje *Devet dana jedne godine* (Devjat' dnei odnogo goda, 1962, i koscenarist sa D. J. Hrabovickim /Grand Prix u Karlovym Varyma/), iznenađujuće realist. prikaz dvojbi atomskog fizičara koji žrtvuje život i ljubav za postizanje svog cilja u istraživanju, a dojmljivo je i Rommovo komponiranje kadrova, nesumnjivo pod utjecajem modernističke estetike. Film je postigao velik uspjeh u svijetu, a u SSSR-u potaknuo brojne rasprave o profilu socijal. junaka, no unatoč odjeku R. objavljuje da napušta igr. film. Dosljedno tome realizira zapaženu dokum. kompilaciju u 2 dijela *Obični fašizam* (Obyknovennyj fašizm, 1966, i koscenarist), u kojoj sâm čita spikerski tekst, analizirajući mehanizam faš. indoktrinacije i osuđujući svaki totalitarizam. Njegov posljednji projekt *Ipak vjerujem* (I vsë-taki ja verju/Mir segodnja, 1976), dokum. kompilaciju o sudbini mladih u svijetu, završili su M. M. Hucijev, E. G. Klimov i G. N. Lavrov. Od 1949. predavač je režije na moskovskoj visokoj film. školi VGIK a 1958. promoviran je u profesora; među njegovim studentima ističu se T. J. Abuladze, R. D. Čheidze, G. N. Čuhraj, G. N. Danelija, A. N. Mitta, G. A. Panfilov, V. M. Suškin i I. V. Talankin. Objavio

M. I. ROMM, *Devet dana jedne godine*



je i više knjiga o filmu (npr. *Kad je film dovršen* — Kodga film' m okončen, Moskva 1964; *Razgovori o kinu* — Besedy o kino, Moskva 1964).

Unatoč činjenici da je veći dio karijere režirao prigodne filmove, R. je neprijeporno jedan od najintrigantnijih sovj. filmaša, čija ostvarenja — čak i kad su očito limitirana sižejima — iskazuju visoko kultivirani red. postupak, najčešće popudrpt besprijekornom kamerom i scenografijom.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Vladimir Ilič Lenin* (Vladimir Ilič Lenin, 1948); igrani: *Tajna misija* (Sekretnaja missija, 1950); *Admiral Ušakov* (1953).

LIT.: G. Zeljodov, Mihail Romm, Moskva 1939; M. Pogoševa, Mihail Romm, Moskva 1967; M. Zak, Mihail Romm i tradiciji sovjetskih kinorežisury, Moskva 1975. N. Pc.

RONDI, Brunello, tal. scenarist i redatelj (Tirano, 26. XI 1924). Na filmu od 1946. kao pomoćnik redatelja i koscenarist u *Posljednjoj ljubavi* L. Chiarinija. Ugled stječe kao pomoćnik redatelja i/ili koscenarist R. Rossellinija (*Franjo Asiški, božji lakrdijaš*, 1950; *Evropa 51*, 1952; *Bila je noć u Rimu*, 1960), a posebno kao koscenarist i/ili umj. savjetnik F. Fellinija (*Ulica*, 1954; *Probisvi-jet*, 1955; *Cabirijine noći*, 1957; *Slatki život*, 1960; *Osam i pol*, 1963; *Giulietta i duhovi*, 1965; *Satyricon*, 1969; *Rim*, 1972; *Amarcord*, 1973; *Casanova*, 1976; *Proba orkestra*, 1978; *Grad žena*, 1979). Režira od 1962. isprva u suradnji sa P. Heuschom. Samostalni prvi-nac *Demon* (Il demonio, 1964), o praznovjerju na tal. Jugu, smatra se njegovim najboljim red. ostvarenjem, a ne zaostaje ni soc. drama *Sutra nas više neće biti* (Domani non siamo più qui, 1967). Od 70-ih godina najčešće režira izrazito komerc., uglavnom erotske filmove (npr. *Svodnici* — I prosseneti, 1975). Povremeno nastupa i kao glumac (npr. *Sati ljubavi*, 1963, L. Salcea). Zapažen je film. publicist (npr. utjecajna knjiga *Talijanski neorealizam* — Il neo-realismo italiano, Parma 1956), a od 1957. i pre-davač na visokoj film. školi Centro Sperimentale u Rimu.

Ostali važniji filmovi — kao koscenarist: *Druga vremena* (A. Blasetti, 1952); *Arabella* (M. Bolognini, 1967); *Ljubavnici/Posljednja ljubav* (V. De Sica, 1968); *Šah kraljici* (P. Festa Campanile, 1969); kao redatelj: *Glas* (La voce, 1982, koprodukcija sa Jugoslavijom). Red.

RONET, Maurice, franc. glumac i redatelj (Nica, 13. IV 1927 — Pariz, 14. III 1983). Sin glumca, školuje se na pariškom konzervatoriju (u klasi J.-L. Barraulta i R. Alexandrea). Karijeru otpočinje u kazalištu, no ubrzo prelazi na film. Za dugogodišnje karijere (popularan postaje potkraj 50-ih godina) tumači uglavnom veće sporedne ili druge gl. uloge (kao neka vrsta medijatora među gl. likovima). U gotovo svim njegovim najuspješijim ostvarenjima — likova iz građanske sredine, šarmantnih osvajača moralne krhkosti i labilnosti — zapažaju se crta "umora od života", gubitništvo, ponekad i suicidalne sklonosti: *Aristokrati* (D. de La Patellière, 1955), *Lift za gubilište* (L. Malle, 1957), *U zenitu sunca* (R. Clément, 1959), *Sastanak u ponoć* (R. Leenhardt, 1962), *Izgaranje* (L. Malle, 1963), *Nevjerna žena* (C. Chabrol, 1968), *Posljednji skok* (E. Luntz, 1969) i *Raphael ili razvratnik* (M. Deville, 1971). Nastupio je u oko 80 filmova. Režirao je igr. filmove *Kradljivac iz Tibidaba* (Le voleur de Tibidabo, 1965) i *Bartleby* (1978), u kojima je i glumio, te zanimljiv dokum. film *Otok zmajeva* (L'île des dragons, 1973) o divovskim gušterima s otoka Sonde.

Ostale važnije uloge: *Sastanak u srpnju* (J. Becker, 1949); *Veliki šef* (Y. Ciampi, 1951); *Mlada luda* (Y. Allégret, 1952); *Lukrecija Borgia* (Christian-Jaque, 1953); *Iscjelitelji* (Y. Ciampi, 1954); *Onaj koji mora umrijeti* (J. Dassin, 1957); *Ureži njeno ime s ponosom* (L. Gilbert, 1958); *Tajna kabareja* (J. Doniol-Valcroze, 1961); *Pobjednici* (C. Foreman, 1963); *Vrčljak* (R. Vadim, 1964); *Tri sobe na Manhattanu* (M. Carné, 1965); *Izgubljena komanda* (M. Robson, 1966); *Dugi marš* (A. Astruc, 1966); *Demarkaciona linija* (C. Chabrol, 1966); *Sampanjski ubojice* (C. Chabrol, 1966); *Put za Korint* (C. Chabrol, 1967); *Ubojstvo u bazenu* (J. Deray, 1968); *Malo, mnogo, strastveno* (R. Enrico, 1971); *Na granici ludila* (R. Clément, 1971); *Don Juan je bila žena* (R. Vadim, 1972); *Marseilleski ugovor* (R. Parrish, 1974); *Madame Claude* (J. Jaeckin, 1976); *Smrt korumpiranog štakora* (G. Lautner, 1977); *Krvne veze* (T. Young, 1979); *Kobna sfiga* (F. J. Schaffner, 1980); *Počim/Očuh* (B. Blier, 1981); *La guerrillera* (P. Kast, 1981); *Doušnica* (B. Swaim, 1982). D. Šva.

ROOM, Abram Matvejevič (negdje Avram ili Aleksandr), sovj. redatelj (Vilno /dan-as Vilnius, Litavska SSR/, 28. VI 1894 — Moskva, 26. VII 1976). Studirao na Petrogradskom psihoneurološkom institutu i na sveučilištu u Saratovu. Isprva radi kao zubar i novinar, a 1919–23. redatelj je u Saratovu (npr. u Dječjem kazalištu). Prijeloman je odlazak u Moskvu, gdje od 1923/24. režira u Mejerholjdovu Teatru Revolucije, a usporedno pohađa drž. filmsku školu i uči kod L. V. Kulješova. Debitirao je sa 2 ekscentrične kratkometr. komedije *Sto govori MOS?* (Cto govorit MOS, sej otgadajte vopros, 1924) i *Lov na ilegalne proizvođače alkoholnih pića* (Gonka za samogonkoj, 1924), a njegovi prvi cjelovečernji filmovi *Zaljev smrti* (Buhta smerti, 1926) i *Izdajica* (Predatel', 1926) sugestivni su spoj rev. sižēja i klišeja am. pustolovno-detektivskih filmova. Veliku pažnju izaziva svojim narednim ostvarenjem, nekonvencionalnom *Trećom meščanskom* (Tret'ja Meščanskaja, 1927, i koscenarist sa V. B. Sklovskim), tragikomičnom pričom o ženi koja se odlučuje za muževljeva prijatelja, a zatim se dvoumi između njih sve dok je ne odbije njihova nevoljkost da prihvate dijete koje očekuje. Film je izazvao žestoke diskusije o tada vrlo prisutnoj temi slobodne ljubavi, ali i brojne pohvale u svijetu, ponajviše zbog vrsno profiliranih likova, te Roomova minimalističkog a ipak inventivnog korištenja prostora u kojem se kreće troje protagonista, povremeno obogaćivanoga živopisnim, dokumentarističkim snimkama Moskve. Zapaženo je i njegovo ostvarenje *Priviđenje koje se ne vraća* (Prividenie, kotoro ne vozvraščatsja, 1930), drama o latinskoam. zatvoreniku koji dobiva jedan dan dopusta, efektnoga vizualnog prosedeja i konstruktivističke scenografije. Nakon režije jednoga od prvih sovj. zvučnih filmova *Plan za velika djela* (Plan velikih rabot, 1930), propagandno-dokum. filma u kojem je koristio i materijale dr. autorā, R. u zv. razdoblju ne uspijeva ponoviti nekadašnje kreativne vrhunce. Režira kontinuirano do 1973, a među njegovim zv. filmovima izdvajaju se *In vazija* (Našestvie, 1945), ekranizacija drame L. M. Leonova o borbi protiv njem. okupatora, *Narukvica od granata* (Granatovij braslet, 1965) po A. I. Kuprinu, te *Čovjek ispred svog vremena* (Preždevremennyj čelovek, 1973), psihološki iznijansirana adaptacija drame M. Gorkog *Jakov Bogomolov*. Režirao je i sovjetsko-jugosl. koprodukciju *U planinama Jugoslavije* (V gorah Jugoslavii, 1946), prvi igr. film snimljen na tlu Jugoslavije nakon oslobođenja, koji je u SSSR-u godinu dana nakon pre-

mijere povučen iz distribucije — zbog promjene politike prema Jugoslaviji.

Ostali važniji filmovi: *Sud časti* (Sud česti, 1949); *Srce ponovno kuca* (Serdce b'četsja vnov', 1956); *Okašnjeli cvjetovi* (Cvety zapozdalye, 1970).

LIT.: V. Šklovskij, Room. Žizn' i rabota, Moskva 1929; I. Graščenkova, Abram Room, Moskva 1977. N. Pc.

ROONEY, Mickey (pr. ime Joe Yule jr.), am. glumac (New York, 23. IX 1920). Sin varijetetskikh glumaca uz koje nastupa već sa 2 godine; sa 4 odlazi na svoju prvu turneju plešući u musicalima S. Golda. Na filmu (u ulozi patuljka) debitira 1926; u prva 2 nastupa pod pravim imenom. God. 1927–33. igra u seriji kratkometr. komedija, interpretirajući popularni lik iz stripa, čije ime uzima za svoj glum. pseudonim: *Mickey McGuire*. Istodobno igra u nizu cjelovečernih dječjih filmova, za kompaniju Universal; 1932. uzima ime *Mickey Rooney*. Naizmjenice radeći za Universal i MGM, ističe se ulogom mladog C. Gablea u *Manhattanskoj melodrami* (1934) W. S. Van Dykea, dok jednu od najuspješijih adolescentskih kreacija ostvaruje kao Puck u Warnerovu *Snu i vanjske noći* (1935) M. Reinhardta i W. Dieterlea. Niska rasta, rijetke ali oštre plave kose, pjegav, malih, živih i žmirkavih očiju, vrlo temperamentan, u toku dječjačke karijere inkarnira mladog



M. ROONEY u seriji *Hardy Family* (sa J. Garland)

Amerikanca koji zrači povjerenjem u am. način života, npr. kao sin Andy u seriji → *Hardy Family*, za što 1938. dobiva specijalnog Oscara. U produženome adolescentskom razdoblju ističe se sa 2 uloge delinkvenata: u *Gradu dječaka* (1938) i *Muškarcima iz grada dječaka* (1941) N. Tauroga. Zahvaljujući plesačkom daru istodobno nastupa i u nizu musicala, u popularnom paru sa J. Garland (*Djeca pod oružjem*, 1939, *Osnujmo orkestar*, 1940, i *Djeca na Broadwayu*, 1941, B. Berkeleyja, te *Luda djevojka*, 1943, N. Tauroga). U razdoblju izuzetne aktivnosti 1938–43 (do kada je nastupio u više od 40 filmova), uz Sh. Temple, F. Bartholomewa i J. Coopera najpopularnija je dječja zvijezda, a nalazi se i na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca (1939–41. i prvi). Od 1943. bori se u II svj. ratu, a po povratku ostvaruje nekoliko značajnih uloga starijih adolescenata (npr. mladog boksača u *Ubojici McCoyu*, 1947, R. Rowlanda). Teško razdoblje prelaska u zrelo doba (i dalje ima djetinje lice) nastoji premostiti vlastitim produkcijama, a nakon raskida ugovora s kompanijom United Artists vraća se varijetu, noćnim klubovima te nastupa na Broadwayu. U mukotrpnom traganju za odgovarajućim repertoarom (koje otežava i nesređen privatni život — ukupno 8 brakova) zapažene uloge ostvaruje kao manično okrutni gangster u filmu *Baby Face Nelson* (D. Siegel, 1957) i kao osuđenik na smrt u *Posljednjoj milj*

(H. W. Koch, 1959). Otada sve češće nastupa u sporednim ulogama (npr. Japanca u *Doručku kod Tiffanije*, 1961, B. Edwardsa). Iako na filmu prisutan neprekidno više od 60 godina (oko 110 uloga), najznačajnije kreacije dao je u dječjačkom razdoblju. Sa A. Zugsmithom korežirao je film *Privatni životi Adama i Eve* (The Private Lives of Adam and Eve, 1960). I dalje prisutan u kazalištu, velike uspjehe ostvario je 1970 (W. C. /kao W. C. Fields/) i 1979 (*Sugar Babies*). Dobitnik je nagrade za životno djelo am. Akademije filmskih znanosti i umjetnosti (akr. AMPAS) 1983. Objavio je autobiografiju *To jest* (i. e., 1965).

Ostale važnije uloge: *Život Jimmija Dolana* (A. Mayo, 1933); *Okoavana* (C. Brown, 1934); *Oj, divljino!* (C. Brown, 1935); *Mali lord Fauntleroy* (J. Cromwell, 1936); *Đavao je mekušac* (W. S. Van Dyke, 1936); *Kapetan Hrabrost* (V. Fleming, 1937); *Brođ robova* (T. Garnett, 1937); *Lord Jeff* (S. Wood, 1938); *Avanture Huckleberryja Finna* (R. Thorpe, 1939); *Mladi Tom Edison* (N. Taurog, 1940); *Tisuće kliči* (G. Sidney, 1943); *Ljudska komedija* (C. Brown, 1943); *Velika nagrada* (C. Brown, 1945); *Priče s Broadwaya* (V. Minnelli, 1946); *Ljetni praznici* (R. Mamoulian, 1948); *Riječi i glazba* (N. Taurog, 1948); *Moj brat odmetnik* (E. Nugent, 1951); *Mostovi Toko-Rija* (M. Robson, 1954); *Operacija Luda lopta* (R. Quine, 1957); *Kralj ludih dvadesetih* (J. M. Newman, 1961); *Krvave pare* (R. Nelson, 1962); *Taj ljudi, ljudi, ljudi svijet* (S. Kramer, 1963); *Tajna imazija* (R. Corman, 1964); *Arčiđavao* (E. Scola, 1966); *Brođ-fantom* (J. Frankenheimer, 1968); *Na nišanu snajpera* (S. Kramer, 1977); *Čarolije Lassieja* (D. Chaffey, 1978); *Peruanski car* (F. Arrabal, 1982).

Da. Mc.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, fr. kritičarka i teoretičarka filma (Lyon, 1936). Predavala u Dakaru, na Sorbonni i Univerzitet-skom centru u Vincennesu. Suradnica časopisa »Esprit«, od 1959. jedan od vodećih predstavnika struje koja se u film. kritici i analizi filmova koristi semiološkim metodama (*Od književnosti do filma: geneza jednog pisma* — De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture, 1970; *Ekran sjećanja. Ogledi iz kinematografskog čitanja* — L'écran de la mémoire. Essais de lecture cinématographique, 1970; *Funkcija montaže u uspostavljanju filmskog pripovijedanja* — Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma, 1971; *Pripovijedanje i značenje: jedan filmski primjer /Građanin Kane/* — Narration et signification: un exemple filmique /Citizen Kane/, 1972; *Funkcija metafore u Eisenštejnovu »Oktobru«* — Fonction de la métaphore dans »Octobre« d'Eisenstein, 1973; *Muriel*, 1974, sa C. Bailbléom i M. Maricom; *Okobar, pismo i ideologija* — Octobre, écriture et idéologie, od 1976, sa P. Sorlinom /u 4 knjige/; *Film kao tekst* — Le film comme texte, 1976).

Du. S.

ROQUEVERT, Noël (pr. ime N. Benevent), franc. glumac (Doué-la-Fontaine, 1892 /negdje 1894/ — Douarnenez, 6. XI 1973). Već kao dječak nastupa u putujućim kaz. trupama i stječe veliko iskustvo; pred I svj. rat glumi u komedijama u manjim pariškim kazalištima. Na filmu debitira u Hollywoodu — epizodom u *Tri mušketira* (1922) M. Lindera. Film. karijeru stvarno otpočinje 1934. Izrazito mršav i nizak, upečatljivih oštih crta lica, razrokih očiju, tumači uglavnom sporedne likove sitnih plemića i buržuja, hvalisavih i prgavih malograđana, prigluhih i militantnih policajaca i vojnika te dosadnih, prijetvornih i podmuklih osoba koje maltretiraju okolinu, pa ga je kritika karakterizirala kao *bête et méchant*

(zvijer i zlikovac). Te je značajke (koje su mu »poluanonimnu« popularnost pribavile i izvan Francuske) ponajbolje koristio u filmovima koji se pesimizmom nastavljaju na → poetski realizam (npr. *Gavran*, 1943, H.-G. Clouzota), no njegov izgled donosio mu je uspjehe i u komedijama (npr. *Zakon je zakon*, 1958, Christiana-Jaquea /uz Fernandela i Totou/, pa ga je kritika čak proglasila »francuskim Benom Turpinom«. Do povlačenja 1972. glumio je u oko 150 filmova (i u inozemstvu, npr. u Italiji).

Ostale važnije uloge: *Zastava* (J. Duvivier, 1935); *Marthe Richard u službi Francuske* (R. Bernard, 1937); *Ulaz umjetnika* (M. Allégret, 1938); *Taoi* (R. Bernard, 1939); *Gospodica Bonaparte* (M. Tourneur, 1941); *Ubojica starije na br. 21* (H.-G. Clouzot, 1942); *Fantastična simfonija* (Christian-Jaque, 1942); *Neznanci u kući* (H. Decoin, 1942); *Posljednji adut* (J. Becker, 1942); *Pierre i Jean* (A. Cayatte, 1943); *Antoine i Antoinette* (J. Becker, 1946); *Pravda je izvršena* (A. Cayatte, 1950); *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1951); *Gospoda Du Barry* (Christian-Jaque, 1954); *Nana* (Christian-Jaque, 1954); *Ovan s pet nogu* (H. Verneuil, 1954); *Demoni* (H.-G. Clouzot, 1955); *Crni dosje* (A. Cayatte, 1955); *Parižanka* (M. Boisrond, 1957); *Marie-Octobre* (J. Duvivier, 1959); *Babette ide u rat* (Christian-Jaque, 1959); *Korak u zimu* (H. Verneuil, 1962); *Bradati agent* (G. Lautner, 1964).

Da. Mc.

ROSAY, Françoise (pr. ime F. Bandy de Nalèche de Sylviac), franc. glumica (Pariz, 19. VI 1891 — Pariz, 28. III 1974). Iz plemićke obitelji (majka glumica), studirala glumu i pjevanje na pariškom konzervatoriju 1914–17; do 1919. pjeva u pariškoj operi. Glum. karijeru otpočinje već 1908. u kazalištu, a na filmu debitira 1913. Udavi se za → J. Feydera, 1917. privremeno napušta glumu. Filmu se vraća 1923 (*Crainquebille* J. Feydera), a 1929. sa suprugom odlazi u SAD (gdje uglavnom igra u franc. verzijama am. filmova). Šarmantna, uspravna zapovjedničkog držanja i reskog alta, najčešće tumači autoritativne žene latentne zloće (u starijoj dobi i grubosti, čak primitivizma) i ferverzije, koje prikriveno, »iz drugog plana« upravljaju situacijom. Najbolje uloge ostvaruje 30-ih godina u djelima vodećih redatelja: J. Feydera (*Velika igra*, 1934; *Pansion Mimoza*, 1935 /po kritičarima njena najbolja — cinične i perverzne vlasnice pansiona koju mijenja ljubav prema posvojenom sinu/; *Herojski kermes*, 1936), M. Carnéa (*Jenny*, 1936, i *Smiješna drama*, 1937) i J. Duviviera (*Pozivnica za ples*, 1937). Za II svj. rata sa suprugom djeluje u Švicarskoj, potom u Vel. Britaniji. Zahvaljujući poznavanju engl. i njem., donekle i tal. jezika, stvara i medunar. karijeru karakterne film. i kaz. glumice; iz tog razdoblja najsugestivniji je lik staložene rus. plemkinje koju naglo obuzima strast kockanja u *Kockaru* (1958) C. Autant-Laraa. Nastupila je u više od 100 filmova franc., belg., švic., tal., njem., brit. i am. proizvodnje. Jedna od rijetkih glumica starije generacije koje su tvrdile da gluma na filmu pruža veće ekspresivne mogućnosti od kazališne, objavila je autobiografske knjige s mnogo zapazanja o glum. »zanatu« *Film — naše zvanje* (Cinéma notre métier, 1956) i *Jedan životni put* (La traversée d'une vie, 1974). Nosilac je ordena Legije časti.

Ostale važnije uloge: *Gribiche* (J. Feyder, 1926); *Dvoje stidljivih* (R. Clair, 1928); *Coralie i kompanija* (A. Cavalcanti, 1933); *Otok* (H. Steinhoff, 1934); *Moj sin, gospodin ministar* (V. Harlan, 1937); *Ljudi na putu* (J. Feyder, 1938); *Dvanaest žena* (G. Iacombe, 1940); *Jedna žena nestaje*

(J. Feyder, 1942); *Johnny Frenchman* (Ch. Frend, 1945); *Kvartet* (omnibus, epizoda H. Frencha, 1948); *Pjesma mrtvim ljubavnicima* (B. Dearden, 1948); *Zene bez imena* (G. von Radanyi, 1949); *Maria Chapdelaine* (M. Allégret, 1949); *Trinaesto pismo* (O. Preminger, 1951); *Crvena krčma* (C. Autant-Lara, 1951); *Na pločniku* (L. Moguy, 1956); *Interludij* (D. Sirk, 1957); *Sedmi grijeh* (R. Neame, 1957); *Pukovnik i ja* (P. Glenville, 1958); *Krik i bijes* (M. Ritt, 1959); *Podrum se burni* (G. Grangier, 1961); *Dađe od mostobrana!* (R. Parish, 1965); *Dvadesetpeti sat* (H. Verneuil, 1967); *Pješak* (M. Schell, 1974).

Da. Mc.

ROSE, William, britansko-am. scenarist (Jefferson City, Missouri, 1918–10. II 1987). Karijeru otpočinje 1947. u Vel. Britaniji. Ugled stječe scenarijima za tzv. Ealing-komedije (i to potkraj djelovanja te produkcije) karakterističnoga engl. humora: *Genevieve* (H. Cornelius, 1953) i *Gangsterska petorka* (A. Mackendrick, 1955). Prelaskom u Hollywood potkraj 50-ih godina nastoji manire Ealing-komedije transponirati u am. kontekst (npr. *Rusi dolaze*, 1966, N. Jewisona). Najčešće surađuje s redateljem i producentom S. Kramerom; za scenarij njegova filma *Pogodi tko dolazi na večeru* (1967), o problematici međurasnih odnosa, nagrađen je Oscarom.

Ostali važniji filmovi — u Vel. Britaniji: *Poklonjeni korij* (C. Bennett, 1953); *Maggie* (A. Mackendrick, 1953); u SAD: *Taj ljudi, ljudi, ljudi svijet* (S. Kramer, 1963); *Varalica* (I. Kershner, 1967); *Tajna Santa Vittorije* (S. Kramer, 1969).

N. Paj.

ROSENBERG, Stuart, am. filmski i tv-redatelj (New York, 11. VIII 1928). Diplomiravši ir. književnost na sveučilištu New York, neko vrijeme na njemu i predaje. Potkraj 50-ih godina počinje režirati na televiziji — uglavnom akcijske serije (npr. *Nesalomljivi* i *Goli grad*). Solidariziravši se s glum. štrajkom napušta svoj debitantski film *Organizacija ubojstva* (Murder Inc., 1960) koji dovršava B. Balaban. Najveći uspjeh ostvaruje svojim 3. filmom *Hladnoruki kažnjenik* (Cool Hand Luke, 1967), realist. zatvorskim thrillerom slikovite atmosfere i zanimljivih karaktera, sa P. Newmanom u gl. ulozu (s kojim često surađuje). Od idućih filmova tek u ponekome razaznaju se autorski atributi Rosenbergova red. proseea: ekstravagantna vestern-komedija *Džeparac* (Pocket Money, 1972), detektivski film *Nasmijani policajac* (Laughing Policeman, 1973), adaptacija šved. romana P. Wahlöa i M. Sjöwall smještena u arhetipskom ambijentu San Francisca, te film strave *Amityville — kuća užasa* (Amityville Horror, 1979), začetnik čitave serije. Veliki komerc. uspjeh ostvario je *Charliejevom osvetom* (Love and Bullets, 1978) sa Ch. Bronsonom.

Ostali važniji filmovi: *Aprilske lude* (April Fools, 1969); *WUSA* (1970); *Bazen za utaphenje* (The Drowning Pool, 1975); *Putovanje prokletih* (Voyage of the Damned, 1976, u Vel. Britaniji); *Brubaker* (1980, započeo B. Rafelson); *Papa Greenwich Villagea* (The Pope of Greenwich Village, 1984).

N. Paj.

ROSEMAN, Leonard, am. skladatelj (New York, 7. IX 1924). Prije II svj. rata studira slikarstvo, za rata se bori u avijaciji. Glazbom se počinje baviti nakon demobilizacije; muz. teoriju i kompoziciju studira kod A. Schönberga. Među ostalim, skladao je zbrsku i komornu glazbu te 1 operu. Film. muziku piše od 1955; već prvom filmom, *Istočno od raja* E. Kazana, postiže velik uspjeh i svrstava se među najtraženije am. filmske skladatelje. Za adaptaciju i orkestraciju muzike u brit. filmu *Barry Lyndon* (S. Kubrick, 1975)

nagrađen je Oscarom, kao i za izvornu partituru am. filma *Put prema slavi* (H. Ashby, 1976). Prijatelj J. Deana, nakon njegove smrti objavio je biografiju koja je poslužila kao osnova za film *Priča o Jamesu Deanu* (R. Altman i G. W. George, 1957).

Ostali važniji filmovi (kao skladatelj ili glazb. voditelj): *Buntovnik bez razloga* (N. Ray, 1955); *Paučina* (V. Minnelli, 1955); *Rub grada* (M. Ritt, 1957); *Mladi stranac* (J. Frankenheimer, 1957); *Bombarderi B-52* (G. Douglas, 1957); *Eskadrila Lafayette* (W. A. Wellman, 1957); *Brdo svinjskog odreska* (L. Milestone, 1959); *Divlje oko* (J. Strick, S. Meyers i B. Maddow, 1959); *Kupinov grm* (D. Petrie, 1960); *Uspom i pad Legsa Diamonda* (B. Boetticher, 1960); *Pakao je za heroje* (D. Siegel, 1962); *Chapmanov izvještaj* (G. Cukor, 1962); *Ugovor sa smrću* (L. Johnson, 1966); *Fantastično putovanje* (R. Fleischer, 1966); *Odbrojavanje* (R. Altman, 1968); *Tajna Planeta majmuna* (T. Post, 1969); *Čovjek zvan Konj* (E. Silverstein, 1970); *Bitka za Planet majmuna* (J. L. Thompson, 1973); *Proročanstvo* (J. Frankenheimer, 1979); *Neprijatelj naroda* (G. Schaefer, 1980); *Pjevač jaza* (R. Fleischer, 1980); *Vodjenje ljubavi* (A. Hiller, 1982); *Prijeđi rijeku* (M. Ritt, 1983).

ROSENTHAL, Laurence, am. skladatelj (Detroit, 4. XI 1926). Studirao na Eastman School of Music u Rochesteru, usavršavao se u Parizu (kod N. Boulanger) i Salzburgu. Poč. 50-ih godina sklada za film. službu am. avijacije i za civilne obrazovne filmove. Usporedno komponira i orkestralna djela, 1 balet, muziku za Broadway i dr. Za igr. produkciju radi od 1955. Najveći uspjeh ostvaruje adaptacijom i orkestracijom glazbe popularnog musicala za film u *Čovjeku iz Manche* (A. Hiller, 1972), za što je nagrađen Oscarom. Sklada i za televiziju (npr. tv-serija *Petar Veliki*).

Ostali važniji filmovi (kao skladatelj ili glazb. voditelj): *Grozđ na suncu* (D. Petrie, 1961); *Čudotvorka* (A. Penn, 1962); *Krvave pare* (R. Nelson, 1962); *Becket* (P. Glenville, 1964); *Hotel Raj* (P. Glenville, 1966); *Komedijaši* (P. Glenville, 1967); *Dvoboj* (L. Johnson, 1971); *Luda zabava* (J. Ivory, 1974); *Povratak čovjeka zvanog Konj* (I. Kershner, 1976); *Otok doktora Moreaua* (D. Taylor, 1977); *Meteor* (R. Neame, 1978); *Pasji vojnici* (K. Reisz, 1978); *Susreti sa značajnim ljudima* (P. Brook, 1979); *Sudar Titana* (D. Davis, 1981).

ROSHER, Charles G., am. snimatelj engl. podrijetla (1885 — 1974). Član A. S. C. U SAD od 1908. God. 1911. s braćom Horsley u Hollywoodu gradi prvi studio za snimanje filmova (u preuređenoj gostionici na današnjem Sunset Boulevardu). U počecima filma ističe se brojnim teh. inovacijama (npr. uporabom lutaka i zamjenom glumaca dublerima). Kao snimatelj zapažen je po tadašnjim kriterijima izuzetno uspjelim trikom u filmu *Mali lord Fauntleroy* (A. E. Green, 1921), gdje glumica M. Pickford u tehnici dvostruke ekspozicije ljubi samu sebe; snimatelj je i brojnih dr. filmova ove zvijezde. Oscarom — prvim u povijesti nagrade — nagrađen je (sa K. Strussom) za film *Zora* (F. W. Murnau, 1927), u kome — osim izvanrednih svjetlosnih rješenja — posebno privlače ekspresivne višestruke ekspozicije i dramaturški funkcionalni pokreti kamere. Drugog Oscara dobiva (sa A. Arlingom i L. Smithom) za film *Proljeće života* (C. Brown, 1946). Bio je i vrstan reporter (iz Meksika, o borbama P. Ville) te jedan od osnivača → A. S. C. (ujedno i prvi potpredsjednik). God. 1953. povlači se na Jamajku, ali i dalje povremeno snima (za kompaniju MGM).



F. ROSI, Salvatore Giuliano

Njegov sin **Charles Rosher jr.** je snimatelj, a kći **Joan Marsh** glumica.

Ostali važniji filmovi: *Mala princeza* (M. A. Neilan, 1917); *Tatine duge noge* (M. A. Neilan, 1919); *Srce s planine* (S. Franklin, 1919); *Neprestano nasmiješena* (S. Franklin, 1922); *Rosita* (E. Lubitsch, 1923); *Dorothy Vernon iz Haddon Halla* (M. A. Neilan, 1924); *Mala Annie Rooney* (W. Beaudine, 1925); *Atlantic* (E. A. Dupont, 1929); *Plačeno* (S. Wood, 1930); *Koliko stoji Hollywood?* (G. Cukor, 1932); *Cellinijev afere* (G. La Cava, 1934); *Broadwayska melodija iz 1936.* (R. Del Ruth, 1935); *Zov divljine* (W. A. Wellman, 1935); *Djevojka iz gradića* (W. A. Wellman, 1936); *Mali lord Fauntleroy* (J. Cromwell, 1936, sa V. E. Millerom); *Muškarci nisu bogovi* (W. Reisch, 1937); *Zena koju volim* (A. Litvak, 1937); *Jednom nogom u raju* (I. Rapper, 1941); *Zadatak u Britaniji* (J. Conway, 1943); *Bagdadski prosjak* (W. Dieterle, 1944); *Jolanda i lopov* (V. Minnelli, 1945); *Priče s Broadwaya* (V. Minnelli, 1946, sa G. Folseyjem); *Riječi i glazba* (N. Taurrog, 1948, sa H. Stradlingom); *Istočna strana — zapadna strana* (M. LeRoy, 1949); *Crveni Dunav* (G. Sidney, 1950); *Uzmi pušku, Annie!* (G. Sidney, 1950); *Plovec kazalište* (G. Sidney, 1951); *Mlada Bess* (G. Sidney, 1953); *Poljubi me, Kato* (G. Sidney, 1953); *Jupiterova draga* (G. Sidney, 1955, sa P. C. Vogelom).

K. Mik.

ROSI, Francesco, tal. redatelj i scenarist (Napulj, 15. XI 1922). Nakon kraćeg studiranja prava

posvećuje se kazalištu i radiju u rodnom gradu. Film. izobrazbu stječe kao asistent L. Viscontija u filmovima *Zemlja drhti* (1948), *Najljepša* (1951, i koscenarist) i *Senso* (1954), a surađuje i sa M. Antonionijem, M. Monicellijem i L. Emmerom. God. 1952. bez potpisa dovršava film *Crvene košulje* G. Alessandrini. Istodobno se bavi i scenaristikom za dr. redatelje (npr. *Suđenje gradu*, 1952, L. Zampe i *Rimske priče*, 1955, G. Franciolinija). Prvi film samostalno režira 1958; za *Izazov* (La sfida), djelo soc. tematike, s budućim stalnim, politiziranim motivom korupcije (ovdje u napuljskom trg. krugovima) dobiva nagradu za debitantsko ostvarenje na festivalu u Veneciji i godišnju nagradu tal. kritike Nastri d'Argento za scenarij (sa S. Cecchi D'Amico). Iskavši problemsku i dramatsko-narativnu britkost, sklonost »čvrstoj« fabuli, nazvan »filmskim novinarom crne kronike neorealističkog podrijetla«, R. dosljedno ispituje kontekst moći i vlasti tal. suvremene društv. i polit. zbilje, uvijek u intrigantnim i provokativnim tonovima, ali bez nametljivih emocija, patetike i propagandizma, te se profilira kao redatelj koji »najbezbolnije« označuje prijelaz od neorealizma prema → političkom filmu. Uspjeh postiže i *Torbarima* (I magliari, 1959), o tal. sitnim trgovcima u Njemačkoj. *Salvatore Giuliano* (1962, Nastri d'Argento za režiju *lex aequal*) i nagradu za režiju u Berlinu), kombinacija igr. i dokum. elemenata koju Ch. Metz naziva »filmom montaže u potpunosti«, slojevita je realist. kronika o kontroverznom sicilijskom vodi mafije



F. ROSI, Slučaj Mattei (G. M. Volonté)

(imao je, npr., zamisli o pripojenju Sicilije SAD), ali ne zadire u njegov intimni život, već tematizira proturječna društveno-ekon. sustava i vladajuće politike (uspjeh djela kasnije pokušava ponoviti komercijalnije koncipiranim filmom *Povodom Luckyja Luciana* — A proposito Lucky Luciano, 1973 /o glasovitom am. mafijašu/). Za *Ruke nad gradom* (Le mani sulla città, 1963), o zloupotrebama i kriminalu u graditeljskom kompleksu u Napulju, nagrađen je Zlatnim lavom u Veneciji. *Ljudi protiv* (Uomini contro, 1970) snažna je osuda rata i militarizma (evocira I svj. rat), epski i panoramski prikaz marksistički sagledanih sukoba: klasne borbe, odgovornosti vladajućih krugova, demagogije. *Slučaj Mattei* (Il caso Mattei, 1971, Zlatna palma u Cannesu) rekonstruira — primjenom metodâ — filma-istine na igr. film — karijeru karizmatičnog predsjednika drž. naftne kompanije ENI Enrica Matteija (G. M. Volontè, njegov omiljeni glumac) poginulog u »sumnjičoj« zrakoplovnoj nesreći; djelo sintetizira Rosijeva opredjeljenja, sineastičke postupke i umj. sklonosti: kritičku feljtonistiku povezanu s komun. uvjerenjima, dokumentarnost, stvarne ljude i zbivanja, iluziju tv-vjerodostojnosti i anketnog filma (sâm R. je nazočan kao redatelj-istražitelj), *su-spenze* (utjecaj am. filma) kao strukturni korelativ dokumentarnosti, detekciju koja predodređuje film. naraciju. *Izuzetni leševi* (Cadaveri eccellenti, 1976), njegov vizualno najatraktivniji film (fotografija P. De Santisa, njegova stalnog suradnika), su — prema autorovim riječima — »esej o umiranju jednog društva« iskazanom ubijanjem »stupova« tog društva — sudaca; mračna atmosfera s konotacijama raspadanja, te jasno izražen pesimizam (krivci nisu pohvatani da bi se zataškale intrige u sferi polit. previranja unutar zapadno-evr. ljevice, dok rezignirani isljednik biva ubijen skupa s komun. vođom) osnovne su odlike ovoga posljednjega Rosijevoga velikog uspjeha kod kritike i publike. Sredinom 70-ih godina polit. film gubi dotadašnji značaj a R. polemički žar, pa ponavlja teme i motive, shematizira stilske odlike, ulazeći u dugotrajniju stagnaciju. Iz te se faze izdvajaju *Krist se zaustavio u Eboliu* (Cristo si è fermato a Eboli, 1979) prema romanu C. Levija, drama lijevog intelektualca (Volontè) prognanog za faš. režima u provincijsku zabit, i *Tri brata* (Tre fratelli, 1980, Nastri d'Argento za režiju), prikaz odraza polit. podjelâ na jednu obitelj.

Ostali filmovi: *Kean* (1957, sa V. Gassmanom); *Trenutak istine* (Il momento della verità, 1965); *Bilo jednom* (C'era una volta, 1967); *Carmen* (1984); *Kronika jedne najavljene smrti* (Cronaca di una morte annunciata, 1987); *Zaboraviti Palermo* (Dimenticare Palermo, 1989).

LIT.: *Cinema*, Francesco Rosi: Labyrinth der Macht, Zürich 1982; P. W. Jansen/W. Schütte (urednici): Francesco Rosi, München/Wien 1983. AI. Pa.

ROSS, Herbert, am. redatelj, producent i koreograf (New York, 13. V 1927). Karijeru otpočinje kao glumac i plesač, da bi se afirmirao kao koreograf (i na Broadwayu i u Hollywoodu); 60-ih godina »kućni« je koreograf American Ballet Theatre. Među njegovim film. koreografijama ističu se *Carmen Jones* (O. Preminger, 1954), *Doktor Dolittle* (R. Fleischer, 1967) i *Smiješna djevojka* (W. Wyler, 1968). Režira isprva u kazalištu (npr. hit-musical *Finianova duga*), a na filmu debitira 1969 (u Vel. Britaniji) musicalom staromodna prosedea i konvencionalne koreografije *Zbogom, gospodine Chips* (Goodbye Mr. Chips), remakeom istoimenog filma S. Wooda iz 1939; od 1973. svojim je projektima često i (ko)producent. Tokom 70-ih i 80-ih godina režira filmove koji odra-

žavaju newyorški pseudointelektualni spleen i — zahvaljujući snobističkim klješima (a usprkos stereotipnim okvirima) — uspijevaju kod publike i kritike; izdvajaju se adaptacija kaz. komedije N. Simona *Sunčani momci* (Sunshine Boys, 1975) te melodrame *Životna prekretnica* (The Turning Point, 1977, nominacija za Oscara za režiju) i *Djevojka za zbogom* (The Goodbye Girl, 1977, nominacija za Oscara za najbolji film) — svi iz miljea *show-businessa*. Velike komerc. uspjehe ostvaruje filmovima *Footloose* (1984), eksploatacijskom suvremenih plesnih trendova, i komedijom *Tajna mog uspjeha* (The Secret of My Success, 1987). Na mogućnosti posve drugačijega autorskog razvoja ukazao je ranom komedijom *Ne daj se i pokušaj još jednom* (Play It Again Sam, 1972) prema kaz. komadu i pod utjecajem W. Allena.

Ostali filmovi: *Sova i mačica* (The Owl and the Pussycat, 1970); *T. R. Baskin* (1971); *Što se dogodilo sa Sheilom* (The Last of Sheila, 1973); *Ljubavnici gospode Fanny* (Funny Lady, 1975); *Sedampostotna otopina* (The Seven-Per-Cent Solution, 1976, u Vel. Britaniji); *Apartman hotela California* (California Suite, 1978); *Nizinski* (Nizhinsky, 1980); *Novčići s neba* (Pennies from Heaven, 1981); *Morao bih biti na filmu* (I Ought to Be in Pictures, 1982); *Povratak Maxa Dugana* (Max Dugan Returns, 1983); *Protokol* (Protocol, 1985); *Vrijeme za ples* (A Time To Dance, 1986); *Čelične magnolije* (Steel Magnolias, 1989). N. Paj.

ROSS, Katharine, am. glumica (Los Angeles, 29. I 1942). Studirala na Santa Rosa Collegeu, glumu učila u Theatre Workshopu u San Franciscu. Karijeru otpočinje u kazalištu i na televiziji, a na filmu debitira 1965 (*Prerija časti* A. V. McLaglena). Prvi uspjeh postiže kao žrtva spletke u *Teroru i strasti* (1967) C. Harringtona; iste je godine za ulogu djevojke u koju se zaljubljuje ljubavnik njene majke u *Diplomcu* M. Nicholasa nominirana za Oscara. Vrlo je zapažena i kao učiteljica koja se pridružuje poznatom odmetnicima u *Butchu Cassidyju* i *Kidu* (1969) G. R. Hilla. Smedokosa, pomalo plegava i izrazito privlačna, najbliža ipak tipu → dobre prijateljice, suviše lijepa a premalo moderna za redatelje novog Hollywooda, poč. 70-ih godina karijera joj opada. Uspjeh postiže samo još likom žene koju muž zamjenjuje robotom u *Stepfordskim suprugama* (1974) B. Forbesa. Od 80-ih godina težište je njena rada na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Gospodin Buddwing* (De. Mann, 1966); *Divlji momak Willie* (A. Polonsky, 1970); *Slučaj ili nasilje* (Ph. Labro, 1974); *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976); *Betsy* (D. Petrie, 1978); *Raj ubojica* (I. Allen, 1978); *Tajanstveno nasljedstvo* (R. Marquand, 1978); *Konačno odbrojavanje* (D. Taylor, 1980); *Krivo je pravo* (R. Brooks, 1982). B. P. Kć.

ROSSELLINI, Renzo, tal. skladatelj (Rim, 2. II 1908 — Monte Carlo, 14. V 1982). Mladi brat → Roberta R. Studirao na Akademiji Santa Cecilia u Rimu. Vodio je Liceo Musicale u Vareseu, predavao kompoziciju na konzervatoriju u Pesaru i Akademiji Santa Cecilia. Istaknuti muz. kritičar (»Il Messaggero« i dr. listovi i časopisi). Skladao je orkestralna i komorna djela, opere, balette, vokalnu, scensku i televizijsku muziku. Na filmu od 1936. Od filma *Bijeli brod* (1941) uspješno surađuje s bratom, pišući za njegove projekte impresivne teme, ponekad protkane ritmičko-melodijskim obilježjima tal. folklorâ; najveći uspjeh postiže partiturnom za film *Paisà* (1946), za koju je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento (kao i kasnije za muziku filma *Braća Karamazovi*, 1947, G. Gentiloma).

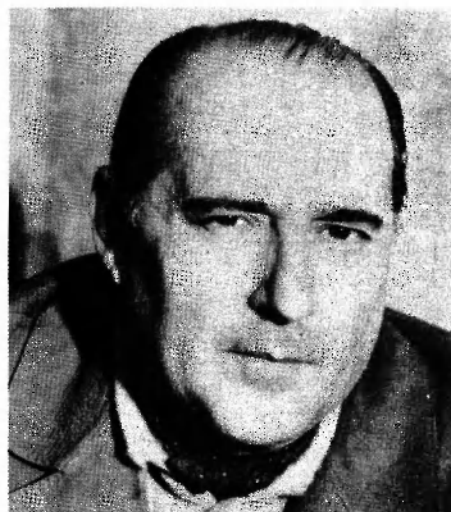
Ostali važniji filmovi: *Gospodin Max* (M. Camerini, 1937); *Princeza Tarakanova* (F. Ozep i M. Soldati, 1938, u suradnji); *Crvene ruže* (V. De Sica i G. Amato, 1940); *Teresa Venerdi* (V. De Sica, 1941); *Garibaldinac u samostanu* (V. De Sica, 1942); *Giarabub* (G. Alessandrini, 1942); *Pilot se vraća* (R. Rossellini, 1942); *Djeca nas gledaju* (V. De Sica, 1943); *Rim, otvoreni grad* (R. Rossellini, 1945); *Želja* (M. Paghero i R. Rossellini, 1946); *Pred njim je drhtao Rim* (C. Gallone, 1946); *Eugenia Grandet* (M. Soldati, 1946); *Rocambo* (J. de Baroncelli, 1947); *Njemačka multe godine* (R. Rossellini, 1947); *Ljubav* (R. Rossellini, 1948); *Stroj za ubijanje zlih* (R. Rossellini, 1948); *Assunta Spina* (M. Mattoli, 1948); *Parmski kartuzijanski samostan* (Christian-Jaque, 1948); *Stromboli* (R. Rossellini, 1949); *Franijo Asiški, božji lakrdijaš* (R. Rossellini, 1950); *Izvolite u kola* (L. Zampa, 1951); *Messalina* (C. Gallone, 1951); *Spartak* (R. Freda, 1952); *Evropa 51* (R. Rossellini, 1952); *Gdje je sloboda?* (R. Rossellini, 1953); *Putovanje u Italiju* (R. Rossellini, 1953); *Carica Teodora* (R. Freda, 1953); *Kuća Ricordi* (C. Gallone, 1954); *Strah* (R. Rossellini, 1954); *U znaku Venerre* (D. Risi, 1955); *Najljepša žena na svijetu* (R. Z. Leonard, 1955); *Kleopatrine legije* (V. Cottafavi, 1959); *Činovnik* (L. Zampa, 1959); *General Della Rovere* (R. Rossellini, 1959); *Bila je noć u Rimu* (R. Rossellini, 1960); *Vanina Vanini* (R. Rossellini, 1961); *Viva Italija!* (R. Rossellini, 1961). Ni. Š.

ROSSELLINI, Roberto, tal. filmski i tv-redatelj i scenarist (Rim, 8. V 1906 — Rim, 3. VI 1977). Brat → Renza R. Iz bogate obitelji arhitekta, već u djetinjstvu iskazuje iznimnu darovitost za mehaniku i optiku (što je urodilo i nizom izuma), a stalno posjećuje i kino-dvoranu u obiteljskom vlasništvu. Kratko vrijeme studira, potom se bavi raznim poslovima, a nakon njegova drugoga amat. filma *Poslijepodne jednog fauna* (Prélude à l'après-midi d'un faune, 1937), snimljenoga u obiteljskoj vili nedaleko Rima (zabranjen od faš. cenzure kao »bestidan«), trajno se opredijelio za film. medij. Počevši stvaranje u doba faš. režima (to razdoblje njegovi poštovatelji ponekad prešućuju), R. je — bez stranačke i ideologijske privrženosti — bio angažiran na propagandnim filmovima; tako je bio scenarist *Pilota Luciana Serre* (G. Alessandrini, 1938) snimljenoga pod izravnim nadzorom Duceova sina Vittorija. Radeći za film. službu tal. mornarice, nakon prvobitne zamisli o dokum. filmu realizira svoj prvi cjelovečernji — *Bijeli brod* (La nave bianca, 1941) prema scenariju F. De Robertisa, o bolničkom brodu Crvenog križa, s izrazitim konotacijama humanosti i pacifizma (zbog glume naturščika i snimanja u prirodnom ambijentu smatran pretečom tal. → *neorealizma*); u tom filmu započinje 20-godišnju suradnju s bratom, skladateljem Renzom R. Idući filmovi, *Pilot se vraća* (Un pilota ritorna, 1942) o podvigu zarobljenoga tal. pilota i *Čovjek s križem* (L'uomo della croce, 1943) o svećeniku koji na Istočnoj fronti »zamjenjuje križ puškom« (nakon kapitulacije taj film je oštro napadnut, npr. od G. De Santisa, i povučen iz distribucije), nastaju neposredno pred slom fašizma, pa su jače obilježeni propagandnom stereotipijom. God. 1943. R. priprema ambiciozan projekt *Scalo Mercati*, čije je snimanje zbog ratnih, polit. i društ. razloga prekinuto, pa ga je 1946 — pod naslovom *Želja* (Desiderio) — dovršio M. Pagliero. Film-prekretnica — ne samo za Rossellinijev opus, već i za cjelokupnu tal. kinematografiju — jest *Rim, otvoreni grad* (Roma città aperta, 1945, Zlatna palma u Cannesu /ex aequo/ i godišnja nagrada tal.

kritike Nastri d'Argento za najbolji film), tajno pripreman još za njem. okupacije kao dokum. film o žrtvi jednog svećenika streljanoga 1944.

Film govori o potjeri, zarobljavanju, zatočeništvu i torturi komun. lidera (M. Pagliero) i njegovih pristalica od Gestapoa, žrtvovanju svećenika don Morosinija (A. Fabrizi) i sudbinama anonimnih rodoljuba — radnika, pučanki (npr. vrsna uloga A. Magnani) i intelektualaca solidarnih u otporu, patnji i nadi (po Rosselliniju, emocijama fiz., povijesno-kult. i spiritualnog pročišćenja i nadživljavanja); sniman je isključivo na izvornim lokacijama, a glumili su pretežito naturščici. Udio improvizacije bio je velik, radi postizanja istinitosti prizora tehnika je u potpunosti bila podvrgnuta evokaciji čovjekova (is)trajanja i postojanja, a protagonisti sublimirani tipovi tragične egzistencije i hitjenja otpora; radikalno odbacujući strategije eminentno montažne izgradnje prizora (tako i ejzenštejnovske — kao mogućeg uzora za pov. epopeje), hollywoodski sustav zvijezda, »iluzionistički« konstruiranu fabulu i radnju, te prepoznatljive žanrovske obrasce, R. je stvorio »dokumentarni koral«, novi realizam svakodnevne zbilje, s aurom mistične neponovljivosti življenja koja efektom nadilazi činjeničnost i vjerodostojnost film. novosti (na scenariju djela /R. je svojim projektima uvijek i scenarist/ surađivali su S. Amidei i F. Fellini). Film *Paisà* (1946, Nastri d'Argento za najbolji film), prema anglo-am. iskrivljavanju tal. riječi *paese* (zemlja, selo), mnogi film. povjesničari i kritičari — skupa s prethodnim filmom — smatraju paradigmatiskim za neoreal. poetiku; to je omnibus (ponovno gotovo isključivo s naturščicima) strukturiran kao freska sa 6 komplementarnih, tematski srodnih epizoda koje funkcioniraju kao kronika rata. Radnja se zbiva po gotovo cijeloj Italiji — od Sicilije (invazija) do rijeke Po (završne operacije), a prikazuje pogubne posljedice rata za tal. selo, teror i oslobađanje, kaznene pohode njem. soldateske, tal. narod zatečen patnjama, nadom i borbom, te partizane i anglo-am. oslobodioc — sve to na granici između igranofilm. i dokum. prosede (snimatelj O. Martelli). Dokumentarnost djela ne proistječe toliko iz snimki realnih mjesta i ambijenata, već umj. integracijom osoba i prostora nastaje autentična dramatičnost i emocionalnost. Film je postigao golem uspjeh i u SAD i Vel. Britaniji, i najzaslužniji je za upoznavanje javnosti tih zemalja s neorealizmom. Treći dio svojevrstne ratne trilogije predstavlja *Njemačke nulte godine* (Germania anno zero, 1947), tmurni, potresni film o zlokoynom utjecaju (i nakon rata) nacističke ideologije na psihi berlinskog dječaka koji otruje svoga bolesnog oca i na kraju počinu samoubojstvo — Rossellinijeva identifikacija s patnjama njem. naroda, s naglaskom na individualnoj ulozi u širemu povijesno-soc. kontekstu. Njegov izlazak iz neoreal. pokreta zamjetan je u omnibusu *Ljubav* (L'amore, 1948) sastavljenome od 2 srednjometr. filma: *Ljudski glas* (La voce umana) prema drami J. Cocteaua i *Čudo* (Miracolo) prema scenariju F. Fellinija koji je skandalizirao kat. krugove; gl. likove tumači A. Magnani, pa je film *hommage* popularnoj »nacionalnoj umjetnici«. *Stroj za ubijanje zlih* (La macchina ammazzacattivi, 1948), tek kasnije nezadovoljavajuće montiran, priča je (potaknuo ju je E. De Filippo, s osobitostima tal. *commedie dell'arte*) o fotografu koji od đavla dobiva aparat sposoban ubiti svaku osobu kojoj je registrirao obličje. Novo razdoblje Rossellinijeva stvaralaštva vezano je suradnjom i brakom s hollywoodskom zvijezdom I. Bergman, što je izazvalo burna reagiranja am. javnosti (čak i senatora

E. C. Johnsona). God. 1949, uz financ. potporu D. O. Selznicka, režira *Stromboli*, prvi od ukupno 6 filmova s tom glumicom, ujedno prvi od 5 neuspjeha kod kritike (u kasnijim valorizacijama znatno su bolje ocijenjeni) i publike. Priča o Litvanki, koja se radi izbjavljenja iz koncentracionog logora udala za priprosta tal. ribara (naturščik) s vulkanskog otoka Stromboli, iskazuje autorov svjetonazor o nedokučivom i zamamnom izazovu življenja, te o fascinantnoj i strahovitoj snazi prirode, a kroz umnožavanje prepreka (fiz., jezičnih, tjelesnih) dopire do »uzašašća žudnje«, sublimnog divljenja prema ženi i prirodi. *Franjo Asiški, božji lakrdijaš* (Francesco giullare di Dio, 1950), inspiriran *Cvijećem sv. Franje*, realistički je prikaz evangeličkog života tog sveca i njegovih sljedbenika u propovijedanju ljubavi, mira i slobode. *Evropa '51* (Europa '51, 1952) tmurno je ostvarenje sa I. Bergman kao majkom opsjednutom depresivnim i klaustrofobičnim osjećajem krivnje zbog samoubojstva malog sina te odlaskom u sanatorij koji ne obećava bolju budućnost. *Gdje je sloboda?* (Dov'è la libertà?, 1953) naznačuje Rossellinijev »relaksirajući« pomak prema satiričkom izmišljanju. Gl. junak (Totò) je zatvorenik koji brižljivo priprema bijeg, ali ne stíže realizirati savršeno planiran pothvat, jer je službenom odlukom oslobođen; sloboda ga dezintegrira, čini usamljenim, izopćenim, pa se vraća u zatvor. *Putovanje u Itali-*



ROBERTO ROSSELLINI

ju (Viaggio in Italia, 1953), djelo koje zapravo pripada → *neorealizmu duše* (bliže je M. Antonioniju no tipičnim neorealisticima), većina kritičara proglašuje konačnim dokazom autorova pada, dok ga kritičari franc. časopisa »Cahiers du Cinéma« u anketi iz 1959. proglašuju jednim od 12 najboljih filmova svih vremena; protagonisti su

R. ROSSELLINI,
Film, otvoreni grad
(A. Magnani)

R. ROSSELLINI, Paisà



R. ROSSELLINI, lijevo: *Evropa 51* (I. Bergman), desno: *Putovanje u Italiju* (I. Bergman i G. Sanders)

anglosaksonski bračni par u krizi (I. Bergman i G. Sanders), čije se turističko putovanje po Italiji (razgledaju muzeje i iskopine Pompeja, naslućuju podrhtavanje Vezuva, dolaze u dodir s domaćim stanovništvom) pretvara u egzistencijalno iskupljenje i pročišćenje. Slijedi epizoda omnibusa *Žene smo* (1953), također sa I. Bergman, kao i *Ivana Orleanska na lomači* (Giovanna d'Arco al rogo, 1954), adaptacija vlastite red. postave oratorija A. Honeggera, te *Strah* (Angst, 1954), njemačko-tal. koprodukcija prema noveli S. Zweiga, koja iznenađuje komponentama bliskim F. Langu i A. Hitchcocku. To je njihov posljednji zajednički projekt, budući da im se raspao brak a zajednička proizvodna tvrtka *Be-Lo* prestala postojati; I. Bergman se vratila u SAD a R. otputovao u Indiju. Ondje je za tal. televiziju snimio dokum. seriju od 10 epizoda *Indija kako je vidi Rossellini* (India vista da Rossellini) te dugometražni dokum. film *Indija* (India, 1958), koji je J.-L. Godard ocijenio »velikim poput Eizenštejnova *Da živi Meksiko!* i Griffithova *Radanja jedne nacije*«. R. je u Indiji vidio povijesno-civilizacijski motiv (»Indija je kolijevka svijeta nas«), no znatno je veću pažnju izazvala njegova veza s udanom ind. glumicom Sonali Das Gupta, što se potvrdilo i u opasici premijera Nehrua da je »Rossellini nitkov«. U trenutačnoj stvaralačkoj krizi R. se vraća ratnoj tematici — po nekima, retrogradnim

primjenama neorealist. shema: *General Della Rovere* (Il generale Della Rovere, 1959, Zlatni lav u Veneciji /*ex aequo*/ i Nastri d'Argento za režiju), o varalici (vrsna glum. kreacija V. De Sike) koje ga za okupacije hapsi SS i sili da se predstavlja kao tal. general povezan s pokretom otpora, no on se uživi u »ulogu« i na kraju umire kao heroj; *Bila je noć u Rimu* (Era notte a Roma, 1960), najuspjelije djelo iz posljednje faze njegova film. stvaralaštva, prikaz — s gotovo behaviorističkom preciznošću (usavršio je svoju metodu *pratećih vožnji*) — kušnji savezničkih bjegunaca iz njem. logora (Engleza, Amerikanca i Rusa), u kojem uvjeti okupacije, solidarnost, hrabrost, dostojanstvo i tragika navedenosti na izdaju odražavaju kontinuitet Rossellinijevih humanističkih, dijelom i kat. opredjeljenja, ali se djelo može tretirati i kao preteča → *političkog filma*. Prigodom 100. obljetnice ujedinjenja Italije realizira film *Viva Italija!* (Viva l'Italia!, 1961) u kojem ističe ličnost G. Garibaldija kao utjelovljenje nacionalne samosvijesti u borbi za ujedinjenje. *Vanina Vanini* (1961), prema istoimenom Stendhalovoj noveli, fiksirana na epizodu karbonarske zavjere, posjeduje izrazitu formalnu eleganciju i pokazuje autorov senzibilitet za hist. evokacije. *Crna duša* (Anima nera, 1962), prema kaz. komadu i scenariju G. Patronija Griffija, ustupak je nekim osobnim i prevladanim estetskim zasadama »snimljenoga glumišta«, o nemo-

gućnosti održanja moralnog integriteta (vrsna uloga V. Gassmana). Za omnibus (1963) *Rogopag* realizira epizodu *Čednost* (Illibatezza), gdje odnose muškaraca i žena prikazuje kao posvesno uhodarenje i pridobivanje gledanjem željenih osoba pomoću kino-kamere i film. projekcija, kad su udaljeni tisuće km, ostvarivši esej o medijskim aspektima i uvjetovanostima modernog življenja. Naredno razdoblje Rossellinijeve umj. djelatnosti — od 1964. do smrti — posvećeno je televiziji. Raznovrsnost povoda i tema, s didaktičko-dokumentarističkim i, čak izrazitije, kulturno-filoz. i hist. intencijama potiče ga na ostvarivanje niza realist. tv-meditacija o čovjeku, prirodi i povijesti, velikanima spoznaje te napretku — društv., teh. i gospodarskom, od kojih su neke prikazivane i u kinima (npr. *Uspon Louisa XIV.* — La presa di potere di Luigi XIV, 1967; *Djela apostola* — Atti degli apostoli, 1969; *Sokrat* — Socrate, 1970; *Blaise Pascal*, 1971; *Sv. Avgustin* — Agostino di Ippona, 1972; *Doba Medičejaca* — L'età dei Medici, 1972; *Descartes* — Cartesius, 1973; *Sikstinska kapela* — La Sistina, 1976; *Centar »Georges Pompidou«* — Le Centre Georges-Pompidou, 1977). To tv-opredjeljenje bilo je za Rossellinija nužna posljedica stare težnje za medijskim eksperimentima u službi istine, uvjerljivosti u traganjima za čovjekovim identitetom zasnovanim na dvojnoj pripadnosti povijesti i prirodi, te da iz

R. ROSSELLINI, lijevo: *Stromboli*, desno: *Franjo Asiški, božji lakrdijaš*

takve pozicije izvede zamisao jedinstva i unutrašnje ravnoteže egzistencije. Istodobno, ti projekti su izraz njegova tadašnjeg uvjerenja da film više ne može imati nekadašnju društveno-integracijsku funkciju, a osobito ne edukativnu, dok televizija pruža mogućnost da se geniji čovječanstva prikažu zatečeni u svakodnevnici, bez mistifikacije kostimiranih filmova, obraćanjem milijunskom tv-gledateljstvu mimo merkantilno skućenih zakonitosti produkcije i distribucije unutar nacionalnih kinematografija.

Rossellinijeva djelatnost pred kraj života ogleдалa se u brojnim predavanjima, osobito na am. sveučilištima (tečajevi film. režije na Yaleu i Riceu, predavanja na Berkeleyju i dr.), obavljanju dužnosti savjetnika (od 1968) a potom predsjednika visoke film. škole Centro Sperimentale di Cinematografia u Rimu, pomaganju franc. vladi u reorganizaciji Cinémathèque Française te predsjedanju — nekoliko tjedana prije smrti — žirijem festivala u Cannesu. Bio je i koscenarist franc. filma *Karabinjeri* (1963) J.-L. Godarda. Također, režirao je kaz. komade i opere (npr. *Otello* G. Verdija), a ostao je privržen i afinitetima iz mladosti: mehaničko-optičkim istraživanjima i izumima, a da — paradoksalno — nikada nije postao »tehnicist filmskog izraza«. Smrt ga je zatekla na pripremama tv-projekta o K. Marxu.

Uz L. Viscontija i V. De Sica najveći predstavnik tal. neorealizma iz klas. razdoblja i, općenito, uz (još) M. Antonionija i F. Fellinija jedan od 5 najvećih tal. sineasta, R. je od sredine 40-ih do kraja 60-ih neprekidno davao velik i izvoran doprinos film. umjetnosti, često i kao preteča mnogih film. struja i pokreta (neorealizma, neorealizma duše, polit. filma). Njegov specifičan pogled na medij oblikovao se već u vrijeme neorealizma, kad pokušava dokazati da je »neorealizam iznad svega etička pozicija iz koje se promatra svijet« odn. da je pojam istine važniji od dojma dokumentarnosti, tj. dokumentarnost je tek posljedica, teh. i umj. izraz moralnih gledišta. S tim u svezi je i Rossellinijeva težnja da film u prvom redu bude »epopeja o čovjeku«, i otuda njegova stalna stilski odlika prateće vožnje — praćenje likova koje »mora dovesti do istine«. Tada R. siromašno-asketskim sredstvima (nizak novčani proizvodni ulog, nenametljivost film. tehnike, podvrgnutost prizora fiz. realnosti, ista pažnja prema kontekstu, radnji i karakterima izražena dugim kadrovima, sudjelovanje neprofesionalnih glumaca, protivljenje eskapističkom spektaklu) otkriva duhovnu realnost poratne razrušene Evrope (kao što kasnije, u filmovima sa I. Bergman, iskazuje moralne probleme čovjekove tjeskobne i tragične slobode). Stoga Rossellinijevi filmovi postaju »matrica neorealizma« zbog isticanja zbiljskosti nad narativno-ritmičkim i dramatskim strukturama. Međutim, Rossellinija se ne može smatrati isključivo neorealist. redateljem. Njegovo zalaganje za film. reafirmiranje »esencijalnih slika«, neverbalnih i neilustrativnih mogućnosti percepcije svijeta s pomoću vida (»Esencijalna slika mora sve kazivati sama po sebi, ne smije dokazivati i predodrediti pažnju promatrača, već pomoći da oni sami otkriju stvari...«) bilo je u korelaciji sa svim etapama njegova stvaralaštva, a u nastajanju neorealizma ono se kanoniziralo konjunkturu pokreta, objektivnim teškoćama pa i slučajnostima (R. je htio film *Rim, otvoreni grad* snimiti u potpunosti s profesionalnim glumcima) te osobito soc. gibanjima i kontroverzama u Italiji 1945–50. Poetika »esencijalnih slika« činila se Rosselliniju inherentna mediju televizije; srodno tome, am. povjesničar filma J. Monaco njegov opus vrednuje

R. ROSSEN, *Svi kraljevi ljudi* (B. Crawford)



kao prethodnicu tzv. *materialist cinema*, dok mnogi kritičari u njemu vide traganje za spiritualnim izvorima, putovima i nedoumicama ljudskog postojanja blisko C. Th. Dreyeru i R. Bressonu. Svojedobno, konzervativna kritika nije prihvaćala i razumjela mnoge Rossellinijeve filmove; prvi su ih rehabilitirali publicisti okupljeni oko časopisa »Cahiers du Cinéma«. Njegov utjecaj na sineaste franc. *novog vala*, brit. pokreta *Free Cinema* te na film. stvaralaštvo u Trećem svijetu (Latinska Amerika, Indija) velik je i nedvojben.

Njegov sin **Renzo Rossellini** je film. redatelj i producent.

Ostali filmovi — kratkometražni (uključivši i amaterske): *Daphne* (1936); *Podmorska fantazija* (Fantasia sotto-marina, 1939); *Nasilni puran* (Il tacchino prepotente, 1940); *Živahna Teresa* (La vispa Teresa, 1940); *Potočić u Pipasottile* (Il ruscello di Pipasottile, 1941); *Torino ima 100 godina* (Torino ha cent'anni, 1961); dugometražni (uključivši i televizijske): *Sedam smrtnih grijeha* (omnibus, epizoda *Zavist* — L'envie/L'invidia, 1951, u Francuskoj); *Željezno doba* (L'età di ferro, 1964); *Sicilija — ideja o otoku* (Sicilia, idea di un'isola, 1970 /snimljen 1967/); *Razgovor sa Salvadorom Allendeom* (Intervista con Salvador Allende, 1971); *Godina prva* (L'anno uno, 1975); *Mesija* (Il Messia, 1977, prikazivan i u kinima).

LIT.: P. Hovald, Roberto Rossellini, Paris 1958; M. Mida, Roberto Rossellini, Parma 1961; M. Verdane, Roberto Rossellini, Paris 1963; J.-L. Guarnier, Roberto Rossellini, New York 1970; G. Menon, Dibattito su Rossellini, Roma 1972; P. Baldelli, Roberto Rossellini, Roma 1972; G. Rondolino, Roberto Rossellini, Firenze 1974; D. Ramaud (urednik), Roberto Rossellini, London 1981.

ROSSEN, Robert (pr. ime **R. Rosen**), am. redatelj, producent, scenarist i pisac (New York, 16. III 1908 — New York, 18. II 1966). Iz ortodoksnog žid. obitelji, školovao se na sveučilištu New York, gdje se bavio kaz. amaterizmom. Isprva kraće vrijeme profesionalni boksač, potom počinje objavljivati kaz. komade te režirati (off-Broadway, zatim i Broadway). Nakon premijere (1936) svog komada *Ljepota tijela* (Body Beautiful) dobiva angažman kao scenarist kompanije Warner Bros. God. 1937–48. osobito se ističe scenarijima za više thrillera sa soc. motivima i ideol. konotacijama, među kojima su najznačajniji *Oni neće zaboraviti* (M. LeRoy, 1937) i *Obratun u podzemlju* (R. Walsh, 1939). Rossenov new-dealovski liberalizam iz scenar. razdoblja u red. projektima sve više skreće prema marksističkom svjetonazoru. Njegova ostvarenja iz prve faze — krim. film *Johnny O'Clock* (1947), drama iz svijeta profesionalnog boksa *Tijelo i duša* (Body and Soul, 1947) prema scenariju A. Polonskog i sa J. Garfieldom u gl. ulozi, te *Svi kraljevi ljudi* (All

the King's Men, 1949, Oscar za najbolji film i nominacija za režiju) prema romanu R. Penna Warrena, studija fašistoidnih mentaliteta i korupcije u am. politici, jasna aluzija na južnjačkog političara Hueya Longa (B. Crawford) — istaknuti su primjeri, u am. poratnoj produkciji, kritički intoniranih siževa koji problematiziraju osnovna etička ili pravna načela. Zbog toga je dospio na → crnu listu; iako je nakon 2 godine Komitetu za ispitivanje antiameričke djelatnosti poslao popis s imenima oko 50 njemu znanih komunista, morao je napustiti Hollywood, ali nije prekinuo karijeru. Tako u Meksiku snima *Prkosne bikove* (Brave Bulls, 1951), romant. melodramu s junakom (M. Ferrer) hemingwayevskog tipa, a u Italiji komerc. film *Mambo* (1955) sa S. Mangano. U Hollywood se vraća 1959. da bi režirao film *Došli su u Corduru* (They Came to Cordura, 1959) o 6 am. vojnika u Meksiku 1916, koji kolebaju između hrabrosti i kukavičluka. Slijedi njegovo najznačajnije ostvarenje *Hazarder* (The Hustler, 1961, nominacija za Oscara za najbolji film i režiju), sa P. Newmanom u jednoj od najboljih uloga, »zakašnjeli« film noir, jedna od najsugestivnijih studija gubitništva u am. filmu (s radnjom u svijetu profesionalnih igrača biljara). Posljednji film *Lilith* (1964), iako Rossenov najlirskiji, tmurna je analiza shizofrenije; kritičari franc. časopisa »Cahiers du Cinéma« na osnovi tog ostvarenja dodjeljuju mu — iako redatelju kod kojeg je ambicija jača od inspiracije — autorski status.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Aleksandar Veliki* (Alexander the Great, 1956); *Otok na suncu* (Island in the Sun, 1957).

Ostali važniji filmovi — kao scenarist: *Obilježena* (L. Bacon, 1937); *Neka prašina bude mojom sudbinom* (L. Seiler, 1939); *Morski vuk* (M. Curtiz, 1941); *Izvan magle* (A. Litvak, 1941); *Blues u noći* (A. Litvak, 1941); *Rub tame* (L. Milestone, 1943); *Setnja na suncu* (L. Milestone, 1946); *Neobična ljubav Marthe Ivers* (L. Milestone, 1946); *Blago Sierra Madre* (J. Huston, 1948, bez potpisa); kao producent: *Agent* (J. H. Lewis, 1949).

LIT.: A. Casy, The Films of Robert Rossen, New York 1969.

N. Paj.

ROSSI-DRAGO, Eleonora (pr. ime **Palmina** /negdje **Palmira**/ **Omiccioli**), tal. filmska, kazališna i tv-glumica (Quinto, 23. IX 1925). Kći vatrogasca i majke Španjolke. Jedna je od plejade tal. glumica koje na film dolaze preko natječaja ljepote (potom i manekinstva) neposredno nakon II svj. rata — isprva kao *Eleonora Rossi*. Međutim, njen fiz. izgled urbane žene prođuhovljena izraza, kombinacija rasne i »antičke« ljepote, nije u potpunosti odgovarao komerc. potrebama tal. kine-

matografije neorealista. razdoblja, pa joj počeci nisu osobito uspješni. Priliku da iskaže izraziti senzibilitet dramske glumice dobiva u *Spuštenim kopcima* (1951) L. Comencinija te u 3. storiji omnibus *Tri zabranjene priče* (1952) A. Genine. Ipak, njen osobeni glum. stil, kontrolirani temperament i profinjeni izraz više odgovaraju potrebama franc. redatelja, pa jednu od svojih najboljih uloga ostvaruje u *Aferi Maurizius* (1953) J. Duvičera. Odgovarajući ulogu u Italiji dobiva tek likom Clelije, žene koja koleba između ljubavi i karijere, još više između ljubavi i vjere u ljubav, u *Prijateljicama* (1955) M. Antonionija, a ističe se i »zakaznjelom« neorealista. kreacijom u talijansko-jugosl. koprodukciji *Cesta duga godinu dana* (1958) G. De Santisa. Za gl. ulogu udovice zaljubljenice u mnogo mlađeg muškarca (J.-L. Trintignant) u *Nasliničkom letu* (1959) V. Zurlinija nagrađena je godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento. Iako je u kazalištu debitirala 1955 (Cehovljevi *Ujak Vanja* u režiji L. Viscontija) a na televiziji 1958, tim se medijima ozbiljnije posvetila tek od sredine 60-ih godina, da bi nakon 1970. posve napustila film.

Ostale važnije uloge: *Trgovina bijelim robljem* (L. Comencini, 1952); *Blijesak* (A. Blasetti, 1953); *Rob* (Y. Ciampi, 1953); *Odjenuti gole* (M. Pagliero, 1953); *Sestra Letizia* (M. Camerini, 1956); *Kean* (V. Gassman i F. Rosi, 1957); *Svako me može ubiti* (H. Decoin, 1957); *La Tour, čuvaj se!* (G. Lampin, 1957); *Služenik* (G. Puccini, 1959); *Prokleta prijevara* (A. Lattuada, 1960); *Garsonijera* (G. de Santis, 1960); *Glineni golub* (G. Montaldo, 1961); *Crna duša* (R. Rossellini, 1962); *Ako dozvoljavate, govorimo o ženama!* (E. Scola, 1964); *Leteći tanjur* (T. Brass, 1964); *Čiča Tomina koliba* (G. von Radvanyi, 1965); *Biblija* (J. Huston, 1966). D. Šva.

ROSSIF, Frédéric, franc. filmski i tv-redatelj (Cetinje, 14. VIII 1922). Studirao u Rimu, za II svj. rata u trupama Slobodne Francuske. U Parizu od 1945. Do 1948. crtač skica u Citroënu, potom se bavi raznim zanimanjima. Od njezina utemeljenja 1952. producent je i redatelj franc. televizije. Specijaliziravši se u oblasti kompilacijskih dokum. programa, ovu je metodu aplicirao i na kinemat. film te dao niz raznovrsnih i dojmljivih djela. Većina tih filmova obrađuje važna pov. zbivanja. Debitira rekonstrukcijom pogroma u varšavskom getu za II svj. rata *Vrijeme geta* (Le temps du ghetto, 1961). Pozornost svjetske javnosti privlači filmom *Umrjeti u Madridu* (Mourir à Madrid, 1963) koji evocira korijene španj. građanskog rata i sâm rat, a realiziran je u počast internacionalnih brigada. Rekonstruirajući to dramatično razdoblje novije povijesti, R. je »hladnu«, objektivnu dokumentaristiku brojnih sl. filmova zamijenio pasionantnim osobnim iskazom, viđenjem djelomično obojenim i emocionalnošću i patetikom. Za ništa manje ambiciozno djelo *Oktobarska revolucija* (Révolution d'Octobre, 1967) građu je crpio iz bogatih sovj. filmskih arhiva. Zapažene rezultate postizao je i nemontažnim, snimanim dokum. filmovima; duhovito realiziranim djelom *Životinje* (Les animaux, 1963) postigao je golem uspjeh kod tv-gledalaca diljem svijeta. Ogledao se i na igr. filmu; *Nepredviđena novina* (Imprévisible nouveauté, 1958) i *Tako daleko kao ljubav* (Aussi loin que l'amour, 1971) nisu imali ni umj. ni financ. odjeka.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Orson Welles* (1968, sa F. Reichenbachom); *Zašto, Ameriko?* (Pourquoi l'Amérique?, 1969); *Braque ili drugo vrijeme* (Braque ou le temps différent, 1974); *Divlja svetkovina* (Fête sauvage, 1976); *Pablo Picasso*

(1980); *Jacques Brel* (1981); *Divlji i lijep* (Sauvage et beau, 1984). Pe. K.

ROSSON, Harold-Hal G., am. snimatelj (New York, 7. IV 1895 – Palm Beach, Florida, 6. IX 1988). Član A. S. C. Karijeru otpočinje 1908. kao glumac-epizodist u kompaniji Vitagraph; od 1913. je asistent snimatelja, a od 1915. snimatelj. Snimio je golem broj nij. i zv. filmova kompanija Paramount i MGM; smatra se da je upravo on proslavio elegantni, blještavi, »uljepšani« stil hollywoodske fotografije 20-ih i 30-ih godina. Posebno je uspješno surađivao sa A. Dwanom i njegovom zvijezdom G. Swanson (npr. *Zaza*, 1923, i *Muškaraca*, 1924) te sa J. von Sternbergom (npr. *Dokovi New Yorka*, 1928). Kao član snim. ekipe filma *Alahov vrt* (R. Boleslawski, 1936) dobio je specijalnog Oscara za efektanu uporabu boja, što mu je donijelo angažman za spektakularni projekt *Čarobnjak iz Oza* (V. Fleming, 1939). Raspon snim. mogućnosti i vrhunsko zanatstvo najbolje je pokazao snimajući u kratkom razdoblju filmove vrlo različita fotogr. stila: oporu crno-bijelu fotografiju *Džungle na asfaltu* (1950) J. Hustona odn. »spektakle boje« u musicalima *U grad!* (1949) i *Pjevajmo na kiši* (1952) S. Donena i G. Kellyja. Povukao se 1958. a svoj zadnji film *El Dorado* (H. Hawks, 1967) snimio je kao umirovljenik.

Njegova braća **Arthur** i **Richard Rosson** bili su film. redatelji.

Ostali važniji filmovi: *Džentlmen iz Pariza* (H. d'Abbadie D'Arrast, 1927); *Muškarci više vole plavuše* (M. St. Clair, 1928); *Gonjenje* (J. von Sternberg, 1928); *Slučaj Lene Smith* (J. von Sternberg, 1929); *Indijankin muž* (C. B. De Mille, 1931); *Sin Indije* (J. Feyder, 1931); *Crvenokosa žena* (J. Conway, 1932); *Tarzan, čovjek-majmun* (W. S. San Dyke, 1932); *Crvena prašina* (V. Fleming, 1932); *Seks-bomba* (V. Fleming, 1933); *Barbarin* (S. Wood, 1933); *Zadrži svog čovjeka* (S. Wood, 1933); *Otok s blagom* (V. Fleming, 1934, sa R. Juneom); *Crveni cvijet* (H. Young, 1935); *Duh putuje na zapad* (R. Clair, 1935); *Đavao je mekušac* (W. S. Van Dyke, 1936); *Kako vam drago* (P. Czinner, 1936); *Kapetan Hrabrost* (V. Fleming, 1937); *Jenki u Oxfordu* (J. Conway, 1938); *Uzimam ovu ženu* (W. S. Van Dyke, 1939); *Edison, odrastao čovjek* (C. Brown, 1940); *Petrolej* (J. Conway, 1940); *Johnny Eager* (M. LeRoy, 1942); *Negdje ću te naći* (W. Ruggles, 1942); *Nježno opasna* (W. Ruggles, 1943); *Američka bajka* (K. Vidor, 1944); *Trideset sekundi iznad Tokija* (M. LeRoy, 1944, sa R. Surteesom); *Dvoboj na suncu* (K. Vidor, 1947, sa L. Garmesom i R. Renahanom); *Propagandisti* (J. Conway, 1947); *Živeći na visokoj nozi* (G. La Cava, 1947); *Odluka zapovjedništva* (S. Wood, 1949); *Priča o Strattonu* (S. Wood, 1949); *Ključ grada* (G. Sidney, 1950); *Crvena značka za hrabrost* (J. Huston, 1951); *Usamljena zvijezda* (V. Sherman, 1952); *Glumica* (G. Kukor, 1953); *Odisej* (M. Camerini, 1954, sa A. Tontijem); *Mambo* (R. Rossen, 1955); *Prema nepoznatom* (M. LeRoy, 1956); *Neprijatelj pod morem* (D. Powell, 1957). K. Mik.

ROSTOCKI, Stanislav Josifovič, sovj. redatelj i scenarist (Ribinsk, 24. IV 1922). Kao dječak glumi u filmu *Bježinski lug* (1935–37, nedovršen) S. M. Ejzenštejna. God. 1946–50. redatelj-pripravnik u studiju Ljenjifilm, a 1952. završava studij režije na visokoj film. školi VGIK u Moskvi (najprije u klasi Ejzenštejna, potom G. M. Kozinceva). Debitira 1956. dramom iz seoskog života *Zemlja i ljudi*, a prva veća priznanja stječe sovjetsko-čehosl. koprodukcijom *Majske zvijezde* (Majskie zvezdy, 1959) o prvim danima po svršetku

rata. Vrlo je zapažen psihološki slojevit prikaz školske svakodnevice *Doživjet ćemo ponedjeljak* (Doživem do ponedjel'nika, 1968, Zlatna nagrada /ex aequo/ u Moskvi 1969), veliku popularnost postiže ekranizacija kaz. komada B. L. Vasiljeva *A zore su ovdje tihe* (A zori zdes' tihie..., 1972 /u 2 dijela/, i koscenarist o sudbinama 5 djevojaka koje se za II svj. rata bore u Crvenoj armiji, dok je za simboličnu, emocionalnu priču o psu koji se pokušava vratiti gospodaru *Bijeli Bim crno uho* (Belyj Bim černo uho, 1977, i scenarist) nagrađen Velikom nagradom (ex aequo) na festivalu u Karlovym Varyma 1978. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Dogodilo se u Penkovu* (Delo bylo v Pen'kove, 1958, i scenarist); *Na sedam vjetrova* (Na semi vetrach, 1962); *Junak našeg doba* (Geroj našego vremeni, 1967, i scenarist); *Drveće raste i na stijenama* (I na kamnjah rastut derevja, 1985).

LIT.: A. Zorkij, Stanislav Rostockij. Portret režissera, Moskva 1982. N. Pć.

ROSALJ, Grigorij Ljvovič, sovj. redatelj i scenarist (Novosibirsk, Ukrajina, 21. X 1898 — Moskva, 11. I 1983). Studirao kaz. umjetnost kod V. E. Mejerholjda. Od 1919. organizator i redatelj dječjih kaz. predstava, radi u Kislovodsku i dr. gradovima. U Moskvi od 1921. predsjednik je umj. savjeta Glavne uprave socijalnog odgoja djece pri Narkompedu. Nakon toga direktor je i umj. rukovoditelj Pedagoškog teatra i član žid. kazališne trupe Habimah. Na filmu od 1925, ugled stječe 30-ih godina ekranizacijama knjiž. predložaka *Petrogradska noć* (Peterburskaja noč', 1934, sa V. P. Strojevom), *Obitelj Oppenheim* (Sem'ja Oppengejm, 1939) i *Djelo Artamonovih* (Delo Artamonovih, 1940), često uz suradnju supruge V. P. Strojeve. Takvo mu usmjerenje omogućuje da izbjegne izravne narudžbe staljinističkoga kult. aparata, no adaptiranje klasika ponajbolje i odgovara njegovu red. prosedeu koji privilegira glum. interpretacije, ustraje na pažljivoj rekonstrukciji razdoblja i vjerno preslikava slojevit psihol. odnose likova. Pedesetih godina osobito mu je zapažena biografija *Musorgski* (Musorgskij, 1950) te ekranizacije trilogije A. N. Tolstoj *Hod po mukama — Sestre* (Sestry, 1957), 1918. (Vosemnadcaty god, 1958) i *Tmurno jutro* (Hmurnoe utro, 1959, sa M. Andžaparidzeom). Pedesetih i 60-ih godina predavao je na red. odjelu visoke film škole VGIK u Moskvi. Objavio je knjige *Dijalog s filmskim redateljem* (Dialog s kinorežisserom, Moskva 1968) i *Filmska vrpca života* (Kinolenta žizni, Moskva 1974).

Ostali važniji filmovi: *Salamander* (Salamandra, 1928); *Pariske zore* (Zori Pariza, 1934); *U potrazi za radošću* (V poiskah radosti, 1939, sa V. P. Strojevom); *Akademik Ivan Pavlov* (1949); *Rimski-Korsakov* (Rimskij-Korsakov, 1952); *Svoje glavica* (Vol'nica 1956).

LIT.: I. Osipovič, Grigorij Rošal', Moskva 1939; S. Rozen, Grigorij Rošal', Moskva 1965. N. Pć.

ROTA, Nino, tal. skladatelj (Milano, 3 /negdje 31/ XII 1911 — Rim, 10. IV 1979). »Čudo od djeteta«, već sa 12 godina sklada oratorij; kasnije studira glazbu na Akademiji Santa Cecilia u Rimu i na Curtis Institutu u Philadelphiji (diplomirao je i književnost). Napisao je 4 simfonije, 8 opera, više koncerta, baleta i dr., a bavio se i scenskom muzikom. Čak 37 godina bio je direktor konzervatorija u Bariju, a od 1956. predavao je i na Akademiji Santa Cecilia. Jedan od najznačajnijih tal. i svjetskih skladatelja film. muzike, na filmu od 1933. Većinom se pridržavao tradic. klasičnih formi; njegove partiture odišu lirikom, privlačnom jednostavnošću, često i profinjanim humo-

rom, a melodične i zapamtljive teme često stječu trajnu popularnost i izvan film. medija (npr. iz filmova *Kum*, 1972, F. F. Coppole i *Amarcord*, 1973, F. Fellinija). Radio je i za am., brit., franc. i sovj. filmove, no najznačajniju suradnju ipak je ostvario sa F. Fellinijem, uspjehu čijih filmova je znatno pridonio (nazivan je čak »Fellinijevim čarobnjakom«); otpočela je 1952. filmom *Bijeli šejk* i potrajala do Rotine smrti. Godišnju nagradu tal. kritike Nastro d'Argento dobio je za filmove *Rat i mir* (K. Vidor, 1956), *Bijele noći* (L. Visconti, 1957), *Romeo i Julija* (F. Zeffirelli, 1968) i *Proba orkestra* (F. Fellini, 1978, dodijeljena posmrtno), a Oscara za film *Kum II* (F. F. Coppola, 1974). Suradivao je u oko 90 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Zazà* (R. Castellani, 1942); *Amerikanac na odmoru* (L. Zampa, 1945); *Nevolje gospodina Traveta* (M. Soldati, 1946); *Rim, slobodni grad* (M. Pagliero, 1946); *Moj sin profesor* (R. Castellani, 1946); *Zločin Giovannija Episcopa* (A. Lattuada, 1947, sa F. Lattuadaom); *Bez milosti* (A. Lattuada, 1947); *Zabrano krasti* (L. Comencini, 1947); *Dani Cortis* (M. Soldati, 1947); *Bijeg u Francusku* (M. Soldati, 1948); *Mnogo snova na ulicama* (M. Camerini, 1948); *Pod suncem Rima* (R. Castellani, 1948); *Proljeće je* (R. Castellani, 1949); *Zvona za uzbunu* (L. Zampa, 1949); *Pasji život* (Steno i M. Monicelli, 1950); *Milijunaški Napulj* (E. De Filippo, 1950); *Filumena Marturano* (E. De Filippo, 1951); *Anna* (A. Lattuada, 1951); *Strančeva ruka* (M. Soldati, 1953); *Dangube* (F. Fellini, 1953); *Lake godine* (L. Zampa, 1953); *Zabrano* (M. Monicelli, 1954); *Ulica* (F. Fellini, 1954); *Probisvijet* (F. Fellini, 1955); *Ljepotica iz Rima* (L. Comencini, 1955); *Mambo* (R. Rossen, 1955, sa A. F. Lavagninom); *Junak našeg doba* (M. Monicelli, 1955); *Cabirijine noći* (F. Fellini, 1957); *Fortunella* (E. De Filippo, 1958); *Zakon je zakon* (Christian-Jaque, 1958); *Brana na Pacifiku* (R. Clément, 1958); *U zenitu sunca* (R. Clément, 1959); *Veliki rat* (M. Monicelli, 1959); *Rocco i njegova braća* (L. Visconti, 1960); *Slatki život* (F. Fellini, 1960); *Sablasi u Rimu* (A. Pietrangeli, 1961); *Odmetnik* (R. Castellani, 1961); *Mafijaš* (A. Lattuada, 1962); *Zatočnici Altone* (V. De Sica, 1962, obradba glazbe D. D. Sostakoviča); *Boccaccio '70* (omnibus, epizode F. Fellinija i L. Viscontija, 1962); *Učitelj iz Vigevana* (E. Petri, 1963); *Gepard* (L. Visconti, 1963, uz I. dotad neobjavljeni valcer G. Verdija za scenu balu); *Osam i pol* (F. Fellini, 1963); *Giulietta i duhovi* (F. Fellini, 1965); *Tri koraka kroz ludilo* (omnibus, epizoda F. Fellinija, 1967); *Ukročena goropadnica* (F. Zeffirelli, 1967); *Satyron* (F. Fellini, 1969); *Klaunovi* (F. Fellini, 1970); *Waterloo* (S. F. Bondarčuk, 1970); *Rim* (F. Fellini, 1972); *Ljubav i anarhija* (L. Wertmüller, 1973, songovi); *Abdikacija* (A. Harvey, 1974); *Dragi Michele* (M. Monicelli, 1976); *Casanova* (F. Fellini, 1976); *Smrt na Nilu* (J. Guillermin, 1978); *Uragan* (J. Troell, 1979).

LIT.: M. P. De Santi, La musica di Nino Rota, Bari 1983. Ni. Š.

ROTH, Jan, čehosl. snimatelj (Náchod, 10. XI 1899 — Prag, 5. X 1972). Nakon I. svj. rata, kao apsolvant elektroteh. škole radi kao majstor svjetla u Njemačkom kazalištu u Pragu. Ubrzo prelazi na film, postavši 1926. teh. vođa studija K. Lamača (za kojega 3 godine radi i u inozemstvu). Nakon što je bio majstor svjetla i asistent O. Hella, 1934. postaje samostalni snimatelj, isprva uglavnom u komerc. filmovima. God. 1936. nameće se kao snimatelj koji se umije izražavati svjetlom i stvarati uvjerljivu atmosferu, no prvi stvarni umj. uspjeh postiže 1937. u *Bataljonu* M. Cikana; za sugestivan prikaz atmosfere starog



P. ROTH.
Brodogradilište

Praga nagrađen je s više nagrada, što mu je donijelo i suradnju sa O. Vávrom. U *Djevičanstvu* (1937), stvarajući ugođaj sive svagdašnjice, postiže granično područje između realist. shvaćanja i simboličke koncepcije film. slike. U *Cehu djevice iz Kutne Hore* (1938) izvanredno oživljuje pov. temu, a slikom vjerno dočarava sukob bogatstva i siromaštva. Nagradom za najbolju fotografiju godine nagrađen je za film *Vera Lukášová* (1939) E. F. Buriána. Za II. svj. rata radi u Njemačkoj (npr. *Doviđenja*, *Franziška*, 1941, i *Mi sviramo*, 1942, H. Kautnera). Nakon oslobođenja najčešće radi za M. Friča (npr. *Capekove priče*, 1947, *Motocikl*, 1949, i *Najbolja žena mog života*, 1967). Ugled i u inozemstvu stječe *Umišljenom princezom* (1952) B. Zemana prema nar. priči, gdje su lik. rješenja s karakterističnim izmjenama svjetla i sjena nastala pod utjecajem *Obale u magli* (1938) M. Carnea. God. 1954. snima i svoj prvi film u boji, ali mu crno-bijela tehnika ostaje osnovnim usmjerenjem. Snimao je i dokum. filmove, kao i za televiziju. Od 1968. nosilac je najvećega drž. priznanja — titule zaslužni umjetnik.

Ostali važniji filmovi: *Humoreska* (O. Vávra, 1939); *Začarana kuća* (O. Vávra, 1939); *Djevojka u plavom* (O. Vávra, 1940); *Ekspertim* (J. Frič, 1943); *Nahoće Rozina* (O. Vávra, 1945); *Poduzetni diplomac* (O. Vávra, 1946); *Ukradena granica* (J. Weiss, 1947); *Racek je zakasnio* (O. Lipský, 1951); *Bio jednom jedan kralj* (B. Zeman, 1955); *Pokorno javljanje!* (K. Steklý, 1958).

ROTHA, Paul, brit. redatelj, scenarist i producent, te film. kritičar, historičar i teoretičar (London, 3. VI 1907 — Wallingford, 7. III 1984). Pohađao Marlborough College i St. John's College u Cambridgeu; isprva crtač, dekorator i slikar. Filmom se počinje baviti kao kritičar, potom se (poč. 30-ih godina) vezuje uz socijalno orijentiranu proizvodnu grupu oko J. Griersona. Radeći u okviru → Britanskoga dokumentarističkog pokreta, kasnije (sa Griersonom) kao šef produkcije u → National Film Board of Canada, po povratku u Britaniju 50-ih godina za kompanije Shell i austral. Commonwealth Film Unit, ostvario je nekoliko vrlo značajnih, progresivno orijentiranih dokum. ostvarenja izrazite soc. kritičnosti (npr. *Kontakt* — Contact, 1932; *Brodogradilište* — Shipyard, 1934; *Lice Britanije* — The Face of Britain, 1935; *Svijet obilja* — World of Plenty, 1943; *Svijet je bogat* — The World Is Rich, 1948; *Svijet bez kraja* — World without End, 1953 / sa B. Wrightom; *Život Adolfa Hitlera* — Das Leben von Adolf Hitler, 1961), a suradivao je i na čuvenoj kan. seriji *Svijet u akciji* (1942–45). S manje uspjeha

ogledao se i na igr. filmu (*Nema mjesta za Kyleove* — No Resting Place, 1951; *Mačka i miš* — Cat and Mouse, 1958; *Tih juriš* — The Silent Raid, 1962). U teoriji filma propagira ideje → V. I. Pudovkina i → D. Vertova, ponavljajući ponekad doslovce stavove prvoga i dijeleći shvaćanja drugoga o dokumentarizmu. Umjetnost filma je u neposrednoj vezi sa stvarnošću društva u kojem nastaje: u kapitalizmu potčinjena komerc. interesu, a u socijaliziranoj industriji s odgojno-polit. ulogom, kao sredstvo podučavanja i propagande koje kreativno obrađuje stvarnost; inače, to je prije svega dinamički prototip, tj. ritam (postignut teh. montažom), koji se oslanja na prirodu (snimljeni materijal) koristeći na slikovnom planu svjetlost i pokret, a na planu misaonosti apstraktnu psihologiju (»psihološke reakcije ili emocije nosilaca zbivanja koje proizlaze iz situacije sadržaja, a uzrokuju ih radnje ili materijalni sukobi«); vanjsko djelovanje aktera otkriva unutrašnju realnost uz pomoć simptomatskih radnji junaka i simboličke funkcije predmeta; poseban problem jest »kinematografija vida i sluha«, u kojoj riječ produžuje zbivanje, stvarnost dijaloga i slika su u proturječju, čula se stalno preučešavaju prema kanalima koje film koristi, kadar postaje važan po sebi i slabi svoju ulogu u montaži, a dijalog svodi film. vrijeme na realno, čime se film. medij vraća kazalištu. Zato R. odbacuje govor i prihvaća jedino glazbu i šumove, ali samo kao sredstvo za dramsko izražavanje tema vizualnih slika; slika i riječ su nespojivi (*Film do danas: pregled kinematografije* — The Film till Now: A Survey of the Cinema, 1930/1949).

Ostali važniji dokum. filmovi: *Rastuća plima* (The Rising Tide, 1933); *Budućnost je u zraku* (The Future's in the Air, 1936); *Novi svjetovi za stare* (New Worlds for Old, 1938); *Obećana zemlja* (Land of Promise, 1946); *Totalni rat u Britaniji* (Total War in Britain, 1946); *Grad govori* (A City Speaks, 1947).

Ostale knjige: *Dokumentarni film* (Documentary Film, 1935); *Rotha o filmu* (Rotha on the Film, 1958); *Nevino oko: biografija Roberta Flahertyja* (The Innocent Eye: A Biography of Robert Flaherty, 1963).

Du. S.

ROTSKOPE → FLEISCHER, Braća

ROTUNNO, Giuseppe, tal. snimatelj (Rim, 19. III 1923). Član A. S. C. Na filmu od 17. godine kao fotograf, zatim neko vrijeme radi u laboratoriju studija Cinecittà, pa kao asistent snimatelja. God. 1943. snima film *Čovjek s križem* (R. Rossellini), zatim je asistent snimatelja do 1955 (npr. Alda G. R. u *Sensu*, 1954, L. Viscontija). Igr.



G. ROTUNNO,
Satyricon
(red. F. Fellini)

filmove ponovno snima od 1955, a ugled stječe 1957 (*Bijele noći* L. Viscontija). Nakon toga radi za mnoge vodeće svjetske i tal. redatelje: S. Kramera, M. Ritta, J. Hustona, M. Monicellija, V. De Sica, L. Wertmuller i, posebno, F. Fellinija, s kojim (kao i s Viscontijem) ostvaruje dugu i plodnu suradnju. Godišnju nagradu tal. kritike Nastri d'Argento prvi put osvaja za crno-bijelu fotografiju u filmu *Rocco i njegova braća* (L. Visconti, 1960), djelomično dokumentarističku ali i punu dramskog naboja. Vrlo je zapažen po fotogr. evokacijama prošlosti: u *Gepardu* (L. Visconti, 1963, Nastri d'Argento za kolor-fotografiju) vrlo uspješno koristi tople tonove boja, a istu nagradu dobiva i za *Satyricon* (F. Fellini, 1969); u Fellinijevu *Amarcordu* (1973) ugođaj 30-ih godina postiže primjenom tercijarnih boja, a snima i u suton i u magli, kako bi što upečatljivije prikazao događanja na razmeđu realizma i poezije. Nagradu Nastri d'Argento za kolor osvojio je i za *Obiteljsku kroniku* (1962) V. Zurlinija, kao i — u jedinstvenoj konkurenciji — za Fellinijeve filmove *Grad žena* (1979) te *Plovi brod* (1983) u kojem je zamjetna stilizacija, koja odlikuje i njegove am. projekte (npr. *Sav taj jazz*, 1979, B. Fosse, gdje se zapaža podražavanje am. snimateljskog stila i spektakularnost/osobito u završnoj sceni protagonistove smrti). Tada započinje stvaralačko razdoblje obilježeno izrazito ugađenom fotografijom, time i stanovitom hladnoćom. U filmu *Julija i Julija* (P. Del Monte, 1987) prvi u svijetu snima elektronskom tehnikom HDTV (televizija visoke definicije), čime svjetski proiz-

vođači videa dokazuju koliko ga poštuju kao vrhunskog profesionalca, a R. da elektronska slika još uvijek ne dostiže kvalitetu filmske. Radi i za televiziju (npr. *Klaunovi*, 1970, F. Fellinija).

Ostali važniji filmovi: *Kruh, ljubav i...* (D. Risi, 1955); *Djevojka za trku* (L. Zampa, 1957); *Pisar Policarpo* (M. Soldati, 1959); *Veliki rat* (M. Monicelli, 1959); *Gola Maja* (H. Koster, 1959); *Posljednja obala* (S. Kramer, 1959, sa D. Fappom); *Pet ošišanih žena* (M. Ritt, 1959); *Sablasi u Rimu* (A. Pietrangeli, 1961); *Boccaccio '70* (omnibus, epizoda L. Viscontija, 1962); *Drugovi* (M. Monicelli, 1963); *Jučer, danas, sutra* (V. De Sica, 1963); *Biblija* (J. Huston, 1966); *Vještice* (omnibus, 1967); *Tri koraka kroz luđilo* (omnibus, epizoda F. Fellinija, 1967); *Stranac* (L. Visconti, 1967); *Candy* (Ch. Marquand, 1968); *Tajna Santa Vittorije* (S. Kramer, 1969); *Suncokreti* (V. De Sica, 1969); *Sjaj i bijeda gospođe Royal* (V. Caprioli, 1970); *Seksualno saznanje* (M. Nichols, 1971); *Čovjek iz Manche* (A. Hiller, 1972); *Rim* (F. Fellini, 1972); *Ljubav i anarhija* (L. Wertmüller, 1973); *Sve na mjestu, ali ništa u redu* (L. Wertmüller, 1974); *Dvojica nesalomljivih* (S. Corbucci, 1974); *Božanstvena žena* (G. Patroni Griffi, 1975); *Casanova* (F. Fellini, 1976); *Proba orkestra* (F. Fellini, 1978); *Kraj svijeta u našem uobičajenom krevetu jedne kišne noći* (L. Wertmüller, 1978); *Ljubav i metak* (M. Hellman, 1978); *Popeye* (R. Altman, 1980); *Kotrljanje* (A. J. Pakula, 1981); *Pet rujanskih dana* (F. Zinnemann, 1982); *Orfej* (C. Goretti, 1985); *Kalidor i ridokosa ratnica* (R. Fleischer, 1985).

K. Mik.

ROU, Aleksandr Arturovič, sovj. redatelj (Moskva, 8. III 1906 — Moskva, 28. XII 1973). God. 1930. završio film. školu B. V. Čajkovskog, a 1934. dramski tehnikum Jermolovoj. U kinematografiji od 1930, isprva kao asistent i pomoćnik redatelja. Debitira 1938. filmom *Po štukinjoj zapovijedi* (Po šču'čemu veleniju) i otada se specijalizira za ekraniziranje bajki, stekavši ugled kao — uz A. L. Ptuška — najkompetentniji sovj. filmaš u tom žanru. Njegova najpoznatija ostvarenja — *Vasilisa Prekrasna* (Vasilisa Prekrasnaja, 1940), *Konjič Grbonjič* (Konek Gorbunok, 1941), *Kaščeja Besmrtni* (Kaščeja Besmertnyj, 1945), *Kraľevstvo krivih zrcala* (Korolevstvo krivyh zerkal, 1963) i *Mráz* (Morozko, 1965) — dopadljiv su spoj film. trikova, poetičnosti, humora, fantastičnih zapleta i didaktičnosti, koji je imao odjeka i u svijetu.

LIT.: K. K. Paramonova, Aleksandr Rou, Moskva 1979. N. Pc.

ROUCH, Jean, franc. redatelj (Pariz, 31. V 1917). Diplomirao književnost, potom i građevinu u Parizu. Istaknut poznavatelj etnografije afr. kontinenta, dugogodišnja istraživanja dovršio je uspješnim razrješavanjem nekih etnografskih nepoznanica (Senegal, Niger, Mali, Gana). U želji da registrira svoja putovanja, isprva snima kratke filmove-dokumente, a potom pristupa i realizaciji dugometražnih (svojim je filmovima najčešće i scenarist, snimatelj i producent); zbog nadahnutog pristupa crnačkoj problematici (mentalitetu, običajima i dr.) mnogi od njih posjeduju trajnu umj. vrijednost. Izravnost soc. angažmana osobito je uočljiva u sljedećim kratkometr. filmovima: *U zemlji crnih čarobnjaka* (Au pays des mages noirs, 1947), *Obrezivanje* (La circoncision, 1949), *Bitka na velikoj rijeci* (Bataille sur le grand fleuve, 1951), *Ljudi koji prave kišu* (Les hommes qui font la pluie, 1951), *Ljudi s Nila* (Les gens du Nil, 1951), *Ludi gazde* (Les maîtres fous, 1954, nagradivan u Veneciji) i *Sinovi vode* (Les fils de l'eau, 1955). Zanimanje javnosti za njegova afr. istraživanja osobito je poraslo nakon dugometr. filмова *Ja, crnac* (Moi, un Noir, 1958), o crnim radnicima u Abidjanu, siromasima »bez korijena« koji životne teškoće prevladavaju svojom vitalnošću i obraćanjem svijetu fantazije, i *Ljudska piramida* (La pyramide humaine, 1959), o razredu abidjanske gimnazije gdje su crna i bijela djeca u neprekidnom kontaktu. U suradnji sa → E. Morinom 1961. realizira *Kroniku jednog ljeta* (Chronique d'un été) koju mnogi povjesničari filma drže manifestom struje → filma istine (cinéma-vérité). Prosede se temelji na izravnom, istinitom snimanju »ljudi iz svakodnevice« (većinom dosljakâ u Parizu) koji u mikrofon govore o raznim vidovima svojih života (snimaju 4 snimatelja na čelu s poznatim R. Coutardom); da bi se izbjegli nedostaci verbalizma (svojestvenog većini djela snimljenih u toj maniri), autori pažljivo razrađuju koncept i film realiziraju u više faza; u uvodnoj, nasumce odabrani prolaznici odgovaraju na pitanje: »Jeste li sretni?«; u središnjoj, odabrana grupa ljudi raznih profila i rasa pred kamerom sudjeluje u svojevrsnoj »psihodrami«: postupno, u slobodnom dijalogu, počinju se oblikovati karakteri anketiranih (pošto autori i od kamere stvaraju nazočni subjekt te improvizirane drame, jasno je uočljivo u koliko mjeri pojedini sudionici postižu visok stupanj ispovijedne iskrenosti, a kada i koliko neki »igraju« za kameru odn. koliko ih samo snimanje provocira); u trećoj, da bi i sâmi anketirani uspostavili odnos spram svojih razmišljanja i ponašanja, projiciraju im se materijali snimljeni za prvu i drugu fazu. Djelo iznimne ekspresivnosti u tom prosedeu, svojevrsna psihološko-sociol.



J. ROUCH,
Kronika jednog
ljeta

studija ideja tog razdoblja, jasno uspostavlja razliku između filma istine (participacija autora) i → direktnog filma (autorova »nevidljivost«). Nakon toga R. više nije ostvario sl. uspjeh. Ukupno je realizirao više od 120 filmova, među kojima i nekoliko igranih (npr. epizode u omnibusima *Cvijet mladosti, ili maloljetnice* i *Pariz viđen od...*, oba 1964, te *Godina prva*, 1971).

Ostali važniji filmovi — kratkometražni: *Abidjan — luka ribara* (Abidjan — port de la pêche, 1961); *Afrički urbanizam* (Urbanisme africain, 1962); *Ribari s Nigera* (Pêcheurs du Niger, 1962); *Petnaestogodišnje udovice* (Les veuves de quinze ans, 1964); dugometražni: *Kazna* (La punition, 1963); *Jaguar* (1967); *Malo po malo* (Petit à petit, 1970); *Babatu* (1976); *Kukuriku, gospodine Piliću* (Cocorico, Monsieur Poulet, 1977); *Dionysos* (1986).

LIT.: M. Ali Issari, Cinéma Vérité, East Lansing 1971. Pe. K.

ROUFFIO, Jacques, franc. redatelj i scenarist (Marseille, 1928). Dugo godina asistent redatelja i izvršni producent. Debitira 1968. ambicioznim djelom *Horizont* (L'horizon) s temom dezerterstva u I svj. ratu. Film doživljuje velik uspjeh u kritike, ali i komerc. uspjeh, koji Rouffio zadugo onemogućuje dalju red. karijeru. Do sredine 70-ih godina djeluje kao scenarist za dr. redatelje (npr. *Pakleni trio*, 1974, i *René La Canne*, 1976, F. Giroda). Svojim daljim red. projektima — žanrovski raznovrsnim, na visokoj produkcijskoj razini i redovito s prvorazrednom glum. postavom — najčešće uspijeva pomiriti određene umj. ambicije i želju za komerc. uspjehom: *Sedam mrtvih po narudžbi* (Sept morts sur l'ordonnance, 1975), *Violette i François* (Violette et François, 1977), *Sečer* (Le sucre, 1978), *Setačica iz Sans-Souci* / *Prolaznica iz ulice Sans-Souci* (La passante de Sans-Souci, 1982), *Moj šogor je ubio moju sestru* (Mon beau-frère a tué ma sœur, 1986), *Blagoslovljeno stanje* (Etat de grâce, 1987) i *Crveni orkestar* (L'orchestre rouge, 1989). Režira i na televiziji (npr. tv-serija *Novac* — L'argent / po E. Zoli). Mi. Sr.

ROULEAU, Raymond, franc. glumac, redatelj i dramski pisac podrijetlom iz Belgije (Bruxelles, 14. VI 1904 — Pariz, 11. XII 1981). Sin glumice, studirao slikarstvo, potom glazbu i glumu na konzervatoriju u Bruxellesu. Na filmu debitira 1928 (*Novac* M. L'Herbiera), ali je njegova uloga u montaži izbačena; prvu zapaženu tumači 1930 (nerealist. film *Večeras u osam* P. Charbonniera). Došavši iste godine u Pariz, sa A. Artaudom utemeljuje nerealist. Théâtre Alfred-Jarry, za koji i piše kaz. komade (npr. *Divan posjet* — L'admirable visite). Kao film. redatelj debitira 1932 (*Suzanne*). God. 1935. vraća se u Bruxelles i prihvaća mjesto direktora Théâtre du Marais, gdje i režira; već iste godine gostuje u Parizu, gdje se vraća film. glumi. Visok i muževan, snažne tjelesne građe, uglavnom tumači romant. junake, sportaše i sl., ali i smiješne koruplentne likove u komedijama (npr. *Ubojstvo Djeda Mraza*, 1941, Christiana-Jaquea). Od kraja 40-ih godina sve češće glumi u komerc., najčešće policijskim filmovima. Usporedo i dalje režira, ali velik umj. i komerc. uspjeh ostvaruje tek sugestivnom ekranizacijom kaz. komada A. Millera *Vještice iz Salema* (Les sorcières de Salem, 1957). Znatno je značajniji kao kaz. glumac i redatelj, posebno u suvremenom repertoaru (npr. Brecht, Williams, Miller, Shaw i Cocteau).

Ostali važniji filmovi — kao glumac: *Volga u plamenu* (V. Tourjansky, 1934); *Donogoo-Tonka* (R. Schünzel, 1936); *Shanghajska drama* (G. W. Pabst, 1938); *Dvoboje* (P. Fresnay, 1939);

Gospodica Bonaparte (M. Tourneur, 1941); *Časna Katarina* (M. L'Herbier, 1942); *Posljednji adut* (J. Becker, 1942); *Volani* (J. Becker, 1945); kao redatelj: *Rose* (1936); *Glasnik* (Le messager, 1937); *Ljubavnici iz Teruela* (Les amants de Teruel, 1962).

ROUQUIER, Georges, franc. redatelj (Lunel-Viel, 26. VI 1909 — 1989). Prvo tiskarski radnik, za okupacije radi na farmi. Oduševljen dokum. filmovima R. J. Flahertyja, sa 20 godina realizira amat. ostvarenje *Berbe* (Vendanges, 1929). Filma se ponovno prihvaća za II svj. rata; dobar prijem dokumentarca *Bačvar* (Le tonnelier, 1942) daje mu poticaja da se definitivno opredijeli za film. režiju. Njegovo ključno ostvarenje *Farrebique* snimano je 1944/45. a javno prikazano tek 1946; kod publike i kritike pobudilo je oprečne reakcije, a kritičari su ga dovodili u vezu čas s Flahertyjem i H. Storckom, čas s tal. neorealizmom. Podnaslov toga dugometr. djela *Četiri godišnja doba* ukazuje na autorovo minuciozno jednogodišnje dokumentarističko promatranje seoske obitelji koju je od ranije poznao; njihovom pomoću pokušava diskretno osvijetliti razne karakteristične aspekte seoskog života. Uspjehe je postizao i daljim dokum. filmovima, pa je za *Potkivača* (Le maréchal-ferrant, 1977) nagrađen Césarom, a za dugometr. *Biquefarre* (1983) — svojevrsni nastavak *Farrebiquea* — specijalnom nagradom žirija na festivalu u Veneciji. Ogledao se i na igr. filmu: *Krv i sužetlo* (Sang et lumière, 1953) i *S. O. S. Noronha* (1975).

Ostali važniji dokum. filmovi — kratkometražni: *Kolar* (Le charron, 1943); *Pasteurov biološki znanstveni rad* (L'oeuvre biologique de Pasteur, 1947, sa J. Painlevéom); *Kotlar* (Le chaudronnier, 1949); *Sol zemlje* (Le sel de la terre, 1950); *Arthur Honegger* (1955); *Štit* (Le bouclier, 1960); dugometražni: *Lourdes i njegova čuda* (Lourdes et ses miracles, 1955).

ROUSE, Russell, am. redatelj i scenarist (New York, 1916). Sin Edwina R., asistenta redatelja u newyorškoj film. produkciji poč. stoljeća. Na filmu isprva radi razne pomoćne poslove, potom je rekviziter u Paramountu. Sa C. Greeneom otvara scenar. ured, pišući do 1942. bez potpisa. Do 1950. s Greeneom surađuje na brojnim scenarijima za kompanije Republic, MGM i United Artists (npr. *Smrt dolazi*, 1949, R. Matea). Kao redatelj debitira 1951. U nekoliko filmova iskazuje, ako ne izrazitu nadarenost, barem težnju za stvaranjem djela koja se razlikuju od tipične hollywoodske produkcije. Tako, prvienc *Bunar* (The Well / sa L. Popkinom /) kritika je razisma prezentirana kroz neobičnu priču: crnac kojem se sprema linč bit će spašen ako se spasi djevojčica koja je pala u duboki bunar. Još je bizarniji idući, špijunski film *Lopov* (The Thief, 1952), zv. projekt u kojem nije izgovorena nijedna riječ. Pažnju privlači i vesternom *Najbrži revolveraš na svijetu* (The Fastest Gun Alive, 1956), u kojem se mit revolveraštva tretira kao nehuman, te krim. filmom *Kuća brojeva* (House of Numbers, 1957) sa J. Palanceom u dvostrukoj ulozi. Režirao je 10 filmova; 1951–55, te 1964–66. na njegovim scenarijima surađivao je Greene, koji je 1958–67 (Rouseovo povlačenje s filma) i producent svih njegovih filmova.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Kuća ne znači dom* (A House Is Not a Home, 1964); *Oscar* (The Oscar, 1966); kao (ko)scenarist: *Saputanje na jastuku* (M. Gordon, 1959).

ROUVEL, Catherine (pr. ime C. Vitale), franc. filmska, kazališna i tv-glumica (Marseille, 31. VIII

1939). Glum. karijeru otpočinje već kao djevojčica u kazalištu. Na filmu debitira ulogom zdrave, spontane seoske djevojke koja znanstvenika (P. Meurisse) navede da promijeni svoje nazore u *Doručku na travi* (1960) J. Renoira. Atraktivna i temperamentna, u kasnijim ulogama tumači uglavnom izazovne žene, ljubavnice ili »prolazne avanture« gl. muških likova. Neadekvatno iskorištena, već od 60-ih godina sve se više okreće kazalištu, a vrlo je uspješna i na televiziji, gdje ostvaruje nekoliko zapaženih dramskih i karakternih uloga (npr. u franc. tv-serijama *Sentimentalni odgoj* i *Jean Christophe* te u brit. tv-seriji *Cloche-merle*).

Ostale važnije uloge: *Landru* (C. Chabrol, 1962); *Kokoše meso* (J. Duvivier, 1963); *Benjamin* (M. Deville, 1968); *Borsalino* (J. Deray, 1969); *Raskid* (C. Chabrol, 1970); *Ubojice u ime zakona* (M. Carné, 1971); *Spušteni kapci* (J.-C. Brial, 1972); *Borsalino i komp.* (J. Deray, 1974); *Crno-bijelo u koloru* (J.-J. Annaud, 1976); *Jubiabá* (N. Pereira dos Santos, 1986); *Pustinjak* (J. Deray, 1987).

Da. Mć.

ROVENSKÝ, Josef, čehosl. redatelj i glumac (Prag, 17. IV 1894 — Prag, 5. XI 1937). Vrlo mlad otpočinje glum. karijeru: isprva u putujućim družinama, potom u kazalištu u Plzeňu, napokon u Pragu (među ostalima, u kazalištu V. Buriana). Od 1914. glumi i na filmu, s vremenom stekavši ugled »čehoslovačkog Emila Janningsa« (npr. *Akord smrti*, 1919, *Djeda Bezoušek*, 1926, i *Lelčik u službi Sherlocka Holmesa*, 1932, K. Lamača, *Pater Vojtěch*, 1928, *Dobri vojnik Svejč*, 1931, i *Revizor*, 1933, M. Friča, te *Tomška*, 1929, K. Antona), pa nastupa i u inozemstvu (npr. *Dnevnik izgubljene*, 1929, G. W. Pabsta). Režira od 1920 (*Tajna stare knjige* — Sestrelé pismo), ali dulje vrijeme samo stand. komedije ili melodrame (npr. *Komedijaška* — Komediantka, 1920, i *Srce lualice* — Tulákovno srdce, 1922). Uz glumu, radi i dr. poslove vezane za film kako bi prikupio sredstva za vlastite red. projekte (od kojih većinu nije uspijeva realizirati). Tek u zv. razdoblju postiže i međunar. uspjeh *Rjekom* (Reka, 1933), jednim od najboljih čehosl. filmova između 2 rata, u kojem se ističu majstorski uobličeni lirski elementi i efektno uklapanje pejzaža u radnju. Ugled potvrđuje *Romanom u Tatramu* (Tatranská romance, 1934), što mu omogućuje rad u Austriji (*Marija Walewska/Mania*, 1936) i Njemačkoj (*Pan*, 1937). Značajniji je ipak čehosl. projekt *Maryša* (1936), za koji je scenarij napisao O. Vávra, naglašujući društvenokritičke elemente, što je Rovenskom omogućilo da se iskaže kao jedan od najsvestranijih (a i najutjecajnijih) autora čehosl. međuratne kinematografije. Zbog prerane smrti nije dovršio 2 projekta otpočeta 1937: prema scenariju *Noćnog čuvara br. 47* (Hlidač 47) čehosl. izbjeglica H. Haas je u Hollywoodu režirao film *Plačka* (1951), dok je *Dječanstvo* (Pannenství) — za čijeg je snimanja R. umro — dovršio i potpisao O. Vávra.

To. K.

ROWLAND, Roy, am. redatelj (New York, 31. XII 1910). Studirao pravo na sveučilištu Southern California. Na filmu od poč. 30-ih godina: isprva kao asistent redatelja, potom redatelj kratkometr. filmova (npr. R. Benchleyja). Na cjelovečernjemu igr. filmu debitira 1943. i do 1970. realizira oko 30 projekata (uglavnom za kompaniju MGM). Tipičan hollywoodski »zanatlija«, podjednako zapaženo režira filmove najrazličitijih žanrova (povremeno i niskobudžetne), uglavnom ostvarujući komerc. uspjehe. Već od kraja 60-ih godina posvećuje se televiziji.

Važniji filmovi: *Sunce će zasjati sutra* (Our Vines Have Tender Grapes, 1945); *Ubojica McCoy* (Killer McCoy, 1947); *Prokleta karavana* (The Outriders, 1950); *Daj gas, Joe!* (Excuse My Dust, 1951); *Trube u podne* (Bugs in the Afternoon, 1952); *Ljubav sa strancem* (Affair with a Stranger, 1953); *Okrutni nokturno* (The Moonlighter, 1953); *Policajac-nitkov* (The Rogue Cop, 1954); *Svjedok umorstva* (Witness to a Murder, 1954); *Treba prijeći mnogo rijeka* (Many Rivers to Cross, 1955); *Te lude godine* (These Wilder Years, 1956); *Nađimo se u Las Vegasu* (Meet Me in Las Vegas, 1956); *Arrivederci, Roma!* (The Seven Hills of Rome, 1957); *Revolveraši Casa Grande* (The Gunfighters of Casa Grande, 1964). Red.

ROWLANDS, Gena, am. filmska, kazališna i tv-glumica (Cambria, Wisconsin, 19. VI 1934). Školovala se na Američkoj akademiji dramskih umjetnosti (AADA). Karijeru otpočinje u kazalištu; ugled stječe preuzevši na Broadwayu gl. ulogu u komadu *Sedam godina vjernosti* G. Axelroda. Nakon što je s uspjehom igrala gl. ulogu u komadu P. Chayefskog *Usred noći*, na filmu debitira u njegovoj ekranizaciji (De. Mann, 1959). Stasita, zelenooka i privlačna, u početku je predodređena za uloge ljepotica. Kasnije najčešće nastupa u karakternim ulogama u filmovima svog supruga → J. Cassavetesa, tvoreći s njim jedan od rijetko uspješnih glumačko-red. tandemova novijega am. filma. Osobito se ističu uloge u filmovima *Žena pod utjecajem* (1974), kao supruga koju obiteljski život dovodi na rub psih. sloma, *Premijera* (1978, nagrađena u Berlinu), kao uspješna broadwayska glumica koja ipak neprestano proživljuje krize, i *Gloria* (1980), kao bivša gangsterska djevojka koja portorikanskog dječaka štiti od gangsterske odmazde. Od novijih uloga u djelima dr. redatelja ističe se ona majke u sukobu s djecom-rokerima u *Srcu za rock'n'roll* (1987) P. Schradera.

Ostale važnije uloge: *Spiralni put* (R. Mulligan, 1961); *Usamljeni su hrabri* (D. Miller, 1962); *Dijete čeka* (J. Cassavetes, 1963); *Tragom zločina* (G. Douglas, 1967); *Lica* (J. Cassavetes, 1968); *Minnie i Moskowitz* (J. Cassavetes, 1971); *87. policijska stanica* (R. A. Colla, 1972); *Dvije minute panike* (L. Pearce, 1976); *Brinkov posao* (W. Friedkin, 1979); *Olujna* (P. Mazursky, 1982); *Ljubav-*

na strujanja (J. Cassavetes, 1984); *Druga žena* (W. Allen, 1988). B. P. Kć.

ROY, Bimal, ind. redatelj, producent i snimatelj (Dacca, danas Bangladeš, 12. VII 1909 — 8. I 1967). Na filmu od 1932. u Calcutti kao asistent snimatelja, zatim direktor fotografije u filmovima D. K. Bosea i P. M. Barua. Kao redatelj debitira 1942, radeći istodobno verzije na bengalijskoj i hindijskoj. God. 1951. prelazi u Bombay, gdje 1952. osniva poduzeće *Bimal Roy Productions*, u kojem snima sve svoje dalje projekte. Međunar. ugled stječe filmom *Dvije pregršti zemlje* (Do bigha zameen, 1952, nagrađivan u Cannesu 1954), o seljaku koji uzalud nastoji vratiti dug i tako zadržati svoje malo imanje; pod očitim utjecajem neorealizma (posebno *Kradljivaca bicikla*, 1948, V. De Sike), jedno je od prvih ind. djela koje apsorbira suvremena film. strujanja. Uspjeh tog filma nije ponovio; često je snimao *remakeove* svojih ili tuđih (Barua) djela, kao i ekranizacije ind. književne baštine. Svojim opusom ipak se predstavio kao — uz K. A. Abbasa — najistaknutiji ind. redatelj prije pojave S. Raya.

Ostali važniji filmovi: *Prema svjetlu* (Udayer pathy, 1943); *Nezjesta* (Parineeta, 1953); *Služba* (Naukri, 1954); *Devdas* (1955); *Madhumati* (1958); *Nedodirljiva* (Sujata, 1959); *Ispit* (Parakh, 1960); *Ljubavno pismo* (Prem patra, 1962); *Zatvorenik* (Bandini, 1963); *Swami Vivekananda* (1964, dokumentarni). R. Sr.

RÓZEWICZ, Stanisław, polj. redatelj (Radomsk, 16. VIII 1924). Na filmu od 1946, isprva kao asistent redatelja. Od 1947. režira dokum. filmove, a na igranome debitira 1954 (*Umorna ljubav* — Trudna miłość). Pažnju kritike privlači uspjehom filmom *Slobodni grad* (Wolne miasto, 1958), dramatičnom pričom o prvim danima rata. Najbolje su mu ocijenjene adaptacije knjiž. djela starijeg brata Tadeusza, jednoga od vodećih avantgardnih pisaca Poljske (ujedno i njegova čestog scenarista): npr. *Vrata u zidu* (Drzwi w murze, 1974), o mladoj ženi i piscu koji njeguju njezinu bolesnu majku, pokušavajući uspostaviti nešto više od slučajne veze. Potpunu usamljenost kao jedini način čovjekova postojanja prikazuje i u dramatičnim i prijelomnim vremenima kakvima obiluje polj. povijest: npr. *Westerplatte* (1967),

pokušaj realističnijeg i objektivnijeg prikaza bitke s poč. II svj. rata — zapravo žrtvovanja male grupe vojnika, što je za okupacije smatrano simbolom rodoljublja i junaštva. Iako se R. ne ubraja među vodeće polj. redatelje, pojedinim je ostvarenjima stekao značajna priznanja i međunar. ugled. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Potvrda o rođenju* (Świadectwo urodzenia, 1961); *Jeka* (Echo, 1964); *Staklena kula* (Szkłana kula, 1972); *Opalo lišće* (Opadły liście z drzew, 1975); *Strast* (Pasja, 1977); *Ris* (Ryś, 1981); *Žena sa šeširom* (Kobieta w kapeluszu, 1985). To. K.

ROZIER, Jacques, franc. filmski i tv-redatelj (Pariz, 10. XI 1926). Studirao na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. Dugo vremena radi za televiziju. Već od 40-ih godina okušava se u dokum. filmovima (npr. *Jezik ekrana* — Langage de l'écran, 1947; *Trn u nozi* — Une épine au pied, 1954; *Povratak razreda* — La rentrée des classes, 1955; *Blue Jeans*, 1958). Njegov prvi cjelovečernji film *Zbogom, Philippine* (Adieu Philippine, 1962) kritika smatra jednim »od najmlađahnijih i najsvježijih« posvećenih omladini; djelo pokazuje Rozierovu sklonost lirizmu i humoru (koji kadikad prelazi u satiru) te smisao za analitičnost. Stanovita disperzija priče kao posljedica zanatškog neiskustva zasmetala je širokoj publici, pa je film doživio komerc. neuspjeh. Stoga R. svoj sljedeći film *Oko Oroueta* (Du côté d'Orouet), stilski i produkcijski sličan prvijencu, režira tek 1970. Dok je u prva 2 filma koristio uglavnom naturščike ili glum. početnike, u *Brodolomnicima s Otoka kornjaca* (Les naufragés de l'île de la Tortue, 1976) angažira P. Richarda kao organizatora pustolovnih boravaka na karipskom otoku te ostvaruje zapažen financ. odjek. Njegov 4. film *Maine Océan* (1985), izrazito osobeno djelo specifična humora, dio franc. kritike smatra jednim od najboljih te kinematografije 80-ih godina. Pe. K.

ROZIN, Spela, film. i tv-glumica (Ljubljana, 31. I 1945). Debitira 1959. u kratkomu igr. filmu *Tajna Z. Sintiča*, a privlačnost, svježina i prirodan nastup donose joj i dalje angažmane. Osobito se istaknula u filmu *Čudna djevojka* (1962) J. Živanovića likom koji se — po ondašnjim standardima — procjenjivao kao prototip »moderne gradske djevojke«. Iduće uloge, međutim, nisu omogućile da razvije takav, za jugosl. kinematografiju originalan tip, kao ni da se ustanove njene stvarne glum. mogućnosti. Već od kraja 60-ih godina dobiva sve manje ponuda, ali i ostavlja dojam da nema većih ambicija. Povremeno glumi i na televiziji (npr. tv-film *Zena s krajolikom*, 1975, I. Matića).

Ostale važnije uloge: *Partizanske priče* (S. Jančević, 1960 /epizoda *Povratak*/); *Noćni izlet* (M. Grobler, 1961); *Pesma* (R. Novaković, 1961); *Pješčani zamak* (B. Hladnik, 1963); *Dve noći u jednom danu* (R. Ostojić, 1963); *Štićenik* (V. Sliječević, 1966); *Kako su se voleli Romeo i Julija* (J. Živanović, 1966); *Bitka na Neretvi* (V. Bulajić, 1969); *19 djevojaka i mornar* (M. Kosovac, 1971); *Miris dunja* (M. Idrizović, 1982); *Vanbračna putovanja* (R. Orozović, 1988). Red.

ROZMAN, Lojze, film., kaz. i tv-glumac (Celje, 2. VI 1930). Diplomirao na Akademiji za gledalište, radio, film in televiziju u Ljubljani. Jedan od vodećih karakternih glumaca slov. kazališta, za svoje je kreacije višestruko nagrađivan (i na Sterijinom pozorju). Na filmu je debitirao zapaženom epizodom u *Svijetu na Kajžaru* (1952) F. Štiglica, a najveći uspjeh postigao prvom gl. ulogom — jednoga od logoraša koji demontiranje bombe



ŠPELA ROZIN

u vili njem. generala doživljuju kao »5 minuta slobode« u *Pet minuta raja* (1959) I. Pretvara. Vitak, tamnokos i bljedoput, markantna, pomalo mrgodnog lica visoka čela, ozbiljna nastupa, otada glumi brojne istaknute karakterne uloge široka raspona — podjednako uspješno negativne i pozitivne; ističu se još filmovi *Veselica* (J. Babič, 1960), *Akcija* (J. Kavčič, 1961), *Balada o trubi i oblaku* (F. Štiglic, 1961), *Samonikli* (I. Pretnar, 1963), *Priča koje nema* (M. Klopčič, 1967), *Prizivanje proljeća* (F. Štiglic, 1978) i *Pustolina* (J. Gale, 1982). Mnogo nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Minuta za umorstvo* (J. Kavčič, 1962); *Toga lijepog dana* (F. Štiglic, 1962); *Ne plači, Petre!* (F. Štiglic, 1964); *Zavjera* (F. Križaj, 1964); *Nevidljivi bataljon* (J. Kavčič, 1967); *Bitka na Neretvi* (V. Bulajić, 1969); *Dah* (B. Šprajc, 1983). Mi. Gr.

ROZSA, János, madž. redatelj i montažer (Budimpešta, 19. X 1937). Diplomirao (1961) režiju na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti, u klasi F. Máriássyja. Kao i većina kolega s klase (I. Szabó, P. Gábor, J. Elek, Zs. Kézdi-Kovács), prve je kratkometr. filmove realizirao u okviru Studija Béla Balázs (*Trg — A tér*, 1962; *Je li istina?* — Igaz-e?, 1963). Debitantski cjelovečernji igr. film *Dječje bolesti* (Gyerekbetegségek, 1965) korežirao je s kolegom sa studija F. Kardosom; ta groteskna slika svijeta djece i odraslih viđena očima bistrog prvoškolca naišla je na međunar. odjek i pribavila mu više festivalskih nagrada u kategoriji omladinskog filma (Moskva, Teheran, Tunis, Phnom Penh). Tematski okrenut najmlađima, ostvario je i lirsku evokaciju djetinjstva *Mladost koja sanjari* (Álmodó ifjuság, 1974) prema autobiografiji film. estetičara i pjesnika B. Balázsa. Kasnije se više bavi soc. aspektom sudbine mladih, npr. u *Roditeljima nedjeljom* (Vasárnapi szülők, 1979) nagrađenima u Montrealu i Varni. Usporedo i dalje snima dokum. filmove (npr. *Bojište* — Csatater, 1977), a okušava se i kao montažer. Dobitnik je drž. Nagrade Béla Balázs.

Ostali važniji igr. filmovi: *Šarmeri* (Bubájosok, 1969); *Trubač* (A trombitás, 1975); *Paukova igra* (Pókfoli, 1976); *Maskota* (Kabala, 1981); *Vještica subota* (Boszorkányszombat/Witches' Sabbath, 1984, koprodukcija sa SAD); *Pusu, mama!* (Csókanyu, 1986). I. Šo.

ROZSA, Miklos ili **Nicholas** (pr. ime **Miklós Rózsa**), am. skladatelj madž. podrijetla (Budimpešta, 18. IV 1907). Već od 5. godine svira violinu, kasnije studira glazbu u Leipzigu, Parizu i Londonu. Nastupao je kao pijanist i dirigent. Skladao je komorna i simfonijska djela te baletnu muziku; njegove kompozicije inspirirane madž. folklorom odaju utjecaj Z. Kodálya i B. Bartóka. Od 1931. u Parizu, a od 1935. u Londonu kao umj. rukovoditelj jedne plesne trupe. Film. muziku piše od 1937 (*Vitez bez oklopa* J. Feydera) na inicijativu producenta A. Korde i njegova glazb. voditelja M. Mathiesona. U Hollywoodu od 1941 (*Lydia J. Duviviera*), podjednako uspješno sklada za filmove različitih žanrova i razvija se u jednog od najznačajnijih film. kompozitora engl. govornog područja. Do 1941. sâm i orkestrira svoje partiture (otada to za nj vrlo uspješno čini Eugene Zador). Rozsina muzika za film *Knjiga o džungli* (Z. Korda, 1942) snimljena je — kao prva uopće — na ploču, i on je vjerojatno skladatelj s najviše takvih ploča. Oscarom je nagrađen za sugestivne dramatične partiture filmova *Opsjednut* (A. Hitchcock, 1945) i *Dvostruki život* (G. Cukor, 1947), kao i za spektakularno-ilustrativnu *Ben-Hura*

L. ROZMAN u filmu *Pustolina*



(W. Wyler, 1959). Do 1981. napisao je muziku za oko 100 filmova. Inspiriran njegovim *Koncertom za violinu i orkestar* (skladanim za violinista J. Heifetza), B. Wilder je snimio film *Privatni život Sherlocka Holmesa* (1970). Od 1945. R. je profesor film. muzike na sveučilištu Southern California. Objavio je *Dvostruki život: autobiografija Miklosa Rozsa* (Double Life: The Autobiography of Miklos Rozsa, New York 1982).

Ostali važniji filmovi: *South Riding* (V. Saville, 1937); *Spijun u crnom* (M. Powell, 1939); *Četiri pera* (Z. Korda, 1939); *Bagdaski lopov* (L. Berger, M. Powell i T. Whelan, 1940); *Zalazak sunca* (H. Hathaway, 1941); *Lady Hamilton* (A. Korda, 1942); *Bui ili ne biti* (E. Lubitsch, 1942); *Pet grobova do Kaira* (B. Wilder, 1943); *Sahara* (Z. Korda, 1943); *Tamne vode* (A. De Toth, 1944); *Dvostruka obmana* (B. Wilder, 1944); *Izgubljeni izlet* (B. Wilder, 1945); *Krv na suncu* (F. Lloyd, 1945); *Nezaboravna melodija* (Ch. Vidor, 1945); *Ubojice* (R. Siodmak, 1946); *Neobična ljubav Marthe Ivers* (L. Milestone, 1946); *Crvena kuća* (D. Daves, 1947); *Afera Macomber* (Z. Korda, 1947); *Gruba sila* (J. Dassin, 1947); *Goli grad* (J. Dassin, 1948, sa F. Skinnerom); *Tajna iza vrata* (F. Lang, 1948); *Uzduž i poprijeko* (R. Siodmak, 1948); *Odluka zapovjedništva* (S. Wood, 1949); *Gospođa Bovary* (V. Minnelli, 1949); *Mito* (M. Z. Leonard, 1949); *Istočna strana — zapadna strana* (M. LeRoy, 1949); *Adamovo rebro* (G. Cukor, 1949); *Džungla na asfaltu* (J. Huston, 1950); *Kriza* (R. Brooks, 1950); *Quo vadis?* (M. LeRoy, 1951); *Ivanhoe* (R. Thorpe, 1952); *Julije Cezar* (J. L. Mankiewicz, 1953); *Mlada Bess* (G. Sidney, 1953); *Mogambo* (J. Ford, 1953); *Vitezovi okruglog stola* (R. Thorpe, 1953); *Beau Brummell* (C. Bernhardt, 1954); *Mjesečeva flota/Gusari iz Moonfleeta* (F. Lang, 1955); *Spojište Bhowani* (G. Cukor, 1955); *Porez na okrutnost* (R. Wise, 1955); *Diane* (D. Miller, 1956); *Žudnja za životom* (V. Minnelli, 1956); *Nešto vrijedno* (R. Brooks, 1957); *Doba života i doba smrti* (D. Sirk, 1958); *El Cid* (A. Mann, 1961); *Kralj kraljeva* (N. Ray, 1961); *Sodoma i Gomora* (R. Aldrich i S. Leone, 1961); *»Vip«* (A. Asquith, 1963); *Zelene berete* (J. Wayne i R. Kellogg, 1968); *Providnost* (A. Resnais, 1977, César); *Fedora* (B. Wilder, 1978); *Posljednji zagrljaj* (J. Demme, 1979); *Kroz ušicu igle/Spijun zvan Iгла* (R. Marquand, 1981). Ni. Š.

RUČNA KAMERA → KAMERA, FILMSKA, Vrste kamera

RUDIĆ, Nikola, redatelj, scenarist i animator (Bjelovar, 3. III 1934). Završio Akademiju za pri-

menjenu umetnost u Beogradu. Dugogodišnji novinar, karikaturist i urednik beogradskog »Ježa«. Kao redatelj, scenarist i animator bavi se crt. filmom te u suradnji sa R. Ivanovićem realizira filmove za producente iz Beograda (npr. *Koncert za Nj. V.*, 1968, i *Anatomija*, 1970) i Novog Sada (npr. *Crni dan*, 1969, *Rat i mir*, 1970, i *Jednakost*, 1973). R. Mun.

RUDOLF, Franček, scenarist i redatelj (Lipovci, 5. IX 1944). Diplomirao režiju na Akademiji za gledalište, radio, film in televiziju u Ljubljani. Autor je scenarija za kratkometr. film *Sunce, sveopće sunce* (1968) K. Godine-Aćimovića, te za cjelovečernje igrane *Kad dođe lav* (1972) B. Hladnika, *Prizivanje proljeća* (1978) F. Štiglica i *Ubij me nježno* (1979) B. Hladnika. Kompletan je autor nekoliko duhovitih i neobičnih kratkometr. filmova: *Lutka* (1969), *Safari* (1970), *Čarobnjak* (Čarovnik, 1973) i *Ritam djela* (Ritem dela, 1979). Uspješan je i kao dramski pisac Lj. N.

RUDOLPH, Alan, am. redatelj i scenarist (New York, 1943 (negdje 1944)). Sin redatelja, zahvaljujući kojem već sa 6 godina nastupa u programu Lennya Brucea. U mladosti snima amat. filmove i formira izrazito autorski interes za medij. Studirao režiju u Los Angelesu. Isprva je asistent redatelja na televiziji, potom i scenarist (osobito parodija detektivskih filmova iz 40-ih godina). Od 1972. surađuje sa R. Altmanom, kojem postaje najbliži suradnik, potom i producerski proteže; pomoćnik je redatelja u filmovima *Privatni detektiv* (1973), *Nashville* (1975) i *Buffalo Bill i Indijanci* (1976, i scenarist). Red. debi *Dobrodošli u Los Angeles* (Welcome to L. A., 1977) eksponira osnovne Rudolphove preokupacije: sklonost sirealističkom misteriju baziranom na urbanim motivima i naglašen interes za muz. aspekte koji imaju reperkusije po dramaturšku strukturu. Već privenac osigurava mu status kult-redatelja (kod anglosaksonske kritike), no idući filmovi raznovrsnih žanrovskih opredjeljenja, ali sl. stilske orijentacije ne učvršćuju početno oduševljenje. Tek *Ulice straha* (Trouble in Mind, 1985), psihol. thriller sporog tempa i hermetične asocijativne naracije, nudi ono što je od Rudolpha očekivano: autorsku osobenost čija pretencioznost može impresionirati na elitistički, »evropski« način.

Ostali filmovi: *Sjeti se mog imena* (Remember My Name, 1978); *Skitnica* (Roadie, 1980); *Ugrožena vrsta* (Endangered Species, 1982); *Povratni angažman* (Return Engagement, 1983, dokumentarni); *Izaberi me* (Choose Me, 1984); *Kamataur* (Songwriter, 1984); *Dogodilo se u raju* (Made in Paradise, 1987); *Moderni* (Moderns, 1988). N. Paj.

RUGGLES, Charles, am. filmski i kazališni glumac (Los Angeles, 8. II 1886 — Santa Monica, California, 23. XII 1970). Brat → Wesleyja R. Glum. karijeru otpočinje 1901. u putujućim trupama; od 1914. glumi i na Broadwayu, stekavši veliku popularnost kao komičar. Na filmu od 1915. među vodeće epizodiste-komičare svrstava se u zv. razdoblju (npr. u filmovima E. Lubit-scha: *Nasmijani poručnik*, 1931, te *Nevođe u raju* i *Jedan sat s tobom*, oba 1932). Tumači nespretne, nesnalažljive, pomalo odsutne tipove (npr. kao »stručnjak za glasanje zvijeri« u filmu *Silom dadi-lja*, 1938, H. Hawksa), ih pak naprasite, bučne i nekulturne (npr. kao svadljivi milijarder u *Rug-glesu iz Red Gapa*, 1935, L. McCareya), gdje komičke efekte postiže u suprotnosti prema brit. hladnoći batlera — Ch. Laughtona; to su ujedno njegove najbolje uloge. Nastupio je u oko 100 filmova; s filmima se povukao 1966. u kazalištu je nastupao do smrti.

Ostale važnije uloge: *Voli me noćas* (R. Mamou-lian, 1932); *Alice u zemlji čudesa* (N. Z. McLeod, 1933); *Sest veseljaka* (L. McCarey, 1934); *Sve pro-lazi* (L. Milestone, 1936); *Poziv na sreću* (W. Rug-gles, 1939); *Nije vrijeme za komediju* (W. Kei-ghley, 1939); *Izazovna plavuša* (G. Marshall, 1945); *Viteško putovanje* (W. A. Wellman, 1946); *Ramrod* (A. De Toth, 1947); *Zadovoljstvo u nje-go-vom društvu* (G. Seaton, 1961); *Tatino nježno zdravlje* (G. Marshall, 1963).

MI. ŠR.

RUGGLES, Wesley H., am. redatelj i glumac (Los Angeles, 11. VI 1889 — Santa Monica, Cali-fornia, 8. I. 1972). Brat → Charlesa R. Studirao politehniku u San Franciscu. Napustivši studij postaje kaz. glumac. Na filmu od 1914. kao jedan od Sennettovih Keystoneških policajaca. Ubrzo počinje surađivati sa Ch. Chaplinom te — vrlo krupan — uglavnom glumi Charlotove protivnike (npr. kao brutalni brodovlasnik u *Mornaru na silu*, 1915, odn. varalica i ulizica u *Radu*, 1915, i *Pozorniku*, 1916). God. 1917. ratni je snimatelj na franc. fronti. Iste godine debitira kao film. redatelj, isprva filmova s ondašnjim seks-simboli-ma (najprije za kompaniju Vitagraph i Th. H. In-cea, 20-ih godina za Universal, 30-ih za Para-mount, a 40-ih za Columbiju i MGM). Ugled stječe filmovima *Nepoznata mora* (Uncharted Seas, 1921) sa R. Valentinom i *Doba plastike* (The Pla-stic Age, 1925) sa C. Bow. U zv. razdoblju ističe se najprije melodramom o nevino osuđenoj *Osuđeni* (Condemned, 1930), a potom prema romanu E. Ferber režira vestern *Cimarron* (1931, Oscar za najbolji film), epsko djelo o nase-ljavanju i konstituiranju Oklahome kao sav. drža-ve, ujedno povijest obitelji Cravatt 1889–30; sma-tra se jednim od najznačajnijih vesterna ranoga zv. razdoblja, a posebno impresionira prvom sek-vencom u kojoj doseljenici kreću u masovnu trku zauzimanja zemlje. Zapažen je i frivolnim (npr. *Nisam andeo* — I'm No Angel, 1933, u kojoj osebujni talent M. West dolazi do punog izražaja) i screwball-komedijama (npr. *Istinita ispovijed* — True Confession, 1937). Nakon toga realizira uglavnom visokobudžetne romant. i muz. kome-dije s vrhunskim zvijezdama (C. Colbert, J. Ar-thur, I. Dunne, C. Lombard odn. F. McMurray, M. Douglas, B. Crosby, R. Young i dr.). Režirao je 56 cjelovečernjih igr. filmova; povukao se 1946.

Ostali važniji filmovi: *Bez vlastitog muškarca* (No Man of Her Own, 1932); *Bolero* (1934); *Pozlaćena Lily* (Gilded Lily, 1935); *Naglasak je na mladosti* (Accent on Youth, 1935); *Srela sam ga u Parizu* (I Met Him in Paris, 1937); *Pjevajte, grešnici* (Sing You Sinners, 1938); *Poziv na sreću* (Invitation to Happiness, 1939); *Arizona* (1940);

Ti mi pripadaš (You Belong to Me, 1941); *Negdje tu te naći* (Somewhere I'll Find You, 1942); *Njež-no opasna* (Slightly Dangerous, 1943); *Ovamo, redove Hargrove* (See Here Private Hargrove, 1944).

Da. Mć.

RUHMANN, Heinz, njem. glumac i redatelj (Essen, 7. III 1902). Glumu uči u Münchenu, potom igra u kazalištima Breslaua (danas Wro-claw, Poljska), Hannovera i Münchena, gdje stje-če prva priznanja, napokon i u Reinhardtovu kazalištu u Berlinu. Na filmu debitira 1930, a paž-nju pobuđuje 1931 (*Troje s benzinske pumpe* W. Thielea). Nakon toga kao vrlo zapažen (i po-pularan) komičar nastupa u velikom broju filmo-va, među kojima se izdvajaju *Čovjek koji je bio Sherlock Holmes* (K. Hartl, 1937), gdje je lažni dr. Watson (uz H. Albersa kao lažnog Holmesa), i propagandni *Pokusni pilot Quax* (K. Hoffman, 1941), gdje je nespreni pilot; u njima kreira »malog« čovjeka zbunjenog »velikim« zbivanjima, u kojima se na komičan način ne snalazi. Nakon II svj. rata u mnogim je filmovima takvom *imageu* dodao savršeno koncipiranu tipizaciju »idealnoga njemačkog malograđanina« (npr. *Kapetan iz Ko-penicka*, 1956, H. Kautnera). Vrlo zapažen bio je i kao Simenonov inspektor Maigret u *Maigretovu najvećem slučaju* (1966) A. Weidenmanna, a ostva-rio je i međunar. karijeru (npr. *Brod ludaka*, 1965, S. Kramera, gdje je za ulogu Židova nagra-đen am. nagradom Golden Globe). God. 1938–48. režirao je 5 filmova (ni u jednom nije glumio); ističe se *Sophienlund* (1943).

Ostale važnije uloge: *Ja i carica* (F. Hollander, 1933); *Nasmijani nasljednici* (M. Ophüls, 1933); *Allotria* (W. Forst, 1936); *Lumpazivagabundus* (G. von Bolvary, 1937); *Stramputice ljepog Carla* (C. Froelich, 1938); *Raj za neženje* (K. Hoffmann, 1939); *Odielo čini čovjeka* (H. Kautner, 1940); *Dogodilo se usred bijela dana* (L. Vajda, 1958); *Ljudi u hotelu* (G. Reinhardt, 1959); *Hokus-pokus* (K. Hoffmann, 1964).

LIT.: G. Ball, Heinz Rühmann: seine Filme, sein Leben, München 1981.

Vr. V.

RUIZ, Raúl, čileansko-franc. filmski i tv-reda-telj, scenarist i pisac (Puerto Montt, 25. VII 1941). Studirao teologiju i pravo u Santiagu, po-hađao školu dokumentaristike arg. redatelja F. Birrija u Santa Feu. Filmom se počinje baviti kao kinoamater za studija (1960); profesionalizira se 1967 (njegov prvi cjelovečernji film nije dovr-šen). Prvi realizirani film *Tri žalosna tigra* (Tres tristes tigres, 1969, Grand Prix u Locarnu) kritika je dekadentne čil. buržoazije, formalno bliža braz. pokretu Cinema Novo no polit. pamfletiz-mu svojih čil. generacijskih drugova. Za vlade predsjednika Allendea film. savjetnik Socijalistič-ke stranke, kao redatelj realizira najuspjeliju epi-zodu omnibus *Što da se radi* (1971) i film *Nitko ništa nije rekao* (Nadie dijo nada, 1971) o prilika-ma u socijal. Čileu. Nakon voj. udara 1973. emi-grira u SR Njemačku, a 1974. prelazi u Pariz. Ondje razvija vrlo plodnu i višestruku aktivnost: piše kaz. komade (čime se bavio već u Čileu), režira igr., dokum. i video-filmove, radi na televi-ziji te djeluje kao scenarist za dr. redatelje. Za razliku od dr. čileanskih sineasta-emigranata, ne ograničuje se samo na filmove polit. tematike, već (najčešće) adaptira knjiž. predloške: I. Babelja, F. Kafku, B. Brechta, C. Pavesea, J. Lezamu Li-mu i dr. Već njegov čil. projekt *Eksproprijacija* (La expropiación, 1973) i u Njemačkoj snimljeni *Diálogo izgnanika* (Diálogo de exiliados, 1974) pokazuju otklon od »normalne« film. optike, dok prvi franc. projekti iskazuju »zatvoren« i cerebra-lan filoz. stil nepodoban za širi odjek. Kasnije

izražava i poseban smisao za humor, apsurd i fan-tastiku, kojim se obara na relig., polit., kult. i dr. dogme i obrede, stvarajući film. opus bez primje-ra u suvremenoj kinematografiji svijeta (npr. krat-kometražni: *Razgovor pasa* — Colloque des chi-ens, 1977 / *César*; *Podjele prirode* — Divisions de la nature, 1978; *Igra guske* — Jeu de l'oie, 1979; *Svada vrtova* — Querelle des jardins, 1982; igra-ni: *Suspregnuta vokacija* — Vocation suspendue, 1977; *Hipoteza o ukradenom slici* — Hypothèse du tableau volé, 1978; *Mali priručnik francuske povije-sti* — Petit manuel de l'histoire de France, 1979; *Teritorij* — Le territoire, 1981; *Krov kita* — Le toit de la baleine, 1982; *Tri mornareve krune* — Les trois couronnes du matelot, 1983; *Grad gusarâ* — La ville des pirates, 1983). Na televiziji se osobito istaknuo tv-serijom od 4 epizode *Jedno-oki* (Le borgne).

S jedne strane reprezentirajući čil. kinemato-grafiju u egzilu, s druge jedan od najavangardni-jih sineasta Francuske, autor je čiji opus još nije dostatno procijenjen, ali koji pobuđuje sve veće zanimanje pa se širom Evrope organiziraju brojne njegove retrospektive.

Ostali važniji igr. filmovi: *Kažnjenička kolonija* (Colonia penal, 1971, u Čileu); *Vrijeme za bijeg* (Le point de fuite, 1984); *Manoelova sudbina* (Les destins de Manoel, 1985); *Otok s blagom* (L'île au trésor, 1986); *Richard III* (1986); *Mammame* (1986).

LIT.: Ch. Bucí-Glucksmann / F. Revault d'Alloues, Raoul Ruiz, Paris 1987.

MI. ŠR.

RULJANČIĆ, Jure, snimatelj (Hvar, 11. V 1913). Sin organizatora prve izložbe umj. fotografije u Dalmaciji (nakon I svj. rata), poahađao umj. školu E. Vidovića u Splitu. Za NOB-e aktivan foto-reporter (snima i film. reportažu o for-miranju Narodne vlade Hrvatske u Splitu). Od 1947. film. snimatelj-dokumentarist u Zagre-bu. Posebno značajna snim. ostvarenja daje u fil-movima *Vrština i klasje* (1949), *Jesen na otoku Braču* (1957) i *Vjekovi Hvara* (1959) B. Belana, *Pоследnja čeraga* (1958) F. Hadžića, prvomu jugosl. dokumentarcu u tehnici cinemascopea, *Bijele že-tve* (1958) K. Škanate, *Nomadi s rijeke* (1958) R. Sremca i *Turnir kandidata* (1959) S. Šimatovi-ća. Za film *Pozdrav rudara* (I. Tomulić, 1949) nagrađen je kao najbolji snimatelj godine. Snimio je i niz reportaža, indus. i reklamnih filmova, kao i film. putopisa (npr. iz Juž. Amerike, Alžira i sa Cejlona). Od 1962. djeluje na Televiziji Zagreb, najčešće snimajući priloge o moru i Dalmaciji, te portrete poznatih lik. umjetnika (npr. I. Meštro-vića, F. Kršinića, V. Bakića, K. Angelija Radova-nija i dr.).

K. Mik.

RUMUNJSKA. Prvu kinemat. projekciju orga-niziraju braća Lumière 27. V 1896. u Bukureštu, a 23. VI 1897. snimatelj A. Menu prikazuje prve rum. »filmske razglednice«. Produkcija igr. fil-mova započinje 1911. »Kobnom ljubavi« *Grigorea Brezeanu*, a 1912. nastaje njegovo zapaženo ostvarenje »Rat za nezavisnost« (u produkciji pr-voga značajnog producenta *Leona Popescua*), pravi kult. »događaj« financiran drž. pomoći, u ko-jem su sudjelovali glumci Nacionalnog teatra, te ugledni književnici i publicisti. God. 1923–30. snimljeno je tridesetak filmova, uglavnom s pov. temama, te melodrama i komedija. U tom razdob-lju najznačajnija su ostvarenja »Manasse« (1925) i »Lia« (1927) *Jeana Mihaila*; potonji kontrastira siromaštvo predgrađa i bogatstvo buržoazije. Oko 1920. godine s anim. filmom eksperimentirali su *Aurel Petrescu* i *Martin Iorda*. Prvi zv. film, soci-jalna glazb. komedija »Bing-bang« *N. Stroea* i *V. Vasilachea*, realiziran je 1935; do sredine



RUMUNJSKA, lijevo: J. MIHAIL, *Prosudba*, desno: L. CIULEI, *Șuma obješeni*

40-ih nastaje još dvadesetak filmova, među kojima prevladavaju adaptacije knjiž. i dramskih predložaka, te izravne kopije stranih filmova (s rum. glumcima i redateljima). Neuspjao pokušaj da se stvori stabilna domaća produkcija predstavljalo je osnivanje *Nacionalnoga filmskog fonda* koji je porezom na kino-ulaznicu trebao osigurati sredstva za razvitak rum. kinematografije. Donekle uspješnije rezultate polučilo je osnivanje film. odjela u *Nacionalnom uredu za turizam* (1936), koji je proizvodio dokum. i propagandne filmove, među ostalima i hvaljeni *«Zemlja Moților»* (1938) *Paula Calinescu*, dokum. ostvarenje nagrađeno na venecijanskom film. festivalu, ali se povremeno upuštao i u igr. produkciju, npr. zapaženom ekranizacijom komedije I. L. Caragialea *«Burna noć»* (1942) u režiji povratnika iz Francuske *Jeana Georgescu*. God. 1948. kinematografija je nacionalizirana, a prvo ostvarenje nastalo u socijal. državi je *«Dolina odjekuje»* (1949) *P. Calinescu*. U prvotnom utemeljivanju produkcije na socijal. principima najaktivniji su redatelji-veterani *J. Georgescu*, *P. Calinescu* i *J. Mihail*, kao i *Dimu Negreanu* (školovalan u SSSR-u) sa socijalno angažiranim diptihom *«Trubačevi unuci»* (1953) i *«Sunce se rađa»* (1954). Isprva nastaju 1 do 2 filma godišnje, no do 1955. realizirano ih je već 27, uglavnom s tipičnim temama koje propisuju socrealist. kanoni, kakve su ekranizacije knjiž. klasika o tegobama seljaštva i njihovu kasnijem preporodu u socijalizmu — igr. filmovi *«Na selu»* (1951) *Victora Iliua* i *J. Georgescu* te *«Mitrea Cocol»* (1952) *V. Iliua*. God. 1950. osnovan je film. studio *Buŧtea*, kao i *Institut za kazališnu i filmsku umjetnost* (Institutul de Arta Teatrala si Cinematografica «I. L. Caragiale», akr. IATC) u Bukureštu, a nešto kasnije počeli su s radom studio za kratkometr. film *Alexandru Sahiu* i studio za anim. film *Animafilm*; 1957. osnovan je *Nacionalni filmski arhiv* (Archivă Nationala de Filme) u Bukureštu. Među igr. filmovima kao značajno umj. ostvarenje ponajprije se izdvaja *«Mlin dobre sreće»* (1955) *V. Iliua*, prvi satirički elementi i neopterećenost kaz. glumom zamjećuju se u komediji *«Naš direktor»* (1955) *J. Georgescu* a urbana komedija *«Halo, pogrešan broj»* (1958) *Andreia Calarasua* svjedoči o stanovitom otklonu od socrealist. tema. Zapaženi su i prvi radovi diplomaca IATC-a, *«Jabuke»* (1955) red. tandem *Iulian Mihai/Manole Marcus*, te dječji film *«Crveni vođeni ljljan»* (1955) *Georghe Tobiasa*, prvi rum. igrani u boji. Međunar. ugled prvi postiže *Ion Popescu-Gopo*, autor anim. filmova

(kasnije se ističu i *Sabin Balasa*, *Bob Calinescu*, *Laurențiu Sîrbu*, *Constantin Mustetea*, *Gheorghe Sibianu*, *Olimp Varășteanu*, *Iulian Hermeneanu*, *Ștefan Munteanu*, *Liviu Ghigori*, *Florin Anghelescu* i *Ion Truica*) a na igr. filmu *Liviu Ciulei*, osobito *«Šumom obješenih»* (1964), nagrađenom 1965. na festivalu u Cannesu za najbolju režiju. Do prve polovice 60-ih izdvajaju se i *«Oštra zima»* (1965) *Mircea Mureșanu*, *«Lupeni 29»* (1962) *Mircea Dragana*, posvećeni nedaćama seljaka i radnika u doba kapitalizma, a velik komerc. uspjeh postiže kostimirani spektakl *«Tudor»* (1963) *Luciana Bratua* koji inspirira vrlo popularne spektakle *Sergiu Nicolae* *«Daćani»* (1966) i *«Mihai Hrabri»* (1970), te cijelu seriju pustolovnih filmova o hajducima (najčešće u režiji *Dimu Cocea*). Neki od tih filmova realizirani su u koprodukciji sa zapadnoevr. zemljama (najčešće Francuskom), koje tu realiziraju i vlastite projekte koristeći usluge studija *Buŧtea*, a *Louis Daquin* i *Henri Colpi* režirali su filmove *«Čičci Baragana»* (1957) odn. *«Codine»* (1963) po prozi rum. književnika D. Istratia. Sredinom 60-ih godina produkcija iznosi petnaestak igr. filmova godišnje, 25 animiranih, 76 film. novosti i 150 dokumentarnih. Od nekadašnjih 383 kina iz 1948. do 1966. broj im se povećao na 6360, te 41 pokretno, da bi kasnije — kao i u većini evr. zemalja — postupno opadao (do, npr., 717 poč. 80-ih godina). Među filmašima su sve zamjetnije modernističke tendencije, osobito u ostvarenjima *Luciana Pintilie* *«Nedje-*

lja, 6 sati ujutro» (1966) i *«Rekonstrukcija»* (1969), te usmjerenost individualnim sudbinama, osobito uočljiva u filmovima za djecu *Elizabete Bostan* te u velikom uspjehu u publike *«Žena za jednu sezonu»* (1969) *Gheorghe Vitamidis*, s vrlo popularnom *Irinom Petrescu*, dok žanrovsku šarolikost osigurava velika popularnost krim. filmova *S. Nicolae* *«Sua»* (najčešće situiranih u predratno razdoblje). Poč. 70-ih godina film. produkcija se decentralizira, pa igr. filmove realizira čak 5 produkcijskih jedinica, katkad i preko 30 godišnje (npr. početkom 80-ih godina). Među red. imenima koja se afirmiraju 70-ih godina su *G. Vitamidis*, *Dan Pița*, *Mircea Veroiu*, *Radu Gabrea*, *Malvina Ursianu* i dr. U red. prosedeu sve je prisutniji esteticizam, a u tematskom — uz česte knjiž. adaptacije, osobito sa sižejima iz predratnog razdoblja — sve je veće zanimanje za dvojbe suvremenog čovjeka. Osamdesetih godina najrenomiraniji redatelj je *Mircea Daneliuc* čiji su filmovi (npr. *«Proba mikrofona»*, 1980, i *«Jacob»*, 1988) vrlo uspješni i u inozemstvu, kao i *Constantin Vaeni*, *Alexandru Tatos*, *Alexa Visarion* i *Iosif Demian*. U rum. gradiću *Mamaia* održavao se međunar. festival anim. filmova. N. Pc.

RUSH, Richard, am. redatelj, scenarist i producent (1930). Na filmu od kraja 50-ih godina kao neovisni producent. Jedan od »najtipičnijih redatelja 60-ih godina«, zainteresiran tzv. tabu-tema, već prvim filmom *Prerano za ljubav* (Too



RUMUNJSKA
L. PINTILIE,
*Nedjelja
6 sati ujutro*

Soon to Love, 1960), o tinejdžerskoj ljubavi, trudnoći i abortusu, navješta svoje preokupacije, a pažnju izaziva i nekonvencionalnim pristupom temi. Incest i ninfomanija u središtu su filma *O ljubavi i žudnji* (Of Love and Desire, 1963), nakon čega se okreće niskobudžetnim komerc. produkcijama, radeći sredinom 60-ih godina i u Španjolskoj. Zapažen u produkciji prvih anti-vesterna M. Hellmana *Pucanje* i *Obuzdaj oluju* (oba 1965), gl. glumca tih filmova J. Nicholsona angažira za svoju »motociklističku sagu« *Andeli pakla na kotačima* (Hell's Angels on Wheels, 1967) koja stječe kult-status (slijedi slično koncipirani *Psych-Out*, 1968). Najveći uspjeh u kritike ostvaruje jednim od najbeskompromisnijih filmova o studentskom pokretu 60-ih godina *Glavom kroza zid* (Getting Straight, 1970), o profesoru (E. Gould) koji koleba između polit. uvjerenja i događaja koji se oko njega odvijaju. U toku 70-ih godina režira samo 2 filma: krim. komediju *Dva detektiva* (Freebie and the Bean, 1974), u kojoj se zapažaju njegove moralizatorske opsesije, i krim. melodramu situiranu u milje film. kaskadera *Kaskader* (The Stunt Man, 1980 /snimljen 1978/), za koju je nominiran za Oscara za režiju.

Ostali filmovi: *Nestalni prst sudbine* (The Fickle Finger of Fate, 1966); *Aleja gromova* (Thunder Alley, 1967); *Čovjek zvan Bodež* (A Man Called Dagger, 1968); *Dvojlja sedmorica* (The Savage Seven, 1969).

Dr. Je.

RUSPOLI, Mario, franc. redatelj tal. podrijetla (Rim, 1925 — Villepinte, 16. VI 1986). Studirao na École du Louvre. Film. karijeru otpočinje kao publicist, baveći se i tehnikom i umjetnošću medija. Bavi se isključivo dokum. filmom a svoj stil rada razvija pod utjecajem J. Roucha i struje → filma istine (*cinéma-vérité*); međutim, svoj je interes usmjerio na uže, specijalističkije teme, upotrebljavajući metodu intervjua na stručan, gotovo znanstveni način. Prvi mu je film *Ljudi kila* (Les hommes de la baleine, 1956) o životu na kitolovcu, dok ugled stječe *Nepoznatima na zemlji* (Les inconnus de la terre, 1961), gdje opservira života seljaka. Najistaknutije mu je ostvarenje *Pogled na ludilo* (Regard sur la folie, 1962), snimljen u psihijatrijskoj bolnici u Saint-Albanu (umj.

savjetnik H. Colpi); realiziran u suradnji s med. osobljem, izraz je nade da pažljivo promatranje i suradnja s pacijentom mogu dovesti do jasne spoznaje o razlozima bolesti. Zapažen i u stručnim med. i u film. krugovima, bio je rodonačelnik velikog zanimanja dokumentarista za problematiku psih. bolesti.

Ostali važniji filmovi: *Sjena i svjetlo Rima* (Ombré et lumière de Rome, 1959); *Renesansa* (Renaissance, 1963); *Mali grad* (Petite ville, 1963); *Chaval* (1971).

D. Šva.



J. RUSSELL u filmu *Pobuna Mamie Stover*

RUSSELL, Jane (puno ime **Ernestine J. Geraldine Russell**), am. glumica (Bemidji, Minnesota, 21. VI 1921). Kći glumice Geraldine Jacobi, od 1937. vrlo uspješan model a od 1940. uči glumu u Max Reinhardt Theatrical Workshop i kod M. Ouspenskaje. Na filmu od 1941, kada je među brojnim kandidatkinjama-početnicama odabrana za gl. žensku ulogu u filmu *Odmjetnik* (H. Hughes, 1943), i to uz već legendarno veliki publicitet

(koji se i povećao kad su cenzori taj film na neko vrijeme zabranili za prikazivanje). Jedan od gl. razloga bila je njena uloga djevojke koja fatalno poremeti prijateljstvo dvojice protagonista, posebno njena prirodna seksualna provokativnost te izrez koji ističe grudi »zavidnih dimenzija«; upravo od tog filma grudi u am. kinematografiji postaju erotskim »fetišem«, novom oznakom izazovne privlačnosti u tipu → pin-up. Potpisivši 7-godišnji ugovor s Hughesom (koji je potom »posuđuje« dr. kompanijama), do 1955. radi uglavnom za RKO, a uspješno nastupa sve do potkraj 50-ih godina, ne ponovivši ipak senzaciju iz svog debija. Ponajviše glumi samosvjesne, ponekad i cinične mlade žene u pustolovnim filmovima (npr. *Njegov tip žene*, 1951, J. Farrowa i *Macao*, 1952, J. von Sternberga — pokušaji stvaranja stand. para sa R. Mitchumom) i komedijama, u kojima zna doći do izražaja i njezin pjevački i plesачki dar (npr. *Muškarci više vole plavuše*, 1953, H. Hawksa), razlikujući se od dr. pin-up zvijezda neposrednošću, te sugeriranjem nespustano prirodnoga pa i ležerno-humornog odnosa prema seksualnosti. Kad joj je popularnost opala, posvetila se nastupima u noćnim klubovima i tv-reklamama, povremeno i kazalištu (npr. broadwayski musical *Kompanija* 1971). Igrala je (do 1970) u 24 filma.

Ostale važnije uloge: *Bjeldoliki* (N. Z. McLeod, 1948); *Priča iz Las Vegasa* (R. Stevenson, 1952); *Sin Bjeldolikog* (F. Tashlin, 1952); *Francuska limija* (L. Bacon, 1954); *Vruća krv* (N. Ray, 1955); *Visoki ljudi* (R. Walsh, 1955); *Pobuna Mamie Stover* (R. Walsh, 1956); *Sudbina je lovac* (R. Nelson, 1964).

An. Pet.

RUSSELL, Ken, brit. redatelj (Southampton, 3. VII 1927). Završivši Nautical College u Pangbourne, 1945. postaje kadet trg. mornarice, a 1946–49. služi u RAF-u. God. 1950. baletni je plesač u Norveškoj, a 1951. počinje glum. karijeru u trupi Garrick Players. Ubrzo prelazi na fotografiju i surađuje u mnogim modnim časopisima (npr. »Picture Post«); tada upoznaje Shirley Ann Kingdon, buduću suprugu i kostimografkinju većine njegovih filmova; zajedno prelaze na katoličanstvo. God. 1956–58. snima prve amat. filmove (najistaknutiji je *Amelia i andeo* — Amelia and Angel, 1958), na temelju kojih biva angažiran za BBC, gdje radi brojne filmove o glazbi i lik. umjetnosti. Prvi zapaženiji biografsko-dokum. filmovi bili su o S. S. Prokofjevu (1961), zanimljiv i po tome što se uglavnom vide samo ruke skladatelja, te o E. Elgaru (1962). Prvi mu je kinemat. film komedija *Francuska moda* (French Dressing, 1963), u kojoj rabi trikove iz tv-reklama (po tome je preteča R. Lestera). Usporedo i dalje radi za televiziju, između ostalog filmove o B. Bartóku, G. Debussyju, H. Rousseauu, I. Duncan, D. G. Rossettiju, F. Deliusu te R. Strausu (kojeg je kritika nazvala »travestijom činjenica iz skladateljeva života«), u kojima dolazi do izražaja zanimanje za biografije umjetnika te raskošni, kičeni vizualni stil i ekscentričnost. Njegov drugi kinemat. film je ekranizacija špijunskog romana L. Deightona o tajnom agentu Harryju Palmeru (M. Caine) *Mozak od milijardu dolara* (Billion Dollar Brain, 1967), dio kraće serije. Najuspjeliji su mu filmovi 2 adaptacije knjiž. djela. U *Zaljubljenim ženama* (Women in Love, 1969, nominacija za Oscara za režiju), kojima se proslavljaju G. Jackson i O. Reed, redateljeva je bujna vizualna imaginacija u sretnom spoju sa svjetonazorom D. H. Lawrencea i njegovim pogledima na odnose među spolovima, na dihotomiju duhovne i materijalne kulture, te čovjekovih biol. datosti i emocionalnosti, s Russellovim čestim motivom seksual-

K. RUSSELL, *Demoni* (O. Reed i V. Redgrave)



ne neusklađenosti kao izvora okrutnosti i zla; *Demoni* (The Devils, 1970) slobodna su obradba dvaju predložaka (*Demoni* J. Whitinga i *Demoni iz Louduma* A. Huxleyja), u osnovi polit. film iz XVII st., koji nosi i pečat Russellove osobene interpretacije odnosa religije i crkve kao institucije. U njegove uspjelije filmove kritika ubraja i *Divljeg Mesiju* (Savage Messiah, 1972) o za života nepriznatom kiparu H. Gaudieru-Brzeski, te *Gustava Mahlera* (Mahler, 1974), više utemeljenog na vizualizaciji Mahlerove glazbe nego na biografiji. Mlada publika vrlo je dobro prihvatila njegovu ekranizaciju rock-opere grupe *Who Tommy* (1975). Nekonvencionalnim pristupom temama, baroknom režijom neuobičajenom za brit. kinematografiju, živoga vizualnog stila i ritma, osvježanje u matičnoj kinematografiji, istican kao njen najizvorniji modernist, R. — međutim — već u to vrijeme ukazuje i na svoje očigledne nedostatke: sklonost senzacionalizmu, često neuspješno nastojanje da se prevlada kič, opterećenost seksualnošću (što često prelazi u vulgarnost), egzaltiranost režije, ponekad i odveć »plakatsko« uobličavanje likova. Tako su *Ljubitelji glazbe* (The Music Lovers, 1971) ocijenjeni kao odveć voajeristički pristup životu P. I. Čajkovskog, *Momak* (The Boy Friend, 1971) kao »mlaki« hommage B. Berkeleyju, a *Lisztomania* (1976) kao neukusan i površan film o F. Lisztu. Dalji projekti, premda nešto »mirniji« i manje kičenog stila, nisu više uspjeli zaintrigirati niti obožavatelje ovoga kontroverzno redatelja. Bavi se i opernom režijom.

Ostali filmovi: *Valentino* (1977); *Korijeni priviđenja* (Altered States, 1979); *Zločin iz strasti* (Crimes of Passion/China Blue, 1984); *Gothic* (1986); *Arija* (epizoda u opernom omnibusu, 1987); *Salomina posljednji ples* (Salome's Last Dance, 1988); *Duga* (The Rainbow, 1989).

LIT.: C. Wilson, Ken Russell: A Director in Search of a Hero, London 1974; Th. Atkins, Ken Russell, New York 1976; J. Gomez, Ken Russell: The Adaptor as Creator, London 1976; D. Rosenfeldt, Ken Russell: A Guide to Reference Sources, Boston 1978; G. D. Philips, Ken Russell, Boston 1979.

B. Vid.

RUSSELL, Rosalind, am. filmska i kazališna glumica (Waterbury, Connecticut, 4. VI 1908 — Hollywood, 28. XI 1976). Kći pravnik i urednice modnog magazina, školuje se na koledžu Marymount i na Američkoj akademiji dramskih umjetnosti (AADA). Od 1930. glumi na Broadwayu, gdje je zapažaju hollywoodski »lovci na talente«, debitira u filmu *Evelyn Prentice* (1934) W. K. Howarda. Dinamična, okretna, vična »rafačinim« replikama, potkraj 30-ih godina profilira prototip žene (na razmeđu tipova → mondenke i → dobre prijateljice) koja karijeru pretpostavlja obiteljskoj sreći, najčešće u melodramama (npr. *Craigova supruga*, 1936, D. Arzner) ili komedijama (npr. njena najuspjelija uloga novinarka koja uzalud pokušava »pobjeći u mirni život« u *Njegovoj djevojci Petku*, 1940, H. Hawksa). Od sredine 40-ih godina još se više usmjeruje prema karakternim ulogama. Stekavši 4 nominacije za Oscara (*Moja sestra Eileen*, 1942, A. Halla; *Sestra Kenny*, 1946, i *Korota pristaje Elektri*, 1947, D. Nicholasa /izrazito dramska uloga/; *Auntie Mame*, 1958, M. De Coste), do poč. 60-ih godina zadržava status jedne od najcjenjenijih hollywoodskih glumica. Igrala je (do 1971.) u 51 filmu. God. 1972. primila je *Jean Hersholt Humanitarian Award*. Napisala je autobiografiju *Život je banquet* (Life Is a Banquet, New York 1977 /sa Ch. Chase/).

Ostale važnije uloge: *Bezobzira* (V. Fleming, 1935); *Kinesko more* (T. Garnett, 1935); *Pod dvije zastave* (F. Lloyd, 1936); *Noć mora pasti* (R. Thorpe, 1937); *Citadela* (K. Vidor, 1938); *Žene* (G. Cukor, 1939); *Nije vrijeme za komediju*

K. RUSSELL, *Zaljubljeni žene* (O. Reed i A. Bates)



(W. Keighley, 1939); *Ta stvar zvana ljubav* (A. Hall, 1941); *Sreli su se u Bombayu* (C. Brown, 1941); *Uzmi pismo, draga* (M. Leisen, 1942); *Grubo govoreći* (M. Curtiz, 1945); *Krivića Janet Ames* (H. Levin, 1948); *Piknik* (J. Logan, 1956); *Većina od jednog* (M. LeRoy, 1961); *Gypsy* (M. LeRoy, 1962); *Zajedničko ljetovanje* (Da. Mann, 1962); *Nevođe s anđelima* (I. Lupino, 1966).

LIT.: N. Yamm, Rosalind Russell, New York 1975.

Đ. Pć.

RUSTICHELLI, Carlo, tal. skladatelj (Carpi, 24. XII 1916). Diplomiravši klavir u Bologni (Accademia Filarmonica), od 1940. privatno uči kompoziciju kod C. Dobicija u Rimu. Na filmu od 1941. potom (1943-47) dirigent u opernim kućama Parme, Modene, Pescare i Reggio Emilije, gdje se ističe interpretacijama djela G. Puccinija, što kasnije znatno utječe na njegovu film. muziku (kao i, s druge strane, tal. folklor). Filmu se potpuno posvećuje od 1947. Posebno uspješno surađuje sa P. Germijem, skladajući za 16 (od 18) njegovih filmova; ističu se partiture za *Izgublenu mladost* (1947), *U ime zakona* (1949), *Put nade* (1950), *Razbojnika iz Tacca del Lupo* (1952), *Zeljezničara* (1955), *Čovjeka od slame* (1958), za koju je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastroi d'Argento (kao i kasnije za *Brancaleoneovu vojsku*, 1966, M. Monicellija), *Prokletu prijevazu* (1960), *Razvod na talijanski način* (1961), *Zavedenu i napuštenu* (1963) i *Gospođe i gospodu* (1965). Jedan od najplodnijih tal. filmskih skladatelja (posebno je aktivan 50-ih i 60-ih godina, s »rekordom« od čak 30 naslova u 1 godini), podjednako uspješan u raznim žanrovima, do 1988. napisao je više od 200 film. partitura. Radi i za televiziju (npr. tv-serije *Avanture Odiseja* F. Rossija i ... i život teče dalje D. Risija).

Ostali važniji filmovi: *Toto traži kuću* (Steno i M. Monicelli, 1949); *Srca bez granica* (L. Zampa, 1950); *Izvan zakona* (A. Vergano, 1950); *Sutra je novi dan* (L. Moguy, 1951); *Grad se brani* (P. Germi, 1951); *Spušteni kapci* (L. Comencini, 1951); *Puccini* (C. Gallone, 1952); *Zaljubljeni* (M. Bolognini, 1955); *Namiguša Marisa* (M. Bolognini, 1957); *Kapo* (G. Pontecorvo, 1960); *Ljubav u Rimu* (D. Risi, 1960); *Duga noć 1943.* (F. Vancini, 1960); *Dan lavova* (N. Loy, 1961); *Glineni golub* (G. Montaldo, 1961); *Accattone* (P. P. Pasolini, 1961, obradba glazbe J. S. Bacha); *Mamma Roma* (P. P. Pasolini, obradba A. Vivaldija); *Smrt* (B. Bertolucci, 1962); *Dolaze Titani*

(D. Tessari, 1962); *Ludo more* (R. Castellani, 1962); *Četiri dana u Napulju* (N. Loy, 1962); *Dru-govi* (M. Monicelli, 1963); *Rogopag* (omnibus, 1963); *Bubeova djevojka* (L. Comencini, 1963); *Topli život* (F. Vancini, 1964); *Suze za bandita* (C. Saura, 1964); *Ja, ja... pa ostali* (A. Blasetti, 1965); *Operacija Strah* (M. Bava, 1966); *Mijene naše ljubavi* (F. Vancini, 1966); *Otac obitelji* (N. Loy, 1967); *Nemoralan tip* (P. Germi, 1967); *Serafino* (P. Germi, 1968); *Sedmorica braće Cervi* (G. Puccini, 1968); *Brancaleone u križarskom ratu* (M. Monicelli, 1970); *Rosolino Paternò/General i vojnik* (N. Loy, 1970); *Zatvorenik u očekivanju presude* (N. Loy, 1972); *Alfredo, Alfredo* (P. Germi, 1972); *Avanti!* (B. Wilder, 1972); *U ime talijanskog naroda* (D. Risi, 1972); *Ugrizi pa bježi* (D. Risi, 1973); *Ubojstvo iz ljubavi* (L. Comencini, 1974); *Prijatelji moji* (M. Monicelli, 1975); *Žena na prozoru* (P. Granier-Deferre, 1976); *Gangster* (J. Deray, 1977); *Pismo ili glava* (N. Loy, 1982); *Prijatelji moji II* (M. Monicelli, 1983); *Prijatelji moji III* (N. Loy, 1986).

Ni. Š.

RUTHERFORD, Margaret, brit. filmska i kazališna glumica (London, 11. V 1892 — Chalfont St. Peter, 22. V 1972). Isprva profesorica klavira i diktice. Glumom se počinje baviti tek u zrelijoj dobi (1925) učeći u školi kazališta Old Vic (u kojem kasnije dobiva i angažman). Savršenog osjećaja za ritam radnje i dijaloga, oniza, živahne mimike kojom odvlači pažnju od partnera, ponajviše se ističe likovima ekcentričnih Engleskinja. Na filmu debitira 1936, ali popularna postaje tek 1945. ulogom medija u predstavi N. Cowarda i istoimenoj ekranizaciji D. Leana *Radostan duh* (1945). Nakon toga glumi gotovo isključivo u bizarnim filmovima ili ulogama, uvijek s velikim uspjehom (npr. u → Ealing-komediji *Pasoš za Pimlico*, 1949, H. Corneliusa ili ekranizaciji Wildeove komedije *Važno je zvati se Ernest*, 1952, A. Asquitha /kao miss Prism/). Najveću popularnost ipak postiže duhovitim tumačenjem miss Marple, detektivke-amaterke iz romana A. Christie (Rekla je umorstvo, 1962, *Umorstvo u galopu*, 1963, te *Umorstvo na brodu* i *Najprljavije umorstvo*, oba 1964, G. Pollocka). Šezdesetih godina osobito se istaknula kao vojvotkinja koja se prvi put u životu sprema letjeti avionom u filmu »*Vip*« (A. Asquith, 1963, Oscar za epizodu) te jednom od rijetkih ozbiljnih uloga — mistress Quickley

— u *Ponoćnim zvonicima* (O. Welles, 1966). Nastupila je u 40 filmova. God. 1967. dodijeljeno joj je počasno plemstvo (*Dame*). Objavila je *Autobiografiju Margaret Rutherford* (Margaret Rutherford: An Autobiography, London 1972, sa G. Robyns).

Ostale važnije uloge: *Govor đavola* (C. Reed, 1936); *Mirna svadba* (A. Asquith, 1940); *Pohuraj* (A. Asquith, 1943); *Engleski bez suza* (H. French, 1944); *Dok sunce sja* (A. Asquith, 1947); *Miranda* (K. Annakin, 1947); *Najljepši dani vašeg života* (F. Lauder, 1950); *Aligator zvan Daisy* (J. L. Thompson, 1955); *Ja sam dobro, Jack* (J. Boulting, 1959); *Umorstva po abecedi* (F. Tashlin, 1965); *Grofica iz Hong Konga* (Ch. Chaplin, 1967); *Arabella* (M. Bolognini, 1967).

LIT.: E. Keown, Margaret Rutherford, New York 1955; D. Langley Simmons, Margaret Rutherford. A Blithe Spirit, New York 1983.

RUTTENBERG, Joseph, am. snimatelj podrijetlom iz Rusije (Petrograd /danas Lenjingrad/, 4. VII 1889 — Los Angeles, 1. V 1983). Član A. S. C. U SAD od ranog djetinjstva. Isprva kurir, potom novinar i foto-reporter u Bostonu. Od 1911. snima film. novosti, a 1915. postaje asistent snimatelja u kompaniji Fox; 1926–62. radi za MGM. Samostalno snima od 1931. Njegovu fotografiju odlikuje podvrgavanje tipičnim zahtjevima hollywoodske produkcije, precizan prikaz radnje i, osobito, glumaca, ali — povremeno — i sposobnost prilagođavanja redateljima osebujnog stila (npr. ekspresionistička crno-bijela fotografija u *Zakonu linča*, 1936, F. Langa ili spektakularan ali krajnje harmoničan kolor kojim sugestivno dočarava atmosferu *fin-de-siècle* u *Gigi*, 1958, V. Minnelli /Oscar za kolor-fotografiju/. Uz L. Shamroya snimatelj s dosad najviše Oscara (4), dobio ga je i za crno-bijele filmove *Gospoda Mini-ver* (W. Wyler, 1942) i *Netko tamo gore me voli* (R. Wise, 1956) te u jedinstvenoj konkurenciji za *Veliki valcer* /*Priče iz bečke šume* (J. Duvivier, 1938). Nominiran je bio za crno-bijele filmove

Most Waterloo (M. LeRoy, 1940), *Fantom Londona* (V. Fleming, 1941), *Gospoda Curie* (M. LeRoy, 1944), *Plinsko svjetlo* (G. Cukor, 1944) i *Julije Cezar* (J. L. Mankiewicz, 1953) te za film u boji *Butterfield 8* (Da. Mann, 1960, sa Ch. Hartenom). Povukao se 1968.

Ostali važniji filmovi: *Borba* (D. W. Griffith, 1931); *Tri kuma* (R. Boleslawski, 1936); *Jedan dan na trkama* (S. Wood, 1937); *Veliki grad* (F. Borzage, 1937); *Tri ratna druga* (F. Borzage, 1938); *Konfekcijski anđeo* (H. C. Potter, 1938); *Žene* (F. Cukor, 1939, sa O. T. Marshom); *Broadwayska melodija iz 1940.* (N. Taurug, 1940, sa O. T. Marshom); *Drug X* (K. Vidor, 1940); *Philadelphijska priča* (G. Cukor, 1940); *Žena s dva lica* (G. Cukor, 1941); *Žena godine* (G. Stevens, 1942); *Robovi prošlosti* (M. LeRoy, 1942); *Predstavljanje Lily Mars* (N. Taurug, 1943); *Gospoda Parkinson* (T. Garnett, 1944); *Dolina odluke* (R. Garnett, 1945); *Avantura* (V. Fleming, 1945); *Želi me* (G. Cukor i M. LeRoy, 1947); *Ubojica McCoy* (R. Rowland, 1947); *Mito* (R. Z. Leonard, 1949); *Sporodna ulica* (A. Mann, 1949); *Irene Forsyte* (C. Bennett, 1949); *Priča o Miniverovima* (H. C. Potter, 1950); *Veliki Caruso* (R. Thorpe, 1951); *Zarobljenik dvorca Zenda* (R. Thorpe, 1952); *Latinski ljubavnici* (M. LeRoy, 1953); *Brigadon* — *škotski san* (V. Minnelli, 1954); *Kad sam posljednji put vidio Pariz* (R. Brooks, 1954); *Prekinuta melodija* (C. Bernhardt, 1955); *Kismet* (V. Minnelli, 1955); *Labud* (Ch. Vidor, 1956); *Odbojna debitantica* (V. Minnelli, 1958); *Olupina broda Mary Deare* (M. Anderson, 1959); *Priča o Jean Harlow* (G. Douglas, 1965); *Silvija* (G. Douglas, 1965); *Oscar* (R. Rouse, 1966). K. Mik.

RUTTKAI, Éva, madž. glumica (Budimpešta, 31. XII 1927). S braćom Ivanom i Ottom već kao djevojčica nastupa u Laknerovu dječjem kazalištu u Budimpešti, a sa 7 godina glumi i u filmu *Lila akacija* (1934) I. Szekelyja. Glumi se profesionalno posvećuje s nepunih 20 godina, i otada je

članica više vodećih budimpeštanskih kazališta. Scenski šarm i ženstvenost podjednako uspješno koristi u klas. (npr. Shakespeare) i u modernom repertoaru (npr. T. Williams), dok njen temperament i sklonost humoru do izražaja dolaze u brojnim komedijama i lakrdijama. Kao odrasla na filmu nastupa od 1948; osobito se ističu uloge u filmovima *Mala čaša piva* (F. Mariassy, 1955), *U ponoć* (Gy. Révész, 1957), *Povijest moje gluposti* (M. Keleti, 1966) i *Kad se Jozsef vrati* (Zs. Kezdi-Kovacs, 1975). S uspjehom glumi i na radiju i televiziji. Dvostruka je dobitnica kaz. Nagrade Mari Jaszai, a nosilac je i najvišega madž. priznanja — drž. Nagrade Lajos Kossuth.

Ostale važnije uloge: *Gospoda Szabo* (F. Mariassy, 1949); *Neobičan brak* (M. Keleti, 1951); *Lilomfi* (K. Makk, 1954); *Budimpeštansko proljeće* (F. Mariassy, 1955); *Svečani ručak* (Gy. Révész, 1956); *Gorka istina* (Z. Varkonyi, 1956/57); *Kakva noć!* (Gy. Révész, 1958); *Besane godine* (F. Mariassy, 1959); *Svaki je dan nedjelja* (F. Mariassy, 1962); *Posljednja večera* (Z. Varkonyi, 1962); *Foto Haber* (Z. Varkonyi, 1963); *Madžarski bogatun* — *Zoltan Kárpáthy* (Z. Varkonyi, 1966); *Krstitke* (I. Gaal, 1967); *Sve o ženama* (M. Keleti, 1967); *Putovanje oko moje ljubavi* (Gy. Révész, 1970); *N. N. anđeo smrti* (J. Herskó, 1970); *Sindbad* (Z. Huszarik, 1971); *Bila jednom jedna obitelj* (Gy. Révész, 1974); *Labirint* (A. Kovacs, 1976); *Ima vremena* (P. Gothár, 1985). I. Šo.

RUTTMANN, Walter, njem. redatelj (Frankfurt a/M, 28. XII 1887 — 15. VII 1941). Studirao arhitekturu u Zürichu i slikarstvo u Berlinu. Jedan od utemeljitelja njem. eksperimentalnog filma, kao učenik V. Eggelinga isprva eksperimentira s tzv. pokretnim geometrijskim oblicima. Njegov prvi film *Zvučni val* (Die tonnende Welle, 1921) jedan je od prvih pokušaja zv. filma. U sljedećem eksperimentu *Opus I–IV* (1921–25) pokušao je — s pomoću ritmičkog »disharmoničnoga montažnog niza« jedva zamjetljivih oblika koji podsjećaju na rendgenske snimke — stvoriti »vizualnu glazbu« koja je znatno utjecala na niz dr. avangardista. Potom je za I dio *Nibelunga* (1924) F. Langa realizirao sablasnu sekvencu sna (*Der Falkentraum*), a 1926. surađivao sa L. Reiniger na *Pustolovinama princa Ahmeda*, prvomu cjelovečernjemu anim. filmu. Njegovo najznamenitije djelo je *Berlin — simfonija velegrada* (Berlin — Die Symphonie einer Grosstadt, 1927), s fotografijom R. Baberskea i muzikom E. Meisela, prema sporovima koji još uvijek traju — za neke dokum. a za druge eksp. film. U stvari, to je »eksperimentalni dokumentarni film« o »Berlinu od zore do ponoći«; koristeći iskustva D. Vertova i njegova *kino-oka*, kao i mjestimice S. M. Ejzenšteina (*montaža atrakcija*), stvorio je ritmički i vizualno impresivni film. zapis o životu velegrada; pojedine sekvence (automobili, tramvaji, tračnice, hodanje ljudi itd.) kao zaokružene ritmičke cjeline nerijetko trpe usporedbu s kadencama iz najuspjelijih avangardnih glazb. ostvarenja; iako je naglasak bio više na ritmičko-vizualnoj komponenti no na prikazu života i traganju za nekom transcendirajućom idejom, film je ostvario golem uspjeh i inicirao čitav niz po njemu nazvanih *simfonija velegrada*. Nakon svoga prvoga zv. filma *Melodija svijeta* (Melodie der Welt, 1928) realizira svoj najradikalniji eksperiment — film *Seršetak tjedna* (Wochenende, 1931), zapravo montažu samoga zv. zapisa na »praznoj vrpici« (bez slika). U Italiji se okušao i na igr. filmu (*Čelik* — Acciaio, 1933 /prema scenariju L. Pirandella/). Od tada se posve posvetio dokum. filmu. Iako lijeve polit. inklinacije, pomaže L. Riefenstahl u filmu *Trijumf*



W. RUTTMANN, Berlin — simfonija velegrada

volje (1935) — u sceni Hitlerova »mesijanskog« spuštanja s neba »da spasi njemački narod«. Postupno svojim djelovanjem postaje zagovornik nacionalsocijalizma, pa za nacističku propagandu snima film o njem. vojsci *Njemački tenkovi* (Deutsche Panzer, 1940). Snimajući na fronti propagandnu *Pobjedu na Istoku* (Sieg im Osten, 1941) pogiba za jedne protuofenzive sovj. armije. Vr. V. **RUZZOLINI, Giuseppe**, tal. snimatelj (Rim, 21. V 1930). Isprva asistent snimatelja (npr. D. Scale, O. Martellija i L. Barbonija), samostalno snima od 1967. U počecima njegove karijere posebno je značajna suradnja sa P. P. Pasolinijem (*Kralj Edip*, 1967; *Teorema*, 1968; *Svinjac*, 1969 /sa T. Delli Collijem i A. Nannuzzijem/; *Cvijet 1001 noći*, 1974), u kojoj majstorski slijedi redateljevo nastojanje da slika bude što jednostavnija, dokumentaristički uvjerljiva, a opet bogata simbolima; ističe se i uporabom kolora. Snimajući pak filmove kao *Prevratnici* (P. i V. Taviani, 1967, sa G. Narzisijem), *Queimada — otok u plamenu* (G. Pontecorvo, 1969, sa M. Gattijem) i *Sakrij se!* (S. Leone, 1971) ili, u novije vrijeme, *Tajna četiri krune* (F. Baldi, 1982), gdje snima u 3-D tehnici, i *Vatreni davor* (M. L. Lester, 1984, u SAD) po romanu S. Kinga, gdje se priklanja horror-efektima, R. dokazuje prvoklasno vladanje film. tehnikom. Radi i za televiziju (pogotovo od 80-ih godina).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Evangelje 70* (omnibus, epizoda P. P. Pasolinija, 1967); *Gangsteri u Milanu* (C. Lizzani, 1968); *Da, gospodine!* (U. Tognazzi, 1968); *Opće pobijanje* (L. Zampa, 1970); *Optužba za ubojstvo jednog studenta* (M. Bolognini, 1971); *Visoko društvo Rima* (C. Lizzani, 1971); *Igra karata* (L. Comencini, 1972); *Što?* (R. Polanski, 1972); *Skalpel — bijela mafija* (L. Zampa, 1973); *Allonsanfan* (P. i V. Taviani, 1974); *Nobody i Indijanci* (D. Damiani, 1976); *Krvavi autostop* (P. Festa Campanile, 1976); *Kako izgubiti ženu i naći ljubavnicu* (P. Festa Campanile, 1978); *Teresino tijelo* (P. Festa Campanile, 1979); *Vrući kreveti* (L. Zampa, 1979). K. Mik.

RYAN, Robert, am. glumac (Chicago, 11. XI 1909 — New York, 1. VII 1973). Iz obitelji ir. podrijetla, studirao na čičaškoj Loyola Academy, potom u Dartmouthu gdje se intenzivno bavio sportom (4 godine bio je boksački prvak teške kategorije). Uzdržavao se raznim poslovima: kao radnik na ranču, trgovac i maneken. Glumu uči u Max Reinhardt Theatrical Workshop u Hollywoodu i u kazalištu debitira 1939 (često je na Broadwayu partner L. Rainer i T. Bankhead). Zahvaljujući P. Lorentzu na filmu debitira 1940. U sezoni 1941/42. vraća se na Broadway i glumi gl. ulogu u komadu C. Odetsa *Sukob u noći*, potom neko vrijeme služi u mornarici. Njegova film. karijera stvarno otpočinje nakon rata. Visok, crnokos, izrazito muževna izgleda, pravilnih crta lica ali prijetećeg izgleda, desetak godina većinom tumači negativne ili zlokovne likove u suvremenoj varijanti → dobroga lošeg momka, osobe s »ruba egzistencije«, psihički (pa i na granici psihopatije) ili moralno opterećene, ali inteligentne i često svjesne svojih defekata → najčešće u drugim gl. ulogama, kao dramaturški vrlo aktivan kontrapunkt likovima drugačijih obilježja. Nastupa u filmovima vrhunskih redatelja, često izrazito žanrovskima (i u struji *film noir*), ali s jakim psihol. akcentima; ističu se: *Žena na obali* (J. Renoir, 1947), gdje je »opasni« ljubavnik, *Unakrsna vatra* (E. Dmytryk, 1947), kao antise-mit-ubojica, *Nasilje* (F. Zinnemann, 1948), kao invalid koji se osvećuje izdajici iz zarobljeničkog

logora, *Uhvaćen* (M. Ophüls, 1948), kao neurotični suprug, *Na opasnom terenu* (N. Ray, 1951), kao nesmiljeni policajac, te kao pokvarenjak u filmovima s Divljeg zapada *Gola ostruga* (A. Mann, 1953) i *Loš dan u Black Rocku* (J. Sturges, 1955). Od sredine 50-ih godina karijera mu postupno opada, a sve češće tumači pozitivne likove; među ulogama u posljednjoj fazi karijere izdvaja se ona šerifa u *Divljoj hordi* (S. Peckinpah, 1969). Njegov posljednji film *Umri na drugom mjestu* (J. Flynn, 1974) prikazan je posmrtno. Nastupio je u 71 filmu. Nije napuštao kazalište, gdje je najzapaženije uspjeh ostvario u Shakespeareovu *Othellu* i *Dugom putovanju u noć* E. O'Neilla 1967, a glumio je i na televiziji.

Iako nikad nije postao vrhunska zvijezda, neprekidno je učvršćivao ugled inteligentnoga i izrazito nadarenog glumca. Jedan je od rijetkih u film. industriji koji su se aktivno borili protiv makartizma. Suprotno svojim najpoznatijim ulogama, R. se u privatnom životu bavio »miroljubivim« aktivnostima, pa je zapamćen i kao osnivač Theatre Group na sveučilištu UCLA u Los Angelesu.



R. RYAN u filmu *Unakrsna vatra*

Ostale važnije uloge: *Povratak bandita* (R. Enright, 1947); *Odmetnik se vraća* (R. Enright, 1948); *Berlin Express* (J. Tourneur, 1948); *Dječak zelene kose* (J. Losey, 1948); *Namještaljka* (R. Wise, 1949); *Rođena da bude zla* (N. Ray, 1950); *Junaci Guadalcanala* (N. Ray, 1951); *Sukob u noći* (F. Lang, 1952); *Zakon je jači* (B. Boetticher, 1952); *Inferno* (R. W. Baker, 1953); *Njenih dvanaest momaka* (R. Z. Leonard, 1954); *Kuća od bambusa* (S. Fuller, 1955); *Bijeg u Burmu* (A. Dwan, 1955); *Visoki ljudi* (R. Walsh, 1955); *Povratak iz vječnosti* (J. Farrow, 1956); *Ljudi u ratu* (A. Mann, 1957); *Mala božja njiva* (A. Mann, 1958); *Dan odmetnika* (A. De Toth, 1959); *Sutrašnjica bez izgleda* (R. Wise, 1959); *Kralj kraljeva* (N. Ray, 1961); *Paklena fregata* (P. Ustinov, 1962); *Bitka u Ardenima* (K. Annakin, 1965); *Profesionalci* (R. Brooks, 1966); *Dvanaest žigosanih* (R. Aldrich, 1967); *Dan revolveraša* (J. Sturges, 1967); *Custer, čovjek sa Zapada* (R. Siodmak, 1968); *Čovjek zakona* (R. Winner, 1970); *Trk zeca po poljima* (R. Clément, 1972); *Dolazi ledar* (J. Frankenhaimer, 1973); *Rat zbog Lolly Madonne* (R. C. Sarafian, 1973); *Akcija za atentat* (D. Miller, 1973).

Vr. V. **RYBÁK, Viktor**, snimatelj (Petrovaradin, 31. III 1902 — Zagreb, 5. V 1985). Osnovnu školu zavr-

šio u Petrovaradinu, a 4 razreda gimnazije u Beču (gdje je 1917–20. bio praktikant u film. tvrtkama Regent i Zenit). Ta iskustva iskoristio je 1920–22, uvevši — kao praktikant u novosadskom Globus filmu — neke novine u razvijanju i sušenju filma. Tada počinje snimati film. reportaže, a u Beogradu snima i kralja Petra I. God. 1923. prelazi u Zagreb, osnovavši u poduzeću Balkan film moderan film. laboratorij (koji vodi do 1926). U međuvremenu snima turističke, reklamne i sport. filmove, kao i igrani *Dvorovi u samoći* (1925) T. Strozija, iskazujući istančan smisao za kadriranje. Prešavši u am. kompaniju Fox, kao šef teh. osoblja provodi mnoge svoje inovatorske zamisli, ali i dalje snima reportaže. Tada osniva vlastiti laboratorij *Rybák* za izradbu nij. i zv. filmova, u kojem je izradio i kopije prvih ton. filmova prikazanih u nas (npr. *Pjevača jazza*, 1927, A. Croslanda). Od 1945. rukovoditelj je laboratorija u Jadran filmu, a od 1947. do umirovljenja radi u Nastavnom filmu u Zagrebu. Bio je i vrstan fotograf, čiji opus obuhvaća gotovo 1000 umj. snimki; kao amat. speleolog zaslužan je za uspjele fotografije spilja Vaternica kod Zagreba i Skuljica kod Baške na Krku. S uspjehom se bavio i slikarstvom (ulja). P. C./E. Ce.

RYBKOWSKI, Jan, polj. redatelj (Ostrowiec Swietokrzyski, 4. IV 1912–29. XII 1987). Diplomirao je na Likovnoj akademiji u Poznaniu i Državnom institutu kazališne umjetnosti u Varšavi (režija). Prije rata dekorater i scenograf u kazalištu. God. 1948. asistira W. Jakubowskoj u *Posljednjoj etapi*, i otada se posvećuje filmu. Svoj cjelovečernji prvijenac, intimnu dramu *Kuća u divljini* (Dom na pustkowiu, 1950), morao je — pod pritiskom staljinističke cenzure — preraditi u »angažirano« djelo. R. se vladajućim standardima brzo prilagođuje, pa je *Varšavska premijera* (Warszawska premiera, 1951) o izvedbi opere *Halka* polj. skladatelja S. Moniuszka ne samo prvi polj. kostimirani film, nego i tipičan primjer istočnoevr. »uljepšanih« biografija poznatih umjetnika, dok su *Prvi dani* (Pierwsze dni, 1952) »uzorna« socrealist. obradba suvremene teme. To povijevanje trendovima dovodi do tematske i žanrovske raznovrsnosti opusa Rybkowskog, a velika većina od njegovih oko 30 filmova ostvarena je s velikim poznavanjem zanata, sugestivnom atmosferom i vrsnim vođenjem glumaca. Veliku popularnost u polj. publike stekla je njegova serija komedija o novim navikama Poljaka: *Sešir gospodina Anatola* (Kapelusz pana Anatola, 1957), *Gospodin Anatol traži milijun* (Pan Anatol szuka miliona, 1958) i *Inspekcija gospodina Anatola* (Inspekcija pana Anatola, 1959). Ipak, najbolja su mu ostvarenja ratne drame (vrhunske u žanru) *Sati nade* (Godziny nadziei, 1955) i *Noćas će umrijeti grad* (Dziś w nocy umrze miasto, 1961). Radi i za televiziju (npr. film i tv-serija od 13 epizoda *Seljaci* — Chłopi, 1973, po romanu polj. nobelovca W. Reymonta).

Ostali važniji filmovi: *Nikodem Dyżma* (1957); *Posljednji pucanj* (Ostatni strzał, 1958); *Susret u kavani* (Spotkanie w bajce, 1962); *Raspoloženje* (Sposób bycia, 1965); *Posjet u sumrak* (Odwiedziny o zmierzchu, 1966); *Poljski album* (Album polski, 1970); *Gnijekdo* (Gniazdo, 1974); *Granica* (1977). To. K.

RYDELL, Mark, am. redatelj i glumac (New York, 1934). Glum. naobrazbu stječe u newyorškom Neighborhood Playhouseu, a zatim pohađa i → Actors' Studio. Pedesetih godina glumi na Broadwayu, zatim i na televiziji. Na filmu zapaženo debitira u soc. thrilleru o delinkventima *Zločin na ulicama* (D. Siegel, 1956), no kasnije nastupa

samo još jednom (*Privatni detektiv*, 1973, R. Altmana). Istodobno počinje režirati na televiziji (npr. tv-serija *U dimu baruta*). Prvi film *Lisac* (The Fox, 1967) režira prema romanu D. H. Lawrencea; uspjeh postiže više zbog provokativnosti sižaja (o lezbijskoj ljubavi) nego zbog red. prosea, čija je krutost obilježje i sljedećih Rydellovih projekata. *Lupeži* (Reivers, 1970), prema romanu W. Faulknera, nostalglična je priča s radnjom u dolini Mississippija u poč. stoljeća, *Kauboji* (Cowboys, 1972) anakronični western (jedan od poznih filmova J. Waynea), *Ljubav samo do ponoći* (Cinderella Liberty, 1973) sentimentalna ljubavna priča vrlo uspješna kod kritike i publike, *Ruža* (The Rose, 1979) film. kvazi-biografija J. Joplin (u naslovnoj ulozi B. Midler), a *Rijeka* (The River, 1984) patetično-metaforična soc. saga iz ruralne Amerike. Najveći uspjeh je ostvario sentimentalnom melodramom *Ljetnikovac* (On Golden Pond, 1981) nagrađenom sa 3 Oscara (sâm R. je za režiju nominiran), o staromu bračnom paru (K. Hepburn i H. Fonda) koji svodi »životnu bilancu«. Napustio je film *Lude* (1987) koji je dovršio i potpisao M. Ritt. Sa S. Pollackom suosnovao je proizvodnu tvrtku *Sanford*, koja djeluje i na filmu i na televiziji.

Ostali filmovi: *Harry i Walter idu u New York* (Harry and Walter Go to New York, 1976). N. Paj.

RYE, Stellan, njem. redatelj i scenarist dan. podrijetla (Randers, 4. VII 1880 — 14. XI 1914). Isprva oficir dan. vojske koju napušta 1907. Od 1906. uspješan kaz. pisac, od 1910. i redatelj. Prvi mu je scenarij realiziran 1912. u Danskoj; iste godine prelazi u Njemačku. Sa → P. Wegenerom korežira film *Praški student* (Der Student von Prag, 1913), djelo koje se — prvenstveno zbog motiva dvojništva — smatra pretečom njem. → ekspresionizma. Slijede samostalni projekti *Evintrude, povijest jedne pustolovine* (Evintrude, die Geschichte eines Abenteuers, 1913) te *Kuća bez vrata* (Das Haus ohne Tur, 1914), vizualno odgovarajuće mjesto upravo zbog suradnje s Wegenerom kojem se često pripisuje i zasluge koje se na nj ne mogu odnositi, a tome je pridonio i Ryeov nevelik red. i scenar. opus. Prijavivši se poč. I svj. rata u njem. vojsku kao dobrovoljac, poginuo je već prve godine rata u Francuskoj.

Ostali filmovi: *Oči Olea Brandesa* (Die Augen des Olea Brandes, 1914); *Serenissimus uči tango* (Serenissimus lernt Tango, 1914); *Peter Schlemihl* (1915). Vr. V.

RYSKIND, Morrie, am. scenarist i dramski pisac (New York, 20. X 1895). Studirao na sveučili-

štu Columbia. U tandemu sa G. S. Kaufmanom piše niz kaz. komada koji postižu velike uspjehe na Broadwayu. Zajedno otpočinju i scenar. karijeru: *Tikvani* (1929) R. Floreyja i J. Santleyja, s braćom Marx. Za te komičare pišu i *Krotitelje* (V. Heerman, 1930), *Hotelske usluge* (W. A. Seiter, 1938), dok se osobito ističe *Noć u operi* (S. Wood, 1935), jedna od najduhovitijih srealističkih komedija 30-ih godina. Najznačajniju suradnju ostvaruje sa G. La Cavam: *Moj čovjek Godfrey* (1936) te *Ulaz na pozornicu* (1937) prema kaz. komadu E. Ferber, uz *Noć u operi* jedan od najduhovitijih primjera film. poigravanja kaz. manirizmom. Iako je najčešće pisao u suradnji s dr. scenaristima, R. je ipak jedan od najznačajnijih protagonista hollywoodske predratne ekscentrične komike. Njegov komad *Kupovina Louisiane* (Louisiana Purchase) ekranizirao je I. Cummings 1941. S Kaufmanom i I. Gershwinom dobio je Pulitzerovu nagradu za musical *O tebi pjevam* (Of Thee I Sing) iz 1931. Suradivao je i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Visina nula* (H. Hawks, 1935, bez potpisa); *Sve prolazi* (L. Milestone, 1936); *Uvijek postoji žena* (A. Hall, 1938); *Čovjek u gradu* (M. Sandrich, 1939); *Serenada za groš* (G. Stevens, 1941); *Claudia* (E. Goulding, 1943); *Otkucaj srca* (S. Wood, 1946). N. Paj.

S

SABLIĆ, Jelisaveta-Seka, film., kaz. i tv-glumica (Beograd, 13. VI 1942). Još u gimnaziji jedan je od suosnivača amat. kazališta *Dado*. Diplomiravši (1965) glumu u klasi M. Miloševića na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, debitira u Pozorištu »Boško Buha« u *Pepeļuzi* A. Popovića. Od 1967. članica je Ateljea 212, gdje ostvaruje najznačajnije kaz. uloge: u *Kralju Ibiju* A. Jarryja, te u *Razvojnem putu Bore Snajdera*, A. Popovića, za koju prima nagradu Zlatni čuran na festivalu komedije u Svetozarevu (kao i kasnije za ulogu u *Ožalošćenju porodici B. Nušića*); na Sterijinom pozorju nagrađena je za sporednu ulogu u *Klaustrofobičnoj komediji* D. Kovačevića. Na filmu debitira u crnohumornom red. prvijencu G. Mihića i Lj. Kozomare *Vrane* (1969). Uz rijetke iznimke (npr. *Kičma*, 1975, V. Gilića i *Gospodica*, 1980, V. Jasnog) glumi komične uloge: npr. u široko popularnim komerc. komedijama M. Jelića (*Rad na određeno vreme*, 1980; *Moj tata na određeno vreme*, 1983; *Razvod na određeno vreme*, 1986) i Z. Calića (*Zikina dinastija*, 1985, i *Druge Zikina dinastija*, 1986). Najviše glum. domete ostvarila je u djelima S. Sijana: *Kako sam sistematski uništen od idiota* (1983), *Davitelj protiv davitelja* (1984) te posebno u groteski *Maratonci trče počasni krug* (1982), gdje je za lik pijanistice nagrađena Zlatnom arenom za gl. ulogu na festivalu u Puli. Uspješno nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Burduš* (N. Popović, 1970); *Biciklisti* (P. Đorđević, 1970); *Leptirav oblak* (Z. Randić, 1977); *Jaguarov skok* (A. Đorđević, 1984); *Moljac* (M. Milošević, 1984); *Sekula i njegove žene* (D. Lazić, 1986); *Uvek spremne žene* (B. Baletić, 1987); *Tesna koža 3* (A. Đorđević, 1988).

Mi. Vić.

SABU (puno ime **S. Dastagir**), britansko-am. glumac ind. podrijetla (Karapur, Mysore, 27. I 1922 — Chatsworth, California, 3. XII 1963). Kao stajski momak na imanju jednog maharadža angažiran je za naslovnu ulogu u *Goniču slonova* (1937) R. J. Flahertyja i Z. Korde, dok široku popularnost postiže *Bagdadskim lopovom* (1940) M. Powella, L. Bergera i T. Whelana. Odgovarajući ondašnjim »kolonijalnim« predožbama o Indiju, isprva igra u brit. tzv. imperijalnim filmovima (npr. *Bubanj*, 1938, Z. Korde), a po prelašku u Hollywood (1942) u živopisnim pustolovnim maštarijama, u kojima tumači i »egzotične ne-Indijce« (npr. *Arapške noći*, 1942, J. Rawlinsa; *Bijeli divljač*, 1943, A. Lubina; *Tanger*, 1946, G. Wagnera) — najčešće uz tandem M. Montez/J. Hall. Nastupio je u 20 filmova.

Ostale važnije uloge: *Knjiga o džungli* (Z. Korde, 1942); *Žena-kobra* (R. Siodmak, 1944); *Crni Narcis* (M. Powell i E. Pressburger, 1947); *Dobar dan, slone!* (G. Franciolini, 1952); *Gospodrica svijeta* (W. Dieterle, 1960); *Divljanje* (Ph. Karlsson, 1963).

Mi. Šr.

SACER, Zlatko, animator i trik-snimatelj (Zagreb, 24. VIII 1928). Od 1956. u Zagreb filmu, snimatelj je stotinjak umjetničkih crt. filmova i više naručenih. U nekima je bio i gl. animator: *Između usana i čaše* i *Saobraćajni znaci* (oba 1969) D. Vunaka, *Bijeg* (1969) Z. Lončarića i dr. Suredatelj je (sa Z. Bourekom), animator i snimatelj crt. filma *Školovanje* (1970), te scenarist, redatelj i animator dokum. filma s crt. insertima *Corpora delicata* (1975) o lik. stvaralaštvu Z. Lončarića. Od 1971. radi kao trik-snimatelj i animator crt. element-filmova za Filмотeku 16.

R. Mun.

SADOUL, Georges, franc. filmski povjesničar i kritičar (Nancy, 4. II 1904 — Pariz, 13. X 1967). Nakon studija prava bavi se novinarstvom i književnošću, osobito se vezujući (od 1925) uz nadrealiste. God. 1932. odlazi u SSSR; ondje sudjeluje na II kongresu pisaca u Harkovu, i otada pa do smrti trajno je vezan uz službenu partijsku liniju KPF. Kao film. kritičar surađuje u periodici lijeve orijentacije (npr. »Les Lettres Françaises«), a radi i velike reportaže (često u suradnji sa → H. Cartier-Bressonom). Posao film. kritičara navodi ga na sustavno proučavanje povijesti svjetskog filma. Obdaren neobično velikim radnim potencijalom, nesvakidašnje memorije, s ambicijom znanstvene utemeljenosti, egzaktno akribije, te s trajnom strašću istraživača, nemajući pret hodnike sl. formata, niti znanstvene institucije koje bi olakšale takvo djelovanje, 1946. u Parizu objavljuje prvi svezak *Opće povijesti filma* (L'Histoire générale du cinéma); do 1954. izdat će i ostala četiri. Slijedeći svoje polit. opredjeljenje i zastupajući estetiku socrealizma, bez rezervi i diferencijacija bio je otvoreno sklon sov. kinematografiji (često i egzaltiran hvalitelj), kao i dr. kinematografijama »istočnog bloka«. Branio je domete i pozicije franc. kinematografije, dok je američkoj bio u načelu nesklon. U krug njegova zanimanja ušla je i kinematografija SFRJ. Njegov članak *Jugoslavenski inventar* (»Cinéma« 51/1960), u kojem po prvi put svjedoči o jednoj mlađoj kinematografiji *in vivo*, pravom »kabalistikom« brojeva iznosi ocjenu po sekvencama: o 1 festivalu, 2 pisma, 3 religije, 4 jezika, 5 naroda, 6 republika, 7 distribucija, 8 produkcija, 9 studija i 10

filmova (vrijednih pažnje na festivalu u Puli 1960). Objavio je i *Povijest filma* (Histoire du cinéma, 1949), *Povijest francuskog filma* (Histoire du cinéma français, 1962), *Rječnik sineasta* (Dictionnaire des cinéastes, 1965), *Rječnik filmova* (Dictionnaire des films, 1965), monografije o Ch. Chaplinu, G. Mélièsu, L. Lumièru i dr. Nastavljač rada svog prijatelja i, donekle, učitelja → L. Moussinaca, S. je zaslužan za definiranje brojnih filmskopov. pojava i akumulaciju podataka, te je kao sistematičar i enciklopedist postao gotovo mit (govori se o *Velikom i Malom Sadoulu* /poredba s *Larousseom*).

R. Šr.

SAGAN, Leontine (pr. ime **L. Schlesinger**), njemačko-brit. redateljica austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 1889 — 1974). God. 1910. s roditeljima odlazi u Juž. Afriku, odakle se ubrzo vraća u Berlin, gdje uči glumu kod M. Reinhardta. Ostvarivši zapaženu glum. karijeru (vodeća je glumica berlinskog English Theatrea), 1931. pod supervizijom C. Froelicha realizira svoj prvi film *Djevojke u uniformi* (Mädchen in Uniform) po romanu Ch. Winsloe. Djelo postiže *succès de scandale* i biva proglašeno filmom godine u Njemačkoj, a isti uspjeh postiže i u SAD. Na gotovo dokumentaristički način prikazujući »lice i naličje« života u internatu za kćerke pruskih oficira u Potsdamu, S. s neskrivenom osjećajnošću i otvorenom kritičnošću prati lezbijski odnos nastavnice (D. Wieck) i učenice (H. Thiele) koji završava tragično; izrazitih predfeminističkih i liberalnih shvaćanja, film ujedno britko polemizira s autoritarnim poimanjem »reda i morala« te obračunava s malograđanskim predrasudama i licemjerjem. Pred uspon nacizma 1932. bježi u Vel. Britaniju, gdje iste godine za A. Kordu snima komediju iz sveuč. života *Ljudi sutrašnjice* (Men of Tomorrow), koja — unatoč angažiranju brit. zvijezda R. Donata i M. Oberon — ne ostvaruje ni umj. ni komerc. uspjeh. Kao kaz. redateljica postigla je do 1943. mnogo uspjeha u Vel. Britaniji, Juž. Africi i Ro-deziji.

Vr. V.

SAHATČIU, Besim, film. i tv-redatelj (Peć, 2. X 1935). Prekida studij svjetske književnosti u Beogradu i upisuje kaz. režiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Nakon diplome (1971) zapošljava se na Televiziji Priština (gdje radi i danas). Dokum. filmom bavi se od 1976; najveći uspjeh ostvaruje filmom *117* (1977 /Grand Prix na festivalu u Beogradu 1978/), o alb. porodici na Kosovu sa 117 članova (od toga oko 40 djece-učenika), čiji otac nije u stanju popamтит

sva njihova imena. Njegov prvi igr. film *Vetar i hrast* (Era dhe lisi, 1979) po motivima romana S. Hasanija priča je o zaslužnom borcu NOB-e (A. Šala) koji nakon rata proživljuje vrijeme Informbiroa i razne dr. devijacije u jugosl. društvu. Idući igr. projekt *Nabujala rijeka* (Përroi vërshues, 1983), s radnjom u rudarskom kombinatu i tematikom afirmiranja samoupravljanja, usredotočen je na lik direktora (I. Begolli) koji se zauzima za radnička prava. Sahatčiuov igr. film *Prelaz preko planine* (Tre vetë kapërcëjnë malin) iz 1980. nikada nije javno prikazan.

Am. S. **SAINT, Eva Marie**, am. filmska, kazališna i tv-glumica (East Orange, New Jersey, 4. VII 1924). Nakon studija na sveučilištu Bowling Green nastavnica. God. 1946. postaje spikerica na radiju (NBC) i debitira kao glumica na televiziji. Istoodobno uči glumu u American Theatre Wingu, potom i u Actors' Studiju. Nakon velikog uspjeha u tv-drami *Put u Bountiful* H. Footea (uz L. Gish), istu ulogu tumači na Broadwayu (nagrada kritike), gdje je zapaža E. Kazan. Za ulogu djevojke koja se zaljubljuje u indirektnog krivca (M. Brando) za smrt svog brata, koji pod njenim utjecajem prelazi na stranu radnikâ, u Kazanovu filmu *Na dokovima New Yorka* (1954) nagrađena je Oscarom za sporednu ulogu, što javno ismijava. Sl. ulogu u tipu → dobre prijateljice ponavlja kao djevojka narkomana u *Šeširu punom kiše* (1957) F. Zinnemann. Vitka i plavokosa, duguljasta blijedoputa lica naglašenih ličnih kostiju, djelujući ozbiljno i starije no što jest, kasnije se pojavljuje u tipu → mondenke, npr. kao misteriozna obavještačka u filmu *Sjever-sjeverozapad* (1959) A. Hitchcocka. Povrijedišvi se za snimanja odveć realistično izvođenih prizora, odbija gl. ulogu u Hitchcockovim *Pticama* (1963), koju preuzima T. Hedren. Izrazita karakterna glumica, ne odgovarajući u potpunosti hollywoodskim standardima, dobiva sve manje zahvalnih uloga, od kojih je značajnija tek ona izneverene supruge u *Ljubakinja* (1970) I. Kershnera. Od 1973. gotovo se potpuno posvećuje kazalištu i televiziji.

Ostale važnije uloge: *Taj izvjesni osjećaj* (M. Frank i N. Panama, 1956); *Drvo života* (E. Dmytryk, 1957); *Egzodus* (O. Preminger, 1960); *Sve se ruši* (J. Frankheimer, 1962); *36 sati* (G. Seaton, 1964); *Ljubav na pijesku* (V. Minnelli, 1965); *Rusi dolaze* (N. Jewison, 1966); *Grand Prix* (J. Frankheimer, 1966); *Divlji čovjek* (R. Mulligan, 1968).

Da. Mć. **SAINT, The** (engl. svetac), nadimak *Simona Templara*, junaka brojnih detektivskih romana engl. pisca *Leslieja Charterisa* (prvi je objavljen 1928), ironični džentlmen-detektiv tipičnih brit. odlika, dandy i zavodnik sklon humoru, ujedno s osobinama prestupnika («Robin Hood svijeta kriminala»). S. je i junak serije filmova (1938–41) am. kompanije RKO (podsjećaju na Paramountovu seriju → *Bulldog Drummond*), u kojoj su se — u gl. (i naslovnoj) ulozu — okušala 3 glumca: *Louis Hayward* u 1 filmu (lik 1954. igra i u 1 brit. filmu), *George Sanders* u 4 filma (značajke lika kasnije prenosi u seriju → *Falcon*) i *Hugh Sinclair* u 2 filma. U Francuskoj lik tumače *Félix Marten* 1959. te posebno uspješno *Jean Marais* («Svetac priprema zamku», 1966, *Christiana-Jaquea*). Lik ponovno oživljuje *Roger Moore* u vrlo popularnoj brit. tv-seriji (1962–69, ukupno 120 sati programa) i u filmu *Svetac protiv mafije* (R. W. Baker, 1969); neke njegove odlike prenosi kasnije u film. seriju o → *Jamesu Bondu*, umanjujući «grubost» prethodnog tumača (S. Connery).

An. Pet. **SAINT-CYR, Renée** (pr. ime *Marie-Louise Raymonde R. Vittoret*), franc. glumica (Beaus-

leil, 16. XI 1907). Majka → G. Lautnera. Školovala se u Marseilleu, potom u Parizu; na film je dovodi L. Moguy 1933. Ubrzo — iako nastupa uglavnom u komerc. filmovima — postaje jedna od franc. zvijezda 30-ih godina; djelujući suptilno i produhovljeno, elegantna i izrazito »damskog« nastupa, najčešće tumači upravo takve likove — posebno u filmovima s radnjom iz prošlosti. Tek povremeno surađuje s vodećim redateljima (npr. uloga princeze zaljubljene u dirigenta u *Posljednjem milijarderu*, 1934, R. Clair). Nakon II svj. rata često je i (ko)producentica filmova u kojima igra. Snimala je i u Italiji, Njemačkoj te Vel. Britaniji, gdje je likom zamamne supruge u *Neobičnim gostima* (1939) H. Masona dala jedno od svojih najboljih ostvarenja. U starijoj dobi često nastupa u sinovljevim filmovima. Objavila je memoare *Vrijeme življenja* (*Le temps de vivre*, Pariz 1967).

Ostale važnije uloge: *Toto* (J. Tournier, 1933); *Kraljevski valcer* (J. Gremillon, 1935); *Nečistak rukopis* (J. Gremillon, 1936); *Krunski biseri* (S. Guitry, 1937); *Noć u prosincu* (C. Bernhardt, 1939); *Crvene ruže* (V. De Sica i G. Amato, 1940); *Fantastična simfonija* (Christian-Jaque, 1942); *Gospoda i mrtvac* (L. Daquin, 1943); *Pierre i Jean* (A. Cayatte, 1943); *Kapetan Ardant* (A. Zwoboda, 1951); *Kad bi Pariz pričao* (S. Guitry, 1955); *Kako snimiti porno-film* (G. Lautner, 1976); *Moj drugi muž* (G. Lautner, 1983).

D. Sva. **SAJKO, Maks-Mako**, film. i tv-redatelj i scenarist (Tržič, 19. I 1927). Diplomirao na Visokoj filmskoj školi u Beogradu; usavršavao se u Münchenu i Parizu. Karijeru je otpočeo kao asistent redatelja (F. Capa, F. Stiglica, J. Kavčiča i dr.) u igr. filmovima. Od 1961. prema vlastitim je scenarijima režirao dvadesetak dokum. i kratkih igr. filmova (kao — uz J. Pogačnika — najznačajniji slov. dokumentarist), kojima je povremeno bio i montažer. Najveće uspjehe ostvario je sljedećim dokum. filmovima (mahom o tzv. tabu-temama): *Otrovi* (Stropi, 1964) ekološke tematike, upozorenjem o štetnosti otpadnih otrova suvremene industrije, za koji je nagrađen III nagradom za režiju (*ex aequo*) na festivalu u Beogradu 1965, kao i II nagradom u Gottwaldovu; *Muzej zahtjeva* (Muzej zahteva, 1966), o tvornicama čijim je strojevima mjesto u muzeju a ne u proizvodnji, za čiji je scenarij nagrađen na festivalu u Beogradu 1967; *Samoubojice, pažnja!* (Samomoricli, pozor!, 1967), o problemu samoubojstva među slov. omladinom, za koji je nagrađen Srebrnom plakatom »Beograd« (*ex aequo*) 1968. Od sredine 70-ih godina radi uglavnom za televiziju, a bavi se i pedagoškim radom.

Ostali važniji filmovi: *Gdje je željezni zastor?* (Kje je željezna zavesa?, 1961); *Sto za vas?* (Kaj za vas?, 1962); *Turnir pri Sumiku* (1965); *Potomula obala* (Potopljena obala, 1966); *Svak' se češe gdje ga serbi* (Kjer me srbi, tam se čoham, 1968, kratki igrani); *Siročad* (Rejenčki, 1969); *Stube ljubavi* (Stopnice ljubezni, 1971); *Promiskuitet* (Promiskuiteta, 1974); *Narodna nošnja* (Narodna noša, 1975).

Lj. N. **SAKAC, Branimir**, skladatelj (Zagreb, 5. VI 1918 — Zagreb, 29. XII 1979). Studij kompozicije završio je 1941. u Zagrebu. Bio je predavač na srednjoj muz. školi »Vatroslav Lisinski« u Zagrebu i na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, urednik i dirigent na Radio-Zagrebu, te rukovoditelj muz. odjela Radio-Rijeke. Važan je kao utemeljitelj, voditelj i organizator najznačajnijih smotra suvremene glazbe (npr. Zagrebačkoga muzičkog bienala) te kao muz. pisac. Pored većeg broja djela s područja orkestralne, komorne i kla-

virske glazbe, napisao je i partiture za 6 igr. filmova (*Djevojka i hrast*, 1955, K. Golika; *Deveti krug*, 1960, F. Stiglica /nagrađen na festivalu u Puli/; *Potraga za zmajem*, 1961, J. Kavčiča; *Nebeski odred*, 1961, B. Boškovića i I. D. Nikolića; *Licem u lice*, 1963, B. Bauera; *Dim*, 1967, S. Kosovalića). Dosljedan svojim suvremenim muz. opredjeljenjima (autor je djela i iz oblasti konkretne i elektronske glazbe), i na filmu — pišući muziku koja više »nije adaptirana«, već predstavlja »autonomnu filmsku ekspresiju« — propagira i ostvaruje »novi zvuk«.

A. Dić. **SAKS, Gene**, am. redatelj i glumac (New York, 8. XI 1921). Studirao na sveučilištu Cornell. Glumu uči u newyorškom Dramatic Workshopu i sredinom 40-ih godina počinje nastupati na Broadwayu; suosnivač je kooperativne trupe u kazalištu Cherry Lane. Kasnije se bavi pedagoškim radom u → Actors' Studiju, a od 1963. i režira (osobito uspješno suvremeni am. repertoar). Njegov filmovi mahom su ekranizacije broadwayskih hit-komada ili musicala. Najveće uspjehe ostvaruje komedijama *Dvojica bez žena* (*Odd Couple*, 1968) prema komadu N. Simona, s tandemom W. Matthau/J. Lemmon u gl. ulogama, i *Kaktusov cvijet* (*Cactus Flower*, 1969) prema A. Burrowsu, u kojima se osobito ističe vrsnim radom s glumcima. I ostale njegove ekranizacije kaz. predložaka (sve prema N. Simonu) uglavnom su dobro primane, iako im se povremeno mogu zamjeriti odveć kazališni red. postupci: *Bosonoga u parku* (*Barefoot in the Park*, 1967), *Posljednji veliki ljubavnik* (*Last of the Red Hot Lovers*, 1972) i *Uspomene iz Brighton Beacha* (*Brighton Beach Memories*, 1986). Filmom *Volim Lucy* (*Mame*, 1974) prema istoimenom musicalu nije imao sl. uspjeha. Povremeno glumi na filmu (npr. *Zatočnik Druge avenije*, 1975, M. Franka), a kao glumac i redatelj djeluje i na televiziji.

Red. **SALAH, Tawfiq** (po nekim izvorima: **Tawfiq Salih, Tewfik Saleh ili Tawfi Salah**), egip. redatelj i scenarist (Aleksandrija, 27. X 1926). Diplomirao anglistiku 1949. Film. kulturu stječe polazeći Cinémathèque Française u Parizu. Karijeru otpočinje poč. 50-ih godina kao asistent montažera i asistent redatelja (npr. *Nebo pakla*, 1953, Y. Shahinea); scenar. poduku dobiva od budućeg nobelovca N. Mahfuz. Kao redatelj debitira *Ulicom ludaka* (*Darb al-mahabib*, 1955), vrlo naturalističkim opisom deklasirane vladarske sirotinje, koji doživljuje neuspjeh u Egiptu, ali izaziva pozornost u inozemstvu. Ustrajući na neprikrivenoj soc. tematici u *Junakoj borbi* (*Sira al-abt al*, 1961) prema Mahfuzu, te u *Pobunjenicima* (*Al-mutamarridun*, 1967), paraboli o naserovskom Egiptu, izaziva podozrivost vlasti. God. 1968. snima *Egipatski seoski dnevnik* (*Yawmiyyat naib fi al-aryaf*) pušten u distribuciju tek 1970; u međuvremenu (1969) napušta Egipat i odlazi u Siriju. Ondje režira *Izigrane* (*Al-makhdu un/Les dupes*, 1974 /snimljen 1972/), koji — kao i *Dugi dani* (*Al-ayyam al-tawila*, 1980) realizirani u Iraku — svojim bespoštednim angažmanom i »asketskim« vizualnim stilom lišenim spektakularnosti uspjeh postiže samo u kritike. Iako je kroz 35 godina snimio svega desetak igr. filmova, ipak se svrstao među najznačajnije egip. i arap. sineaste.

Red. **SALCE, Luciano**, tal. redatelj i glumac (Rim, 25. IX 1922). Diplomirao na Nacionalnoj akademiji dramskih umjetnosti u Rimu 1947. Iskazujući neobičajen nemir, koji ga vodi u različita stvaralačka područja, režira kaz. predstave i glumi u klas. repertoaru u Italiji, nastupa u kabareu u Parizu, a u São Paulu se bavi pedagoškim

radom (u Brazilu 1953. i režira svoj prvi film). U Italiji kao redatelj debitira 1960 (*Herkulove pilule* — *Le pillole d'Ercole*). U središtu je njegova red. zanimanja društv. komedija s jakom satiričkom notom, koja nerijetko prelazi u grotesku i karikaturnu karakterizaciju likova. Najboljim njegovim ostvarenjima smatraju se 3 filma sa U. Tognazzijem u gl. ulogama: *Federalni* (II federale, 1961), *Luda želja* (La voglia matta, 1962) te posebno »antibračni« *Sati ljubavi* (Le ore dell'amore, 1963), u kojima prevladava gorki humor na račun suvremenoga tal. društva, osobito odnosa spolova u bračnim i izvanbračnim zajednicama. Sedamdesetih godina ostvario je velike komerc. uspjehe komedijama *Tko ste vi, Fantozzi?* (Fantozzi, 1975) sa P. Villaggiom i *Patka u narančinom soku* (Annatra all'arancia, 1976) s tandemom M. Vitti/U. Tognazzi. Od rijetkih projekata izvan žanra komedije izdvaja se spektakularni biografski *U sjeni inkvizicije* (El Greco, 1966). Usporedno razvija i glum. karijeru (osobito u komerc. filmovima).

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Visoka škola nevjere* (epizoda u omnibusu, 1964); *Danas, sutra, prekosutra* (epizoda u omnibusu, 1965); *Slalom* (1965); *Kako sam naučio voljeti žene* (Come imparai ad amare le donne, 1966); *Oženio sam te iz radosti* (Ti ho sposato per allegria, 1967); *Crna ovca* (Pecora nera, 1968); *Dovoljno je pogledati je* (Basta guardarla, 1970); *Ja i on* (Io e lui, 1973); *Predsjednica* (La presidentessa, 1976); *Belpaese... muko moja!* (II... belpaese, 1977). D. Šva.

SALERNO, Enrico Maria, tal. glumac i redatelj (Milano, 18. XI 1926). Sin sicilijanskog industrijalca i violiniste. Karijeru otpočinje 1948. u operetama, a 1949/50. spiker je na radiju. Istaknut kaz. glumac od 1951, posebno u ruskom (Cehov) i suvremenom tal. repertoaru (Pirandello). Na filmu od 1952 (*Trgovina bijelim robijem* L. Comencinija). Ugled stječe dvjema oprečnim ulogama: kao arogantan i obijestan faš. glavešina u *Nasilničkom letu* (1959) V. Zurlinija te kao bolestan i prijetvoran ljekarnik u *Dugoj noći* 1943. (1960) F. Vancinija, za koju je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento za epizodu. Lica podobnog za velike transformacije, uvijek s dozom ironije i otklona, 50-ih i 60-ih godina jedan je od vodećih tal. karakternih glumaca, zapažen i u dramskim (npr. kao intelektualac u krizi u *Mijenama naše ljubavi*, 1966, F. Vancinija) i u komičnim ulogama (npr. u pseudohist. spektaklu *Herkul osvaja Atlantiidu*, 1961, V. Cottafavija). Glumi i na televiziji (npr. tv-serija *U sjeni velikog hrasta*). Od njegovih red. projekata izdvajaju se melodrame *Ljubav u Veneciji* (Anonimo veneziano, 1970) i *Zbogom, ljubavi, zbogom* (Eutanasia di un amore, 1978), te obiteljska drama *Dragi roditelji* (Cari genitori, 1973).

Ostale važnije uloge: *Bila je noć u Rimu* (R. Rossellini, 1960); *Željezna maska* (H. Decoin, 1962); *Tajno nasilje* (G. Moser, 1963); *Lončar iz Venecije* (D. Tessari, 1963); *Dobro sam se poznavao* (A. Pietrangeli, 1965); *Plačeni* (G. Puccini, 1965); *Vikend na talijanski način* (D. Risi, 1965); *Casanova '70* (M. Monicelli, 1965); *Brancaleone-ova vojska* (M. Monicelli, 1966); *Vidim golo* (D. Risi, 1969); *Opće pobijanje* (L. Zampa, 1970); *Tajna crne rukavice* (D. Argento, 1970); *Brigada protiv zločina* (Steno, 1971); *Skalpel — bijela mafijska* (L. Zampa, 1973); *Ljubavi moje!* (Steno, 1978); *Teresino tijelo* (P. Festa Campanile, 1979).

Da. Mć.

SALTER, Hans J., am. skladatelj i dirigent austr. podrijetla (Beč, 14. I 1896). Diplomirao kompoziciju u Beču. Bio je muz. direktor bečke

Volksoper, potom berlinske Staatsoper. Filmom se bavi od 1929. kao dirigent i skladatelj kompanije UFA (npr. *Pravi Jakob*, 1931, te *Gospođa ne želi djecu*, 1933, H. Steinhoffa /sa B. Kaperom/). U SAD od 1937. skladatelj je i glazb. voditelj brojnih hollywoodskih filmova (kasnije i na televiziji), osobito se ističući partiturama (prožetim tradic. ugođajem) za nisko- i visokobudžetne vesterne, kao i dr. akcione filmove. Više godina bio je muz. direktor kompanije Universal.

Važniji am. filmovi: *Pljačkaši* (R. Enright, 1942); *Sestra njegovog sluga* (F. Borzage, 1943); *Božićni blagdani* (R. Siodmak, 1944); *Zena-fantom* (R. Siodmak, 1944); *Grimizna ulica* (F. Lang, 1946); *Velikanstvena lutka* (F. Borzage, 1946); *Trenutak lakoumnosti* (M. Ophüls, 1949); *Grmljavina na brdu* (D. Sirk, 1951); *Na okuci rijeke* (A. Mann, 1952); *Ljudska džungla* (J. M. Newman, 1954); *Znak poganina* (D. Sirk, 1954, sa F. Skinnerom); *Wichita* (J. Tourneur, 1955); *Udaljeni horizonti* (R. Maté, 1955); *Čovjek bez zvijezde* (K. Vidor, 1955); *Jesensko lišće* (R. Aldrich, 1956); *Kad dode septembar* (R. Mulligan, 1961); *Hitler* (S. Heisler, 1962).

Ni. Š.

SALVATORI, Renato, tal. glumac (Forte dei Marmi, 20. III 1933 — Forte dei Marmi, 27. III 1988). Studirao na Brodarskom institutu u Marina di Masse, ali se zbog teških prilika morao zaposliti kao čuvar kupališta u rodnom mjestu. U Viareggiu ga zapaža L. Emmer i angažira za svoj film *Djevojke sa Španjolskog trga* (1952), gdje igra gl. ulogu — svadljivoga i na tuču spremnog zaručnika L. Bosè. Iako postiže velik uspjeh, više godina nastupa samo u komerc. komedijama. Filmom *Siromašni, ali lijepi* (D. Risi, 1957) definira svoj tip: drskoga, indolentnog, neodgovornog i agresivnog »zgubidana« i ženskara s rimskih ulica, no u osnovi dobrodušnoga i osjećajnog čovjeka. Od kraja 50-ih godina najpopularniji mlađi tal. glumac, 1957. dobiva tada uglednu nagradu Noce d'Oro, ali i dalje igra sl. uloge, među kojima se izdvaja ona razularenoga, zagrižljivog mornara u *Namiguši Marisi* (M. Bolognini, 1957). Zasitivši se tipizacije, 1958/59. počinje učiti glumu (npr. kod L. Viscontija) i glumiti zahtjevnije uloge. Boksacke konstitucije i široka, otvorena lica, potkraj 50-ih i poč. 60-ih godina ostvaruje svoje najznačajnije uloge: tal. »gastarbajtera« u Njemačkoj u *Torbarima* (F. Rosi, 1959), jednog od braće južnjaka — fizički i moralno propala boksača u *Roccu i njegovoj braći* (L. Visconti, 1960) te gangstera u *Bandi Casaroli* (V. Vancini, 1962), precizno i realistički portretirajući ljude s periferije koji se probijaju u više društ. slojeve (uvijek s dozom izvornoga pučkog dostojanstva). U daljoj fazi karijere angažira se u djelima struje → političkog filma (npr. *Z*, 1968, i *Opsadno stanje*, 1973, Costa-Gavrasa; *Queimada — otok u plamenu*, 1969, G. Pontecorva; *Sumnja*, 1975, F. Masellija; *Izuzetni leševi*, 1976, F. Rosija), zadržavajući temeljnu agresivnost iz ranijeg razdoblja. Od sredine 70-ih godina glumi uglavnom sporedne uloge. Nastupio je u više od 60 filmova (često i u Francuskoj) do 1981, kada je potpuno prekinuo karijeru. Umro je od raka.

Ostale važnije uloge: *Lijepi, ali siromašni* (D. Risi, 1957); *Baka Sabella* (D. Risi, 1957); *Muževi u gradu* (L. Comencini, 1958); *Pakao u gradu* (R. Castellani, 1958); *Obično nepoznati lopovi* (M. Monicelli, 1958); *Odvažan potez obično nepoznatih* (N. Loy, 1959); *Pisar Policarpo* (M. Soldati, 1959); *Siromašni milijunaši* (D. Risi, 1959); *Bila je noć u Rimu* (R. Rossellini, 1960); *Ciocciara* (V. De Sica, 1960); *Dan lavova* (N. Loy, 1961); *Mač i vaga* (A. Cayatte, 1963); *Drugovi*

(M. Monicelli, 1963); *Harem* (M. Ferreri, 1967); *Provalnik* (H. Verneuil, 1971); *Prva spokojna noć* (V. Zurlini, 1972); *Kratki praznici* (V. De Sica, 1973); *Opasna profesija* (J. Deray, 1975); *Sam protiv svijeta* (J. Giovanni, 1975); *Todo modo* (E. Petri, 1976); *Posljednja žena* (M. Ferreri, 1976); *Armagedon* (A. Jessua, 1977); *Ernesto* (S. Samperi, 1978); *Mjesec* (B. Bertolucci, 1979); *Čikala* (A. Lattuada, 1980); *Tragedija smiješnog čovjeka* (B. Bertolucci, 1981).

Da. Mć.

SAMARDŽIĆ, Ljubiša, film. i tv-glumac (Skoplje, 19. XI 1936). Sin rano umrlog rudara, još u gimnaziji povremeno radi da bi uzdržavao porodicu. Studirao pravo, potom prešao na Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu; B. Stupica pribavio mu je stipendiju Ateljea 212, ali je — privučen filmom (debi u *Igrama na skelama*, 1961, S. Weyganda) — na sceni igrao tek na samom početku karijere. Pažnju kritike privlači već sljedećom ulogom šarmantnog nespretnjaka u *Prekobrojnoj* (1962) B. Bauera, a ugled učvršćuje 1963. filmovima *Pješčani zamak* B. Hladnika, *Dani A. Petrovića* i *Desant na Drvar* F. Hadžića. Za više redatelja igra gl. uloge u po nekoliko filmova: P. Đorđevića (*Devojka*, 1965; *San*, 1966; *Jutro*, 1967, gdje je za lik mladog partizana suočenog s tragedijama rata nagrađen



LJUBIŠA SAMARDŽIĆ



LJ. SAMARDŽIĆ u filmu *Devojka* (sa M. Dravić)

na festivalu u Veneciji; *Podne*, 1968; *Biciklisti*, 1970), V. Bulajića (*Kozara*, 1962; *Bitka na Neretvi*, 1969 /Grand Prix u Nišu; *Visoki napon*, 1981), O. Gluščevića (*Lito vilovito*, 1964; *Goli čovik*, 1968) i dr. Kroz gotovo 30 godina glumio je gl. i veće sporedne uloge u više od 70 filmova različitih žanrova, najčešće u ratnim i komedijama, ali — u novije vrijeme — i u djelima društ. problematike: *Ljubavi život Budimira Trajkovića* (D. Karaklajić, 1977), *Smrt gospodina Goluže* (Ž. Nikolić, 1982), *Život je lep* (B. Drašković, 1985), *Andeo čuvar* (G. Paskaljević, 1987), *Na putu za Katangu* (Z. Pavlović, 1987), *Kuća pored pruge* (Z. Dragojević, 1988, Zlatna arena za epizodu u Puli) i dr. Nklonost publike stekao je gotovo isključivo na filmu (kako sâm kaže, igrao je kod skoro svih jugosl. redatelja); na televiziji je nastupao relativno malo (gl. uloge u 3 tv-serije: *Kuda idu divlje svinje* I. Hetricha, *Dimitrije Tucović* E. Galica /naslovni lik/ i *Vruć vetar* A. Đorđevića /ujedno i film *Avanture Borivoja Surdilovića*, 1980/). Na festivalu u Puli nagrađen je još Zlatnim arenama za gl. ulogu 1973 (*Bombaši* P. Golubovića i *Predstava Hamleta u selu Mrduša* Donja K. Papića), 1980 (*Rađ na određeno vreme* M. Jelića) i 1982 (*Savamala* Z. Mitrovića), a Zlatnim arenama za epizodu 1975 (*Crvena zemlja* T. Jankovića i *Doktor Mladen* M. Mutapčića) i 1977 (*Specijalno vaspitanje* G. Markovića); za svoju najbolju ranu ulogu — karijerista u *Stičeniku* (1966) V. Slijepčevića — nagrađen je I nagradom (*ex aequo*) u Nišu. Uloga borca Miluna u *Bošku Buhi* (1978) B. Bauera donosi mu Oktobarsku nagradu grada Beograda 1979; dobitnik je i Sedmojulske nagrade SR Srbije 1984. »za glumačko ostvarenje u proteklih 25 godina«, te najvišega društ. priznanja Nagrade AVNOJ-a 1988 (prvi put dodijeljene jednomu film. glumcu). Iako godišnje nastupa i u po nekoliko filmova, aktivan je društ. radnik; bio je predsjednik skupštine Republičke zajednice kulture Srbije, član Gradskog komiteta Beograda, predsjednik SIZ-a kulture Beograda, predsjednik OFK »Beograd« i dr.

Visok i mršav, naizgled nespretan, simpatična nastupa i glumački vrlo koncentriran, osobito uspješan u stvaranju komičkih efekata, od svih jugosl. glumaca najčešće je nagrađivan na pulskom festivalu; od početaka karijere ustraje na jugosl. verziji tipa → momka iz susjedstva, mladića (kasnije zrelog muškarca) narodskoga porijekla, domišljatog, u osnovi čestitog (usprkos povremenim kompromisima na koje je u raznim okolnostima prisiljen), kojim je ostvario veliku i trajnu popularnost.

Ostale važnije uloge: *Orlovi rano lete* (S. Jovanović, 1966); *Diverzanti* (H. Kravac, 1967); *Nož* (Z. Mitrović, 1967); *Sirota Marija* (D. Lazić, 1968); *Siromaš sam al sam besan* (D. Ivkov, 1970); *Žarki* (Đ. Kadijević, 1970); *Deveto čudo na Istoku* (V. Filipović, 1972); *Valter brani Sarajevo* (H. Kravac, 1972); *Sutjeska* (S. Delić, 1973); *Divota prašine* (M. Ljubić, 1975); *Naivko* (J. Živanović, 1975); *Bijele trave* (B. Hladnik, 1976); *Tigar* (M. Jelić, 1978); *Stiči pre svitanja* (A. Đorđević, 1978); *Partizanska eskadrila* (H. Kravac, 1979); *Neka druga žena* (M. Stamenković, 1981); *Gosti iz galaksije* (D. Vukotić, 1981); *Kraljevski voz* (A. Đorđević, 1982); *Dvije polovine srca* (V. Hadžismajlović, 1982); *Moj tata na određeno vreme* (M. Jelić, 1983); *Timočka buna* (Ž. Mitrović, 1983); *Sećerna vodica* (B. Prelić, 1984); *Jaguarov skok* (A. Đorđević, 1984); *Pazi šta radiš* /*Maturanti* (M. Jelić, 1984); *Razvod na određeno vreme* (M. Jelić, 1986); *Protestni album* (Ž. Mitrović, 1986); *Dobrovoljci* (P. Golubović, 1986); *Lager*

Niš (M. Stamenković, 1987); *Vanbračna putovanja* (R. Orozović, 1988).

Mo. I. **SAMOILOVSKI, Mišo**, snimatelj (Skoplje, 30. IX 1931). Na filmu od 1948. kao asistent snimatelja, a već od iduće godine samostalno snima. Do 1988. snimio je više od 100 dokum., te 6 igr. filmova. Posebno sugestivnu fotografiju ostvario je u igr. filmovima *Pucanj* (B. Gapo, 1972), *Olovna brigada* (K. Cenevski, 1980) i *Srećna nova 1949.* (S. Popov, 1986), za koje je nagrađen Zlatnim arenama na festivalu u Puli (ostali su: *Ukleti smo*, *Irina*, 1973, K. Angelovskog, *Presuda*, 1977, T. Popova i *Hi-fi*, 1987, V. Blaževskog), a također i u dokum. filmovima *Vatra* (S. Popov, 1974) i *Racin* (T. Popov, 1974), te *Dae* (S. Popov, 1979), za koje je (*ex aequo*) nagrađen na festivalu u Beogradu. Jedna od najznačajnijih odlika njegova snim. rada jest eliminiranje svih artifičijelnih elemenata u prizoru. Dobitnik je rep. nagrada 11 oktombri i 13 noemvri, a i više saveznih. G. Va. **SAMOJLOVA, Tatjana Jevgenjevna**, sovj. filmska i kazališna glumica (Lenjingrad, 4. V 1934). Kći poznatog glumca Jevgenija S. (tumača naslovnog lika u *Sčorsu*, 1939, A. P. Dovženka), namjerava se posvetiti baletu, ali odustaje zbog tuberkuloze. Kasnije upisuje izvanredni studij glume na školi pri Teatru Ščukina i diplomira 1958. Na filmu je debitirala već 1955, a međunar. ugled postigla idućom ulogom — u filmu *Ždralovi lete* (M. K. Kalatozov, 1957), za to doba provokativnim likom djevojke koja se zavjetuje mladiću pred odlaskom na frontu, a nakon njegove navodne pogibije udaje se za drugoga izazivajući prezir svoje sredine. Tamnokosa i tamnooka, osebnina lica, ozbiljna i sposobna nenametljivo dočarati širok raspon duboko zatomljenih emocija, S. krajem 50-ih i poč. 60-ih godina postaje najpoznatija sovj. glumica u svijetu. Međutim, u više sovj. i koprodukcijskih filmova ne postiže odjek ni približno ravan svome prvom uspjehu, istaknuvši se još samo naslovnim ulogom u ekranizaciji *Ane Karenjine* (1968) A. G. Zarhog. Otada kazalište sve više pretpostavlja filmu. Za svoj umj. rad višestruko je nagrađivana.

Ostale važnije uloge: *Neposlano pismo* (M. K. Kalatozov, 1960); *Dvadeset tisuća milja po zemlji* (M. Pagliero, 1960); *Talijani, dobri ljudi* (G. De Santis, 1964).

LIT.: E. Smoljanskaja, Tatjana Samojlova, Moskva 1970. N. Pć.

SAMOUPRAVLJANJE U KINEMATOGRAFIJI, specifičan socijal. oblik u *upravljanju sa kinematografijom*. Smatra se da je samoupravljanje izrazito socijal. kategorija i da se može razviti samo na tlu društ. vlasništva, odn. takvih vlasničkih odnosa u kojima sredstva za proizvodnju i društ. kapital nisu privatno vlasništvo kapitalista, ni privatno odn. grupno vlasništvo radnika pojedinih poduzeća, a ni predmet monopolističkog upravljanja birokratskoga ili tehnokratskog aparata države. Efikasno socijal. samoupravljanje moguće je tek onda kad razdioba prema radu postane stvarni princip ekon. odnosa među ljudima, te se višak rada odn. akumulacija ne prisvaja na administrativno-centralistički način u ime apstraktnih društ. zajednice, a u osnovi subjektivnim odlukama drž. organa; ujedno, to je jedna od najbitnijih nedoumica samoupravljanja: tko treba raspolagati društ. kapitalom, tj. onim dijelom viška rada koji se izdvaja iz dohotka radnika radi društ. razvoja, reprodukcije i investicija — da li je to država i njen aparat, ili osamostaljene tehnokratsko-upravljačke grupe u radnim organizacijama, bankama, priv. komorama, poslovnim udruženjima itd., ili neposredni proizvođači. Kao projekt, samoupravljanje je dublji društ. odnos od

participacije, koja se kao oblik sudjelovanja u upravljanju javlja u kapitalizmu radi veće mobilizacije i aktivizacije građana u društ. poslovima. Udjelom u razdiobi profita ili financ. efektu poduzeća, participacija želi motivirati radnike na racionalniji, kvalitetniji i produktivniji rad. Samoupravljanje želi postupno prerasti oblik participacije time što radnička klasa, sa svim radnim ljudima, postupno stječe sve neposredniji utjecaj na odlučujuće institucije države kao šireg sistema, pa i kinematografije kao uže reprodukcijske cjeline. Međutim, u prirodi kinematografije postoje 2 izrazito autoritarna faktora odlučivanja: *producent* u produkcijskom i *redatelj* u umj. pogledu. Nesumnjivo, ovi su autoriteti u određenom smislu limitirajući faktor samoupravljanja, pa ono svoj »prostor« može osvajati postupno, uz »suptilni osjećaj« za ove kinemat. specifičnosti.

S. je izrazito u području → *zakonodavstva* i donošenja samoupravnih normativnih akata, u prvom redu onih što se odnose na kriterije odobranja sredstava za film. proizvodnju. Područje planiranja također je predmet samoupravnog odlučivanja, posebno kad se planiraju fiz. opseg film. proizvodnje, žanrovska zastupljenost, školovanje kadrova, investicije u teh. bazu, → kinofikacija i dr. aktivnosti koje se predviđaju planskim dokumentima. Samoupravni interes kinematografije posebno je istaknut u *kadrovske politike*, osobito kad se imenuju stručna tijela koja ocjenjuju film. projekte ili dovršene filmove, što je često presudno za ekon. uspjeh pojedinog filma ili producenta. Utvrđivanje početne (tzv. *bodoone*) vrijednosti pojedinog projekta u kinematografiji i utvrđivanje kriterija za razdiobu dohotka jedno je od najvažnijih pitanja samoupravljanja; samoupravno se donosi i niz dr. važnih odluka (izbor filmova za uvoz, repertoar kinematografa, izbor filmova za festivale itd.). Samoupravljanje se ostvaruje već od film. → ekipe unutar jednog filma, gdje se → slobodni filmski radnici samoupravno organiziraju da bi zajednički i dogovorno štitili svoje interese suprotstavljenim interesima producenta i radnika stalno zaposlenih u teh. bazi, na televiziji i u dr. radnim organizacijama koje angažiraju slobodne film. djelatnike. Kad oni (samostalno ili u zajednici s nekom ovlaštenom tvrtkom) preuzimaju ulogu producenta, osniva se *filmska radna zajednica* (akr. *FRZ*) koja se kao pravno lice registrira za proizvodnju određenog filma, a po njegovu dovršenju raspušta. Trajne pak film. radne zajednice djeluju u sl. uvjetima i na sl. način kao klasična film. poduzeća; iako nisu u stalnom radnom odnosu, film. radnici-osnivači FRZ imaju ista prava kao i radnici u stalnom radnom odnosu. Konkretni organizacijski oblici FRZ vrlo su različiti: od privremenih kooperativa do trajnih oblika producenture kao klasičnoga film. poduzeća; u području prometa i prikazivanja filmova uglavnom ne postoje.

U klasičnim film. poduzećima za proizvodnju, teh. usluge, promet, distribuciju i prikazivanje filmova samoupravljanje se ostvaruje kao i u dr. privrednim poduzećima (*radnički savjet*, *zbor radnika*), ali i uz sudjelovanje predstavnika šire društ. zajednice — kad se odlučuje o poslovima od posebnoga društ. interesa (izbor scenarija, proizvodni plan, lista filmova iz uvoza, repertoar kinematografa i sl.). Predstavnike šire društ. zajednice delegiraju stručne organizacije kinematografije, društveno-polit. organizacije (sindikati, omladina, Savez komunista, Savez boraca), predstavnici organa regionalne vlasti, a individualno se biraju i istaknuti kult. djelatnici. Predstavnici šire društ. zajednice sudjeluju u odlučivanju: ili

zajedno s radnicima u okviru proširenoga radničkog savjeta ili samostalno u okviru posebnoga društva savjeta (*filmski savjet, programski savjet, savjet za repertoar i sl.*).

U kinematografiji kao reproduksijskoj cjelini, samoupravljanje se ostvaruje i u okviru *samoupravnih interesnih zajednica* (akr. *SIZ*) kulture ili specijaliziranih *SIZ*-ova kinematografije. Ovisno o razini odlučivanja, *SIZ*-ovi kulture mogu biti *općinski, regionalni (udruženi) i republički* odn. *pokrajinski*; funkcionalni *SIZ*-ovi kinematografije u načelu se osnivaju samo na razini republike ili pokrajine. *SIZ kinematografije SR Hrvatske* osnovan je 1976, a ukinut 1983. i ponovno integriran u Republičku samoupravnu interesnu zajednicu kulture; *SIZ kinematografije SR Bosne i Hercegovine* osnovan je 1980, a ukinut 1988 (u dr. republikama te u pokrajinama *SIZ*-ovi kinematografije nisu osnivani). U određenim pitanjima *SIZ*-ovi kinematografije ili kulture vrše funkcije koje su ranije pripadale državi. Tako oni potiču samoupravno dogovaranje i sporazumijevanje između pojedinih dijelova kinematografije (proizvodnje, distribucije i prikazivalaštva) o udruživanju financ. sredstava za društv. pomaganje film. proizvodnje ili kinofikacije te sufinanciranje ostalih kinemat. djelatnosti (kinotečne, festivalske, publicističke, pedagoške, amaterske i sl.). *SIZ*-ovi donose kriterije o financiranju akcija, raspisuju odgovarajuće natječaje, imenuju selekcijska tijela, a poduzimaju i dr. mjere radi stimulacije razvoja kinematografije, među kojima je najvažnije srednjoročno i dugoročno planiranje.

Samoupravljanjem u kinematografiji može se smatrati i sudjelovanje *delegata* kinematografije u drž. i dr. tijelima šire društv. zajednice, gdje se odlučuje o mnogobrojnim pitanjima značajnim i za kinematografiju (fiskalna i kreditna politika, carine, porezi i sl.).

Z. Sud.

SAMPERI, Salvatore, tal. redatelj (Padova, 1944). Prekida studij prava i književnosti da bi s malim budžetom snimio svoj prvi film *Hvala, teta* (Grazie zia, 1968), u kojem kroz priču o sadomazohističkom odnosu tete i nećaka (L. Gastoni i L. Castel) daje crnu satiričku sliku propadanja građanske obitelji. S. društvenokritičku temu obrađuje i u *Maminom srcu* (Cuore di mamma, 1969), prelazeći međutim u svojevrsnu maniru. Potom realizira 2 dijalektalne komedije naravi, s farsinim efektima i povremeno lakrdijaškom glumom (npr. *Jegulja od 300 milijuna* — Un' anguilla di 300 milioni, 1971). Ogroman (i međunarodni) komerc. uspjeh postiže filmom *Igra s vatom* (Malizia, 1973), voajerski koncipiranom pričom o sluškinji u malograđanskoj sicilijanskoj obitelji, gdje su svi muški članovi za nju seksualno zainteresirani; svoj odjek zahvaljuje i slobodnim scenama L. Antonelli, ali i tečnoj naraciji i vrsnom radu s glumcima (što su konstantne kvalitete njegova red. rada). U kasnijim, mahom erotskim filmovima pojačava notu sadomazohizma u odnosu među likovima, npr. u *Skandalu* (Lo scandalo, 1976), o građanskoj supruzi (L. Gastoni) bolesno podložnoj ljubavnici (F. Nero). Tematici odrastanja i seksualnog sazrijevanja uspješno se vraća *Rodakinjom Nene* (Nene, 1977). Iduće projekte od prethodnih razlikuje samo veća količina erotskih scena, iako je novost unošenje lezbij-skog odnosa u film *Perverzna sluškinja* (La bonne/La serva, 1986, koprodukcija s Francuskom). U eksploataciji erotike S. postupno gubi svježinu i originalnost svojih filmova do sredine 70-ih godina, te se rutinski pokorava diktatu film. tržišta. Do 1989. režirao je blizu 20 filmova. Glumio je u *Partneru* (1968) B. Bertoluccija.



D. SANDA u filmu *Soba u gradu*

Ostali važniji filmovi: *Smrtni grijeh* (Peccato veniale, 1974); *Ernesto* (1978); *Ljubav u prvom razredu* (Un amore in prima classe, 1980). D. Sva.

SAMSONOV, Samson (pr. ime **S. Josifovič Edelštejn**), sovj. redatelj i scenarist (Novozibkov, Bjelorusija, 23. II 1921). Studirao slikarstvo u Moskvi, a 1939–43. i glumio u kazalištu. God. 1949. diplomira režiju na visokoj film. školi VGİK u Moskvi, u klasi S. A. Gerasimova, u čijoj je *Mladog gardi* (1948) surađivao kao redatelj-praktikant. Debitira 1955. delikatnom adaptacijom Čehovljeva predloška *Skakavac* (Poprigrun'ja /i scenarist/), nagrađenom na festivalu u Veneciji, i odmah se svrstava u krug mladih sineasta koji preporučaju sovj. kinematografiju sredinom 50-ih godina. Ipak, osim neujednačene *Optimističke tragedije* (Optimističeskaja tragedija, 1963, i koscenarist) prema predlošku V. V. Višnjenskog, u kojoj pokušava reafirmirati rev. ideale, njegova se ostvarenja ne izdvajaju iz prosjeka matične kinematografije. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Suvremenik stoljeća* (Rovesnik veka, 1961); *Tri sestre* (Tri sestry, 1965); *Svake večeri u 11* (Každyj večer v odinnadcat', 1969); *Mnogo vike ni za što* (Mnogo šuma iz ničego, 1973); *Pomama za zlatom* (Bešenoe zoloto, 1977); *Trgovkinja i pjesnik* (Torgovka i poet, 1979); *Usamljenim preostaje internat* (Odinokim predostavljaetsja obščezitie, 1984). N. Pc.

SANDA, Dominique (pr. ime **D. Varaigne**), franc. glumica (Pariz, 11. III 1948 /negdje 1951/). Iz stroge kat. obitelji; kada joj roditelji zabranjuju upis u umj. školu, napušta dom i postaje tražen model. Film. debi omogućuje joj R. Bresson, u čijoj *Nježnoj ženi* (1968, prema Dostojevskom) tumači lik suptilne djevojke navedene na samoubojstvo; sl. ulogu igra i u *Prvoj ljubavi* (1969, prema Turgenjevu) M. Schella. Vitka, plavokosa i blijedoputa, suvremene lepote, samosvjesna, pomalo hladnog nastupa, jednostavne facijalne ekspresije, suzdržana ponašanja (čime usporava ritam film. radnje) ali rezolutnih reakcija, s dozom tajanstvenosti i nedokučivosti (zbog toga je u počecima karijere uspoređuju sa G. Garbo), osobito je uvjerljiva u ulogama žena iza čijega se prozračnog izgleda kriju samostalnost, unutarnja snaga, ponekad i zloća (pa i perversnost). Na vrhuncu je popularnosti 70-ih godina, jer nastupa u nekim reprezentativnim djelima tog razdoblja: struje → političkog filma i onima feminističke reputacije. Ističu se *Konformist* (1970) i *Dvadeseto stoljeće* (1976) B. Bertoluccija, *Vrt Finzi-Continijevih* (1971) V. De Sike, *S onu stranu dobra i zla* (1977) L. Cavani, u ulozi L. Salomé, *Nježno puto-*

vanje (1980) M. Devillea, te posebno *Nasljedstvo* (1976) M. Bologninja, gdje je za ulogu mlade žene, koja ne birajući sredstva uništava bogatu građansku obitelj, nagrađena (*ex aequo*) na festivalu u Cannesu. Od filma *Čovjek iz Australije* (J. Huston, 1973) nastupa i na engl. jezičnom području. Prorijedivši 80-ih godina film. nastupe, zapaženo glumi na televiziji (npr. kao Inesa Armand u tv-seriji *Vlak* D. Damianija).

Ostale važnije uloge: *Snajper s Azurne obale* (Ph. Labro, 1971); *Noć cvijeća* (G. V. Baldi, 1972); *Nedostižni cilj* (J. Frankheimer, 1972); *Aleja prokletstva* (J. Smight, 1977); *Sjeti se mog imena* (A. Rudolph, 1978); *Utopija* (G. Blain i I. Azimi, 1978); *Cabo Blanco* (J. L. Thompson, 1979); *Soba u gradu* (J. Demy, 1982); *Navire Night* (M. Duras, 1983); *Mornar 512* (R. Allio, 1985); *Deseta zapovijed* (L. Wertmüller, 1988, tv-film prebačen na 35 mm vrpcu). B. P. Kć.

SANDBERG, Anders Wilhelm Wilian, dan. redatelj (Viborg, 25. V 1887 — Bad Nauheim, Njemačka, 27. III 1938). Jedan od prvih foto-reportera u Danskoj, 1914. angažiran je kao snimatelj u film. kompaniji Nordisk, no već iste godine okreće se režiji. Nakon niza komedija, melodrama i pustolovnih filmova, ugled stječe tragičnom ljubavnom pričom iz cirkuskog miljea *Klaun* (Klovn, 1917) sa V. Psilanderom u gl. ulozi, jednim od velikih uspjeha dan. kinematografije 10-ih godina. Rafinirana vizualnost djela odlika je i jednako uspješnog *remakea* iz 1926 (sa G. Ekmanom), kao i njegova najboljeg njem. filma — također cirkuske drame *Četvoro đavola* (Die vier Teufel, 1920, *remake* filma R. Dinesena iz 1911). Uspjeh je ostvario i ciklusom filmova prema djelima Ch. Dickensa (*Naš zajednički prijatelj* — Vorfaelles ven, 1919; *Veliko iščekivanje* — Store forventninger, 1921; *David Copperfield*, 1922; *Mala Dorrit* — Lille Dorrit, 1924), kao i s još 2 *remakea* (A. Bloma iz 1918, odn. V. Larsena iz 1909): *Maharadžina miljenica* (Maharajens yndlingshustru, 1925) i *Vjenčanje revolucije* (Revolutionsbryllup, 1928). Od njegovih malobrojnih zv. filmova ističe se pustolovni *Zuti kapetan* (De gule kaptajn, 1931) sa V. Inkijnoffom i Ch. Vanelom. Povukao se 1936.

Njegova supruga **Karina Bell** bila je poznata glumica.

Mi. Sr.

SANDERS, George, am. glumac englesko-rus. podrijetla (Petrograd /danas Leningrad/, 3. VII 1906 — Barcelona, 25. IV 1972). Sin Rusa (tvorničara užadi) i Engleskinje, koji su nakon oktobarske revolucije emigrirali u Vel. Britaniju. Isprva radi u tekstilnoj industriji, pa u trgovini duha-

nom (u Juž. Africi) koja je propala za velike ekon. krize. Glumu uči u Londonu, u kazalištu nastupa kao alternacija N. Cowarda, a na filmu debitira 1935; prvi am. film snima 1936 (*Lloydovi iz Londona* H. Kinga), a pred početak II svj. rata definitivno iseljava u SAD. Pojave i nastupa koji su nenadmašen spoj superiornosti, snobovske («po potrebi») ugladenosti i nonšalancije, te ciničnosti, odsutnosti moralnih normi ili prezira prema njima, kadikad i bešćutnosti, u Hollywoodu poč. rata tumači uglavnom špijune i gestapovce. Popularnost, međutim, postiže serijama *Svetac* (→ SAINT, The) i *Sokol* (→ FALCON, The /u kojoj ga je zamijenio T. Conway/) — likovima detektiva koji nisu baš uvjereni u pravu svrhu svog djelovanja, čime postaje preteča → *Jamesa Bonda*. Stvoreni tip, neovisno o pozitivnijim ili negativnijim značajkama pojedinih likova, održava do kraja karijere: od ucjenjivača u *Rebeci* (1940) A. Hitchcocka do špijuna, homoseksualca i transvestita u *Kremaljskom pismu* (1970) J. Hustona. Njegovom najuspjelijom ulogom smatra se ona kaz. kritičara, sarkastičnog promatrača tog miljea u filmu *Sve o Evi* (1950) J. L. Mankiewicz, za koju je nagrađen Oscarom za epizodu. Upravo otada počinje dobivati sve beznačajnije uloge — uglavnom nitkova, i izvan za nj najprisposobljivijega građanskog okoliša. Veću pažnju izaziva tek interpretacijom supruga čiji se brak našao u krizi u *Putovanju u Italiju* (1953) R. Rossellinija, uz I. Bergman. Usprkos opadanju karijere, i dalje često glumi, pa i na televiziji (npr. tv-serija *George Sanders Mystery Theatre*). Nastupio je u 96 filmova (od toga oko 25 britanskih). Objavio je autobiografiju *Memoari profesionalnog neotesanca* (Memoirs of a Professional Cad, 1960). Počinio je samoubojstvo, ostavivši pismo u kojem odluku komentira u svom stilu («nepodnošljiva dosadnost življenja»).

I njegov brat **Tom Conway** bio je film. glumac.

Ostale važnije uloge: *Brod robova* (T. Garnett, 1937); *Četiri čovjeka i propovjednik* (J. Ford, 1938); *Priznanja nacističkog špijuna* (A. Litvak, 1939); *Bolničarka Edith Cavell* (H. Wilcox, 1939); *Zeleni pakao* (J. Whale, 1940); *Strani dopisnik* (A. Hitchcock, 1940); *Lov na čovjeka* (F. Lang, 1941); *Zalazak sunca* (H. Hathaway, 1941); *Sin bijesa* (J. Cromwell, 1942); *Njen papirnati ljubavnik* (G. Cukor, 1942); *Crni labud* (H. King, 1942); *Ova zemlja je moja* (J. Renoir, 1943); *Mjesec i šešparac* (A. Lewin, 1943); *Ljetna oluja* (D. Sirk, 1944); *Stanar* (J. Brahm, 1944); *Trg mamurluka* (J. Brahm, 1945); *Slika Doriana Graya* (A. Lewin, 1945); *Neobična žena* (E. G. Ulmer, 1946); *Skandal u Parizu* (D. Sirk, 1946); *Namamljena* (D. Sirk, 1947); *Povjerljivi poslovi Bel Amija* (A. Lewin, 1947); *Duh i gospođa Muir* (J. L. Mankiewicz); *Zauvijek Amber* (O. Preminger, 1947); *Lepeza lady Windermere* (O. Preminger, 1949); *Samson i Dalila* (C. B. De Mille, 1949); *Lagan dodir* (R. Brooks, 1951); *Ivanhoe* (R. Thorpe, 1952); *Zadatak u Parizu* (R. Parrish, 1952); *Križari kralja Rikarda* (D. Butler, 1954); *Mjesечеva flota/Gusari iz Moonfleeta* (F. Lang, 1955); *Kraljev lopov* (R. Z. Leonard, 1955); *Dok grad spava* (F. Lang, 1956); *Salomon i kraljica od Sabe* (K. Vidor, 1959); *Potruga za brodolomcima* (R. Stevenson, 1961); *Pucanj u tami* (B. Edwards, 1964); *Ljubavne avanture Moll Flanders* (T. Young, 1965); *Quillerov izoštečaj* (M. Anderson, 1966); *Stoj, pucati ču!* (B. Kulik, 1967). An. Pet.

SANDERS-BRAHMS, Helma, njem. filmska i tv-redateljica (Emden, 20. XI 1940). Polazila glum. školu u Hannoveru te studirala germanistiku i anglistiku. Isprva profesorica i tv-najavliva-

čica, režira od 1969. Već za prvi dokum. film *Angelika Urban, prodavačica, zaručena* (Angelika Urban, Verkäuferin, verlobt) nagrađena je na festivalu u Oberhausenu. Prvi cjelovečernji projekt *Ispod ulice plaža* (Unter dem Pfister ist der Strand, 1974), o problemima »generacije '68«, tv-film je prebačen na 35mm vrpcu, kao i *Širinino vjenčanje* (Shirin's Hochzeit, 1976), gdje lirskim pristupom opisuje probleme tur. useljenice u Njemačkoj. Za scenarij biografskog filma o H. von Kleistu *Heinrich* (1977), baziran na dokumentima i privatnim pismima (koji je ipak više osobna impresija no pov. svjedočanstvo), nagrađena je sav. nagradom za film SR Njemačke. Najveći uspjeh postiže filmom *Njemačka, blijeda mati* (Deutschland, bleiche Mutter, 1980), životnom pričom svoje majke (E. Matthes) u doba Trećeg Reicha, za rata i neposredno nakon njega. Filmom *Obasjana* (Die Berührte, 1981), autentičnom pričom o ženi koja kroz ljubav s marginalcima »širi Kristovu riječ«, izazvala je kontroverze. Uspjeh je ostvarila i filmovima *Emilijina budućnost* (Avenir d'Emilie, 1984, koprodukcija s Francuskom), pričom o 3 generacije jedne obitelji između Njemačke i Francuske nakon II svj. rata, i *Laputa* (1986), o složenoj vezi dvoje ljudi (K. Jandara i S. Frey). Svojim je filmovima uvijek (ko)scenaristica, u novije doba i (ko)producentica.

Pripadnica tzv. novoga njemačkog filma, uz M. von Trotta najistaknutija njem. redateljica, njezine filmove osobenog karaktera i izraza odlikuju nenametljivi neofeminizam i sklonost lirizmu (ponekad pretjerana); najčešće se usredotočuje na 1 ili 2 osobe, jasno prikazujući odnose soc. i polit. prilika i događaja na pojedinačnu sudbinu.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Stroj* (Die Maschine, 1973); televizijski: *Nasilje* (Gewalt, 1971); *Posljednji dani Gomore* (Die letzten Tage von Gomorrha, 1974); igrani: *Felix* (1987, s još 3 redateljice). Vr. V.

SÁNDOR, Pal, madž. redatelj i scenarist (Budimpešta, 19. X 1939). Nakon srednje muz. škole zapošljava se u film. proizvodnji: kao laboratorijski tehničar, potom kao asistent redatelja. God. 1960/61. upisuje režiju na budimpeštanskoj Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost; diplomira 1964. Prve kratkometr. filmove realizira u Studiju Béla Balázs; ističu se suvremeno koncipirani prodori u duhovni svijet mladih *Proboj* (Kitorés, 1964), *Tri povijesti o romantičarima* (Három történet a romantikáról, 1965) i *Igra na ulici* (Játék az utcán, 1966). Za prvi igr. film *Lutak na zidu* (Bohóc a falon, 1967), svjež iskaz o psihologiji omladine u osebnijom ugođaju ljetovališta izvan sezone, nagrađivan je na festivalima u Karlovym Varyma i Chicagu. U filmu *Moja teta i ja* (Sárka, dragam!, 1971) susret mladog redatelja i tete — veteranke radničkog pokreta ujedno je i sraz različitih generacijskih pogleda na zbilju koji ne donosi suglasnost, ali obogaćuje vidokrug. Poput mnogih kolega, 70-ih godina okreće se novijoj madž. povijesti: od iskustava Madžarske Sovjetske Republike iz 1919 (*Čudna uloga* — Herkulesfürdői emlék, 1977), preko opsade Budimpešte iz 1944 (*Oslobodi nas od zla* — Szabadíts meg a gonosztól, 1979), do bolnih implikacija ustanka i sovj. intervencije iz 1956 (*Sretni Daniel* — Szerencsés Dániel, 1983). Od sredine 80-ih godina radi i koprodukcije; ističe se madžarsko-tal. melodrama iz predratnoga kabaretskog miljea *Miss Arizona* (1988). Svojim je filmovima najčešće i koscenarist (sa Zs. Tóth). Na televiziji se ističe režijom glazb. programa, a u kazalištu je uspješno postavio Brecht-Weillovu *Prosjaku operu*. Dobitnik je drž. Nagrade Béla Balázs.

Ostali važniji filmovi: *Volite Emiliju Ódor!* (Szeressétek Ódor Emiliát!, 1969); *Nogomet dobrih starih vremena* (Régi idők focija, 1974); *Klaunovi* (Ripacsok, 1981); *Samo film* (Csak egy mozi, 1985, koprodukcija s Francuskom). I. Šo.

SANDELLI, Stefania, tal. glumica (Viareggio, 5. VI 1946). God. 1960. proglašena za Miss Cinema Viareggio, na filmu debitira 1961. Zahvaljujući oporoi, ponekad malicioznoj ljupkosti »botticellijskog tipa«, zapažena je iste godine ulogom djevojke zbog koje protagonist (M. Mastroianni) inscenira »umorstvo zbog časti« supruge u *Razvodu na talijanski način* P. Germija (kao jedna od prvih tal. glumica u tipu → nimfete /potiskujući stariju C. Cardinale/). Zapaženu ulogu — sicilijanske djevojke, žrtve tradic. običaja i predrasuda — tumači i u Germijevu filmu *Zavedena i napuštena* (1963). Ti uspjesi omogućili su joj i međunar. karijeru, osobito u Francuskoj (gdje i danas često snima). Svoju najbolju ulogu ostvaruje likom provincijalke koja se, snalazeći se na najrazličitije načine, probija u velikom gradu, a na vrhuncu uspjeha osjeća duhovnu prazninu i počinja samoubojstvo u filmu *Dobro sam je poznavao* (1965) A. Pietrangeli. Smeđokosa i vrlo privlačna, sugestivne prisutnosti u kadru, otada prelazi na karakterne uloge, posebno uspješno u filmovima B. Bertoluccija (*Partner*, 1968; *Konformist*, 1970; *Dvadeseto stoljeće*, 1976), u kojima se ogledava i crta perversije. Ugled jedne od vodećih tal. glumica održava do sredine 70-ih godina (npr. *Nemoralan tip*, 1967, i *Alfredo, Alfredo*, 1972, P. Germija; *Odmotnikova ljubavnica*, 1968, C. Lizzania; *Ubojstvo iz ljubavi*, 1974, L. Comencinija; *Toliko smo se voljeli*, 1975, E. Scole; *Bračno putovanje*, 1975, N. Trintignant; *Čarobnjaci*, 1976, C. Chabrola). Od kraja 70-ih godina sve češće nastupa u filmovima mlađih redatelja (npr. N. Morettija i S. Scandurre), čak i u soft-core erotskim (npr. *Ključ*, 1983, T. Brassa). U visokobudžetnim projektima ponovno glumi od sredine 80-ih godina, ali najčešće u većim sporednim ulogama. Nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Federalni* (L. Salce, 1961); *Djevice* (J.-P. Mocky, 1962); *Najstariji Ferchaux* (J.-P. Melville, 1962); *Lončar iz Venecije* (D. Tessari, 1963); *Izlet na Tahiti* (Jn. Becker, 1966); *Brancalone u križarskom ratu* (M. Monicelli, 1970); *Đavao u mozgu* (S. Sollima, 1972); *Policijski kolt 357* (A. Corneau, 1976); *Terasa* (E. Scola, 1980); *Mamma Ebbe* (C. Lizzani, 1985); *Pošalji me na sud!* (Steno, 1985); *Njevojta je bila prekrasna* (P. Gábor, 1986); *Nadajmo se da je žensko* (M. Monicelli, 1986); *Zlatne naočale* (G. Montaldo, 1986); *Porodica* (E. Scola, 1987); *Zabranjeno utaplanje* (P. Granier-Deferre, 1987); *Nedostojni stric* (F. Brusati, 1989). Da. Mc.

SANDREW, Anders (pr. ime **A. Andersson**), šved. industrijalac i producent (Vendel, 13. III 1885 — Stockholm, 12. X 1957). Obogativši se trgovinom nekretninama, filmom se počinje baviti 1926, najamivši jednu kino-dvoranu; 1936. već ih je posjedovao 16, 1937. osnovao je proizvodnu tvrtku *AB Sandrew-Biografra*, a 1939. i vlastitu distribuciju (sa S. Baumanom). Nakon što je 1942. angažirao producenta → R. Waldekranza, S. stvara najjaču (do sredine 60-ih godina) produkciju u Švedskoj (pa i u Skandinaviji), s prosjeckom od 12 filmova godišnje. Svojim producentima, a preko njih i angažiranim film. djelatnicima S. je ostavljao punu slobodu stvaranja (a i eksperimentiranja), pa je i najveće uspjehe ostvario filmovima izrazitih stvaralačkih osobnosti: I. Bergmana (*Zatvor*, 1949, i *Veće komedijaša*, 1953), A. Sjöberga (*Gospodica Julija*, 1951) i A. Sucks-

dorffa (*Velika pustolovina*, 1953, i *Priča iz džungle*, 1957), a surađivao je i sa A. Henriksonom, G. Edgrenom, H. Ekmanom, L.-M. Lindgrenom, A. Kjellinom i J. Donnerom. Od 1939. vrlo se uspješno bavio i kazalištem. Nakon njegove smrti vodstvo tvrtke *Sandrews Film & Teater AB* preuzeo je G. Lindgren.

Mi. Šr.

SANDRICH, Mark, am. redatelj (New York, 26. X 1900 — Hollywood, 5. III 1945). Studirao prirodne znanosti i matematiku na sveučilištu Columbia u New Yorku. Na filmu od 1923. kao rekviziter kompanije Fox, za koju od 1927. režira kratkometr. obrazovne filmove. Na igr. filmu debitira 1928. u kompaniji Columbia. God. 1931–38. režira za kompaniju RKO — isprva kratkometražne (za komediju *To je dakle Harris* — *So This Is Harris*, 1933, nagrađen je Oscarom), potom i dugometr. filmove (većinom muz. komedije). Oni proslavljaju najpoznatiji plesачki tandem filma F. Astairea i G. Rogers (ukupno 5: *Vesela rastava* — *The Gay Divorcee*, 1934; *Cilindar* — *Top Hat*, 1935; *Sljedi flotu* — *Follow the Fleet*, 1936; *Hoćemo li zaplesati?* — *Shall We Dance*, 1937; *Bezbrizni dani* — *Carefree*, 1938). Stereotipna, »irelevantnog« sadržaja (ljubavne peripetije, nesporednosti, zamjene identiteta i sl.), neagresivne idealizacije luksuza i izobilja, ti filmovi oduševljavaju songovima (najčešće → I. Berlin), dinamičnošću i elegancijom plesa (kojemu se ponekad zamjera odviše geometričnosti), te nadasve spontanom radošću. Iako se njegovi filmovi spektakularnošću ne mogu mjeriti s projektima → B. Berkeleyja, nadmašuju ih — zahvaljujući i Astaireu — u komponenti izražajnijeg intimizma postignutog plesom. God. 1939. S. prelazi u Paramount (gdje je i producent) te režira melodrame i komedije (muzičke i /za rata/ propagandno-rodoljubne). Najuspjelijim ostvarenjem iz tog razdoblja smatra se muz. film *Holiday Inn* (1942) s Astaireom i B. Crosbyjem. Nakon Berkeleyja najznačajniji redatelj muz. komedija, S. umire mlad ostavljajući otvorenim pitanje kako bi se razvijao u novoj fazi žanra (kada dominiraju V. Minnelli i S. Donen). Režirao je ukupno 20 cjelovečernih igr. filmova. Bavio se i pisanjem radio-dramâ.

Ostali važniji filmovi: *Ženska pobuna* (A Woman Rebels, 1936); *Čovjek u gradu* (Man about Town, 1939); *Seva* (Skyark, 1941); *Ponosno liječimo* (So Proudly We Hail, 1943); *Nailaze valovi* (Here Come the Waves, 1944); *Volim vojnika* (I Love a Soldier, 1945).

An. Pet.

SANDROCK, Adele, njem. glumica niz. podrijetla (Rotterdam, 19. VIII 1863 — Berlin, 30. VIII 1937). Karijeru otpočinje vrlo mlada na berlinskim scenama 1879. Kao jedna od najboljih glumica njem. jezičnog područja proslavila se u bečkom Volkstheateru i Burgtheateru, te u berlinskom Deutsches Theateru M. Reinhardta. Likovima »tragičnih naivki« i »dramatičnih heroína« isticala se u djelima Euripida, Shakespearea, Voltairea, Kleista i dr., a osobito A. Schnitzlera. Na filmu debitira — tek u srednjoj dobi — 1911, i brzo se prilagođuje stilu glume u novom mediju. Sve do smrti u ogromnom broju filmova igra uloge potpuno različite od kazališnih: karakterne likove energičnih, autoritativnih starijih dama, ponekad sa smiješnim, ponekad i sa »zločestim« crtama, koje se »baš ne snalaze u novom vremenu«; specifičnim smislom za humor postigla je i ogromnu popularnost u publike.

Važnije uloge: *Manolescuovi memoari* (R. Oswald, 1920); *Doktor Mabuse kockar* (F. Lang, 1922); *Lucrezia Borgia* (R. Oswald, 1922); *Marica zvana »Krijumčarska Madonna«* (F. W. Murnau,

J. SANJINES. Hrabrost naroda



1922); *Buddenbrookovi* (G. Lamprecht, 1923); *Ljubljena* (R. Wiene, 1927); *Gospodica Elza* (P. Czinner, 1929); *Skandal oko Eve* (G. W. Pabst, 1930); *Kongres ples* (E. Charrell, 1931); *Lijepa pustolovina* (R. Schünzel, 1932); *Kći regimente* (K. Lamač, 1933); *Rumena zora* (G. Ucicky, 1933); *Englesko vjenčanje* (R. Schünzel, 1934); *Kćeri njegove visosti* (R. Schünzel, 1934); *Amfitrion* (R. Schünzel, 1935); *Volim sve žene* (K. Lamač, 1935); *Skandal oko »Sišmiša«* (H. Sel-pin, 1936).

Vr. V.

SANJINÉS, Jorge, bolivijski redatelj (La Paz, 31. VII 1936). Diplomirao film. režiju na Universidad Católica u Santiagu de Chileu (1960). God. 1961. debitira kao redatelj kratkometr. filmom *Snovi i stvarnost* (Sueños y realidades), a iste godine suosnivač je napredne film. grupe *Ukamau*. Već od dokum. filma *Revolucija* (Revolución, 1963), nagrađenog na festivalu u Leipzigu 1964, uočavaju se odrednice njegovih stavova i tematike: Latinska Amerika kao kontinent endemij-ske gladi, a pod stalnom polit. i ekon. dominacijom SAD, te indijanska kultura i civilizacija koju valja spasiti od uništenja. Kao direktor Bolivijskog filmskog instituta režira dokum. film *Gorski udar* (Aysa, 1965) o bijednom životu rudara, potom i igr. film *Ukamau* (1966) o sukobu rasa — Indijancu se osvećuje melezu koji mu je silovao i ubio ženu; film je bio zabranjen, Institut privremeno zatvoren, a S. odstranjen s položaja. Svoj drugi igr. film *Krv kondora* (Yawar mallku, 1969), o programu kontrole rađanja (u stvari sterilizacije), koji sirotinji nameće am. organizacija Mirovni zbor, snima na jeziku kečua, uvodeći Indijance kao bitan polit. i kult. element; i ovaj je film zabranjen, a počeo se prikazivati tek nakon velikih demonstracija u La Pazu. Idući igr. film *Staze smrti* (Los caminos de la muerte) bio je nepažnjom uništen već u negativu (što je čudno, s obzirom na stručnost kadrova u zapadnjonjem. laboratoriju). Igr. film *Hrabrost naroda* (El coraje del pueblo, 1971) sniman u koprodukciji s tal. televizijom, o stradanju rudara u sukobu s vojskom 1967, morao je — zbog voj. udara generala H. Banzera — dovršiti u Evropi. U Peruu realizira *Glavnog neprijatelja* (Jatun auka, 1974) o seljaku koji se sukobio s feudalcima i bio smaknut, a u Ekvadoru *Van odavde!* (Fuera de aquí! 1977), film. iskaz usmjeren prema »neprijatelju sa Sjevera«, u kojem je gl. lik indijanska populacija. U domovinu se vraća 1978. i ponovno konstituira grupu Ukamau, za koju 1983. snima dugometražni dokum.

film *Zastava svitanja* (La bandera del amanecer), kronologiju nar. ustanaka u Boliviji. Iskustva grupe Ukamau sakupio je u knjizi *Teorija i praksa filma združenog s narodom* (Teoría y práctica de un cine junto al pueblo, Ciudad de Mexico 1979).

Najznačajniji bolivijski sineast, jedan je od najzaslužnijih za revolucioniranje filma u cjelokupnoj Latinskoj Americi, ujedno i jedan od vrlo istaknutih autora struje → političkog filma. R. Sr.

SAN SEBASTIÁN (Festival internacional del cine de San Sebastián), međunar. filmski festival; održava se godišnje (1952–75. u lipnju, nakon toga u rujnu) u ovom španj. gradu na obali Biskajskog zaljeva. Natjecateljskog je karaktera, a nagrade (*Zlatna* i *Srebrna školjka* za najbolji film, posebne nagrade za najboljeg glumca i glumicu, te nagrada kritike) dodjeljuje međunar. žiri. Grad S. godinama je bio poznat kao mondeno ljetovalište svjetske film. elite, pa je ondje na preporuku → FIAPF-a osnovan film. festival i odmah svrstan u A-kategoriju. Iako je znao protežirati filmove »po ukusu« frankističkog režima, do sredine 70-ih godina ipak je bio jedan od vodećih svjetskih festivala, poznat po kvalitetnim film. retrospektivama i mogućnostima za plasman filmova na velikom tržištu španj. govornog područja. U novije vrijeme S. je izgubio takav vodeći položaj (i kategorizaciju koja obvezuje na premijerno prikazivanje filmova), pa danas ide u red »srednjih« festivala, te uz tradiciju ima i komerc. vrijednost u plasmanu filmova na neka tržišta. Osim gl. festivalske smotre u San Sebastiánu se održavaju i manje popratne priredbe festivalskog značaja (npr. *Međunarodni festival filmova o planinama*).

Od nevelikog broja jugosl. filmova koji su prikazani u San Sebastiánu, važnije nagrade su osvojili: anim. film *Ouverture 2012* (M. Blažeković, 1975) Zlatnu školjku 1976; igr. film *Atentat u Sarajevu* (V. Bulajić, 1975) specijalnu nagradu žirija 1976; igr. film *Strategija švake* (Z. Lavanić, 1987) nagradu FIPRESCI-ja i nagradu OCIS-a iste godine.

V. Maj.

SÁRA, Sándor, mađ. snimatelj i redatelj (Tura, 28. XI 1933). Diplomirao kameru (1957) na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti. Već u početku karijere angažira se kao jedan od osnivača → Balázs Béla Stúdió u Budimpešti. Isprva snima kratkometražne, a od 1962. i igr. filmove; vrlo brzo svrstava se među najznačajnije snimatelje Mađarske, a nagrađen je i brojnim nagradama. Najuspjelija su mu snim. ostva-

renja u kratkometr. filmovima *Pružni radnici* (I. Gaál, 1957) i *Groteska* (Z. Huszárík, 1964). Na igr. filmu surađuje s brojnim vodećim mađ. redateljima: I. Fehérom (*Zena u naselju*, 1962), I. Gaálom (*Vir*, 1963, i *Orfej i Euridika*, 1985), J. Rózsom (*Dječje bolesti*, 1965), I. Szabóm (*Otac*, 1966, *Ulica vatrogasaca br. 25*, 1973, i *Budimpeštanske priče*, 1977), F. Kósom (*Deset tisuća sunaca*, 1967, *Osuda*, 1970, *Nema vremena*, 1973, *Lavina*, 1974, i *Utakmica*, 1980), Z. Huszáríkom (*Sindbad*, 1971), L. Ranódyjem (*Siroče*, 1975) i G. Radványijem (*Circus Maximus*, 1980). Bavi se i režijom. Posebno se ističe dokum. filmom *Cigani* (Cigányok, 1962) nagrađenim na festivalu u Oberhausenu, te cjelovečernjim igr. filmovima *Kamen bačen uvis* (Földobott kő, 1969), donekle autobiografskom kronikom iz 50-ih godina, *Fazan za sutra* (Holnap lesz fácán, 1975), pomalo gorkom komedijom, i *80 husara* (Nyolcvan huszár, 1977), pov. freskom o revoluciji 1848. Kao redatelj i snimatelj radi i za televiziju. Dobitnik je drž. Nagrade Béla Balázs i Nagrade Lajos Kosuth. K. Mik.

SARAFIAN, Richard C., am. redatelj, scenarist i producent (New York, 28. IV 1931). Armenskog podrijetla, isprva se bavio raznim poslovima, potom studirao na sveučilištu New York. Od 1955. režira kratkometr. filmove, od 1958. piše scenarije za igrance, a od 60-ih režira epizode mnogih tv-serija (*Zona sumraka*, *Bonanza* i dr.). Igr. filmove režira od 1962, no najveće uspjeha postiže 70-ih godina. Radi uglavnom projekte nižeg budžeta, žanrovski raznolike, najbolje se snalazeći u eksterijernim prizorima. Njegov *Auto smrti* (Vanishing Point, 1971), o vozaču (B. Newman) koji za okladu pod drogom juri Amerikom i dugo uspješno izbjegava policijske zamke, svojim je liberalizmom i buntovništvom stekao kult-status. Bavi se i producenturom (npr. *Kantautor*, 1984, A. Rudolpha). Od 80-ih godina težište je njegova rada ponovno na televiziji (npr. tv-serija *Gangsterska kronika*).

Ostali važniji filmovi: *Trči divlje i slobodno* (Run Wild Run Free, 1969); *Djelić straha* (Fragment of Fear, 1971); *Čovjek u divljini* (Man in the Wilderness, 1972); *Čovjek koji je volio Cat Dancing* (The Man Who Loved Cat Dancing, 1973); *Rat zbog Lolly Madonne* (Lolly Madonna XXX, 1973); *Sljedeći čovjek* (The Next Man, 1976); *Manekenka i detektiv* (Sunburn, 1979). Red.

SARANDON, Susan (pr. ime **S. Tomaling**), am. glumica (New York, 4. X 1946). Studirala na newyorškom Katoličkom sveučilištu. Glum. karijeru otpočinje u drugoj polovici 60-ih godina na televiziji (u tzv. sapunskim operama). Na filmu debitira 1970 (*Joe — i to je Amerika* J. G. Avildsena) ulogom djevojke odbjegle među hipije, koju slučajno ubije vlastiti otac. Otada u filmovima raznih žanrova razvija karijeru karakterne glumice, nastojeći se ne tipizirati; ipak, najčešće glumi emancipirane žene — u nekim novijim filmovima i feminističkih nazora (npr. *Bull Durham*, 1988, R. Sheltona). Najveći uspjeh ostvaruje likom djevojke, čiji je život iza fasada kockarskog raja potpuni promašaj, u *Atlantic Cityju* (1980) L. Mallea, za koji je nominirana za Oscar. Specifičan status stekla je nastupom u kult-film *Rocky Horror Picture Show* (J. Sharman, 1975). Od novijih tv-uloga izdvaja se ona Edde Ciano u koprodukcijskoj tv-seriji *Duce i ja* A. Negrina.

Njezin prvi suprug **Chris Sarandon** poznati je glumac.

Ostale važnije uloge: *Mortadela* (M. Monicelli, 1971); *Voljena Molly* (S. Lumet, 1973); *Naslovna strana* (B. Wilder, 1974); *Neustrašivi Waldo Pep-*

per (G. R. Hill, 1975); *Druga strana ponoći* (Ch. Jarrott, 1977); *Slatka mala* (L. Malle, 1978); *Ljubavni parovi* (J. Smight, 1980); *Oluja* (P. Mazurski, 1982); *Glad/Glad za krvlju* (T. Scott, 1983); *Kompromitirajući položaji* (F. Perry, 1985); *Hrabre žene* (B. Kulik, 1986); *Vještice iz Eastwicksa* (G. Miller, 1987). B. P. Kć.

SARDE, Philippe, franc. skladatelj (Neuilly-sur-Seine, 21. VI 1945). Kraće vrijeme studirao na konzervatoriju u Parizu; harmoniju i kompoziciju učio kod N. Gallona. Debitira 1969 (*Sitnice koje čine život* C. Sauteta) i vjerojatno je prvi franc. skladatelj koji se gotovo isključivo posvetio filmu. Vrlo plodan i umješan, pišući ponekad i rutinski, do 1989. skladao je više od 110 film. partitura. Pozornost je svratio citiranjem B. Herrmanna u *Baroccu* (A. Téchiné, 1976), za koji je (uz *Suca i ubojicu*, 1976, B. Taverniera) nagrađen Césarom, te uporabom izvornih afr. motiva u *Mlačenju* (B. Tavernier, 1981). Suraduje s većinom vodećih umj. i komerc. redatelja franc. kinematografije 70-ih i 80-ih godina: R. Bressonom (*Lancelot jezerski*, 1974; *Đavao, možda*, 1977), C. Sautetom (*Max i lopovi*, 1970; *César i Rosalie*, 1972; *Veseli drugari*, 1975; *Djevojka Mado*, 1976; *Sasvim obična priča*, 1978; *Loš sin*, 1980; *Konobar!*, 1983; *Nekoliko dana sa mnom*, 1988), P. Granier-Deferreom (*Mačak i Udovica Couderc*, oba 1970; *Liječnik*, 1979; *Čudna afera*, 1981; *Sjeverna zvijezda*, 1982; *Privatni sat*, 1986; *Zabranjeno utapljanje*, 1987; *Boja vjetrova*, 1988), M. Ferrerijem (*Lisa*, 1972; *Veliko žderanje*, 1973; *Posljednja žena*, 1976; *Zdravo, muškarčino*, 1978; *Dječji vrtić*, 1979; *Priče obične ludosti*, 1981; *Priča o Pieri*, 1983), G. Lautnerom (*Kovčeg*, 1973; *Kako snimiti porno-film*, 1976; *Policijac ili bandit*, 1978; *Guignolo/Lupež*, 1979; *Da li je to razumno?*, 1981; *Moj drugi muž*, 1983), A. Téchinéom (*Uspomene iz Francuske*, 1975; *Sestre Brontë*, 1979; *Hotel «Des Amériques»*, 1981; *Sastanak*, 1985; *Mjesto zločina*, 1986; *Nevini*, 1987), B. Tavernierom (*Urar iz Saint-Paula*, 1973; *Razmažena djeca*, 1977; *Nedjelja na selu*, 1984 /obradba G. Fauréa/), Y. Boissetom (*Sudac zvan šerif*, 1976; *Ljubičasti taksi*, 1977; *Žena policijac*, 1979; *Allons z'enfants*, 1980; *Travestija*, 1988), R. Polanskim (*Stanar*, 1976; *Tesa — čista žena*, 1979; *Pirati*, 1986), J. Rouffioom (*Violette i François*, 1977; *Moj šogor je ubio moju sestru*, 1986; *Blagoslovljeno stanje*, 1987), M. Mizrahijem (*Cio život je pred tobom*, 1977; *Draga nepoznata*, 1979; *Mangeclous*, 1988), A. Corneauom (*Izbor oružja*, 1981; *Fort Sagame*, 1984), J. Doillonom (*Gusarica*, 1984; *Puritanka*, 1986), J.-J. Annaudom (*Rat za vatru*, 1981; *Medvjed*, 1988) i dr. God. 1986. otvorio je u Parizu moderan ton. studio.

Njegov mlađi brat **Alain Sarde** uspješan je neovisni producent.

Ostali važniji filmovi: *Vesela rastava* (H. Carlson, 1974); *Bubanj* (P. Schoendoerffer, 1977); *Adolescentica* (J. Moreau, 1979); *Loulou* (M. Pialat, 1980); *Poočim/Ožuh* (B. Blier, 1981); *Tisuću milijardi dolara* (H. Verneuil, 1982); *Idućeg ljeta* (N. Trintignant, 1985); *Umorna od rata* (R. Enrico, 1987); *Kuća od žada* (N. Trintignant, 1988); *Muzička kutija* (Costa-Gavras, 1989). Ni. Š.

SARDOČ, Mira, glumica (Šentilj, 1930). Diplomirala glumu na Akademiji za gledalište, radio, film i televiziju u Ljubljani. Isprva nastupa u mariborskom i ljubljanskim kazalištima; od 1957. članica Slovenskog gledališča u Trstu, gdje se ističe i u suvremenom i u klas. repertoaru. Na filmu od 1955 (epizoda F. Kosmača u omnibusu *Tri priče*). Karakternim ulogama u filmovima *Tri četvrtine sunca* (1959) i *Veselica* (1960) J. Babica,

Rana jesen (1962) i *Glasam za ljubav* (1965) T. Janića, te *Prometej s otoka Viševce* (1965) V. Mimice jedna je od zapaženijih glumica jugosl. kinematografije prve polovice 60-ih godina. Nakon toga tek povremeno tumači manje sporedne uloge, pretpostavljajući kazalište i televiziju filmu. V. Mus.

SARGENT, Joseph, am. filmski i tv-redatelj (Jersey City, New Jersey, 1925). Karijeru otpočinje vrlo mlad na televiziji, i nakon raznih poslova napreduje do redatelja. Režira epizode brojnih tv-serija te više vrlo zapaženih tv-filmova (npr. *Ubojstvo Marcus-Nelson* — The Marcus-Nelson Murder Case, 1973 /pilot film tv-serije *Kojak*/, *Prostitutke* — The Prostitutes, 1975, i *Noć koja je užasnila Ameriku* — The Night That Panicked America, 1975). Njegovi relativno rijetki kinemat. projekti odaju visoku zanatsku i profesionalnu razinu, sklonost prema akcionim žanrovima, te neprikrivenu težnju za komerc. uspjehom. Ističu se: akciona melodrama *Vrijeme heroja* (The Hell with Heroes, 1968), znanstvenofantastični film *Projekt Forbin* (The Forbin Project, 1969), krim. film *Pirati u metrou* (The Taking of Pelham 123, 1974), biografski film *MacArthur* (MacArthur the Rebel General, 1977) sa G. Peckom u naslovnoj ulozi kontroverznog generala, melodrama iz sport. miljea *Zlatna djevojka* (Goldengirl, 1979), akciona komedija *Putjara preko Amerike* (Coast to Coast, 1980) i pustolovni film *Ralje IV* (Jaws 87, 1987), 4. nastavak serije potaknute Spielbergovim »mega-hitom« iz 1974. Red.

SARIĆ, Hrvoje, snimatelj i redatelj (Knin, 3. II 1922). Studirao na Tehničkom fakultetu u Zagrebu. Borac NOB-e, snimatelj u Agitpropu III armije. Nakon rata (od 1946) snimatelj je brojnih dokum. i kratkih igr. filmova. Iako eminentno dokumentarist, najveći snim. uspjeh ostvario je u stiliziranom kratkom igr. filmu *Lakat (kao takav)* (A. Babaja, 1959), koji je sav snimljen u → visokom ključu. Snimio je i cjelovečernje igr. filmove *Zle pare* (V. Stojanović, 1956), *Pod sumnjom* (B. Belan, 1956) i *Igre na skelama* (S. Weygand, 1961, sa N. Caćeom i I. Vukasom), te srednjometr. dječji *Izgubljena olovka* (F. Skubonja, 1960). Režira od 1960 (ukupno desetak kratkometr. filmova). Za svoj prvi film — namjenski *Put ka naprednom govedarstvu* — nagrađen je II nagradom za režiju (*ex aequo*) na festivalu u Beogradu. Značajnu suradnju ostvario je s Kinotečkom Hrvatske, po vlastitoj metodi prebacujući nj. filmove podešene za brzinu od 16 sličica u sekundi na današnji standard od 24 u sekundi.

Ostali važniji filmovi (kao snimatelj): *Na izbore* (M. Katić, 1946); *Iz tame u svjetlost* (M. Katić, 1947); *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji* (M. Katić, 1948); *Elektrifikacija* (B. Belan, 1948); *Iz našeg pomorstva* (V. Stojanović, 1950); *VI kongres SKJ* (Z. Cukulić, 1952); *Jedan dan na Rijeci* (A. Babaja, 1955); *Sačuvane kronike* (S. Weygand, 1957); *Kamerom kroz Zagreb* (S. Weygand, 1957); *Piko* (S. Weygand, 1959); *Moj stan* (Z. Berković, 1962); *Rijeka, luka Srednje Evrope* (M. Relja, 1963); *Balada o pijetlu* (Z. Berković, 1964); *Poplava* (B. Žižić, 1964).

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Plava magistrala* (1962); *Bio je potres* (1964); *Cijena katastrofe* (1965); *Zagreb 1967–1969* (1969); *Životi čulom prostora* (1975). Red.

SASLAVSKY, Luis, arg. redatelj (Santa Fé, 24. IV 1908). Iz bogate obitelji, napušta studij i bavi se slikarstvom, potom književnošću i film. kritikom. Poč. 30-ih godina po novinarskom zadatku odlazi u Hollywood, gdje i ostaje kao asistent redatelja. Po povratku u domovinu uključu-

je se u arg. kinematografiju kao jedan od rijetkih školovanih redatelja (*Zločin u 3 sata* — Crimen a las tres, 1935). Rafinirana likovnost i realist. dimenzija njegovih melodrama (npr. *Bijeg* — La fuga, 1937) donosi mu vrlo povoljne kritike, ali ne i komerc. uspjeh; to doživljuje i sa 2 od ponajboljih arg. filmova 40-ih godina: komedijom običaj *Priča jedne noći* (Historia de una noche, 1941) i folklorističkom komedijom *Vidalita* (1949). Na veći odziv publike nailaze tek njegovi muz. filmovi s arg. zvijezdom L. Lamarque (npr. *Zatvorena vrata* — Puerta cerrada, 1939; *Kuća uspomena* — La casa del recuerdo, 1940; *Pepeo u vjetru* — Cenizas al viento, 1942). Po dolasku na vlast generala J. Perona mora emigrirati, pa otada uspješno radi u Španjolskoj (npr. pustolovna *Crna krana* — La corona negra, 1952) i Francuskoj (npr. drama *Snijeg je bio prljav* — La neige était sale, 1952; i policijski film *Vučice* — Les louves, 1957). Po povratku u Argentinu (1963) režira još samo 2 filma; povlači se već 1965.

Ostali važniji filmovi: *Pomrčina sunca* (Eclipse de sol, 1943); *Fantomska dama* (La dama duende, 1944); *Priča o zloj ženi* (Historia de una mala mujer, 1948); *Prvi svibanj* (Premier mai, 1958); *Mjesečina na balkonu* (Tablao de la luna, 1962); *Stakori* (Las ratas, 1963).

SATO, Masaru, jap. skladatelj (1928). Učenik → F. Hayasake, studirao kompoziciju na konzervatoriju u Tokiju. Na filmu od 1953; od 1955. ugovorno je vezan za kompaniju Toho. Smatra se specijalistom za komerc. filmove akcionih žanrova (npr. K. Okamoto). Svoje najbolje partiture ostvario je za djela A. Kurosawe.

Važniji filmovi: *Na dnu* (A. Kurosawa, 1957); *Krvavi prijesto* (A. Kurosawa, 1957); *Skrivena tvrđava* (A. Kurosawa, 1958); *Neovisna banda* (K. Okamoto, 1959); *Zli mirno spavaju* (A. Kurosawa, 1960); *Tjelesna straža* (A. Kurosawa, 1961); *Sanjuro* (A. Kurosawa, 1962); *Veliki mali između neba i pakla* (A. Kurosawa, 1963); *Ridobradi* (A. Kurosawa, 1965); *Samuraj* (K. Okamoto, 1965); *Ogrlica Velikog Bude* (K. Okamoto, 1966); *Trenuci straha* (M. Naruse, 1966); *Najduži dan Japana* (K. Okamoto, 1967); *Ljudski metak* (K. Okamoto, 1968); *Crveni lav* (K. Okamoto, 1969); *Bojni brod* (H. Inagaki, 1969); *Ambiciozan* (D. Ito, 1970); *Buraikan/Skandalozne avanture Buraikana* (M. Shinoda, 1970); *Bitka za Okinawu* (K. Okamoto, 1971).

Ni. Š.

SAULNIER, Jacques, franc. scenograf (Pariz, 8. IX 1928). Studirao arhitekturu i povijest umjetnosti, potom i scenografiju na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. Od 1948. asistent M. Douya i A. Traunera, a od 1957. radi kao koscenograf; ugled stječe surađujući — u filmovima *novog vala* — sa B. Eveinom (*Ljubavnici*, 1958, L. Mallea i *Rođaci*, 1959, C. Chabrola). Njegov samostalni rad vezan je u prvom redu za vrlo kreativnu suradnju sa → A. Resnaisom; za stvaranje njegova specifičnog »svijeta« (osobito karakteristične arhitektonike) S. je mjestimično i autorski zaslužan: npr. u filmovima *Prošle godine u Marienbadu* (1961) te *Providnost* (1977), za koji je nagrađen Césarom (kao i za *Jednu Swanovu ljubav*, 1984, V. Schlöndorffa).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Vjetrotrogija* (Ph. de Broca, 1960); *Bijeg u sjenku* (A. Astruc, 1960); *Mrtva sezona za ljubav* (P. Kast, 1961); *Pogled s mosta* (S. Lumet, 1962); *Najstariji Ferchaux* (J.-P. Melville, 1962); *Landru* (C. Chabrol, 1962); *Sentimentalni odgoj 61* (A. Astruc, 1962); *Muriel* (A. Resnais, 1963); *Život u dvorcu* (J.-P. Rappeneau, 1965); *Fatalna gospođica* (T. Richardson, 1966); *Rat je završen*

(A. Resnais, 1966); *Kradljivac iz Pariza* (L. Malle, 1967); *Sicilijanski klan* (H. Verneuil, 1969); *Mačak* (P. Granier-Deferre, 1970); *Udovica Couderc* (P. Granier-Deferre, 1970); *Afera Stavisky* (A. Resnais, 1974); *Francuska veza broj 2* (J. Frankenheimer, 1975); *I kao Ikar* (H. Verneuil, 1979); *Moj ujak iz Amerike* (A. Resnais, 1980); *Tisuću milijardi dolara* (H. Verneuil, 1982); *Život je roman* (A. Resnais, 1983); *Ljubav do smrti* (A. Resnais, 1984); *Mélo* (A. Resnais, 1986); *Podvizi jednoga mladog Don Juana* (G. Mingozzi, 1987); *Boja vjetra* (P. Granier-Deferre, 1988).

Da. Mé
SAURA, Carlos (puno ime **C. Saura Atarés**), španj. redatelj i scenarist (Huesca, 4. I 1932). Isprva poluprofesionalan fotograf, a bavi se i amat. filmom (npr. *Antonio Saura*, 1955 /o bratu, poznatom slikaru/). God. 1952. upisuje Instituto de Investigaciones y Estudios Cinematográficos u Madridu, gdje diplomira 1957; do 1963. na Institutu i predaje (udaljen je iz polit. razloga). Njegov prvi profesionalni film, srednjometr. dokumentarac *Cuenca* (1958) i njegov debitantski igr. film *Huligani* (Los golfos, 1962 /snimljen 1959/60/) pokušaji su prenošenja značajki tal. neorealizma u španj. kinematografiju (potonji je i prvi španj. film u potpunosti snimljen izvan studija). Nakon populističkoga pov. filma *Suze za bandita* (Llanto por un bandido, 1964) o poznatom odmetniku iz XIX st., u djelu *Lov* (La caza, 1965) prvi put slika španj. buržoaziju i oblikuje tematiku kojom se bavi sve do kraja 70-ih godina: iza »kulisa« elegantne lovačke zabave otkriva se građansko društvo u krizi, a iznad svega osjeća se sveprisutna uspomena na građanski rat i specifičnu atmosferu frankističke diktature. Slijedi ciklus filmova gdje se soc. kritika »maskira« pričama o parovima (ili trokutima) u egzistencijalnoj krizi (*Peppermint frappé*, 1967 /posvećen L. Buñuelu/; *Stres je tres, tres* — Stress es tres, tres, 1968; *La Madriguera*, 1969), a u sljedećem (*Vrt užitaka* — El jardín de las delicias, 1970; *Ana među vukovima* — Ana y los lobos, 1973; *Rođakinja Angélica* — La prima Angélica, 1974; *Zmija u nje-drima* — Cria cuervos, 1976) vidljivije »izbijaju« uspomene na građanski rat i svijest o polit. podjelama u suvremenoj Španjolskoj; u *Zmiji u nje-drima*, gdje se »svijet odraslih« prikazuje iz perspektive djeteta, naglašenija je intimistička komponenta. Uspjehu tih filmova pridonosi i stalna skupina suradnika, među kojima se ističu produ-



C. SAURA, Vrt užitaka

cent E. Querejeta (vrlo zaslužan za Saurinu karijeru), scenarist R. Azcona (sâm S. svojim je djelima prve faze koscenarist, dok od *Zmije u nje-drima* piše samostalno), snimatelji L. Cuadrado i T. Escamilla te glumica → G. Chaplin (protagonistica 9 njegovih filmova). Njegovim najboljim ostvarenjem smatra se *Elisa, žvoto moj* (Elisa mi vida, 1977), djelo koje posve odudara od njegova dotadašnjeg stvaralaštva — izrazito osoban, intimistički »traktat« o životu i smrti, uspomenama, nostalgiji i nadi, nagrađivan na festivalu u Cannesu. Za film *Žurno, žurno!* (Deprisa, deprisa, 1980), o mladim kriminalcima (na tragu njegova igr. prvijenca), silovito režiranu dramu u kojoj se zapaža i utjecaj am. film noir, nagrađen je Zlatnim medvjedom u Berlinu 1981. Osamdesetih godina ističe se originalnim plesnim filmovima *Krvava svađa* (Bodas de sangre, 1981) prema F. Garciji Lorki, *Carmen* (1983), djelom znatno »španjolskijim« od Mérimée/Bizetova originala,

C. SAURA, Suza za bandita



C. SAUTET. *Sitnice koje čine život* (M. Piccoli i R. Schneider)

i *Ljubav čarobnica* (El amor brujo, 1986) prema baletu M. de Falle, s vodećim plesačima flamenca A. Gadesom i C. Hoyos (potonja 2 lansiraju novu španj. zvijezdu L. del Sol). Oprečne reakcije izazvala je njegova pov. freska o španj. kolonizaciji Juž. Amerike *El Dorado* (1988). Režira i na televiziji.

Eminentno španj. stvaralac, u kult. tradiciji tzv. *esperpenta* (kombinacije grotesknoga i makabričnoga) na liniji F. de Quevedo/F. Goya/L. Buñuel (u usporedbi s njim ne posize za vizualnim šokovima i zazire od nadrealizma), uz L. G. Berlangu jedini je španj. sineast s duljim i samosvojnijim opusom, koji ostaje vjeran vlastitom pogledu na svijet i (usprkos strogoj cenzuri) stvaranju u domovini. Svojim filmovima, u kojima prevladavaju — uz crtu morbidnosti, ponekad i prigušene agresivnosti — obračun s prošlošću i kritika sadašnjosti (bez referenci na budućnost), a odlikuje ih rafinirani vizualni stil te eliptična montaža (u ranijoj fazi »skokoviti rezovi« na način J.-L. Godarda), ali sporiji ritam, stekao je ugled vodećega novijeg španj. sineasta.

Ostali igr. filmovi: *Zavezanih očiju* (Los ojos vendados, 1978); *Mama navršava 100 godina* (Mamá cumple 100 años, 1979); *Nježni časovi* (Dulces horas, 1981); *Antonieta* (1982); *Štake* (Los zancos, 1984); *Mračna noć* (La noche obscura, 1989); *¡Ay Carmela!* (1990).

LIT.: E. Brasó, Carlos Saura, Madrid 1974; R. Gubern, Homenaje a Carlos Saura, Huelva 1979; P. W. Jansen/W. Schütte (urednici), Carlos Saura, München 1981.

Mi. Sr.

SAUTET, Claude, franc. redatelj i scenarist (Montrouge, 23. II 1924). Studirao primijenjenu umjetnost i bavio se muz. kritikom. Nakon II svj. rata studira režiju na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. Karijeru otpočinje kao pomoćnik, odn. asistent redatelja, potom i tv-producent. Suraduje na tuđim scenarijima, pa zbog uspješnih »poboljšavanja« stječe nadimak *Docteur Sautet*. Kratkometr. filmove režira od 1951, a cjelovečernje od 1956 (*Osmijeh na usnama* — Bonjour, sourire). Ugled stječe idućim filmom *Vreli asfalt* (Classe tous risques, 1959) po romanu J. Giovannija (sa J.-P. Belmondom i L. Venturom), koji oduvara

od uobičajene prakse franc. policijskog filma, podvlačeći tezu o relativnosti svake osvete. Za opus mu je karakterističan naslov sljedećeg uspjeha — *Sitnice koje čine život* (Les choses de la vie, 1969), melodrame u kojoj prometna nesreća iza »nedramatične fasade« svakodnevnog života otkriva intimne drame (u gl. ulogama njegovi omiljeni glumci R. Schneider i M. Piccoli /5 odn. 4 filma/). *Max i lopovi* (Max et les ferrailleurs, 1970) povratak je policijskom filmu, usredotočen na moralnu dvojbu inspektora koji, da bi pohvatao pljačkaše-marginalce, iskorištava njihovu prijateljicu. Redovito surađujući sa scenaristom J.-L. Dabadiejem, S. u idućim djelima maksimalno radikalizira svoj film. koncept; poštujući tradic. proseedee zasnovane na razotkrivanju psihologije i životnih manifestacija buržoazije, melodramski, ali s mnogo mjere i topline — u pomno razrađenim pričama temeljenim na »rutinskim« životnim situacijama i detaljima — slika većinom osobe zašle u zrelu dob, dovedene u situaciju da »sređuju životne račune« na sentimentalnom, prijateljskom, moralnom ili poslovnom planu (*César i Rosalie* — César et Rosalie, 1972; *Veseli drugari* — Vincent, François, Paul... et les autres, 1975; *Djevojka Mado* — Mado, 1976; *Sasvim obična priča* — Une histoire simple, 1978; *Toš sin* — Un mauvais fils, 1980; *Konobar!* — Garçon!, 1983; *Nekoliko dana sa mnom* — Quelques jours avec moi, 1988). Režira i na televiziji.

Ostali filmovi: *Oružje za diktatora* (L'arme à gauche/Guns for the Dictator, 1965).

Pe. K.

SAVALAS, Telly (pr. ime **Aristotle Savalas**), am. filmski i tv-glumac (Garden City, New York, 21. I 1925). Sin poslovnog čovjeka grč. podrijetla. Nakon sudjelovanja u II svj. ratu, kada je i odlikovan, studira psihologiju, potom radi u agenciji za informacije State Departmenta, te za tv-vijesti kompanije ABC. Glum. karijeru otpočinje potkraj 50-ih godina na televiziji, a na filmu debitira 1961. Ugled stječe već svojim 3. filmom *Ptičar iz Alcatraz* (J. Frankenhaimer, 1961), gdje je za sporednu ulogu robijaša nominiran za Oscar. Popularnost, no nikad i status vrhunske zvijezde, postiže u doba kada se privlačnim ljudima od

akcije počinju pretpostavljati junaci izražajnih lica daleko od uobičajenih kanona ljepote (*Dvanaest žigosanih*, 1967, R. Aldricha). Visok i jak, obrija-ne glave, »grubijanskih« crta lica, S. utjelovljuje privlačnost prožetu cinizmom, jednostavnim, no iskustvenim svjetonazorom i nesumnjivim *sex-appealom*. Najveći uspjeh ostvaruje, međutim, na televiziji kao detektiv, poručnik Theo Kojak, u vrlo popularnoj tv-seriji *Kojak*.

Njegov brat **George Savalas** također je film. i tv-glumac.

Ostale važnije uloge: *Mladi i svirepi* (J. Frankenhaimer, 1961); *Džingis-kan* (H. Levin, 1964); *Bitka u Ardenima* (K. Annakin, 1965); *Tanka nit/Život o koncu* (S. Pollack, 1965); *Dobro veče, gospodo Campbell* (M. Frank, 1968); *Lovci na skal-pove* (S. Pollack, 1968); *Kompanija za ubojstva* (B. Dearden, 1969); *MacKenino zlato* (J. L. Thompson, 1969); *Ratnici/Zlato za odvažne* (B. G. Hutton, 1970); *Tigar ždere ljepotice* (R. Vadim, 1971); *Banda J. i S. — kronika Divljeg zapada* (S. Corbucci, 1973); *Siromašak* (S. Narizzano, 1973); *Za šaku dijamanta* (V. Guest, 1975); *Svemirska stanica br. 1* (P. Hyams, 1978); *Posljednja Posejdonova avantura* (I. Allen, 1979); *Autoput — Trka Cannonball II* (H. Needham, 1984).

Dr. II.

SAVČENKO, Igor Andrejevič, sovj. redatelj, scenarist, glumac i pedagog (Vinica, Ukrajina, 11. X 1906 — Moskva, 14. XII 1950). God. 1926–29. pohađa Institut scenske umjetnosti u Lenjingradu, kasnije osniva Teatar radničke omladine u Bakuu. Od 1932. režira u moskovskom TRAM-u, gdje i glumi (kao i u poznatom filmu *26 komesara*, 1933, N. M. Šengelaje). Kao film. redatelj započinje prigodnim agitpropovskim ostvarenjima, no već prvim samostalnim cjelovečernjim filmom *Harmonika* (Garmon', 1934) postiže i umj. i komerc. uspjeh; u priču o sukobu kolhoznika i kulaka s puno inventivnosti i ukusa upliće glazb. i plesne scene, ostvarivši prvi sovj. muzički film koji odiše autentičnošću i poletom, te pokazuje utjecaj agitacijskih kaz. revija. Sklonost komediji pokazuje i *Slučajni susret* (Slučajnaja vstreča, 1936), dok *Poema o kozaku Goloti* (Duma pro kazaka Golotu, 1937, i scenarist) i *Jahači* (Vsadniki, 1939) svjedoče o vezanosti za folklor i nacionalnu posebnost Ukrajine, što često poetično oslikava. Ključno mu je ostvarenje *Bogdan Hmel'nicki* (Bogdan Hmel'nickij, 1941), epska priča o nar. junaku i ukr. borbi za oslobođenje od Poljske, u kojoj su spektakularne scene borbi vješto integrirane u priču, a likovi funkcioniraju i kao pov. datosti i kao karakteri. Za II svj. rata režira filmove prigodnog sadržaja (npr. film u boji *Ivan Nikulin — ruski mornar* /Ivan Nikulin — russkij matros/, 1945). U poratnom razdoblju najznačajnije mu je djelo *Treći udar* (Tretij udar, 1948), drama o završnim operacijama protiv fašista lišena stereotipa ratnih filmova tih godina. Umro je za realizacije filma *Taras Ševčenko* (1951), biografije ukr. pjesnika iz XIX st., koji su dovršili njegovi asistenti A. A. Alov i V. N. Naumov.

Neprijeporno jedna od najutjecajnijih red. osobnosti sovj. kinematografije 30-ih i 40-ih godina (osobito za ukr. kulturni krug), S. je od 1946. predavao režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi; iz njegove klase potekli su Alov, Naumov, M. M. Hucijev, J. N. Ozerov i dr. Za svoj umj. i društ. rad višestruko je nagrađivan.

Ostali važniji filmovi: *Partizani u stepama Ukrajine* (Partizany v stepjah Ukrainy, 1943, i scenarist); *Starinski vodvilj* (Starinnyj vodevil', 1947, i scenarist).

N. Pc.

SAVELJEVA, Ljudmila Mihajlovna, sovj. glumica (24. I 1942). God. 1961. završava Koreografsku školu u Lenjingradu, ali odustaje od baletne karijere zbog uloge Nataše Rostove u spektakularnoj ekranizaciji Tolstojeva *Rata i mira* (S. F. Bondarčuk, 1965), čija je realizacija trajala nekoliko godina. Vitka, krhka, izražajna lica i očiju, S. uspijeva dočarati sazrijevanje lika od djevojčice u ženu, dobiva mnoštvo priznanja i nagrada, te nastavlja glumiti delikatne junakinje izložene nesmiljenim okolnostima (npr. *Bijeg* A. A. Alova i V. N. Naumova, te *Galeb* J. J. Karasika, oba 1970). Od poć. 70-ih godina nastupa u sve manje zapaženim filmovima, ali je česte reprize *Rata i mira* održavaju u vrhu popularnosti.

Ostale važnije uloge: *Suncokreti* (V. De Sica, 1969). N. Pć.

SAVEZ FILMSKIH RADNIKA JUGOSLAVIJE, staleška organizacija osnovana 5. III 1950. u Beogradu, s ciljem "... da doprine daljem razviku filmske umetnosti, u prvom redu tim što će svojom aktivnošću podizati inicijativu i smisao za filmsko stvaralaštvo". U sklopu decentralizacije i reorganizacije jugosl. kinematografije (zapoćete 1950), film. radnici su prestali biti stalno zaposleni (odn. namještenici film. poduzeća) i suoćili se — prihvativši status — slobodnih filmskih radnika (koji s producentom sklapaju poseban ugovor za rad na pojedinom filmu) — s posve novom statusnom i radnom situacijom, koja je izazvala potrebu da se posebno organiziraju. Ta potreba zadovoljena je osnivanjem republičkih (kasnije i pokrajinskih), a napokon i *Saveza filmskih radnika Jugoslavije*, koji je sjedinjavao film. radnike u slobodnom statusu (u prvom redu one koji se tretiraju kao autori ili njihovi neposredni suradnici: redatelji, snimatelji, scenografi, montažeri i dr.). S. je od 1951. radio na reguliranju soc. i zdravstvenog osiguranja slobodnih film. radnika, zaštiti autorskih prava, urećivanju ugovornih odnosa s producentima i sl.; također, S. je — zastupajući njihove interese — sudjelovao u rješavanju tekućih organizacijskih i umj. problema jugosl. kinematografije, održavao veze sa sl. staleškim i stručnim organizacijama u zemlji i svijetu, te koordinirao rad rep. i pokr. udruženja i društava film. radnika. Po osnivanju, S. su činili: *Udruženje filmskih radnika Bosne i Hercegovine*, *Udruženje filmskih radnika Crne Gore*, *Društvo filmskih radnika Hrvatske*, *Društvo na filmskite radnici na Makedonija*, *Društvo slovenskih filmskih delavcev* te *Udruženje filmskih umetnika Srbije* i *Udruženje filmskih umetnićkih saradnika Srbije*. Poslije su, s potrebama prakse, struktura i nazivi rep. udruženja i društava mijenjani, dok su 70-ih godina osnovani još *Udruženje filmskih radnika Vojvodine* (1971) i *Udruženje filmskih i TV-radnika SAP Kosova* (1973). Prvih 20 godina postojanja S. je okupljao isključivo slobodne (naziv je kasnije izmijenjen u *samostalne*) film. radnike. U skladu s realnim potrebama, posebno s razvojem televizije, stvorena je mogućnost da članovi društava i udruženja postanu i film. radnici u stalnomu radnom odnosu, kao i film. radnici iz film. proizvodnje na televiziji. U okviru Saveza djeluje, s povremenim prekidima, i *Savez filmskih kritičara Jugoslavije*. Na VII kongresu filmskih radnika Jugoslavije (20/21. III 1971. u Kranju) S. je pre-stao postojati, a osnovana je *Konferencija filmskih radnika Jugoslavije*, dobrovoljna organizacija rep. i pokr. udruženja i društava film. radnika, koja "... koordinira rad republičkih i pokrajinskih udruženja i društava profesionalnih filmskih radnika, koji su ućlanjeni u Konferenciju na onim pitanjima koja su zajednićka za sve nacionalne

kinematografije; b) da obavlja sve one poslove, koje u njenu kompetenciju sporazumno prenesu sva ućlanjena udruženja i društva profesionalnih filmskih radnika". Sjedište je, za svake 2 godine unaprijed, određivala Konferencija, s tim da ono u 2 uzastopna mandata ne može biti u istoj republici ili pokrajini. Na VIII kongresu (18–20. IV 1974. u Zagrebu) Konferencija je ućnuta, a ponovno je osnovan *Savez filmskih radnika Jugoslavije*; njegovi su organi *Izvršni odbor*, *Sekretarijat* i *Nadzorni odbor*. Sjedište je prenijeto u Zagreb, od 1978. u Skoplje, od 1981. u Novi Sad, a od 1983. u Sarajevo. Na X kongresu (13–15. XII 1985. u Budvi) usvojene su izmjene *Statuta*, kojima se mandat predsjedništva produćuje na 2 godine, a sjedište ustaljuje u Beogradu (u prostorijama poslovne zajednice *Jugoslavija film*). Zbog kontinuiteta, kao i veće operativnosti rada predsjedništva i cjelokupnog Saveza, uvedena je i funkcija *poslovnog sekretara Saveza*. Mi. Vić.

SAVEZNA REPUBLIKA NJEMAĆKA → NJEMAĆKA

SAVEZNI CENTAR ZA NASTAVNI I KULTURNO-PROSVETNI FILM, ustanova osnovana odlukom SIV-a 1956, s ciljem da se film (distribuiran na 16 mm) uvede u nastavu i, općenito, kulturno-prosvjetni rad. Buduću da tada škole gotovo uopće nisu posjedovale audiovizualna pomagala, pa je film bio dostupan tek malom broju ljudi (uglavnom u gradovima), Centar je u prvom redu djelovao u funkciji stvaranja svijesti o potrebi korištenja filma u školstvu i prosvjećivanju, a uspoređo i na stvaranju materijalne osnove za takve djelatnosti — formiranju odgovarajuće kuno-mreže i film. fonda.

U oblasti filma Centar je okupljao stručnjake — pedagoge s pedagoških instituta i filoz. fakulteta, organizirao savjetovanja koja su utirala put filmu u školama, prevodio stranu literaturu s podrćuća film. pedagogije i metodologije, priredivao priručnike te izdavao časopis *Film i prosvjećivanje*; također je radio na stvaranju uvjeta za korištenje filma u masovnom prosvjećivanju, i u tom smislu tijesno surađivao sa SSRNJ-om.

Buduću da nije imao uvjeta za vlastitu film. proizvodnju, Centar se zalagao za stimulaciju produkcije 16mm filmova, za ostvarivanje što povoljnijih prilika za uvoz adekvatnih stranih filmova te za izradbu dovoljnog broja kopija; birao je filmove iz tekuće proizvodnje, plodno surađujući s tada najvećim proizvođaćima nastavnih i namjenskih filmova — *Zora filmom* iz Zagreba i *Dunav filmom* iz Beograda.

U svim republikama bile su osnovane ustanove sl. profila, naziva i svrhe djelovanja, čime je od samog početka stvorena baza za zajednićki organiziran rad. Potkraj 60-ih godina, zbog promjena u načinu financiranja, Centar mijenja ime u *Jugoslovenski centar za nastavni i kulturno-prosvetni film* i djeluje do ranih 70-ih, kada su ustavnim amandmanima sve nadlećnosti u oblasti prosvjete i kulture prenijete na republike i pokrajine. Mi. Vić.

SAVEZ ORGANIZACIJA AMATERSKOG FILMA JUGOSLAVIJE, društv. organizacija rep. i pokr. kino- i foto-kino-saveza, organizacija i udruženja koja djeluju na ostvarivanju zadataka i ciljeva u oblasti film. neprofesionalnog stvaralaštva, video-stvaralaštva ili u oblasti širenja film. kulture. Savez prati i aktivno pozitivno utjeće na razvoj amaterskog film. i video-stvaralaštva te film. kulture u SFRJ; dogovaranjem i sporazumijevanjem koordinira rad udruženih saveza, organizira zajednićke akcije i manifestacije amat. filma, koordinira rad na unaprećdenju film. i video-

-stvaralaštva, koordinira rad na unaprećdenju polit. i umj. obrazovanja, aktivnosti u školama i podsticanju talenata za rad na filmu i videu, surađuje s međunar. organizacijama neprofesionalnog filma i videa te organizira sav. i internacionalne film. i video-festivale, film. škole i tećajeve za početnike te za film. i video-instruktoze. U Savezu su udrućeni *Kino-savez Bosne i Hercegovine*, *Foto-kino-savez Crne Gore*, *Kino-savez Hrvatske*, *Kino-savez Makedonije*, *Foto-kino-savez Slovenije*, *Foto-kino-savez Srbije*, *Foto-kino-savez Kosova* i *Foto-kino-savez Vojvodine*. S. je konstitutivni član *Saveza organizacija za tehnićku kulturu pri Narodnoj tehnićki Jugoslavije*; njegov nastanak i razvoj usko su povezani s formiranjem i djelovanjem Narodne tehnike, koja je potekla iz komisije *»Tehnika i sport«*, nastale aprila 1946. pri *Fiskulturnom savezu Jugoslavije*. Na prvom sav. konferenciji *»Tehnika i sport«*, 28. III 1948. izvršena je reorganizacija komisije i formirana *Narodna tehnika*, koja je na II kongresu Fiskulturnog saveza Jugoslavije (16/17. IV 1948) izdvojena kao samostalna organizacija. Do kraja 1948. trebale su biti održane osnivaćke skupštine Vazduhoplovnoga, Brodarskog, Automobilsko-motociklistićkog i Fotoamaterskog saveza, koji su saćinjavali Narodnu tehniku. U Beogradu je 9. I 1949. u prisutnosti V. Ribnikara, predsjednika Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ, održana osnivaćka skupština *Saveza fotoamatera Jugoslavije*. Iste godine Savezu pristupaju i film. amateri, te je time formiran *Savez foto- i kino-amatera Jugoslavije*. Od nastanka do danas S. je organizacijski vezan s Narodnom tehnikom. Za razliku od dr. saveza koji se bave podizanjem i unaprećdenjem teh. kulture, S. ima i izraženu kulturno-estetsku funkciju promotora neprofesionalnoga film. i video-stvaralaštva. Mi. Vić.

SAVEZ SOVJETSKIH SOCIJALISTIĆKIH REPUBLIKA. U carskoj Rusiji kinemat. kulturu uvode snimatelji i prikazivaći *braće Lumière*, odmah potom i Englez *Robert W. Paul* i am. predstavnici kompanije *Edison*. Prve predstave održane su u svibnju 1896. u vrtnoj restauraciji *Akvarij* u Petrogradu (danas Lenjingrad), zatim u operetnom kazalištu *Ermitaž* u Moskvi, na sverus. sajmu u Nižnjem Novgorodu (danas Gorki), gdje je bio prisutan i *Maksim Gorki* te napisao nadahnut esej o mogućnostima filma, nešto kasnije i u Kijevu, Harkovu, Rostovu i dr.; repertoar je uglavnom isti kao u Parizu i dr. evropskim gradovima. Ubrzo su mnogi mali poduzetnici nabavili opremu i poćeli putovati zemljom prikazućuji filmove (najćešće na sajmovima).

Iako postoje tvrdnje da su *Aleksej Sanarski* i *Ivan Akimov* izumili kino-aparat još 1886, neovisno o dr. pionirima kinematografije, pouzdano je jedino da su među prvima poćeli filmove snimati *A. K. Fedeki*, fotograf iz Harkova koji 1886/97. bilježi prijenos ćudesne ikone iz manastira Kurjašk u Harkov, i *V. A. Sašin*, moskovski glumac koji je snimao publiku kako se gura u kazalište i zatim to prikazao po završetku predstave. Od 1900. fotogr. poduzeće *Kurta von Hahna-Jagiel-skog* po narudžbi snima prigodne situacije s carskog dvora. Prva stalna kina javljaju se 1903. i šire se sredinom prvog desetljeća. Nazivaju ih "elektrićnim teatrima" ili "iluzionistićkim teatrima", nalaze se u posebnim zgradama, s katkad i do 600 sjedišta, sa šestnaćtim radnim danom i predstavama 30–60 min. Već 1904. franc. tvrtka *Pathé* osniva u Moskvi predstavništva za iznajmljivanje filmova, ubrzo potom i *Gaumont*. Film. programi sastoje se od dokum. kronika — prikaza prirode, polit. života i života dr. naroda, te igr. dodataka

zab. karaktera — cirkuskih atrakcija, vodvilja, skečeva i biblijskih tema u čijoj se obradbi koriste i film. trikovi; prisutne su i melodramske fabule iz bulevarskog tiska, pseudohist. romana, kaz. komada i crne kronike. Filmovi su najčešće strani (uglavnom francuski), neprevedenih natpisa, a specijalne su dosjetke ručno bojene vrpce i ozvučenje pomoću gramofona. Širenje kina bilo je usporedno s građanskom revolucijom, no gotovo ništa od društ. realnosti nije dospjevalo na ekrane — zbog neuspjeha domaće produkcije i striktno cenzure koja je zabranjivala i strane filmove o događanjima u Rusiji (npr. petrogradski pokolj iz 1905). Od jeseni 1907. redovite su ruske film. novosti, a prve proizvodi poduzeće dvorskog snimatelja *Hahna-Jagielskog*. Iste godine novinar *Aleksandr O. Drankov*, službeni snimatelj Dume, objavljuje otvaranje prvoga domačega film. studija i snimanje prvog filma — »Borisa Godunova« prema Puškinu, ali je projekt napušten jer se gl. glumac predomislio (ne želeći glumiti u nedovoljno respektabilnom mediju). Ipak, uspjeh žurnala s rus. temama i komerc. neuspjesi franc. i tal. filmova-adaptacija rus. predložaka uvjerio je moskovska predstavništva Pathea i Gaumonta da je unosno ulagati u ruske produkcije.

To potvrđuje i Patheov dokum. film (135 m) o vježbama kozackog puka »Donski kozaci« *Mauricea Maitrea*, prikazan u veljači 1908, koji se smatra prvim rus. filmom. Financ. uspjeh ohrabruje sl. projekte, pa krajem godine *Drankov* producira prvi igr. film »Pobunjenici s Donje Volge« *Vladimira F. Romaškova*, 10-minutnu pantomimu o Stjenjki Razinu. Zarada mu omogućuje da osnuje poduzeće i proizvede oko 20 filmova raznih žanrova (npr. dokum. zabilješku o 80. rođendanu L. N. Tolstoja). Ipak, razmjerno niska razina njegovih proizvoda ubrzo poduzeće svodi među drugorazredne film. kuće. Znatno je uspješniji *Aleksandr A. Hanžonkov*, nekadašnji konjički oficir, koji 1906. u Moskvi otvara poduzeće za iznajmljivanje stranih filmova i kino-aparatura. Zakratko čak konkuriira stranim predstavništvima, a 1909–14. proizvodi oko 70 filmova. God. 1912. u Moskvi gradi dotad najveći film. studio i time rus. produkciju uzdiže na razinu stranih.

Osobito je uspješan u adaptacijama ruske klas. književnosti, a proizvodi i korežira (s *Vasilijem M. Gončarovim*) prvi cjelovečernji film »Obrana Sevastopolja« (1911). Kod njega su karijere otpočeli brojni rus. pioniri režije: *Gončarov*, *Pjotr I. Cardinjin*, *Jevgenij F. Bauer* i dr. Osim igr. filmova, producirao je i film. novosti, obrazovne filmove i dr., u kojima su — između ostalog — prvi put korištene mikroskopske snimke. Bio je i jedan od vodećih producenata anim. filmova (za njega radi *Vladislav A. Starevič*, prvi u svijetu sustavno zainteresiran za animaciju). U to doba film. središte Rusije su Moskva i Petrograd, a film postaje najpopularnija masovna zabava koju ne prihvaćaju samo niži gradski slojevi, već i građanstvo, intelektualci i omladina. God. 1913. postoji već više od 1300 kina (67 u Moskvi, 130 u Petrogradu), a — nakon Pathea i Gaumonta — javljaju se i dr. francuska, kao i tal., njem., am. i dan. predstavništva (pred I svj. rat u Moskvi ih ima oko 50). Strani film dominira, do početka rata u omjeru 1:5, ali i domaća produkcija jača: 1910. proizvedeno je 30 filmova, a 1914. čak 330 (mnogo je srednjometr. i dugometražnih). Tematski prevladavaju adaptacije dijelova poznatih romana i drama, oživljavanje motiva sa slikarskih djela, započinje žanr pustolovnoga i krim. filma, a od 1913/14. i salonska psihol. drama (sa sižejima iz trivijalne književnosti ili stranih filmova sl. us-



SSSR J. E. BAUER.
Spržena krila

mjerena). Unatoč sve višoj razini produkcija, film. jezik nije osobito rafiniran: prevladava oponašanje kazališta, pa je razumljivo što oko 1910. *Konstantin S. Stanislavski*, *Vsevolod E. Mejerholjd* i *Vladimir V. Majakovski* odriču filmu umj. autentičnost.

Poč. I svj. rata popularnost filma još više raste, a poticajno djeluje i izostanak uvoza stranih filmova i zatvaranje brojnih stranih predstavništava. Javljaju se novi poduzetnici (npr. *Josif N. Jermolajev*, *Dmitrij I. Haritonov* i *Vladimir R. Gardin*) i poduzeća (*Thieman & Reinhardt*, *Russ* i dr.), a ugledni poslovni ljudi i drž. aparat počinju se zanimati za kinematografiju; u sklopu tzv. *komite-ta Skobeljeva*, koji je bio pod carevom nadležnošću, stvoren je odjel za proizvodnju voj. i propagandnih filmova. Od početka rata do listopada 1917. proizvedeno je oko 1200 filmova (i s pojedinim značajnim vrijednosnim odskocima u odnosu na prethodno razdoblje). Iako prevladavaju rutinski filmovi za široku publiku (serijski krim. i pustolovni, salonske melodrame), ipak se izdvajaju ostvarenja *J. F. Bauera*, zbog vizualnog dojma, mizanscene, kompozicije kadra i sustavnog angažiranja glum. zvijezda (*Vera V. Holodnaja*, *Vitold A. Polonski*, *Osip I. Runjič*, *Vladimir B. Maksim-*



SSSR Dz. VERTOV, *Simfonija Donbasa*

SSSR S. M. EJZENŠTEJN, *Oktobar*





SSSR A. P. DOVŽENKO,
Arsenal



SSSR V. I. PUDOVKIN,
Povratak Vasilija
Bortnikova

SSSR A. A. TARKOVSKI, Andrej Rubljov



mov, Ivan N. Perestiani i dr.). Uz producersku djelatnost, kao redatelj se isticao je V. R. Gardin, osobito adaptacijom Turgenjevleva »Plemićkog gnijezda« (1915). Među ključnim autorima je i Jakov A. Protazanov, izuzetno uspješan ekranizacijom Puškinove »Pikove dame« (1916). Čardnjin je u tom razdoblju režirao čak oko 100 filmova, od kojih su mnogi ostvarili izuzetne komerc. uspjehe (i zbog nastupa »kraljice ekrana« V. V. Holodnaje). U red. elitu ubrajali su se i Aleksandr J. Razumni, Aleksandr A. Volkov i Boris V. Čajkovski, dok su se za masovni kino-repertoar brinuli A. N. Uralski, Vjačeslav Turžanski i N. Saltikov.

Iako isprva skeptični i distancirani, znameniti umjetnici počeli su se ipak uključivati u kinematografiju: Fjodor I. Saljapin tumači gl. ulogu u »Caru Ivanu Vasiljeviču Groznom« (1915) A. Ivanova-Gaja, a Mejerholjd sa snimateljem Aleksandrom A. Levickim i scenografom Vladimirov J. Jegerovim realizira »Sliku Dorian Gray« (1915). Kaz. »veličine« sve češće nastupaju na filmu: J. N. Roščina-Insarova, Vera N. Pašenaja, Pavel N. Orljenjev, Ilarion N. Pevcov, Olga V. Gzovskaja i dr., a neke postižu i prestižne film. karijere — poput Ivana I. Možušina, Vere G. Orlove i Natalije A. Lisenko (čije se glum. umijeće dojmljivo prilagodilo film. mediju). God. 1914–17. djeluje skupina glumaca prvog studija MHAT-a pod vodstvom Borisa M. Suškeviča (npr. Gzovskaja, Olga Baklanova, Jevgenij B. Vahtangov, Mihail A. Cehov, Konstantin P. Iljohlov i dr.), koja je realizirala 5 filmova, od kojih je sačuvan samo 1. Djelovali su i vrlo kvalitetni snimatelji (Levicki, Jevgenij I. Slavinski, Grigorij M. Lemberg, Pjotr K. Novicki i dr.) te scenografi (Jegerov, Cslav G. Sabinski, V. A. Mihim, V. V. Baljuzek). Za film se nastojalo angažirati i vodeće pisce (npr. Jevgenija N. Čirikova i Leonida N. Andrejeva), ali su oni tek potpisivali scenarije redatelja; znatno autentičniji scenar. imena bili su Valentin Turkin, Lev Nikulin, Mojszej Alejnikov, Grigorij Bojanski i dr. Javljaju se i napisi o stvaralačkim mogućnostima medija u odnosu na dr. umjetnosti i analize stvaralaštva redatelja, snimatelja, glumaca i dr., a 1916. izlazi »Kinematografija, priručnik« s praktičnim savjetima za snalaženje u film. poslu. U veljači 1917, za revolucije i nakon svrgavanja dinastije Romanovih, u Rusiji postoji 2000 kina, 10 studija i nekoliko laboratorija. Gl. mjera Privremene vlade je nacionalizacija komitea Skobeljeva, a burnu društ. i polit. situaciju oslikava i osnivanje Ujedinjenoga filmskog društva koje čine vlasnici studija, laboratorija, distribucija i izdavači reklamnih film. novina. S njima surađuje Savez umjetničkih suradnika kinematografije, a njima nasuprot stoji sindikat radnika i namještjenika, bezuspješno nastojeći osigurati bolje radne uvjete. Tematski, izmijenjena situacija ogleda se u većem broju film. novosti koji prate kronologiju promjene vlasti, dok igranofilm. produkcija ostaje neizmjenjena; novina su pseudorev. sadržaji, prikaz pada Romanovih, Raspućinove samovlade i pogibije, no slabljenje cenzure omogućilo je i ključno djelo tog razdoblja kinematografije, Protazanovljeva »Oca Sergeja« (1918).

Temeljne promjene počinju tek nakon Oktobarske revolucije. Sovj. vlast ističe, osobito izraženo u govorima Vladimira I. Lenjina, da je film snažno propagandno sredstvo, s mogućnošću utjecanja na široke slojeve, pa nastoji zavladata njegovom produkcijom i svim segmentima kinematografije. Već 7. XI 1917, u Narodnom komesarijatu za obrazovanje (Narkompros), u okviru izvanškolske sekcije (koju vodi Lenjinova supruga Na-


 SSSR P. IVANOV-
-VANO, Konjić
Grbonjić

dežda K. Krupskaja) osnovana je film. sekcija (*kinopodoteli*): raspolagala je fondom popularno-znanstvenih filmova, ekranizacijama prestižnih knjiž. djela, te organizirala projekcije i predavanja radnicima i vojsci. U ožujku 1918. Moskovski sovjet osniva *Moskovski filmski komitet*, prvi sov. upravni organ za film, a sl. komiteti nastaju i u Petrogradu i Ukrajini. Nacionalizacijom *komiteta Skobeljeva* osigurana je prva teh. baza za drž. proizvodnju. U svibnju 1918. *Moskovski filmski komitet* podređen je neposredno *Narkomprosu* (čiji predsjednik *Anatolij V. Lunačarski* sugerira stimuliranje produkcije film. novosti, propagandno-znanstvenih i igr. filmova s »kulturno-povijesnim« temama) i preuzimanje — kao središnja sveruska film. institucija — upravnih i produkcijskih zadataka. U listopadu 1918. osnovana je *Moskovska državna škola za kinematografiju* (kasnije → *VGIK*), a u studenom 1919. u Petrogradu nastaje *Viši institut za fotografiju i fototehniku* (kasnije *Lenjingradski filmo-inženjerski institut*). Privatna poduzeća za produkciju i kina i dalje su djelovala usporedno s državnima: u 1918. proizvedeno je 150 filmova, koji se tematski nisu osobito razlikovali od onih iz predrev. razdoblja. Da bi se što izravnije kontroliralo kinematografiju, *Lenjin* 27. VIII 1919. potpisuje dekret kojim se kina, poduzeća za produkciju i distribuciju filmova, te studiji i laboratoriji daju na upravljanje *Narkomprosu*, a ostvarivanje dekreta o nacionalizaciji prepušteno je *Sveruskom foto-kino odjelu Narkomprosa* (akr. *VFKO*); njemu su podređeni svi film. poslovi i institucije u SSSR-u (nakon osnivanja dr. sovjetskih republika, i ondje su osnovani sl. odjeli pri tamošnjim Narodnim komesarijatima). Privatnici su na nacionalizaciju reagirali bojkotom, zatvaranjem kinā, uništavanjem i sakrivanjem film. vrpce, a znatan dio sineasta (poput *Protazanova*, *Možuhina* i dr.) prešao je u film. studije Odesa i Jalta, koji su dugo bili pod kontrolom bijelogardijaca, napustivši nakon njihova poraza zemlju i nastavljajući karijeru u Zap. Evropi. Zbog strane blokade, koja je onemogućila uvoz film. materijala, drž. filmska industrija teško je napredovala. Ipak, zahvaljujući bazi *komiteta Skobeljeva*, još od travnja 1918. moskovski i petrogradski film. komiteti počeli su s produkcijom film. novosti, a od 1. VI 1918. snima se redovna »*Kinonedjelja*«. God. 1918–20. dominantna je produkcija kratkometražnih igr. ili dokum. agit-filmova (tzv. *agit-ki*), kojima je cilj propaganda u širokim slojevima naroda. Zbog nedostatka vrpce, produciralo se

izuzetno štedljivo, s malim brojem kopija, no takvi filmovi nisu prikazivani u kinima, nego na ulicama i trgovima, na mjestima agitacije i uz pomoć tzv. *agit-vlakova*, koji su često imali cjelokupnu opremu za film. produkciju, pa su filmove mogli realizirati i na mjestima kroz koja su prolazili. U produkciji agitki sudjelovali su *V. R. Gardin*, *Lev V. Kulješov*, *Aleksandr A. Ivanovski*, *Ivan N. Perestiani* i dr., sve sudionici predoktobarske kinematografije, snimatelji *Novički*, *Levički*, *Eduard K. Tissé*, *Pjotr V. Jermolov*, te kao montažer *Dziga Vertov*. U tom razdoblju proizvedeno ih je oko 70, ali su se rijetki sačuvali zbog teških uvjeta uskladištenja i prevelike eksploatacije. God. 1920/21. igranofilm. produkcija gotovo je zamrla, a više od polovice kina je zatvoreno (od 143, u Moskvi je radilo samo 10). Unatoč teškoćama, realizirano je nekoliko ambicioznih ostvarenja: »*Polikushka*« (1919) i »*Kradljiva svraka*« (1920) *Aleksandra A. Sanjina*, »*Mati*« (1920) *A. Ĵ. Razumnog*, »*Srp i čekić*« (1921) *V. R. Gardina*, »*Arsen Džordžišvili*« (1921) *I. N. Perestianija* (prva postrevolucionarna gruz. produkcija), te dokumentarni »*Povijest građanskog rata*« (1922) *D. Vertova*. Iako su 1921. realizirana samo 3 filma, situacija se postupno stabilizirala, budući da je uvođenje NEP-a omogućilo stanovit prostor privatnicima, pa je iznenađujuće »iskrsnuo« skriveni film. materijal, oživjela distribucija i otvorila se kina. Sovjetsko-njem. sporazum omogućio je uvoz vrpce, pa se proizvodnja već 1924. povećala na 157 naslova, dok se prihodi od distribucije stranih filmova djelomično koriste i za financiranje domaćega. U prosincu 1922. osnovano je *Goskino* koje je udružilo film. komitete, društva i privatna poduzeća zainteresirana za eksploataciju stranog filma, no 1925 — zbog neefikasnosti — nastaje *Sovkino*, s monopolom nad film. produkcijom, distribucijom i prikazivanjem u Rusiji i dr. republikama, te film. uvozom i izvozom. Od privatnih poduzeća preostao je samo *Russ*, koji se udružuje s *Međunarodnom radničkom pomoći u Mežrabpom Russ* (kasnije *Mežrabpomfil'm*). *Sovkino* je odgovorno i za gradnju velikog studija u moskovskom predgrađu (kasnije → *Mosfil'm*), a do kraja desetljeća novi studiji nastaju i u *Kijevu*, *Tbilisiju* i *Taškentu* te u *Bakuu* i *Erevanu*. Ta je djelatnost popraćena intenzivnom kinofikacijom, povećanjem film. produkcije i bujanjem film. literature i časopisa. Poč. 1924. osnovano je *Udruženje sudionika revolucionarne kinematografije* (akr. *ARRK*), koje daje ton u ideol. diskusijama o filmu, a rasprave u no-

vinarskoj sekciji CK SKP(b) iste godine ohrabruju razmah avangardističkih tendencija (već prisutnih u dr. umjetnostima), najeksplicitnije izraženih idejama *LEF-a* i *Proletkulta*. Uz naglašavanje nenaturalističkih stilskih postupaka i odbacivanje građanske koncepcije umjetnosti, smatralo se i da partija nije dostatno radikalna u otklanjanju utjecaja »staroga«, te da umjetnost može biti i metoda za izgradnju društva. Avangardistički pristup ponajprije se iskazuje u dokumentarističkom radu *D. Vertova*, pogotovo u njegovu film. žurnalu »*Kino-istina*« (od 1922), i *Ester I. Sub*, a zatim u ostvarenjima radionice *L. V. Kulješova* i njegovoj produkciji »*Neobični doživljaji gospodina Westa u zemlji boljševika*« (1924). Ipak, najviše priznanja sovj. revolucionarnom filmu pribavljaju prva ostvarenja *Sergeja M. Ejzenštejna* »*Štrajk*« (1924) i »*Oklopnjača Potemkin*« (1925), osobito potonje koje predstavlja najveći međunar. uspjeh postoktobarske kinematografije. *Ejzenštejnovu* iznimnu poziciju osiguravaju i njegovi teorijski radovi (a djeluju i mnogi dr. teoretičari tzv. montažne škole). Uz njega na međunar. sceni ponajviše se ističu *Vsevolod I. Pudovkin* filmovima »*Mati*« (1926), »*Kraj St. Petersburga*« (1927) i »*Potomak Džingis-kana*« (1929), »*individualnim epopejama*« (za razliku od *Ejzenštejnovih* »masovnih«) te lirik i prvi veliki autor-regionalist *Aleksandr P. Dovženko* s »*Arsenalom*« (1929) i »*Zemljom*« (1930). Među najistaknutijim modernističkim autorima još su *Kulješov*, *Vertov*, te *Grigorij M. Kozincev* i *Leonid Z. Trauberg* (u okviru → *FEKSA*). U drugoj polovici 20-ih godina sovj. produkciju ne odlikuju isključivo ideologizirani sižeji i avangardističke tendencije, već je to razdoblje jedno od najraznovrsnijih i najkreativnijih u cjelokupnoj povijesti sovj. kinematografije: povratnik *Protazanov* režira znanstvenofantastični film »*Aelita*« (1924), melodramu »*Četdesetprvi*« (1927) i satiru »*Blagdan svetog Jurja*« (1930), *Abram M. Room* intrigira provokativnim sižejom o slobodnoj ljubavi u »*Trećoj Meščanskoj*« (1927), *Boris V. Barnet* postiže i međunar. uspjeh sočnim komedijama (npr. »*Kuća na Trubnoj*«, 1928), a među brojnim izuzetnim ostvarenjima tih godina su i »*Eliso*« (1928), gruz. produkcija u režiji *Nikolaja M. Šengelaje*, »*Ulomak carstva*« (1929) *Fridriha M. Ermlera*, »*Plavi ekspres*« (1929) *Ilje Z. Trauberga* i soc. dokumentarac »*Sol za Svaneiju*« (1930) *Mihaila K. Kalatozova*. Zahvaljujući tim ostvarenjima, sovj. kinematografija među najkreativnijima je i najutjecajnijima u svijetu potkraj 20-ih godina, izuzetna ne samo po visokoj razini svojih redatelja nego posebno snimatelja (npr. uz *Tisséa* — *Anatolij A. Golovnja* i *Andrej N. Moskvina*), te brojnih glumaca i dr. suradnika.

Od poč. 1928. postupno se naslućuju promjene, sve zamjetnije kako *Jošif V. Staljin* sve više zavodi apsolutnu vlast. Promjene je prvi osjetio *Ejzenštejn*, čiji je »*Oktober*« (1928) napadnut zbog pretjerane upotrebe simbola i »formalističkih izvivljanja«. U ožujku je održana *Svesavezna partijska konferencija o filmu* koja je kritizirala »ostatke buržoaskih utjecaja« i opominjala zbog formalističkih tendencija, zalažući se za formu »koju će razumjeti milijuni gledalaca«. Dana 13. II 1930. raspušten je *Sovkino* i nadomješten *Sojuzkino*, koje izravno potpada pod *Vrhovni savjet nacionalne ekonomije* (umjesto pod *Narkompros*, čiji je predsjednik *Lunačarski* svojim tolerantnim stavom omogućio procvat sovj. filma u tom razdoblju). Za predsjednika *Sojuzkina* imenovan je *Boris Z. Sumjacki*, koji će svojom netolerancijom prema istaknutim umjetnicima i zagovaranjem birokratske kontrole u mnogočemu odrediti klimu u sovj.

kinematografiji 30-ih godina. Na prijelazu desetljeća ponajviše se pažnje — uz ideol. raspre — posvećivalo uvođenju zv. filma. U zajedničkom manifestu *Ejzenštejn, Pudovkin i Grigorij V. Aleksandrov* zalažu se za kontrapunkt slike i zvuka, nipošto sinkronitet, a već 1928. laboratoriji u Moskvi i Leningradu eksperimentiraju s kratkim zv. filmovima. Prva zv. projekcija održana je 5. X 1929. u Leningradu, ali su prvi zv. filmovi nastali tek 1930/31. i to kratkometr. dokumentarni. God.

1931. ozvučeni su filmovi »Zemlja žeda« (1930) *Julija J. Rajzman* i »Sama« (1931) *Kozinceva i Trauberga*, a osobito je intrigantno ostvarenje *Vertovljeve* dokumentarac »Simfonija Donbasa« (1930). Prvi sovj. cjelovečernji igr. film realiziran kao zvučni jest »Put u život« (1931) *Nikolaja V. Ekka*, drama o mladim delinkventima. Nij. filmovi, međutim, povremeno su realizirani sve do sredine 30-ih godina, a neki od njih su, kao »Loptica« (1934) *Mihaila I. Romma* i »Sreća« (1934) *Aleksandra I. Medvedkina* postizali i međunar. uspjehe. U travnju 1932. CK SKP(b) donosi odluku o prestrukturiranju knjiž. i umj. organizacija, što je izgovor za ukidanje *ARRK-a*, udruženja koje je svojim ideol. radikalizmom smetalo u provođenju načela socijalističkog realizma. Službeno proklamiranje nove ideol. doktrine u kulturi izvršeno je na prvom svesav. kongresu sovj. pisaca u kolovozu 1934. Od filma se zahtijevalo da bude vezan uz narod, da posjeduje »partijnost«, otklanja apstraktno, shematsko i simboličko, te da se usmjeri čovjeku — suvremenom junaku i traženju novih izražajnih mogućnosti zv. filma. »Čapajev« (1934) *Sergeja N. i Georgija D. Vasiljeva*, »Mi iz Kronštada« (1936) *Jefima Lj. Dzigana* i »Trilogija o Maksimu« (1935–39) *Kozinceva i Trauberga* bili su idealan obrazac takvog usmjerenja, s junacima »narodskog« profila, u tipičnim situacijama dozvoljenim socrealist. kanonima. Iako je zbog preusmjerenja 30-ih godina gotovo završeno modernistički i avangardistički polet iz prethodnog razdoblja, socrealizam je pogodio vao snažnom utvrđivanju narativnoga, realist. filma primjerena zv. kinematografiji, i rezultirao ostvarenjima koja su i to razdoblje izdvojila među najzanimljivija u sovj. kinematografiji. Vrhunsko djelo je »Djetinjstvo Gorkog« (1938) *Marka S. Donskoja*, a mnogi novi redatelji dokazuju kako fabularnim filmom mogu pomiriti ideol. prohtjeve i spretno vođenje fabule. Ističu se A. P. *Dovženko* filmovima »Aerograd« (1935) i »Ščors« (1939), *M. I. Romm* s akcionim filmom »Trinaestorica« (1937) i sa 2 prigodna o Lenjinu, *G. V. Aleksandrov* musicalima »Pastir Kostja« (1934) i »Volga, Volga« (1938), *Grigorij Lj. Rošalj* ekranizacijama knjiž. baštine (npr. »Obitelj Oppenheim«, 1939), *Sergej A. Gerasimov* filmovima »Komsomolsk« (1938) i »Učitelj« (1939), *J. J. Rajzman* dramom uoči revolucije »Posljednja noć« (1937), *Josif J. Hejfic* i *Aleksandr G. Zarihi* »Deputatom Baltika« (1937) i »Članom uprave« (1940), *Vladimir G. Legošin* omladinskim filmovima, *Ivan A. Piričev* s više socrealist. musicala, *Sergej J. Fjutkevič* »Čovjekom s puškom« (1939), *F. M. Ermler* »Seljacima« (1935) i »Velikim građaninom« (1938/39, u 2 dijela), *Leonid D. Lukov* »Velikim životom« (1940), *Igor A. Savčenko* »Bogdanom Hmeljnickim« (1941), zatim *Olga I. Preobraženskaja*, *Vera P. Strojčeva*, *Aleksandr B. Stolper* i dr. Sredinom 30-ih godina, *Sumjacksi* je, nakon posjeta hollywoodskim studijima, nastojao žanrovski profilirati sovj. proizvodnju, inzistirajući da uz projekte po socrealist. obrascima i ekranizaciji knjiž. baštine bude i akcionih filmova, musicala, komedija, filmova za djecu i dr. Razno-

vrstnost produkcije ogledala se i u realizaciji prvoga cjelovečernjega anim. filma »Novi Guliver« (1935) *Aleksandra L. Ptuška*, te visokobudžetnih pov. spektakla poput »Petra I« (1937–39, u 2 dijela) *Vladimira M. Petrova*. Veće obraćanje pažnje fabuli i likovima rezultira i znatno naglašenijom pozicijom glumaca, koji 30-ih godina stječu golemu popularnost (osobito *Boris P. Cirkov*, *Boris A. Babočkin*, *Nikolaj K. Cerkasov*, *Boris V. Ščukin*, *Ljubov P. Orlova*, *Marina A. Ladinjina*, *Maksim M. Strauh*, *Tamara F. Makarova*, *Vera P. Mareckaja*, *Nikolaj A. Krjučkov*, *Igor V. Iljinski* i dr.), što je ranije uspijevalo tek rijetkim pojedincima. Film je postao i izuzetno prestižna kult. djelatnost, o čemu svjedoči i spremnost na suradnju uglednih pisaca (*Vsevolod V. Višnjevski*, *Mihail A. Šolohov*, *Jurij K. Oleša*, *Vsevolod V. Ivanov*, *Viktor B. Šklovski*, *Valentin P. Katajev*, *Aleksej N. Tolstoj*), skladatelja (*Dimitrij D. Šostakovič*, *Sergej S. Prokofjev*, *Dmitrij B. Kabaljevski*, *Isak O. Dunajevski*) i lik. umjetnika. Iako u razdoblju staljinističkih čistki, u drugoj polovici 30-ih godina, u kinematografiji nije bilo žrtava među najznačajnijim autorima, birokratski i ideol. okviri ponekad su neizdržljivo pritiskali stvaraoce: nakon neuspjele am. epizode s filmom »Da živi Meksiko« (1930), *Ejzenštejnu* — koji se neprestano sporio sa *Sumjacksim* — povučen je nikad završen »Bježinski lug« (1935), a »Aleksandar Nevski« (1938) ubrzo je — nakon potpisivanja sovjetsko-njem. pakta o nenapadanju 1939 — povučen iz kina, dok je *Vertovu* gotovo onemogućena karijera. Zbog opće birokratizacije produkcije, snimano je manje filmova, s neusporedivo većim troškovima no što je bilo realno, pa je 1938. *Sumjacksi* morao napustiti položaj; međutim, to u sovj. kinematografiji ni kroz dulje razdoblje ništa nije promijenilo.

Iako je njem. invazija u lipnju 1941. pogodila i kinematografiju, drastično smanjujući produkciju i prikazivalaštvo, filmaši su spremno reagirali na ratne uvjete: 1941/42. proizvedeno je 12 »*Ratnih kino-albuma*«, cjelovečernjih programa sastavljenih iz 2, 3, ili 4 igranofilma. epizode prigodna sadržaja, na kojima su surađivali najistaknutiji sovj. redatelji. Od 1942. nastaju i cjelovečernji filmovi ratne tematike, među kojima su najuspješniji »Mašenjka« (*J. J. Rajzman*, 1942), »Sekretar Rajonskog komiteta« (*I. A. Piričev*, 1942), »Ona brani domovinu« (*F. M. Ermler*, 1943), »Duga« (*M. S. Donskoj*, 1943), »Zoja« (*Lev O. Arštam*, 1944) i »Čovjek br. 217« (*M. I. Romm*, 1944), a osobito su značajni dokumentarni o ratnim operacijama, koji unose svjež realizam — gotovo zaboravljen u socrealist. okoštavanju (*Roman L. Karmen*, *Jelizaveta I. Svilova*, *Julija I. Solnceva* i, posebno, *Leonid V. Varlamov*, čiji je film »Moskva uzvraća udarac«, 1942, nagrađen Oscarom /kao prvi sovjetski uopće/).

Iako i u poratnom razdoblju nastaju ostvarenja koja potvrđuju ugled sovj. kinematografiji (npr. »Veliki preokret«, 1945, *Ermlera*, »Kameni cvijet«, 1946, *Ptuška* /film. bajkama vrlo je uspješan i *Aleksandr A. Rouf*, »Seoska učiteljica«, 1946, *Donskoja* i »Mlada garda«, 1948, *Gerasimova*), razdoblje do Staljinove smrti 1953. određuje sve čvršće prožimanje kulta ličnosti i tjeskobni utjecaj *Andreja A. Zdanova* na kulturu, manifestirajući se u sve češćim zabranama (npr. djela *Ejzenštejna*, *Lukova*, *Hejfica* i *Zarhog*), premontiranjima (npr. djela *Dovženka* i *Pudovkina*) i totalitarnom kontrolom koja destimulira kreativnost. Nasuprot tim ostvarenjima »bezbolno« su producirani visokobudžetni filmovi *Mihaila E. Čaureljia* »Zakletva« (1946), »Pad Berlina« (1949, u 2 dijela) i »Neza-

boravna godina 1919« (1951), u kojima je glumac *Mihail G. Gelovani* prikazao Staljina kao jedinoga legitimnog čuvara Lenjinova nasljeđa. Uz filmove s hladnoratovskim temama, kao što su »Rusko pitanje« (*M. I. Romm*, 1948) i »Susret na Elbi« (*G. V. Aleksandrov*, 1950), jedino se neproblematičnim činilo usmjeravanje na konstimirane biografske i akcione filmove, pa ih je tih godina bilo neuobičajeno mnogo. Zbog takve situacije u kinematografiji, 1952. je producirano samo 5 filmova, no već 1954. produkcija je porasla na 40 naslova, da bi se još više uvećala do kraja desetljeća. Promjene isprva nisu bile izrazite, ali već 1954/55. nastaju filmovi koji na obziran način preispituju svakodnevicu — »Vjerni drugovi« (*M. K. Kalatozov*, 1954), »Velika obitelj« (*J. J. Hejfic*, 1954) i »Škola života« (*J. J. Rajzman*, 1955). Govorom *Nikite S. Hruščova* na XX kongresu SKP(b) 1956. započinje otvorena kritika razdoblja kulta ličnosti, no ona za kulturu i kinematografiju rezultira tek nešto većim, ali još uvijek oprezno doziranim umj. slobodama. Iako je debitantsko ostvarenje *Grigorija N. Cuhraja* »Četrdesetprvi« (1956) bilo tek nova verzija *Protazanovljeva* klasika iz nij. razdoblja, njegova tema i poetski realizam doimali su se provokativnima sredinom 50-ih godina. Još veći uspjeh postiže ratna melodrama »Ždralovi lete« (1957) veterana *Kalatozova*, najveći međunar. uspjeh sovj. kinematografije tog razdoblja, te »Dom u kojem živim« (1957) *Leva A. Kulidžanova* i *Jakova A. Segelja* i »Balada o vojniku« (1959) *G. N. Cuhraja*.

God. 1958. prikazuju se filmovi zabranjeni za Staljinova režima — »Ivan Grozni II« (1946) *S. M. Ejzenštejna* i »Veliki život II« (1946) *L. D. Lukova*, a afirmiraju se i nova red. imena: *Samson Samsonov* (»Skakavac«, 1955), *Tengiz J. Abuladze* i *Revaz D. Chedize* (»Magarić iz Magdane«, 1956), *Eldar A. Rjazanov* (»Karnevalska noć«, 1956), *Sergej F. Bondarčuk* (»Čovjekova sudbina«, 1959), ujedno i jedan od vodećih glumaca, te *Aleksandr A. Alov* i *Vladimir N. Naumov* (»Mir onima koji ulaze«, 1961). Najveću pažnju ipak privlače ostvarenja redatelja-veterana, najčešće prema klas. predlošcima: »Otel« (1956) *S. J. Fjutkeviča*, »Don Quijote« (1956) *G. M. Kozinceva*, »Tihi Don« (1957/58, u 3 dijela) *S. A. Gerasimova*, »Komunist« (1958) *J. J. Rajzman*, »Dama s psićem« (1960) *J. J. Hejfica*, te »Poema o moru« (1958) i »Povijest plamenih godina« (1961) *J. I. Solnceve*.

Poč. 60-ih godina činilo se da će socrealist. kanoni sovj. kinematografije biti temeljito potreseni, osobito nakon *Cuhrajeva* »Čistog neba« (1961), prve izravne kritike staljinističkog doba, »Devet dana jedne godine« (1962) *M. I. Romma*, naglašeno modernističkoga i deideologiziranog prikaza tragične sudbine atomskog fizičara, te debitantskog ostvarenja *Andreja A. Tarkovskog* »Ivanovo djetinjstvo« (1962) koje se radikalnim formalizmom nadovezuje na suvremena stremljenja u zapadnoevr. filmu. S njim korespondiraju i nešto kasnije nastali provokativni filmovi »Imam dvadeset godina (1965) i »Srpanjska kiša« (1967) *Marlena M. Hucijeva*, »Vrućina« (1963) i »Krila« (1966) *Larise J. Šepitko*, »Dobro došli« (1964) i »Doživljaji zubara« (1967) *Elema G. Klimova*, te »Prvi učitelj« (1965) i »Plemićko gnijezdo« (1969) *Andreja S. Mihalkova-Končalovskog* — autora koji su pravi predstavnici sovj. »novog vala«; određenih sličnosti moglo se naći i u djelima autora nerus. kinematografija: (npr. »Čovjek slijedi sunce«, 1962, *Mihaila N. Kalika*, gruzijske (npr. »Ja, bakica, Iliko i Ilarion«, 1963, *T. J. Abuladzea* i »Opadanje lišća«, 1967, *Otara D. Joselianija*),

ukrajinske (npr. »Sjenke zaboravljenih predaka«, 1965, *Sergeja J. Paradžanova*), kirgiske (npr. »Nebo našeg djetinjstva«, 1967, *Tolomuša O. Okejeva*), uzbekičke (npr. »Nježnost«, 1966, *Eljara M. Išmuamedova*) i »Bijele, bijele rode«, 1967, *Alja I. Hamraeva*) i dr. Znatno izmijenjenom profilu sovj. kinematografije pridonose i brojni filmovi tradic. stila koji gorljivo preispituju zasa- de socrealist. morala, postižući katkada izniman odjek u domovini (ne i u inozemstvu). God. 1963.

Sojuzkino mijenja naziv u *Goskino*, koje kao središnji institucionalni organ sve teže kontrolira sve razvedeniju kinematografiju, a u tom razdoblju sovj. produkcija iznosi 120–140 cjelovečernih igr. filmova, oko 20 cjelovečernih dokumentarnih, 300 kratkometražnih, 500 popularnoznanstvenih, 1500 epizoda film. novosti i 30 animiranih. Uz spomenuta, zapažena su ostvarenja i komedije (npr. *Grigorija N. Danelije*, *Leonida J. Gajdaja* i *E. A. Rjazanova*), filmovi o djeci i omladini (npr. *G. N. Danelije*, *Igora V. Talankina*, *Julija J. Karasika*, *Ilije A. Freza* i *Aleksandra N. Miute*), adaptacije klasika (npr. *Mihaila A. Svejčera*, *G. M. Kozinceva*, *A. G. Zarkog*, *A. A. Alova* i *V. N. Naumova* te *I. A. Pirjeva*), intrigantne pov. drame (npr. *J. J. Karasika* i *Gleba A. Panfilova*), dok najspjevatuljarnija produkcija tog razdoblja — »Rat i mir« (1965) *S. F. Bondarčuka* — donosi SSSR-u prvi Oscar u konkurenciji igr. filma. I unatoč neprijepornom procvatu sovj. filma, povremeno se manifestiraju prijetnje ideol. stezanja i birokratske samovolje: npr. u teškoćama u radu za *Sepitkovu*, *Hucijevu*, *Klimovu* i *Mihalkovu-Končalovskog*, te u sprečavanju 2 ključna ostvarenja razdoblja — »Andreja Rubljova« (1966) *A. A. Tarkovskog* prikazanog tek 1971, i »Sajat-Nove« (1969) *S. J. Paradžanova* prikazanog tek 1972. Tokom 70-ih godina pritisak se i povećava, rezultirajući nekreativnom klimom i znatno manjom prisutnošću SSSR-a na međunar. filmskoj sceni: *Paradžanov* je u nekoliko navrata zatvaran, a *Tarkovski* je — nakon napada na »artizam i formalizam« filmova »*Solaris*« (1972), »*Zrcalo*« (1974) i »*Stalker*« (1980) — nastavio rad u Zap. Evropi (kao i *Joseliani*, dok je *Mihalkov-Končalovski* otišao u SAD). *Vasilij M. Sukšin* jedva je »provukao« svoj posljednji film »*Crvena Kalina*« (1974), kao i *Andrej S. Smirnov* svoju »*Bjelorusku stanicu*« (1971), između »*dozvoljenog*« balansiraju *L. J. Sepitko* (»*Ušpon*«, 1977) i *G. A. Panfilov* (»*Tražim riječ*«, 1975, i »*Valentina*«, 1981), dok je *E. G. Klimov* 8 godina čekao na premijeru svoje »*Agonije*« iz 1975. Dominiraju rutinska ostvarenja (npr. ratni filmovi *Jurija N. Ozerova*), a najznačajniji je procvat žanrovskih filmova, među kojima odskaku modernistička ostvarenja *A. N. Miute*, zatim gorke komedije *G. N. Danelije*, te populistički filmovi *E. A. Rjazanova* i *Stanislava J. Rostockog*. Ističu se još *Ilija A. Averbah*, *Roland A. Bikov* (i poznati glumac), *Aleksej G. German*, *Nikolaj N. Gubenko*, *Pavel O. Arsenov*, *Vadim K. Derbenjev*, *Vladimir A. Fetin*, *Jevgenij A. Grigorjev*, *Jurij G. Iljenko*, *Pavel G. Ljubimov*, *Aleksej A. Saltikov*, *Sergej A. Solovjov*, *Pjotr J. Todorovski*, *Odejša A. Agišev*, *Abdula Karsakbaev*, *Bulat B. Mansurov*, *Bolotbek T. Samšijev*, *Arunas P. Zeburnas*, *Vitautas P. Zalakovičus*, *Rajmondas A. Vabalas*, *Marionas V. Gedris*, *Algirdas Araminas*, *Olav Neuland*, *Valerij G. Gažiu*, *Emil V. Lotjanu*, *Mark D. Oseppan*, *Edmond D. Keosjan*, *Sergej G. Mikaeljan* i dr., dok najviše međunar. uspjeha imaju *Nikita S. Mihalkov* filmovima zadoljenim nostalgijom estetičnog (npr. »*Nekoliko dana iz života Oblomova*«, 1979) i *Vladimir V. Menšov* (npr. melodrama

»*Moskva suzama na vjeruje*«, 1979, nagrađena Oscarom). Od nacionalnih kinematografija ponajviše se izdvaja gruzijska, prije svega zahvaljujući ostvarenjima *Grigorija N. i Eldara N. Sengelaje* te *T. J. Abuladze* i *O. D. Joseliani*, ali i *Dodoa I. Abašidze*, *Otara D. Abesadze*, *Revaza P. Esadze*, *Lane L. Gogoberidze*, *Georgija M. Kalatozišvilija*, *Gele I. Kandelakija*, *Mihaila G. Kobahidze*, *Meraba A. Kokočašvilija*, *Sote I. Managadze* i *Tamaza G. Meliaze*.

Sredinom 80-ih godina u SSSR-u se proizvodi oko 300 cjelovečernih filmova godišnje (od toga oko 150 igranih, oko 100 televizijskih, 10 popularnoznanstvenih i 40 dokumentarnih) te oko 1500 kratkometražnih. Snima se u 39 studija, a prikazuje u oko 5000 stalnih kina sa svakodnevnim predstavama, ali i u golemom broju povremenih projekcijskih dvorana.

Promjene u polit. životu, s novim parolama *perestrojke* i *glasnosti*, pokazale su se i u kinematografiji: u svibnju 1986, na kongresu *Udruženja filmskih radnika*, smijenjeno je dotadašnje vodstvo i pod energičnim predsjedanjem *E. G. Klimova* zatraženo prestrukturiranje kinematografije. Sugerirano je da *Goskino* preuzme samo administrativnu, nipošto i kreativnu i ideol. kontrolu nad sovj. kinematografijom, zahtijevana je znatnija umj. sloboda, ali i dohodovno poslovanje studija (dotad su poslovali na budžetskom principu). Unutar samih studija sugerirana je raspodjela u kreativne produkcijske jedinice, različito profilirane, koje su u stanju proizvoditi umjetnički i društveno intrigantne filmove, ali i komercijalna, žanrovska ostvarenja znatno više razine no što je dotad bilo uobičajeno. Prvi rezultat nove kult. politike bilo je prikazivanje zabranjenih filmova; najviše pažnje izazvali su *Abuladzeovo* »*Pokajanje*« (1984), neuobičajeno izravan prikaz staljinističke strahovlade u Gruziji (aludirajući likom šefa policije na *L. P. Beriju*), *Panfilovljeva* »*Tema*« (1977), efekatan prikaz »kreativnog čorsoka« etabliranog dramatičara, *Germanov* »*Moj prijatelj Ivan Lapsin*« (1985), modernističke melodrame *Kire G. Muratove*, »*Komesarka*« (1967) *Aleksandra Askoldova* i dr.

Još od vremena prvih pokušaja na polju anim. filma (»*Petuć i Pegaz*«, 1913, *V. A. Stareviča*) taj se rod postupno razvija. Najznačajnija imena između 2 rata su *Aleksandar I. Buškin*, *Zenon P. Komisarenko*, *Jurij A. Merkulov*, *Nikolaj P. i Olga P. Hodatajevi*, *Zinaida S. i Valentina S. Brumberg* te *Ivan P. Ivanov-Vano*; među pripadnicima suvremene animacije izdvajaju se *Fjodor S. Hirtuk*, *Jurij B. Norštein*, *Andrej J. Hrnovski*, *Anatolij A. Petrov*, *Priit Parna* i dr. (mnogi i izvan velikih središta).

Velika pozornost posvećuje se i svim tzv. pratećim djelatnostima filma. Tako, uz *VGIK* postoje i mnoge dr. specijalizirane više film. škole. Najznačajniji film. časopisi su »*Kino-iskusstvo*« i »*Sovjetski ekran*«, plodno je i film. izdavaštvo, kao i filmskoteorijske djelatnosti (npr. *Boris M. Ejhenbaum*, *Semjon S. Ginzberg*, *Vjačeslav V. Ivanov*, *Viktor B. Sklovski*, *Semjon A. Timošenko*, *Jurij N. Tinjanov*, *Jevgenij M. Vejčman*, *Vitalij Zdan* i *Jurij M. Lotman*). Najznačajniji međunar. festival u SSSR-u, ujedno jedan od vodećih u svijetu, održava se u Moskvi, dok se domaća produkcija predstavlja na *Svesaveznom kino-festivalu* (osnovan 1958, sustavno djeluje od 1964) koji se održava svake godine u drugom gradu. Budući da se kinemat. djelatnost razvija u svim republikama, u svima su izgrađeni i film. studiji. Uz spomenute, najvažniji su *Lenfil'm* u Leningradu, *Studio »Dovženko«* u Kijevu, *Kino-studio* u Odesi, *Mol-*

davafil'm u Kišinjevu, *Gruzija fil'm* u Tbilisiju, *Kirgizfil'm* u Frunzeu i *Uzbekfil'm* u Taškentu; za II svj. rata studijski pogoni preseljeni su u *Alma Atu* u Kazahstanu (danas *Kazahfil'm*).

LIT.: *J. Leyda*, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, London/New York 1960; *N. Hibbin*, *Eastern Europe*, London/New York 1969; *Istorija sovjetskog kino 1917–1967*, Moskva 1969–78; *J. Vronskaya*, *Young Soviet Film Makers*, London 1971; *W. Shdan* u *a.*, *Der sowjetische Film* (I, II), Berlin 1975; *A. S. Birkos* (compiled by), *Soviet Cinema. Directors and Films*, Hamden 1976; *A. V. Karaganov*, *Sovetskoe kino. Problemy i poiski*, Moskva 1977; *L. Belova*, *Očerki sovjetskij kinodramaturgii*, Moskva 1978; *F. T. Jermaš*, *Ekran revolucii*. *Kinoiskusstvo v hudožestvennoj kulturi sovjetskogo obščestva*, Moskva 1979; *G. Dolmatovskaja I. Shilova*, *Who's Who in the Soviet Cinema*, Moscow 1979; *M. J. Zelenjaja*, *Sovetskoe kinoiskusstvo*. *Bibliografski ukazatel'*, Moskva 1980; *La critica sovietica*, Venezia 1980; *Film URSS '70*. *Materiali kritiče i informacii*. *Venezia 1980: L. H. Matavova*. *Mnogonacionalnoe sovjetskoe kinoiskusstvo*, Moskva 1982.

SAVIĆ, Božidar, novinar, štampar i pionir filma (Sabac, 1862 — Beograd, 1927). Studirao filozofiju i medicinu u Beogradu, Beču, Berlinu i Leipzigu. S braćom Perom i Svetolikom otvorio je knjižaru, bavio se štamparstvom te uređivao i izdavao nezavisne »Male novine«. God. 1910. otvorio je u Beogradu *Moderni bioskop*, a 1911. otpočeo sa snimanjima (posjedovao je vlastitu film. tehniku i laboratoriju); do sredine 1912. snimio je desetak žurnalskih filmova, među kojima se dvajaju *Doček Milorada Rajčevića*, *svetskog putnika* i *Sa beogradskeg korzoa* iz 1911, te *Iz jevrejske male* i *sa Dorčola*, *Uskršnje trke na Banjici* te *Doček hrvatskih studenata u Beogradu* iz 1912. Osnovavši 1911. *Pozorišno odeljenje Modernog bioskopa*, raspisao je konkurs za »kinematografske komade« i proizveo (po svoj prilici prema vlastitom scenariju i sam ga je režirao) igr. film *Jedna majka* (1912) s tragekinjom Emilijom Popović u gl. ulozi (drugi igr. film uopće u Srbiji i Jugoslaviji). U »*Malim novinama*« objavio je nekoliko zanimljivih članaka o filmu (uz oko 200 kaz. kritika i napisa o kazalištu). Po izbijanju balkanskih ratova (1912) prekinuo je film. djelatnost.

SAVIĆ, Antonija-Tonka, glumica (Zagreb, 9. X 1861 — Zagreb, 9. I 1932). Jedna od prvih realist. glumica na zagrebačkim pozornicama, osobito je popularna u nar. repertoaru, gdje se ističe u komičnim ulogama. Na pragu 60. godine njezin je kaz. kolega A. Grund angažira za prv. hrv. igrani film *Brcko u Zagrebu* (1917), u kojem pokazuje prirodni smisao za karakterizaciju likova. Uvjerljivom i prirodnom glumom ističe se i u film. drami *Brišem i sudim* (1919) I. Borštinika, gdje tumači jednu od gl. uloga.

SAVILLE, Victor, britansko-am. redatelj, scenarist i producent (Birmingham, 25. IX 1897 — Hollywood, 8. V 1979). Za I svj. rata bori se na franc. fronti. Na filmu od 1916. u distribuciji, potom kao organizator snimanja; od 1920. radi za kompaniju Gaumont British te počinje pisati scenarije. God. 1922. udružuje se sa M. Balconom, pa uz H. Wilcoxa postaju vodeći brit. producenti 20-ih godina (npr. *Zena ženi*, 1923, G. Cuttsa), važni za dinamiziranje tada učmale proizvodnje. Ubrzo postaje i samostalan producent (npr. filmova M. Elveyja), a od 1927. i režira, uvrstivši se ubrzo među najistaknutije brit. redatelje. God. 1929. radi upoznavanja zv. tehnologije boravi u Hollywoodu, gdje i režira vr. verziju filma *Zena ženi* (Woman to Woman). Vrativši se 1930. u Vel. Britaniju, do 1936. radi uglavnom za Gaumont British, a od 1938. za brit. ogranak MGM-a. Iduće godine odlazi u Hollywood, gdje je i redatelj i producent; vraća se 1961 (kada se povlači). Najznačajnije razdoblje njegove karijere su 30-e godine. Iako bezličnog stila (više sposoban producent koji pronalazi trenutno obećavajuće projekte

i najadekvatnije suradnike), S. se među brit. redateljima izdvaja žanrovskom raznovrsnošću, stilskom uglađenošću, povremeno i smislom za humor (što je u njegovim am. projektima zatumljeno). Ističu se: *Praznici u Hindleu* (Hindle Wakes, 1931), jedna od 4 ekranizacije (1918, 1927, 1951) drame S. Houghtona o moralnim dilemama žitelja gradića u Lancashireu; *Dobri drugovi* (The Good Companions, 1932), adaptacija romana J. B. Priestleyja o putujućim koncertantima (prvi brit. zvučni film koji je doživio *royal gala* premijeru); *Bila sam špijun* (I Was a Spy, 1933), špijunska melodrama iz I. svj. rata, bazirana na stvarnim događajima (publika je proglašuje brit. filmom godine); *Evergreen* (1934), po mnogim mišljenjima najuspješniji, i izvorno brit. muzički film 30-ih godina (sa → J. Matthews), evokacija edwardijanske kaz. muzičke komedije; *South Riding* (1937), još jedna »priča iz provincije«, pod diskretnim utjecajem brit. dokumentarističkog pokreta. Režirao je 37 igr. filmova, kojima je najčešće bio i (ko)producent, a ponekad i (ko)scenarist.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Plan »W«* (The W Plan, 1930); *Petak trinaesti* (Friday the 13th, 1933); *Čelični vojvoda* (The Iron Duke, 1934); *Večernja molitva* (Evensong, 1934); *Najprije djevojka* (First a Girl, 1935); *Ponovno ljubav* (It's Love Again, 1936); *Bura u čaši vode* (Storm in a Teacup, 1936); *Mračno putovanje* (Dark Journey, 1937); *Zauvijek i dulje* (epizoda u omnibusu, 1943); *Večeras i svake noći* (Tonight and Every Night, 1945); *Mladenačke godine* (The Green Years, 1946); *Green Dolphin Street* (1947); *Kad dode zima* (If Winter Comes, 1948); *Zavjerenik* (The Conspirator, 1949); *Kim* (1951); *Zove Bulldog Drummond!* (Calling Bulldog Drummond, 1951); *24 sata u životu žene* (24 Hours of a Woman's Life, 1952); *Dugo čekanje* (The Long Wait, 1954); *Srebni kalež* (The Silver Chalice, 1955); kao producent: *Citadela* (K. Vidor, 1938); *Zbogom, gospodine Chips* (S. Wood, 1939); *Ljudska oluja* (F. Borzage, 1940); *Fantom Londona* (V. Fleming, 1941); *Lice jedne žene* (G. Cukor, 1941); *Čuvar plamena* (G. Cukor, 1943); *Izgubljena nevinost* (L. Gilbert, 1961).

LIT.: C. Rollins, Victor Saville, London 1972.

An. Pet.

SAVIN, Dragutin, skladatelj i dirigent (Split, 29. IX 1915). Učenik J. Hatzea, F. Dugana st., F. Lhotke i K. Odaka, diplomirao kompoziciju i dirigiranje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu; usavršavao se kod P. Mascagnija u Rimu. Kao skladatelj, dirigent, redatelj, libretist, scenograf, koreograf i organizator, ujedno direktor opernih kuća u Zagrebu, Splitu i Osijeku, gotovo cjelokupan stvaralački opus vezao je uz muz. kazalište, gdje je i ostvario najviše domete. Opredijelivši se za suvremeniji glazb. izraz, sklada s rjeđim napuštanjem granica tonalnosti, a uz utjecaj nar. melosa. Vrstan orkestrator, napisao je partiture za igr. filmove *Potraži Vandu Kos* (1957) Ž. Mitrovića, *H-8* (1958), *Osma vrata* (1959), *Sreća dolazi u devet* (1961) i *Dvostruki obruč* (1963) N. Tanhoferu, te *Mimo ljetu* (1961) D. Osmanlija.

A. Dić.

SCACCIANOCE, Luigi, tal. scenograf (Venecija, 12. VII 1914). Diplomirao arhitekturu i pohađao tečajeve scenografije na visokoj film. školi Centro Sperimentale u Rimu. Isprva asistent G. Fiorinija; samostalno radi od 1944. Prvi su mu radovi vezani uz venecijanski ambijent, rekonstrukcijom kojega se ističe i kasnije (npr. *Strančeva ruka*, 1953, M. Soldatija). Punu afirmaciju stječe filmom *Senilnost* (M. Bolognini, 1961), gdje je za evociranje Trsta iz 1927. nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nistri d'Argento. Kasnije je dobiva još 4 puta: *Ravnodušni* (F. Ma-

sell, 1964), *Kralj Edip* (P. P. Pasolini, 1967), *Satyricon* (F. Fellini, 1969, sa D. Donatijem) i *Zaboraviti Veneciju* (F. Brusati, 1979). Skloniji arhitektonskim no lik. rješenjima, uspješan je u kreiranju i suvremenih i (osobito) pov. ambijenata, a time se posebno ističe u *Evangelju po Mateju* (P. P. Pasolini, 1964), gdje na pomalo ekspresionistički način oživljuje Nazaret i Betlehem.

Ostali važniji filmovi: *Adua u prijateljice* (A. Pietrangeli, 1960); *Vanina Vanini* (R. Rossellini, 1961); *Stepa* (A. Lattuada, 1962); *Posjeta* (A. Pietrangeli, 1962); *Djevojka iz Parme* (A. Pietrangeli, 1963); *Lončar iz Venecije* (D. Tessari, 1963); *Drug don Camillo* (L. Comencini, 1965); *U sjeni inkvizicije* (L. Salce, 1966); *Ptičurine i ptičice* (P. P. Pasolini, 1966); *Operacija San Gennaro* (D. Risi, 1966); *Invazija* (Y. Allegret, 1970); *Ljubav u Veneciji* (E. M. Salerno, 1970); *U ime talijanskog naroda* (D. Risi, 1972); *Kratki praznici* (V. De Sica, 1973); *Kruh i čokolada* (F. Brusati, 1973); *Učiteljica i mafija* (L. Zampa, 1975); *Biskupova spavaća soba* (D. Risi, 1977); *Takva kakva si* (A. Lattuada, 1978); *Opasna igračka* (G. Montaldo, 1978); *Kavez ludosti* (E. Molinaro, 1978); *Tople braća* (E. Molinaro, 1980).

Da. Mć.

SCAIFE, Edward-Ted, brit. snimatelj (London, 1912). Član B. S. C. Karijeru otpočinje 1930. u ton. odjelu kompanije Gainsborough. Poč. 40-ih godina postaje asistent snimatelja (npr. J. Hildyarda, R. Kraskera i J. Cardiffa) — od 1947. u kompaniji London Films, gdje je od 1951. i snimatelj (npr. *Prognan na otoke*, 1951, C. Reeda /sa J. Wilcoxom/). Od 60-ih godina djeluje i u Hollywoodu. U njegovu se snim. opusu osobito izdvajaju spektakularni filmovi *Noć demona* (J. Tourneur, 1957), *Za ljubav i slobodu* (J. Cardiff i J. Ford, 1965), *Kartum* (B. Dearden, 1966), *Dvanaest žigosanih* (R. Aldrich, 1967), *Posljednji vlak iz Katange* (J. Cardiff, 1968), *Priljava igra* (A. De Toth, 1969) i *Kremaljsko pismo* (J. Huston, 1970). Snima i anim. filmove te za televiziju. Bio je snimatelj II ekipe u filmovima *Afrička kraljica* (1951) i *Lista Adriana Messengera* (1963) J. Hustona.

Ostali važniji filmovi: *Melba* (L. Milestone, 1953); *Uljaz* (G. Hamilton, 1953); *Inspektor je došao* (G. Hamilton, 1954); *Lijepi stranac* (D. Miller, 1954, sa R. Dayom); *Oluja nad Nilom* (Z. Korda i T. Young, 1955); *Zakon i nered* (H. Cornelius i Ch. Crichton, 1958); *Dvoeglavi špijun* (A. De Toth, 1958); *Lav* (J. Cardiff, 1962); *Likvidator* (J. Cardiff, 1965); *Griješni Davey* (J. Huston, 1968, sa F. A. Youngom); *Setrija s ljubavlju i smrću* (J. Huston, 1969); *Osveta Hannie Caulder* (B. Kennedy, 1971).

K. Mik.

SCALA, Delia (pr. ime **Odette Bedogni**), tal. glumica (Bracciano, 25. IX 1929). Pohađala klas. gimnaziju i stekla diplomu klas. balerine u školi milanske Scale. Na filmu debitira kao djevojčica 1942, a kontinuiranu karijeru otpočinje (pod pseudonimom *Lia Della Scala*) likom kćeri gl. junaka u *Teškim godinama* (1947) L. Zampe. Nakon zapažene uloge u komediji *Heroj ulice* (C. Borghesio, 1948) uz Macarija, mijenja ime u *Delia Scala* i nekoliko godina nastupa u dijalektalnim komedijama (npr. *Milijunaški Napulj*, 1950, E. De Filippa). Iako je producenti smatraju živahnim i dinamičnom glumicom, u komedijama zapravo ostavlja blijed dojam, pa poč. 50-ih godina prelazi u dramski »fah«. Posebno se ističu uloge uplašene i zaljubljene kćeranke u hist. spektaklu *Messalina* (C. Gallone, 1951), u kojem iskazuje i plesачki dar, te skromne sluškinje u filmu *Rim, jedanaest sati* (G. De Santis, 1952). Od sredine 50-ih godina nastupa u sporednim ulogama, a sve češće i u koprodukcijama — posebno s Francuskom (npr.

Prije potopa A. Cayattea i *Ne dirajte u lovu* J. Beckera, oba 1954). Već od 50-ih godina zapažene uspjehe ostvaruje u kazalištu — u revijama, muz. komedijama, kasnije i u musicalima, a od 60-ih tom se mediju potpuno posvećuje; kasnije je uspješna i na radiju, televiziji, te kao pjevačica.

Ostale važnije uloge: *Pasji život* (Steno i M. Monicelli, 1950); *Ljepotice na biciklu* (C. Campogalliani, 1951); *Zorrov san* (M. Soldati, 1951); *Djevojke za udaju* (E. De Filippo, 1952); *Bljesak* (A. Blasetti, 1953); *Praznik ljubavi* (J.-P. Le Chanois i F. Alliata, 1954); *Gospoda se rađaju* (M. Mattoli, 1960).

Da. Mć.

SCAVARDA, Aldo, tal. snimatelj (Torino, 22. VIII 1923). Polazio Školu optike i fotografije u Torinu. Na filmu od 1941. kao asistent snimatelja (npr. E. Serafini) i redatelja (npr. G. Franciolinija). Kao snimatelj (od 1955) isprva surađuje u dokum. filmovima (npr. kao susnimatelj *Bjele vrtoglavice*, 1955, G. Ferronija i *Sastanka s đavolom*, 1959, H. Tazieffa), iskazujući se kao jedan od najboljih tal. snimatelja eksterijera. Ta njegova značajka zapaža se i u fotografiji igr. filmova, među kojima se izdvajaju *Avantura* (M. Antonioni, 1960), *Prije revolucije* (B. Bertolucci, 1964) te *Hvala, tata* (S. Samperi, 1968), za koji je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nistri d'Argento za crno-bijelu film. sliku. Radi i za televiziju. Režirao je igr. film *Linija na rijeci* (La linea del fiume, 1976).

Ostali važniji filmovi (kao snimatelj): *Šaljivi dan/jedan dan u Rimu* (M. Bolognini, 1960); *S tigra na konja* (L. Comencini, 1961); *Tajno nasilje* (G. Moser, 1963); *Mamino srce* (S. Samperi, 1969); *Đavao u mozgu* (S. Sollima, 1972); *Revolver* (S. Sollima, 1973).

K. Mik.

SCENA I. Recepcijski, S. je dio film. djela, film. segment, sklop (→ MONTAŽA) u kojem se promatrački razmjerno neprekidno prati tok određenog → prizora, a da pri tome taj dio ima dovoljnu funkcionalnu samostalnost i izdvojenost u sklopu datog toka izlaganja. — 2. Proizvodno, scenom se smatra onaj dio → *krijige snimanja* (odn. → *scenarija*) u kojem se neprekidno prati radnja što se odvija unutar istog ambijenta (tzv. objekta), a s promatračkih stajališta (odn. položaja kamere) smještenih unutar njega.

Ključne karakteristike (1). Scenu obilježava netremično promatračko praćenje prizornog odvijanja. Netremičnost promatranja jest samorazumljiva kad je u pitanju scena u jednom → *kadru*, ali kad se određeni prizor prati u više kadrova, montažno (tj. uz skokovitu promjenu → *točke promatranja*), tada stvaranje dojma neprekidnog promatranja proizvodnog toka postaje složenim zadatkom. On se rješava tzv. *kontinuiranom montažom*, uz poštovanje *pravila kontinuiteta* (→ KONTINUITET, FILMSKI; MONTAŽA; SEKRETAR REŽIJE).

S., međutim, trpi i mjestimična propuštanja da se promatrački prate dijelovi onog zbivanja koje je u središtu pažnje, koje se inače neprekidno prati. Takva ispuštanja, tj. → *elipse*, drže se *umjarscenskim* ako su mala i ako su ispušteni dijelovi zbivanja dobro poznati i predvidivi (zalihošni, redundantni), tj. bez osobite informacijske vrijednosti, te se njihovim ispuštanjem ne narušava dojam da se »vidjelo sve« od važnih zbivanja. Takva ispuštanja nazivaju se *operativnom elipsom* (ili *rutinskom*). Ako su ispuštanja naglašenija, ali se još uvijek može rekonstruirati prizorni i promatrački kontinuitet, scena će se doživljavati *stiliziranom* (isprekidana toka /→ STILIZACIJA/).

Premda je nužna karakteristika scene, neprekidno promatranje prizornog toka nije dovoljno da bi odredilo scenu kao razgraničeni dio filma.

Zamislivo je netremično praćenje cijelog toka zbivanja, a da se pri takvu praćenju ipak razlučuju scene; drugim riječima, i prijelazi sa scene na scenu mogu ispunjavati uvjete kontinuiteta, tj. netremičnog promatranja. Da bi se dio filma u kojem se netremično promatra prizorno odvijanje smatrao scenom, on mora imati dovoljnu izlagačku zaokruženost i funkcionalnu posebnost u izlagačkom toku filma. U sceni se, tipično, uobličuje promatrački interes za informacije koje nam pruža samo prizorno odvijanje; stoga se prizor neprekidno prati kako se ne bi propustilo koju važnu situacijsku informaciju. Upravo su, dakle, prizorne karakteristike one koje daju funkcionalnu samostalnost sceni. Utoliko scenu, u većini slučajeva, određuje prvo, zaokruženo *djelovanje likova* (dovršene radnje, cjelovite komunikacijske situacije), i to najčešće ono djelovanje koje je fabuliistički obilježeno (problemsko-rješavačko), i, drugo, scenu još određuje i priroda *ambijenta* u kojem se djelovanje odvija, jer on često bitno uvjetuje djelovanje.

Uobičajeno je da se funkcionalnu samostalnost scene naglašava što jasnijim razgraničavanjem od susjednih cjelina uz pomoć složenih metanarativnih postupaka (→ NARACIJA). Npr., razgraničenje se izvodi kontrastnim prijelazom u rezu, protežnim → *montažnim sponama* (tzv. *filmskom interpunkcijom*), muz. obilježavanjem mjesta prijelaza, a zaokruženost se scene nastoji istaknuti posebnim, tipiskim obilježavanjem početka i završavanja scene (npr. informativnim općim planom, karakterizirajućim detaljem, stilskim otklonom od dotadašnjeg sistema praćenja — udaljavanjem od cjeline zbivanja ili skretanjem na nebitni, a poantirajući detalj i sl.). Pažljivo razgraničenje jedne scene od prethodne i naknadne navodi gledaoca da uoči njenu podrazumijevanu značensku cjelovitost i funkcionalnu posebnost, čak i onda kad tok zbivanja u prizoru nema neku strukturnu zaokruženost, niti se informacije koje se pružaju smatraju same po sebi posebno važnima. Naglašeni postupci razdvajanja scena toliko su važni da se S. ponekad definira kao dio filma koji je razdvojen od ostalih dijelova naglašenim elipsama i stilizacijskim postupcima.

Funkcijski kontekst u sklopu kojega se S. tipično javlja jest naracija, pa se zato scenu obično drži osnovnom narativnom izlagačkom sastavnicom, najmanjom narativnom cjelinom. Međutim, S. se može javljati u sklopu asocijacijskih montažnih sklopova (npr. u tzv. *montažnoj sekvenci*), odn. u sklopu raspravljački organiziranih izlaganja (kao, npr., rekonstrukcija prizora koji služe kao ilustracija predavanja). No, i u tim se slučajevima S. doživljava kao narativna cjelina.

(2) U proizvodnji, osobito u knjizi snimanja i pri snimanju filma, S. se uže određuje nego u recepciji. Scenom se, doduše, i nadalje drži onaj dio scenarija, odn. knjige snimanja (i samog snimanja) u kojem se neprekidno prati kontinuirano prizorno odvijanje, ali su kriteriji razdvajanja scena uži. Scenu ovdje uvjetuje, prvo — identitet ambijenta u kojem se odvija promatrano zbivanje, te drugo (što ima i prvenstvo) — ambijent u kojem se nalazi točka promatranja (kamera). Ako se ta 2 ambijenta ne podudaraju, tj. ne snima se iz točki promatranja što se nalaze unutar objekta u kojem se odvija promatrano zbivanje, već se snima izvana (iz drugog objekta), tada scenu određuje taj drugi — objekt iz kojeg se snima (iz kojeg se promatra), a ne onaj objekt koji se promatra. Zato se svako prebacivanje točke promatranja (kamere) iz jednog ambijenta u drugi (iz jednog objekta u drugi) tretira kao promjena sce-

ne i posebno se obilježava u knjizi snimanja. Tako se obilježava bez obzira na to koliko se često i naizmjenično mijenja ambijent iz kojeg se promatra (npr. u → *paralelnoj montaži*), a i bez obzira na to što premještanje u drugi ambijent može biti kratko i privremeno, od jednog kadra (u kadru otklona, tzv. *međukadru*, a i u kratkim → *insertima*). Također, kontinuirano premještanje točke promatranja (kamere) iz jednog ambijenta u drugi drži se jednom scenom, kako to biva pri praćenju kretanja likova ili pri stilizacijskom odmaknu od središnje radnje, ili stilizacijskom bliženju (tzv. *prateća*, odn. *udaljavajuća* ili *približavajuća vožnja*).

Razlog za ovakvo određivanje scene u proizvodnji, čini se, da je prvo u općem spoznajnom iskustvu, jer izgleda da je spoznajno važno da li se promatrački nalazimo u istom prostoru s onim što promatramo ili smo od toga prostorno odijeljeni — budući da o tome ovise i dalje mogućnosti razgledanja prizora, a, u životu, i mogućnosti da interveniramo u prizorna zbivanja. Drugo, svako seljenje kamere iz jednog objekta u drugi najčešće povlači »prepravku« cijelog sistema snimanja (preinaku studijskog dekora, globalnu promjenu rasvjete, upotrebu drugačijih snim. pomagala, posebne organizacijske zahvate na lokaciji, i sl.), pa je od prilične važnosti da svaka takva promjena bude jasno naznačena u fazi planiranja filma.

Budući da je pripremanje scene operativno jedan od najvažnijih poslova u realizaciji filma, to je njeno izdavanje i precizno opisivanje u knjizi snimanja jako važno. Na tom se temelju izrađuju *razradba knjige snimanja* i *operativni plan snimanja* (→ PROIZVODNJA, FILMSKA). Scenu se u scenariju i/ili u knjizi snimanja obilježava njenim rednim brojem (tipično rimskim brojkama), nazivom ambijenta u kojem se nalazi točka promatranja (npr. *ulica, trg, kuhinja*), oznakom da li se snima u zatvorenom (*interijeru*, akr. INT) ili na otvorenom prostoru (*eksterijeru*, akr. EXT), oznakom o kojem se dobu dana radi (npr. JUTRO, DAN, NOĆ) i, eventualno, ako je to važno u sklopu filma, specifikacijom godišnjeg doba i oznakom meteorološkog stanja (npr. LJETO, JESEN, odn. KIŠA, SNIJEG, MAGLA, i sl.); sve se oznake scene obično pišu velikim slovima. U knjizi snimanja nastoji se svaku scenu pisati tako da počne na izdvojenju stranici, i samo na jednoj stranici lista, kako bi se olakšao posao razradbe knjige snimanja i vođenja skripta.

Vrste scena. Scena može biti u jednom → *kadru* i tada se o njoj govori kao o → *kadar-sceni*; međutim, scena se češće javlja u više kadrova, pa se takav oblik scene posebno ne imenuje (ili, ako se baš mora, govori se o *montažnoj sceni*). Scene mogu biti *jednostavne*, tj. one koje nisu sastavljene od manjih scena, a mogu biti i *složene*, tj. one koje su jasno sastavljene od manjih cjelina, što se mogu držati samostalnim, obilježenim, jednostavnim scenama (najčešće vezanima uz premještanje radnje iz jednog ambijenta u drugi) — pod uvjetom da su te manje scene međusobno povezane montažnim kontinuitetom, neprekinutim promatranjem. Tipično, međutim, više se cjeline (u koje se S. uklapa u narativnom filmu) nazivaju → *sekvencama*; složena scena obično je i sekvenca. Po duljini trajanja i količini informacija koje pružaju o prizornom odvijanju, scene mogu biti *kratke* ili *naznačene*, a mogu biti *duge* ili *razrađene*. Kratke, tek naznačene scene češće su u jednom kadru, dok su razrađene obično složeno raskadrirane. Kad je, međutim, složena scena u jednom kadru, a kratka u više kadrova, tada se takvo rješanje scene tipično drži stiliziranim. *Stiliziranim* ili

stilski obilježenima nazivaju se one scene koje odstupaju od uobičajenog načina konstruiranja scene, dok se neobilježene scene ne imenuju posebno, ili se, zbog kontrasta sa stiliziranim, nazivaju *normalnim*.

Kako narativnu funkciju scene ponekad bitno određuje tip prizorne situacije koju se prati, a zbivanje često uvjetuje i olakšava njenu identifikaciju, to se scene najčešće razvrstavaju prema tzv. sadržajnom ili dramaturškom kriteriju. Tako, prema tipu zbivanja (a on uvjetuje tip montažnih rješenja, posebne principe kontinuiteta na koje se mora paziti) mogu se razlikovati: *akcione scene*, tj. one u kojima se u prvom redu prati dinamično problemsko-rješavačko zbivanje; *dijaloške scene*, u kojima se u prvom redu prate dijalozi; *perceptivne scene*, u kojima se prate u prvom redu radnje percepcije (gledanje i/ili slušanje nečega); *deskriptivne scene*, tj. one u kojima se opisuje pretežno statična situacija, pejzaž, neki zatvoreni ambijent, ili pak neki predmet (→ OPIS, FILMSKI). Prema značenju zbivanja koje se u sceni prati, scene se znadu označavati kao: *ljubavne scene*, *scene nasilja*, *scene dvoboja* i sl., premda se tako imenuju samo one scene koje se tipski ponavljaju u nizu filmova (te čine svojevrsne motive) (→ DRAMATURGIJA; KADAR-SEKVENCA; NARATIVNI STILOVI; PRIČA, FILMSKA; PLANOVI; TABLO.)

H. Tć.

SCENARIJ, također **scenario**, prozni tekst na kojem se zasniva film. projekt, detaljni opis cjelokupnog sadržaja filma: svih njegovih radnji, dijaloga, ponašanja likova, mjesta i vremena zbivanja itd.; u razvijanim indus. kinematografijama javlja se u opsegu od 50 do više od 100 tipkanih stranica.

S. mora biti ostvarljiv, što znači da treba biti pisan s pomoću jasnih vizualnih i auditivnih termina; u pravilu se piše u prezentu. Na scenske prizore se dijeli redoslijedom što ga određuje predloženi razvoj radnje; mjesta zbivanja unose se s podacima koji ih dovode u vezu s dramskim likovima, ali mogu biti opisani i izrazitije knjiž. metodom (pojedini scenariji posjeduju stoga i zavidnu lit. vrijednost /npr. I. Bergmana/); protagonisti i epizodisti navode se poimence s oznakama njihovih fizisa i habitusa (statisti se spominju općenito); mogu sadržavati i sugestije medijskog reda (atmosfera, osvjetljenje, kadriranje, pokreti kamere, ritam itd.); dijalozi mogu biti pisani u dramskoj formi.

Budući da sama zbivanja u trenutku snimanja mogu promijeniti zamišljenu narativnu strukturu filma, S. dokum. filma implicira dozu improvizacije — ponekad i ne sugerira redoslijed zbivanja, već se u prvom redu usredotočuje na potencijale teme i sugeriranje početnog odnosa prema njoj (stoga je često u obliku eseja).

S. anim. filma znatno je specifičniji — kao posljedica medijskih različitosti (→ ANIMACIJA, Proizvodnja).

S. se najčešće piše na osnovi → *sinopsisa* ili → *treatmenta*; njegova obaveznost za → *knjigu snimanja* nije uvijek ista. U pravilu, pisac knjige snimanja mora poštovati idejne tokove film. projekta i bitne elemente radnje, ali je prilično slobodan u korištenju medija. U indus. kinematografiji tu slobodu ograničuje producent (ukoliko se ne radi o istaknutom redatelju kojemu se dopušta veća sloboda); u kinematografiji organiziranoj na socijal. principima sloboda korištenja medija je veća, ali postoje ograničenja u poštivanju idejnih tokova. Film. proizvodnja, u kojoj je pisac knjige snimanja (i redatelj) najviše obavezan pridržavati se scenarija, naziva se *scenarističkom kinematografijom*.

ANNA: Moramo se požuriti. Vlak polazi za jedan sat.

Johan stoji kraj Esterina kreveta i promatra je netremice. Kao što i ona netremice promatra njega.

Anna uđe, njezino krupno znojavo tijelo ispuni sobu.

Ona poziva svojeg sina nestrpljivim glasom. Prije no što ga je ona uhvatila za ruku, spusti se on na pod i zavuče se pod krevet.

Stari poslužitelj zamumlja ljutito i pojavi se odmah s druge strane, zgrabi ga za ruku i izvuče ga.

Johan stoji, prašljiv i raščupan. Stisnuo je zube da ne zaplače, ali je vrlo blijed iako je suncem opaljen, dok su mu naočare nakrivljene na nosu.

Nosač žuri s putnim torbama. Anna priđe krevetu, ali je Estera sklopila oči. Ona stoji nekoliko trenutaka iščekujući i promatra sestru, nagne se nad nju. Tik licem do lica.

ESTERA (slabim glasom): Dobro je što putujete.

ANNA: Nisam te molila za savjet.

Anna se diže.

Zatim odlazi.

Estera i starac su opet sami u zagušljivoj sobi.

Odjednom se začuje kratko zavijanje sirena. Starac zatvori prozor da priguši reski zvuk.

Svrati pogled na bolesnicu.

Njezino lice je sivo i upalo. Ona diše kratkim dahtajima.

On je napusti, hodajući bešumno na prstima.

XVI

Nad gradom se smrkava.

Otrovan i gromovno plav oblak prekriva nebeski svod, a kada brzovlak točno nakon dva sata napušta kolodvor, pada prva gusta kiša.

Anna i Johan su sami u kupeu. Oni sjede svako u svojem kutu, a da ne razgovaraju; ona ima knjigu na koljenima, ali je ne čita. On je izvadio Esterino pismo i proučava ga.

Anna: Šta je to?

JOHAN: Estera mi je napisala pismo.

ANNA (sumnjičavo): Pismo. Mogu li vidjeti. Johan joj nevoljko pruža zgužvani papir sa stranim neshvatljivim riječima.

Anna slegne ramenima i vrati ga natrag sinu. On ga uzme i čita šapatom.

Sve se više smrkava i kiša pljušti po oknima.

Anna otvori prozor i pusti da joj kiša skvasi ruku i lice.

Johanovo je lice blijedo od napora da shvati nepoznati jezik. Tu tajanstvenu poruku.

Na samom početku razvitka kinematografije scenar. zapisi bili su redateljev neobvezni podsjetnik. Prema G. Sadoulu, prvi je nešto iscrpnije zapise (2 ili 3 kartice) pisao G. Melies i unosio ih u svoj dnevnik. God. 1905. za filmove od 1 role već se sklapaju ugovori; norma je 10 »sadržaja« tjedno, a honorar 15 dolara. Nešto kasnije počinju se pisati iscrpniji sadržaji, u koje se unose i upute o načinu režije, pa se mogu smatrati prvim oblicima knjige snimanja. Čak ni D. W. Griffith nije

svoje spektakularne filmove snimao na temelju iscrpnijih zapisa; improvizirao je u predviđenim scenskim objektima. Poč. 20-godina scenariji se pišu u opsegu od petnaestak stranica, što odgovara današnjem sinopsisu. S. u modernom obliku i funkciji u procesu proizvodnje nastaje tek po uvođenju zv. filma; u prvo vrijeme to su pretežito adaptacije knjiž. djela (romanâ i kaz. komada), u obujmu koji diktira producent da bi mogao pouzdanije rasuđivati o projektu.

LIT.: E. Vale, The Technique of Screenplaywriting, London 1944; L. Herman, A Practical Manual of Screenwriting for Theater and Television Films, New York 1952; G. Bluestone, Novels into Films, Baltimore 1957; B. Belan, Scenarij što i kako?, Zagreb 1960; R. Cortiss, Talking Pictures, New York 1974; F. Vanoye, Récit écrit, récit filmique, Paris 1975; D. V. Swain, Film Script Writing, New York 1976; S. Field, Screenplay, New York 1979; T. Éliad, Comment écrire et vendre son scénario, Paris 1980; Ch. Sale, Les scénaristes au travail, Paris 1981; T. Stempel, Screenwriting, London 1982.

B. Bn.

SCENARIST, osoba koja se profesionalno bavi pisanjem → *scenarija*, autorska ličnost koja spisateljski kreativno osmišljuje i oblikuje svoju (ili tuđu) ideju; piše ili originalan scenarij, ili prema tuđem → *sinopsisu*, ili pak → *adaptaciju* nekoga poznatoga knjiž. ili kaz. djela (ako je riječ o muz. filmu — libreta). Stvara sam ili u suradnji s jednim ili više koscenarista (česta praksa u indus. kinematografijama), vrlo često uz suradnju redatelja ili uz stručne konzultacije s ekspertima raznih profila (prirodoslovci, povjesničari, voj. stručnjaci i sl.). U pojedinim filmovima razlikuje se uloga scenarista od one *dijalogista* — pisca dijaloga. Angažman scenarista može trajati do kraja realizacije filma, jer on često »prepravlja« scene, te mijenja i/ili dopisuje dijaloge u toku snimanja, a nerijetko interwenira i pri → *naknadnoj sinkronizaciji*.

Scenaristika se razvijala relativno sporo u odnosu na dr. filmske profesije. Tako, L. Lumière nije pisao scenarije — tek bi objašnjavao suradnicima što i kako da rade. Prvim scenaristom uvjetno se može smatrati Georges Méliès, koji je za svoje filmove pisao scenar. zapise od 2 ili 3 kartice. Roy McCordell navodno je prvi scenarist koji je radio prema ugovoru s producentom (1905); za 15 dolara po tekstu pisao je 10 »sadržaja« tjedno, ali je — kao i dr. scenaristi tog doba — ostajao anonim. Povjesničari filma prvenstvo ipak pripisuju Thomasu H. Inceu i njegovu suradniku C. Gardneru Sullivanu koji zadiru od bilo kakve improvizacije, pa za svoje projekte pripremaju scenarije i detaljne → *knjige snimanja*. Poznatiji am. scenaristi toga pionirskog razdoblja još su J. G. Hawks i Frank Woods, a u toj film. profesiji — za razliku od drugih — već tada su zapaženo zastupljene i žene: Anita Loos, June Mathis, Sonya Levien, Frances Marion i dr. U Francuskoj su scenarije (zapravo scenar. napatke) pisali sami redatelji, ali i glumci, teh. osoblje i dr.; honorari su bili minimalni. Međutim, kad je produkcija → *Film d'Art* 1908. počela naručivati adaptacije od poznatih književnika, honorari su porasli na — za to doba vrlo visokih — 300 franaka. Pisali su se opsežniji tekstovi (10–20 stranica) s naznakama svih radnji i diobom na scene. I pored svega, u nij. razdoblju pisanje scenarija ipak nije bilo pravilo: redatelji su radili prema bilješkama, a glumci su dobrim dijelom improvizirali dijaloge (koji se ionako nisu čuli).

Scenaristi, metodom i namjenom bliski današnjima, javljaju se tek krajem 10-ih i poč. 20-ih godina: Carl Mayer i Henrik Galeen u Njemačkoj, Sergej M. Ejzenštejn, Aleksandr P. Dovženko i Vsevolod I. Pudovkin u SSSR-u, te Jules Furthman u SAD. Suvremeni oblik scenarija pak pojavljuje se tek u zv. razdoblju. Tada već i scenaristi postaju značajni u procesu stvaranja cilja, prvenstveno zbog naglo porasle važnosti dijaloga; stoga se i tada često angažiraju poznati književnici. U SAD se u tom razdoblju ističu Ben Hecht, Charles MacArthur, Robert Riskin, Morrie Ryskind, Dudley Nichols, Nunnally Johnson, Charles Brackett, Seton I. Miller, John L. Mahin, Niven Busch, Norman Krasna, John H. Lawson, Sidney Buchman, Donald O. Stewart i dr. Posebno značajne scenar. pojave u Francuskoj javljaju se 30-ih

SCENARIJ I. BERGMAN.
Tišina (prev. T. Ladan)

godina, u vrijeme tzv. poetskog realizma: *Jacques Prévert, Henri Jeanson, Charles Spaak, Jean Aurenche i Pierre Bost*. U Italiji se scenaristika osobito razvija od pojave neorealizma sredinom 40-ih godina, te nešto kasnije; posebno se ističu *Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, Sergio Amidei, Age, Furio Scarpelli, Ugo Pirro, Tullio Pinelli, Ivo Perilli, Tonino Guerra, Ennio Flaiano, Ennio De Concini, Rodolfo Sonego, Franco Solinas, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Ruggero Maccari, Bernardino Zapponi* i dr.

U zv. razdoblju imena scenarista počinju se istaknutije navoditi u najavnim naslovima filmova; u indus. kinematografijama navode se imena pisaca knjige snimanja, budući da scenar. građu — kako bi bila što pouzdanija osnovica za realizaciju filma — vrlo precizno razrađuju za to vrlo kompetentni »pisci-zanatlije«. Tzv. redatelji autorskog formata vrlo često scenarije pišu sami, ili pak aktivno surađuju u svim fazama scenar. rada.

Za zaštitu autorskih i profesionalnih prava scenaristi se (negdje zajedno s redateljima) udružuju u posebna staleška društva, koja su učlanjena u međunar. organizaciju scenarista *International Writers' Guild* (akr. *IWG*) sa sjedištem u Londonu. Njezin je zadatak da »učvršćuje prijateljske odnose među filmskim, televizijskim i radio-pisacima u interesu slobode izražavanja i međunarodne dobre volje.«

U SFRJ scenarist je, uz redatelja, najznačajniji autorski suradnik u film. projektu. Zajedno s njim dijeli odgovornost za umj. vrijednost i društ. podobnost filma, utoliko više što se projekti dodjeljuju na osnovi scenarija. Budući da produkcija nije velika, broj profesionalnih scenarista je neznatan; jedini koji je u novije vrijeme stekao taj status jest *Gordan Mihić*.

Potica scenar. stvaralaštvu u nas predstavlja *Festival filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji* (od 1977). Žiri sastavljen od uglednih film. i društ. radnika dodjeljuje I, II i III nagradu (diplome + novčani iznos); povremeno se dodjeljuju i nagrade za adaptaciju, dijaloge, debitantski rad te specijalne nagrade. I nagradom dobitak su nagrađeni: 1977. *Predrag Perišić i Milan Jelić* (»Ljubavni život Budimira Trajkovića« D. Karaklajića); 1978. *Mirko Kovač i Lordan Zafranović* (»Okupacija u 26 slika« L. Zafranovića); 1979. *Gordan Mihić* (»Osvajanje slobode« Z. Šotre); 1980. *Dušan Kovačević* (»Ko to tamo peva« S. Sijana); 1981. *Branko Somen i Rajko Grlić* (»Samo jednom se ljubi« R. Grlića); 1982. *Goran Marković* (»Variola vera« G. Markovića); 1983. *Gordan Mihić* (»Balkan-ekspres« B. Baletića); 1984. *Dubravka Ugrešić i Rajko Grlić* (»U raljama života« R. Grlića); 1985. *Abdulah Sidran* (»Otac na službenom putu« E. Kusturice); 1986. *Gordan Mihić* (»Srećna nova 1949« S. Popova); 1987. *Goran Marković* (»Već viđeno« G. Markovića); 1988. *Ivan Aralica i Krsto Papić* (»Život sa stricem« K. Papića). B. Bn.

SCENOGRAF, FILMSKI, rukovoditelj scenogr. sektora u film. → *ekipi*, film. radnik odgovoran za cjelokupnu scenogr. kvalitetu filma. Redatelj odgovara za realizaciju dogovorenih stilskih značajki scenografije i rekvizite, te za adekvatnu izradbu objekata, a izvršnom producentu odn. direktoru filma za izvršenje operativnoga i financ. plana u svom djelokrugu. Sudjelujući u pripremanjima i pripremanjima snimanja, te u samom snimanju, usko surađuje s direktorom fotografije, kostimografom i ton. snimateljem. U SAD postoji specifična vrsta scenografa — tzv. *production designer*, odgovoran za cjelokupnu lik. kvalitetu djela.

Rad na scenografiji započinje odmah nakon definitivne izradbe scenarija. S. ga je dužan proučiti te producentu i redatelju podnijeti prijedloge i primjedbe u odnosu na svoj djelokrug rada. To je faza izradbe *scenografskog elaborata* čija je svrha da definira i fiksira scenogr. koncepciju filma i da pruži sve potrebne podatke o objektima i lokacijama. Elaborat sadrži podatke o eksterijerima, interijerima, trik-snimkama i spec. efektima (kiša, vatra, potres i sl.), te podlogu za sve scenogr. radove u toku realizacije: gradnju ili adaptaciju dekora, izradbu ili nabavu rekvizitara. U elaboratu se nalaze: 1) prethodne skice koje predaju osnovni izgled objekata i njihove osnovne scenogr. karakteristike; 2) arhitektonske osnove objekata koje preciziraju prostorno rješenje s preciznim mjerama i detaljima te kutovima snimanja koje nameće režija; 3) foto-dokumentacija o svim izabranim eksterijerima u koju se, u slučaju adaptacije, ucrtaavaju arhitektonska rješenja; 4) opis i količina scenogr. radova po objektima na osnovi definitivnih skica i definitivne arhitektonske razradbe s opisom radova za svaki objekt, što služi za konačne financ. proračune cjelokupne scenografije filma; 5) popis i nacrti-skice za pojedine dijelove rekvizite; 6) makete (ako su specijalno potrebne). Za samog snimanja slike (kojemu je dužan prisustvovati) S. je odgovoran za pravovremenu pripremu objekata za snimanje, i on ih predaje redatelju i direktoru filma na → usvajanje; direktoru filma predaje sve skice, tlocrte, izvedbene nacрте te ostalu dokumentaciju. Nakon završetka snimanja S. se osobno razdužuje s teh. sredstvima i materijalima.

Scenogr. poslom obično se bave *slikar ili arhitekt*; najbolja je kombinacija s obje profesije u jednoj osobi, jer se tako sjedinjuje slikarsko-prostorno poimanje film. scenografije (bilo u eksterijeru ili u film. studiju /u gradnji dekora/).

U jugosl. kinematografiji na području scenografije razvila su se još sljedeća film. zanimanja: *scenograf opreme dekora; filmski arhitekt; asistent scenografa* (funkcionalne varijante: *glavni scenograf filma; scenograf kombiniranih snimanja i specijalnih efekata; scenograf-realizator*). Scenogr. sektoru film. ekipe pripadaju još: *rekviziter-nabavljač; rekviziter na sceni; voditelj gradnje; dekorater; slikar dekora; majstor za specijalne efekte; pirotehničar* (asistent prethodnoga); *oružar*. V. Ta.

SCENOGRAFIJA, FILMSKA, u širem smislu — sav vidljivi prostor kadra izuzimajući čovjeka, tj. izvanjski, prostorno materijalni okvir unutar kojega se čovjek u film. prizoru nalazi (bez obzira na to jesu li u njemu učinjeni artifičijelni zahvati ili ne); u užem smislu — odabir, smisleni raspored, kompozicija i oblik svih elemenata u kadru. Komponenta *odabira prostora* posebno je značajna, jer najizravnije upućuje na razlike između film. i kaz. scenografije. Dok je prostor kaz. scene — kao »prazan«, »uvijek isti«, »neutralan« — pobodan za nebrojene scenogr. prilagodbe raznim vrstama kaz. komada, stoga nužno i stiliziran, dio konvencije kaz. predstave, filmski je — zbog fotogr. zapisa — zbiljski, »prirodan«, »unikatan«, neponovljiv, u usporedbi s kazališnim realan i »nekonvencionalan«. Stoga, sam odabir film. → *prostora* jedna je od najbitnijih konstituenti film. djela, njegovih tematskih, sadržajnih, narativnih, retoričkih i stilskih vrijednosti. Prikazani prostor izravno utječe — međusobno prepleteno — na: a) dimenziju film. → opisa (fiz., pov., soc. ambijenta); b) karakter radnje koja se u njemu zbiva; c) glumu i tvorbu likova u filmu; d) uže lik. obilježja filma; e) tzv. ugođaje, raspoloženja i sl. Specifično značenje odabira prostora, kao i njego-

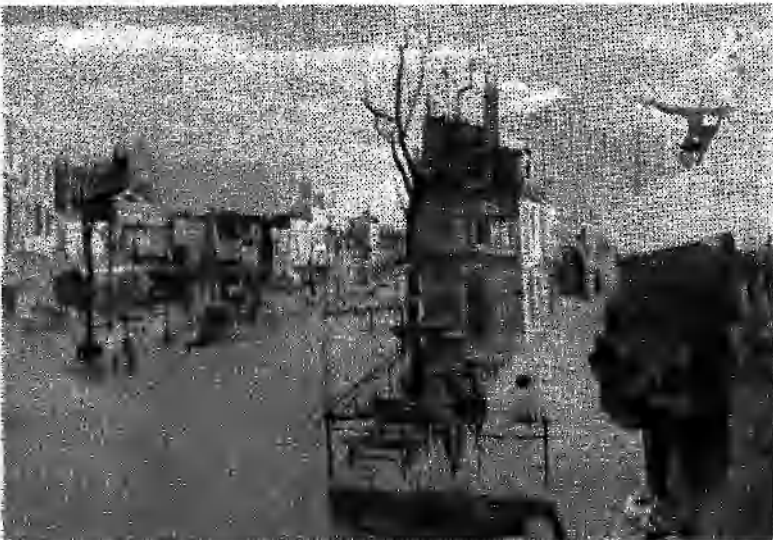
ve scenogr. obradbe, proizlazi iz procjene »fotogeničnosti« tog prostora, odn. scenografove svijesti ili znanja o neizbježnim transformacijama (i efektima tih transformacija) do kojih dolazi u procesu snimanja, montaže i laboratorijske obradbe.

Temeljni su elementi i oblici film. scenografije: 1) *filmski dekor* koji obuhvaća izabrane *eksterijerne i interijerne objekte* (originalne, adaptirane ili građene); 2) *likovno-plastična obradba dekora*, te njihovo *opremanje* adekvatno izrađenim ili posuđenim rekvizitirjem.

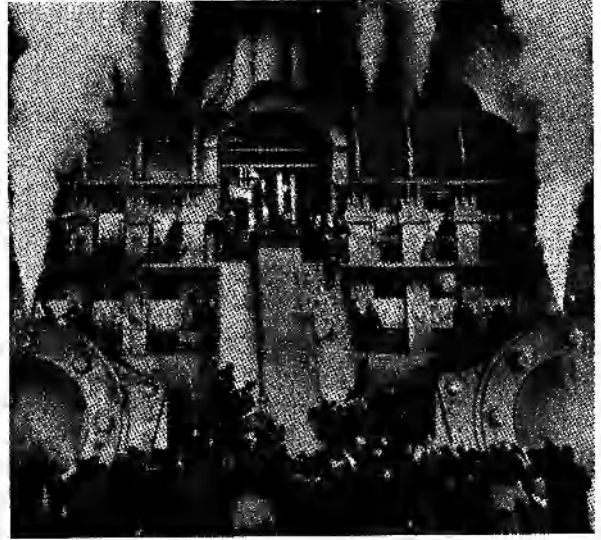
Kako se film. prizor uvijek odvija unutar određenog prostora, on može biti definiran na 2 dominantna načina: *plastični* odn. *arhitektonski*, te *plošni* odn. *likovni* (oba mogu biti pretežno realistični ili stilizirani). U tom smislu postoje 2 temeljne scenogr. koncepcije: ili se koriste *autentične lokacije* ili se cijeli prostor ispunjuje *artifičijelnim elementima*. Gl. argumenti za korištenje autentične lokacije jesu: a) apsolutna autentičnost čovjekova okruženja u filmu; b) mogućnost korištenja postojećih objekata uz manje financ. izdatke.

Međutim, budući da je mobilnost ljudskog oka znatno veća od mobilnosti kamere, nemoguće je na film transponirati stvarnost apsolutno identičnu njoj samoj. Efektna transpozicija najčešće je ostvarljiva tek adaptacijom autentičnog prostora. To je uvjetovalo i dominantni pristup scenografiji na filmu: kombinaciju autentičnog prostora i artefakata (bilo izgradnjom elemenata u studiju, bilo intervencijom na samomu autentičnom objektu u interijeru ili eksterijeru).

Dva temeljna pristupa scenografiji, *autentičnost i artifičijelnost*, prisutna su već u samim počecima filma; prvi u *brće Lumière*, čije poimanje filma kao reproduktivnog mehanizma pretpostavlja i primarnost autentične lokacije, a drugi kod *Georgesa Mélièsa*, kojega je težnja k iluzionizmu usmjeravala na specijalno izrađene kulise (ipak, njegova scenogr. rješenja nisu bila prilagođena potrebama kamere). Pojavom fabularnog filma u scenografiji isprva dominira kaz. kulisa, osobito u interijerima (npr. u filmovima pokreta → *Film d'Art*, ili u prvim akcionim filmovima / »Velika pljačka vlaka«, 1903, E. S. Portera, koji istodobno među prvim kombinira autentične lokacije s izrađenim dekorom/). Redatelj *Louis Feuillade* prvi je koji u suradnji sa scenografom *Robertom-Julesom Garnierom*, u serijama odn. serijalima »Fantomas«, »Vampiri« i »Judex«, prekida s konvencijama kaz. scenografije smišljeno kontrastirajući 2 ambijenta: teške, tamne rokoko-interijere i realist. prizore s pariških ulica; no, zbog nepokretne kamere izostajao je efekt trodimenzionalnosti, što je bilo nadomješteno lik. elementima koji su taj efekt davali u srednjem planu. Prvi uspješni pokušaji velikih arhitektonsko-konstruktivnih scenogr. zahvata razvijeni su u Italiji u prvom polovici 10-ih godina, posebno u filmovima E. Guazzonija te G. Pastronea, u čijoj je »Cabiriji« (1914) prvi put korištena i vožnja kamere na kolicima, što je ambijentu dalo grandioznost i monumentalnost. Korištenjem autentičnih pov. lokacija ovaj je film utjecao i na »Netrpeljivost« (1916) D. W. Griffitha, gdje su za 4 priče korištena 3 tipa scenogr. rješenja: tipična za hist. spektakl u pričama o Babilonu i Isusu Kristu, kaz. scenografija za Bartolomejsku noć, te veristička za priču iz suvremenosti. U to doba u SAD se počinju snimati grandiozni (pseudo)hist. spektakli i filmovi fantastike, što pred scenografiju postavlja nove zahtjeve. Stoga se počinju rabiti i film. trikovi i makete, a pod rukovodstvom gl. scenografa rade čitavi timovi suradnika specijaliziranih za pojedine vrste scenogr. rješenja.



SCENOGRAFIJA, skica A. TRAUNERA za film *Djeca raja* (red. M. Carne)



SCENOGRAFIJA, *Metropolis* (red. F. LANG)



SCENOGRAFIJA,
Moja draga lady
(red. G. Cukor)

SCENOGRAFIJA, *Bagdadski lopov* (red. M. Powell, L. Berger i T. Whelan)



SCENOGRAFIJA, *Povećanje*
(red. M. Antonioni)

Nakon I svj. rata gl. inovacije na polju scenografije javljaju se u djelima njem. → *ekspresionizma*. U filmu »Kabinet doktora Caligarija« (R. Wiene, 1919) slikari *Walter Rohrig*, *Herman Warm* i *Walter Reimann* služe se stiliziranim, plošnim lik. rješenjima, te krajnje stiliziranom kostimografijom i šminkom, pa je ovaj film jednostven po podređenosti čovjeka scenografiji. Iako ovakva ekstremna rješenja nisu prevladavala, ostale tipične scenogr. značajke bile su prisutne tokom cijeloga ekspresionističkog razdoblja: dijagonalne linije, izdužene, šiljaste, trokutaste plohe, uski gotski krovovi kuća, hodnici i stubišta, ulice, te koso nagnuti zidovi koji definiraju višekutne, nepravilne interijere, halucinatorne perspektive naglašene vrlo velikom ulogom osvjetljenja; u tom smislu ističe se geometrijski i futuristički dizajnirani »Metropolis« (1927) F. Langa, na kojem su radili *Otto Hunte*, *Erich Kettelhut* i *Karl Vollbrecht*. No tada se u Njemačkoj javlja i realist. scenografija (ponekad i naturalistička), ponovno usklađena s ljudskim likovima. Vrlo brojni pomaci kamere u »Posljednjem čovjeku« (1924) F.W. Murnaua ističu trodimenzionalne scenogr. zahvate i geom. perspektivu (*Robert Herlth* i *W. Rohrig*); same scenogr. konstrukcije često služe kao → *maske* koje zaklanjaju dio kadra i tako naglašuju dubinu. Njem. studijski sistem upravo je na polju scenografije pokazao izuzetne mogućnosti: ateljei su bili opremljeni za kreiranje perspektive na plošnim, dvodimenzionalnim ploham, na obojanim pozadinama i reduciranim trodimenzionalnim modelima. Da bi se stvorila iluzija odgovarajućih relacija među likovima, često su korišteni patuljci ili djeca obučena kao odrasli (radi pravilna perspektivnog odnosa).

Istodobno se film. → *impresionizam* okreće scenogr. realizmu, pa će u »Groznicu« (1921) L. Del-luca R.-f. *Garnier* naturalistički predočiti atmosferu marseilleskih bordela, uskih uličica i lučke četvrti, kao preteča scenogr. obradbe u franc. poetskom realizmu. Drugi pravci avangarde (posebno dadaističko-nadrealist. usmjerenja), međutim, omogućuju scenografima više dizajnerskih, vizualnih i osobito lik. eksperimenata, što je posebno vidljivo u filmovima G. Dulac, Mana Raya, F. Légera i kasnije J. Cocteaua.

Didaktičko-moralno-polit. ciljevi sovj. revolucionarnog filma nisu dali većeg zamaha scenografiji, iako je izvan njegove gl. struje (osobito u filmovima J. A. Protzanova i tzv. Tvornice ekscentričnog glumca /→ FEKS/) bilo utjecaja futurizma, varijetea i cirkuskih inscenacija. V. I. Pudovkin, kasnije i A. P. Dovženko, uglavnom su koristili naturalizam interijera i liričnost eksterijera, dok je scenografiju filmova S. J. Ejzenšteina odlikovao karakterističan spoj realizma i simbolike.

U SAD 20-ih godina film. proizvodnja se temelji na komercijalizmu i star-sistemu, pa se realist. usmjerenje afirmira pojavom evr. redatelja. Tako *Robert Day* u filmovima E. von Stroheima (osobito u »Pohlepik«, 1925) stvara scenografiju koja služi ocrtavanju karakterâ, s dominantnom težnjom prema naturalizmu (snimanje na autentičnim lokacijama); kasnije se ističe realist. scenografijama tipičnim za gangsterske filmove 30-ih godina. Suprotnost takvoj scenografiji je luksuzna scenogr. pozadina *Cedrica Gibbonsa* i *Van NESTA Polglasea* u filmovima MGM-a — tzv. *veliki bijeli stil* (potonji ostvaruje i scenografiju podobnu za uporabu širokokutnika u »Gradaninu Kaneu«, 1941, O. Wellea). Najviše je za afirmaciju scenografije u am. producerskim krugovima učinio → *William C. Menzies*, koji je u filmu »Prohujalo s vihorom« (V. Fleming, 1939) prvi potpisan kao

production designer, što označuje osobu odgovornu za cjelokupni vizualni aspekt djela.

U to se vrijeme u Francuskoj iznimna pozornost posvećuje ambijentu u svrhu stvaranja ugodajâ i ocrtavanja karakterâ. Osobito se ističu *Lazare Meerson* koji u filmovima R. Claira i J. Feydera ostvaruje stilizirane scenografije, *Alexandre Trauner* u djelima M. Carnéa za potrebe franc. → *poetskog realizma* stvara na razmeđu stilizacije i realizma, dok *Eugène Lourie* u filmovima J. Renoira najizrazitije inzistira na realist. elementima, u pažljivo odabranim autentičnim okolišima s minimalnim intervencijama scenografa (ističu se još *Léon Barsacq* i *Max Douy*).

Sve do pojave tal. neorealizma S. je bila determinirana studijskim sistemom snimanja. Već je → *kaligrafizam* najavio kasniji neorealiz. princip autentičnosti prostora, a afirmirao ga je *Gino Franzi* u filmu »Opsesija/Demoni ljubavnici« (L. Visconti, 1942), a potom R. Megna u »Rimu, otvorenom gradu« (1945) i *Piero Filippone* u filmu »Njemačka nulte godine« (1947) R. Rossellinija koriste ruševine preostale od rata »zaštitni znak neorealizma«. Usmjerenje prema odražavanju psihološkoga i subjektivnoga počinje scenografijom P. Filipponea za »Kroniku jedne ljubavi« (1950) M. Antonionija, kao i *Marija Chiarja* za filmove »Dangube« (1953) i »Ulica« (1954) F. Fellinija. Uskoro se javlja težnja prema kombinaciji simboličkoga i realističkoga u Fellinijevim urbanim filmovima (npr. »Slatki život«, 1960, sa scenografijom *Piera Gherardija*), te prema »baroknome« u svrhu oživljavanja epoha u Viscontijevim filmovima »Senso« (1954, *Ottavio Scotti*) i »Gepard« (1963, *Mario Garbuglia*). Jednom od najmodernističijih scenografija drži se ona *Piera Poletta* u »Crvenoj pustinji« (1964) M. Antonionija, te rad *Jacquesa Saulnier*a za A. Resnaisa.

U to se doba osebnim scenografijama ističu šved. i jap. kinematografija. U Švedskoj se inzistira na ugodaj (scenografi kao P. A. Lundgren, *Nils Sørenvall*, *Guttan Gustafsson* i *Bibi Lindström* često koriste »blijedo« osvjetljenje kratkoga skand. ljeta). U Japanu i svijetu se filmom »Rašomon« (A. Kurosawa, 1950) afirmira scenograf *So Matsuyama*, koji djelu daje karakterističan jap. pejzažnog slikarstva XVI st. U tradiciji jap. slikarstva radi i *Hiroshi Mizutani*, značajan po suradnji sa K. Mizoguchijem (npr. »Život O-Haru, galantne žene«, 1952). Uporaba tradic. arhitekture s lako pokretnim i transparentnim elementima afirmira *Kisaku Itoha* (npr. »Vrata pakla«, 1953, T. Kinugase); u kolor-filmovima često koristi boje na temelju proučavanja kromatskih odnosa u tradic. tiskarskim tehnikama Japana.

Evr. film 60-ih godina pod jakim je utjecajem više modernističkih pokreta, među kojima se izdvaja *novi val* u Francuskoj. Snimanje u niskobudžetnim uvjetima prisiljava redatelje na rad izvan studija, što izrazito utječe na uporabu autentičnih lokacija; ipak, redatelji te struje od svojih scenografa vrlo precizno zahtijevaju lokacije podobne da izraze subjektivnosti gl. likova (npr. Godardov »Ludi Pierrot« iz 1965, sa scenografijom *Pierrea Guffroya*).

U SFRJ, S. se kao profesija javlja tek nakon 1945. Scenografiju prvoga igr. filma nove Jugoslavije »Slavica« (V. Afrić, 1947) izvodi *Jožo Jan-da*, scenografiju prvoga hrv. filma »Živjeće ovaj narod« (N. Popović, 1947) *Miomir Denić* (koji je autor scenografije i za prvi kostimirani film »Sof-ka«, 1948, R. Novakovića), prvoga slov. filma »Na svojoj zemlji« (F. Štiglic, 1948) *Boris Kobè* i *Tone Mlakar*, prvoga bosanskohercegovačkog »Major Bauk« (N. Popović, 1951) *Kosta Krivoka-*

pić, prvoga makedonskog »Frosina« (V. Nanović, 1952) *Milan Vasić*, a prvoga crnogorskog »Lažni car« (V. Stojanović, 1955) *Milo Milunović*. U to doba javljaju se i prvi stalni film. scenografi-profesionalci: M. Denić iz Beograda, *Vladimir Tadej* iz Zagreba i *Mirko Lipužić* iz Ljubljane. Uz njih i nakon njih oprobava se još niz slikara i arhitekata, ali ih — zbog nevelike jugosl. proizvodnje — malo ostaje na filmu. S porastom proizvodnje broj scenografa i dr. zanimanja scenogr. sektora raste, pa se grupa scenografa, arhitekata, maketara i patinera doškolovala u poznatomu čehosl. studiju → *Barrandov*.

V. Ta. **SCHAAF, Johannes**, njem. filmski i tv-redatelj i scenarist (Stuttgart, 7. IV 1933). Sin inspektora krim. policije, studirao medicinu, potom teatrologiju. Isprva asistent redatelja u Stuttgartu, zatim režira u Ulmu, Bremenu, Münchenu, Salzburgu i Beču. Na televiziji debitira 1963, a prvi kinemat. film *Tetoviranje* (Tätowierung), socijalno-psihol. dramu o sukobu generacija u poratnoj Njemačkoj, režira 1967. Svoj najuspjeliji film *Trotta* (1971) realizira prema motivima romana J. Rotha i uz scenar. suradnju M. Schella; taj sugestivni, slikovno uvjerljivi prikaz austr. društva s kraja I svj. rata (gl. uloga A. Bálint) donosi mu sav. nagradu za film SR Njemačke. Treći igr. film *Grad snova* (Traumstadt, 1973), prema romanu *Druga strana* A. Kubina, je nadrealističko-fantazmagorična vizija svijeta, »mješavina Franza Kafke i Mary Shelley«; otada svoje scenarije uvijek piše uz suradnju supruge Rosemarie Fendel. Iste godine režira i zapaženi dokum. film *Kabul*. Nakon dulje stanke, kada radi samo za televiziju i u kazalištu, 1986. realizira visokobudžetni projekt *Momo* (1986) prema istoimenom *best-selleru* M. Endea, kojim postiže zapaženi komerc. uspjeh. Povremeno djeluje i kao film. glumac (npr. *Svake godine iznova*, 1967, U. Schamonijs). Sch. pripada onoj skupini redatelja tzv. novoga njemačkog filma koji svoj položaj u okvirima pokreta nije shvaćao kao socijalnokritičnu isključivost i politički radikalizam s (ultra)lijevih stajališta. Vr. V.

SCHAFFNER, Franklin J., am. redatelj (Tokio, 30. V 1920—1989). Za rata u mornarici. Film. karijeru otpočinje kao pomoćnik redatelja u film. novostima → *March of the Time*. Od 1949. radi za tv-kompaniju CBS, ubrzo postavlja zapaženi redatelj; osvaja 3 tv-nagrade Emmy za igr. programe, te 1 za dokum. film *Tour of the White House* (1962). God. 1961–63. savjetnik je za televiziju predsjednika J. F. Kennedyja. U tom razdoblju režira i na Broadwayu. Kao film. redatelj ne iskazuje posebne žanrovske ili tematske interese (iako donekle pretežu politički), već uspjeh ostvaruje zahvaljujući vrsnom radu s glumcima i ekraniziranju poznatijih knjiž. predložaka. Nakon 1 nedovršenog projekta debitira *Striptizetom* (The Stripper, 1963) prema kaz. komadu W. Ingea, o vezi striptizeta na zalasku karijere (J. Woodward) i 19-godišnjeg mladića u kanojskoj provinciji. U polit. drami *Najbolji čovjek* (The Best Man, 1964) problematizira polit. borbe u natjecanju za predsjedničku nominaciju (scenarij G. Vidala prema vlastitom komadu), dok se *Knezom ratnikom* (The War Lord, 1965) okreće srednjovjekovlju. Nakon špijuskog filma *Dvojniki* (The Double Man, 1967) prema romanu H. S. Maxfielda, svoj prvi veliki komerc. uspjeh ostvaruje *Planetom majmuna* (Planet of the Apes, 1968), znanstveno-fantastičnom »pričom obrata« u kojoj Zemljom, nakon uništenja postojeće organizacije života, vladaju majmuni (dr. redatelji snimili su 4 nastavka, a realizirana je i istoimena tv-serija). Oscar za najbolji film i režiju donosi mu *Patton* — general

od čelika (Patton, 1970) prema scenariju F. F. Coppole, portret kontroverznog am. generala — impulzivne »vojničine« i antikomunista ali uvijek dostojnog poštovanja, koji nakon svojih uspjeha u II svj. ratu nastoji da SAD zarate sa SSSR-om (u SFRJ film je bio privremeno povučen iz distribucije). Tema njegova idućeg filma *Nikolaj i Aleksandra* (Nicholas and Alexandra, 1971, nominacija za Oscar za najbolji film) je život i smrt posljednjega rus. cara Nikolaja Romanova i njegove obitelji, koje prikazuje s izrazitim simpatijama. Slijedi još jedna obradba best-sellera, *Leptir* (Papillon, 1973) prema H. Carrieru, o pokušajima bijega dvojice zatočenika sa Đavoljeg otoka (S. McQueen i D. Hoffman). Lošije su mu bili prihvaćeni *Otoci u struji* (Islands in the Stream, 1977) prema E. Hemingwayu, dok u zapaznijim *Momcima iz Brazila* (The Boys from Brazil, 1978) oblikuje priču o monstroznom »genetskom inženjeringu« nacističkog zločinca Mengelea (G. Peck). Poč. 80-ih godina režira pustolovinu *Kobna sfiga* (Sphinx, 1980) i »ljubavnu priču s glazbom« *Yes, Giorgio!* (1983) sa L. Pavarottijem u gl. ulozi.

Dr. II.

SCHAMONI, Peter, njem. redatelj, scenarist i producent (Berlin, 27. III 1934). Sin film. redatelja Victora Sch., brat → Ulricha Sch. Studirao povijest umjetnosti, književnost i teatrologiju, učio glumu u Münchenu. Isprva volonter u kazalištu, od 1957. redatelj i producent dokum. filмова (npr. *Grubost u kamenju* — Brutalität in Stein, 1960 /sa A. Klugeom/, o nacističkoj umjetnosti). God. 1962. potpisnik je tzv. *Oberhausenskog manifest*a o potrebi stvaranja novoga njem. filma. Na igr. filmu debitira društvenokritičkom *Zabranom lova na lisice* (Schonzeit für Füchse, 1966). Nakon još nekoliko igr. projekata (komerc. orijentacije), 80-ih godina postiže zapažene uspjehe biografskim filmovima *Prolječna simfonija* (Die Frühlingssinfonie, 1983) o R. Schumannu (H. Grönemayer), sa N. Kinski u ulozi C. Wieck, i *Caspar David Friedrich* (Caspar David Friedrich — Grenzen der Zeit, 1986), u kojem se o kontroverznom slikaru govori kroz likove njegovih zagovornika i protivnika, te »ženskim filmom« *Posljednja priča iz dvorca Königswald* (Die letzte Geschichte von Schloss Königswald, 1988), o posljednjim danima II svj. rata, s nizom poznatih glumica (naj)starije generacije (npr. M. Röck).

Ostali važniji igr. filmovi: *Tvoja nježnost* (Deine Zärtlichkeit, 1969); *Zamka u Montani* (Potato Fritz/Zwei gegen Tod und Teufel, 1975). Vr. V.

SCHAMONI, Ulrich, njem. redatelj (Berlin, 9. XI 1939). Sin film. redatelja Victora Sch., brat → Petera Sch. Nakon srednje škole uči glumu u Münchenu. God. 1959–64. asistent redatelja (npr. W. Dieterlea), režira od 1965 (kratkometr. film *Hollywood u Deliblatskoj peščari* — Hollywood in Deblatschka Pescara). Njegov prvi igr. film *Ono* (Es, 1966), o dilemama jednoga nevjenčanog para i njihovu odnosu prema pobačaju, izveden dosljednim postupkom paralelne montaže, rađen je mjestimice u vedrom tonu, do te mjere distancirano od problema, da je u početku izazvao vrlo proturječne ocjene i negativan odnos dijela kritike i publike; nakon izvjesnog vremena postigao je golem uspjeh: nagrađen je sav. nagradom za film SR Njemačke i čak proglašen »začetnikom novoga njemačkog filma«. Slijede *Svake godine iznova* (Alle Jahre Wieder, 1967), satirički pogled na život Münstera, i *Kvartet u krevetu* (Quartett im Bett, 1968), zanimljiv prikaz predstavnika berlinske tzv. protukulture. U daljim igr. projektima (npr. *Mi — dva — Wir — zwei*, 1969; *Jednica* — Eins, 1971; *Cilindar* — Chapeau

claque, 1973), premda tematski raznolikima, sve je zamjetljivija crta nostalgčnosti, što osobito dolazi do izražaja u filmu *Kuća snova* (Das Trauma, 1980). Režira i na televiziji (npr. tv-serija od 5 epizoda *Priče i izvještaji iz stare Pruske* — So lebten si alle Tage. Geschichten und Berichte aus dem alten Preussen, 1984).

I njegov brat **Thomas Schamoni** je film. i tv-redatelj.

Vr. V.

SCHARY, Isidore-Dore, am. producent, scenarist, redatelj i dramski pisac (Newark, New Jersey, 31. VIII 1905 — New York, 7. VII 1980). Isprva kaz. glumac (od 1930. i na Broadwayu), potom novinar i kaz. pisac, a od 1932. scenarist u kompaniji Columbia (angažira ga producent W. Wanger). Prešavši u MGM, najveće scenar. uspjehe postiže filmovima *Grad dječaka* (N. Taurrog, 1938), za čiju je originalnu priču nagrađen Oscarom, te *Mladi Tom Edison* (N. Taurrog, 1940) i *Edison, odrastao čovjek* (C. Brown, 1940). U toj je kompaniji od 1941. i (izvršni) producent; prvi komerc. uspjeh ostvaruje filmom *Lassie se vraća kući* (F. M. Wilcox, 1943). Nesuglasice sa šefovima odvođe ga u neovisnu produkciju D. O. Selznicka, gdje su mu najveći uspjesi *Vidjet ću te u svemu* (W. Dieterle, 1944) i *Spiralne stepenice* (R. Siodmak, 1945), kasnije *Farmerova kći* (H. C. Potter, 1947). Selznick ga 1946. »posuđuje« RKO-u, gdje će u idućih nekoliko godina — kao potpredsjednik zadužen za produkciju — imati svoje najvažnije razdoblje, osobito projektima u onodobnom trendu društvenokritičkih filmova (npr. *Do kraja svijeta*, 1946, i *Unakrsna vatra*, 1947, E. Dmytryka); ujedno u sl. djelima omogućuje red. debije N. Raya (*Oni žive noću*, 1948) i J. Loseya (*Dječak zelene kose*, 1948). Nakon sukoba s novim vlasnikom RKO-a H. Hughesom, vraća se u MGM, gdje se kao rukovoditelj produkcije uglavnom brine o poslovnoj politici, osobnije sudjelujući samo u pojedinim filmovima: npr. prijatelja W. A. Wellmana (*Bojište*, 1949, i *Žene dolaze*, 1951) ili u velikom uspjehu studija *Loš dan u Black Rocku* (J. Sturges, 1955). Neprestano u sukobu s pretpostavljenima, poč. 50-ih godina ima niz nesporazuma s veteranom MGM-a L. B. Mayerom, no ovaj put nadvladava, pa se Mayer povlači a Sch. ga nasljeđuje. Iako uspjehe postiže za MGM nekarakterističnim projektima *Uljez u prašinu* (C. Brown, 1950), *Džungla na asfaltu* (J. Huston, 1950) i *Grad iluzija* (V. Minnelli, 1952), ni on nema dovoljno razumijevanja za nove ideje, pa se 1956. »porazen« vraća u New York i na Broadway. Tako 1958. osvaja 5 kaz. nagrada Tony za komad *Zora u Campobello* (Sunrise at Campobello) koji 1960. ekranizira V. J. Donehue; zapažena mu je i drama *Prvi čin*

(Act One), koju sam neuspjelo ekranizira 1963. Borbeni liberal koji se javno odupirao u vrijeme MacCarthyjeva »lova na vještice«, otada je aktivan u kult. životu New Yorka i nastavlja knjiž. rad.

Iako je u vrijeme svoje uprave u MGM-u i RKO-u bio formalno odgovoran za stotine filmova, među producentima je koji su — s obzirom na mogućnosti — postigli vrlo mnogo.

VI. T.

SCHATZBERG, Jerry (pr. ime **Jerrold N. Schatzberg**), am. redatelj (New York, 26. VI 1927). Isprva modni fotograf, postupno napreduje do jednog od vodećih u SAD (npr. radi za magazin »Vogue«). To ga približava filmu, pa se 1970. prihvaća režije igr. projekata (do tada je imao iskustvo samo s reklamama). U prvijencu *Zagoneitka palog djeteta* (Puzzle of a Downhill Child) opisuje poznatu mu sredinu: riječ je o ispodviještvu vrhunskog modela (F. Dunaway /tada njegova supruga/) što se oporavlja od sloma. Idućim filmovima svrstava se među vodeće redatelje tzv. novog Hollywooda. *Panika u parku droga* (Panic in Needle Park, 1971) sumorna je drama iz newyorškog narkomanskog miljea (prva gl. uloga A. Pacina), dok je *Strašilo* (Scarecrow, 1973, Grand Prix /ex aequo/ u Cannesu) → film ceste o dvojici litalica (G. Hackman i A. Pacino) što krstare Amerikom, procijenjen i kao reprezentativni primjer »novohollywoodskog egzistencijalizma«, ujedno kao djelo koje potcrtava redateljevu zaokupljenost gubitništvom. Nakon filma *Dandy, prva američka djevojka* (Dandy — The All-American Girl/Sweet Revenge, 1976) o kradljivici automobila (S. Channing), novi veliki uspjeh postiže *Zavodenjem Joea Tynana* (The Seduction of Joe Tynan, 1979), polit. thrillerom o senatoru koji zbog napredovanja žrtvuje svoje principe (prema hvaljenom scenariju protagonista A. Alde). Stalne Schatzbergove preokupacije nalazimo i u projektima iz 80-ih godina: filmu ceste *Honeysuckle Rose* (1980) o životu country-pjevača, obiteljskoj drami *Pogrešno shvaćeno* (Misunderstood, 1983) o odnosu oca (G. Hackman) i sinova, i akcionoj melodrami iz miljea prostitucije *Noć i dan makroa* (Street Smart, 1986) sa Ch. Reeveom.

Ostali filmovi: *Nema malih ljubavi* (No Small Affair, 1984); *Clinton i Nadine* (Clinton & Nadine, 1988); *Povratak* (Reunion, 1989).

Dr. II.

SCHEIDER, Roy, am. glumac (Orange, New Jersey, 10. XI 1935). Studirao na Franklin and Marshall Collegeu i sveučilištu Rutgers. Karijeru otpočinje 1961. kao Mercutio u *Romeu i Juliji* na festivalu Shakespearea u New Yorku, gdje potom uspješno nastupa uglavnom u klas. repertoaru. Na filmu od 1964. pažnju pobuđuje sporednom ulogom policajca, partnera G. Hackmana u *Francuskoj vezi* (1971) W. Friedkina, za koju je nomi-



R. SCHEIDER
u filmu
Plavi grom

niran za Oscar. Srednjeg rasta, smeđokos, vitak i mišićav, tvrda, ponekad i cinična izraza, djelujući odlučno i predano pozivu, predodređen je za ljude od akcije, poglavito u službi zakona; jedna od takvih uloga donosi mu i svjetsku popularnost: mjesnog šerifa koji prvi shvaća opasnost od morskog psa ubojice u *Rajlama* (1974) S. Spielberga (igra i u nastavcima). Glumi (uglavnom druge gl. uloge) i u značajnim krim. filmovima i thrillerima 70-ih godina, pa je tako am. tajni agent u *Atentatu* (1972) Y. Boisseta i *Maratoncu* (1976) J. Schlesingera (kao brat D. Hoffmana), te policajac opremljen ubojitim strojem u *Plavom gromu* (1982) R. Bentona. Najslojevitiju ulogu — samoživog kaz. redatelja opterećenog poslom, obiteljskim problemima i seksom, svjesnog bliske smrti, stoga prepunog gorčine i samoironije — ostvaruje u musicalu *Sav taj jazz* (1979) B. Fosse (nominacija za Oscar za gl. ulogu). Do 1988. glumio je u oko 25 filmova.

Ostale važnije uloge: *Ljubakanje* (I. Kershner, 1970); *Zagonetka palog djeteta* (J. Schatzberg, 1970); *Detektiv Klute* (A. J. Pakula, 1971); *Pogreb u Los Angelesu* (J. Deray, 1972); *Nadnica straha* (W. Friedkin, 1977); *2010./Godina prvog kontakta* (P. Hyams, 1984); *Igraj ili umri* (J. Frankenheimer, 1986).

D. Mov.

SCHELL, Maria (pr. ime **Margarete Schell**), njem. glumica (Beč, 5. I 1926). Sestra → Maximiliana Sch. Kći pisca i glumice; isprva tajnica, potom uči glumu u Zürichu. Na filmu debitira već 1942. u Švicarskoj. Od 1945. glumica je Theatera in der Josefstadt u Beču; u Austriji stvarno otpočinje film. karijeru (1947). Popularnost postiže filmom *Andeo s poznanom* (1948) K. Hartla, a 50-ih godina postaje zvijezda na njem. govornom području. Svojom nježno-plahom i pomalo patetičnom pojavom te diskretnom glumom jake emocionalnosti, s muževnim glumcima D. Borscheom, O. W. Fischerom i C. Jürgensom tvorila je »idealne parove« njem. filma tog doba, osobito se istaknuvši u melodrami *Bandit dobra srca* (H. Käutner, 1959) uz Jürgensa. Velike uspjehe ostvarila je i u filmovima *Posljednji most* (H. Käutner, 1954), *Štakori* (R. Siodmak, 1955) i *Rose Bernd* (W. Staudte, 1957). Nazivana »dušica njemačkog filma« (*Das Seelchen des deutschen Films*), pobudila je pažnju i kod franc. i tal. sineasta, pa je značajne glum. domete ostvarila u franc. filmovima *Gervaise* (R. Clément, 1956) i *Jedan život* (A. Astruc, 1957), te u tal. filmu *Bijele noći* (L. Visconti, 1957) prema Dostojevsko-

mu, gdje efektno tumači senzibilnu rus. ženu. Ta joj uloga pribavlja i hollywoodski angažman, pa tumači Grušnjiku u slobodnoj adaptaciji *Braće Karamazovih* (R. Brooks, 1958). Iako je zapaženo nastupila i u vesternima *Drvo za vješanje* (D. Davies, 1958) i *Cimarron* (A. Mann, 1960), u SAD se nije uspjela etablirati, pa se vratila u Evropu. Poč. 60-ih godina, nakon korjenitih promjena u njem. filmu, popularnost joj — zbog dominantnog sentimentalizma njenih glum. interpretacija — opada, pa se okreće kazalištu i televiziji. Na filmu i dalje relativno redovito nastupa, ali uglavnom u sporednim karakternim ulogama. Objavila je memoare *Dragocjenost trenutka* (Kostbarkeit des Augenblicks, 1985).

Njezina kći **Marie-Therese Relin** također je glumica.

Ostale važnije uloge: *Magična kutija* (J. Boulting, 1951); *Dok se ponovno ne vidimo* (G. Uckick, 1952); *Sanjalečke usne* (J. von Baky, 1952); *Napoleon* (S. Guityry, 1954); *Riesensrad* (G. von Radvanyi, 1961); *Znak* (G. Green, 1961); *Uhvati đavola za rep* (Ph. de Broca, 1968); *Malo, mnogo, strastveno* (R. Enrico, 1971); *Slučaj Odesa* (R. Neame, 1974); *Ludosti buržoazije* (C. Chabrol, 1975); *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976); *Samo žigolo* (D. Hemmings, 1978); *Superman* (R. Donner, 1978); *Setačica iz Sans-Souci/Prolaznica iz ulice Sans-Souci* (J. Rouffio, 1982).

Vr. V.

SCHELL, Maximilian, njem. glumac, redatelj, scenarist i producent (Beč, 8. XII 1930). Brat → Marije Sch. Rođen u obitelji švic. književnika koji se nakon Anschlusa 1938. vraća u Švicarsku. Studirao germanistiku i kaz. umjetnost u Zürichu i Münchenu; kaz. glumac od 1952. u Bernu (kasnije je angažiran u Essenu, Bonnu, Lübecku i Münchenu), na filmu od 1955. Ugled stječe glumeći vojnika koji se više ne želi boriti u antiratnoj drami *Djeca, majke i general* (L. Benedek, 1955), a prvu gl. ulogu — sina u sukobu s militarističkim ocem — igra u *Djevojci iz Flandrije* (H. Käutner, 1956). Od filma *Mladi lavovi* (E. Dmytryk, 1958) otpočinje i zapaženu međunar. karijeru. Kao glumac uglavnom je žrtva tipizacije, tumačeći likove koji se barem jednim slojem odnose na tematiku II svj. rata: u rasponu od okupiranja, preko kompromisa do nacističke mahovitosti. Najistaknutija je višeslojna interpretacija branitelja njem. pravika — ratnih zločinaca u *Sudenju u Nürnbergu* (S. Kramer, 1961), za koju je nagrađen Oscarom. Za tu je nagradu nominiran još dvaput: za gl. ulogu u filmu *Čovjek u staklenoj čeliji* (A. Hiller, 1975), gdje tumači lik zasnovan na biografiji A. Eichmanna, te za epizodu u *Juliji* (F. Zinnemann, 1977). Glumi i na televiziji (npr. naslovni lik u tv-seriji *Petar Veliki*). Kao redatelj

debitira *Prvom ljubavlju* (Erste Liebe, 1969, i koproducent, koscenarist i glumac) prema priči I. S. Turgenjeva. Slijede *Pješak* (Der Fussgänger, 1974), s temom odgovornosti za ratne zločine (nominiran za Oscar za najbolji film izvan engl. govornog područja), slojeviti krim. film *Sudac i njegov kromik* (Der Richter und sein Henker/End of the Game, 1975, i koproducent i koscenarist) prema prozi F. Dürrenmatta, te *Priče iz bečke šume* (Geschichten aus dem Wienerwald, 1979, i producent i glumac), tragikomična satira prema kaz. komadu Ö. von Horvatha. Za televiziju je 1984. režirao višesatnu intervju-reportažu sa M. Dietrich. Kao scenarist (npr. *Trotta*, 1971, J. Schaafa) i producent (npr. *Pogledi jednog klauna*, 1975, V. Jasnog) radi i za dr. redatelje.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Dogodilo se 20. srpnja* (G. W. Pabst, 1955); *Zajedničko ljetovanje* (Da. Mann, 1962); *Zatočenici Altone* (V. De Sica, 1962); *Topkapi* (J. Dassin, 1964); *Povratak iz pepela* (J. L. Thompson, 1965); *Smrtonosni slučaj* (S. Lumet, 1967); *Simfonija heroja* (R. Nelson, 1967); *Paulina 1880* (J.-L. Bertuccelli, 1972); *Papisa Ivana* (M. Anderson, 1972); *Slučaj Odesa* (R. Neame, 1974); *Atentat u Sarajevu* (V. Bulajić, 1975); *Tajna Procaneova dokumenta* (J. L. Thompson, 1976); *Nedostižni most* (R. Attenborough, 1977); *Željezni križ* (S. Peckinpah, 1977); *Igrači* (A. Harvey, 1979); *Lavina ekspres* (M. Robson, 1979); *Krune veze* (T. Young, 1979); *Vrt ruža* (F. Rademakers, 1989).

Vr. V.

SCHENCK, Joseph M., am. producent rusko-žid. podrijetla (Ribinsk, 25. XII 1878 – Hollywood, 22. X 1961). U SAD od ranog djetinjstva, kapital stječe kao vlasnik farmaceutskih radnji u New Yorku. Show-businessu se približuje, kao i mnogi dr. producenti sl. podrijetla, investicijama u zab. parkove. To ga ubrzo dovodi u vezu sa → M. Loewom, šefom rastućega, dinamičnog lanca prikazivača. Već 1917. Sch. se osamostaljuje i postaje uspješan producent: ugovorom vezuje R. Arbucklea, a gl. zvijezde su mu supruga Norma Talmadge, njene sestre Constance i Natalie, te njezin tadašnji suprug B. Keaton (producent je gotovo svih njegovih nij. filmova); proizveo je i pojedine filmove D. W. Griffitha (npr. *Bitka spolova*, 1928; *Gospodarica pločnika*, 1929; *Abraham Lincoln*, 1930) i Th. Bare (npr. *Salome*, 1918, J. Gordona Edwardsa). God. 1924. izabran je u upravni odbor kompanije United Artists, a 1933. sa D. F. Zanuckom osniva *20th Century*; nakon fuzioniranja (1935) u *20th Century-Fox*, Sch. postaje predsjednik upravnog odbora. Nakon dokazane utaje poreza i nekoliko mjeseci u zatvoru, 1941. napušta položaj u upravi i nastavlja kao izvršni producent. God. 1952. dobiva specijalnog Oscara »za dug i istaknut rad u filmskoj industriji«, a iduće godine sa M. Toddom osniva kompaniju *Magna* za eksploataciju novoga *Todd-AO* sistema.

Njegov brat **Nicholas M. Schenck** (1881–1969) zauzimao je visoke položaje u film. prikazivaštvu.

VI. T.

SCHERTZINGER, Victor, am. redatelj, skladatelj, dirigent i tekstopisac (Mahanoy City, Pennsylvanija, 8. IV 1880 – Hollywood, 26. X 1941). Studirao na sveučilištu Brown, usavršavao se u Bruxellesu. Koncertni violinist, više godina koncertira po Evropi. Po povratku u SAD dirigira orkestrima u muz. komedijama. Filmom se počinje baviti kao skladatelj za film *Civilizacija* (Th. H. Ince, 1916) — navodno prve originalne film. partiture. Od 1917. i režira mnoge, komercijalno uspješne, nijeme (npr. *Pinto*, 1919; *Sima princeza* — *The Slim Princess*, 1920; *Zabuna*



M. SCHELL u filmu *Gervaise*

— Head over Heels, 1922 /sa M. Normand/ te zv. filmove (npr. *Prijatelji i ljubavnici* — Friends and Lovers, 1931 /sa L. Olivierom/, i *Ono o čemu se pjeva* — Something to Sing about, 1937 /sa J. Cagneyjem/, većinom u žanru → muzičkog filma. Najveći komerc. uspjeh, ujedno i nominaciju za Oscara za režiju, postiže upravo musicalom *Jedna noć ljubavi* (One Night of Love, 1934). Posljednje godine života radi za kompaniju Paramount; posebno je uspješan komedijama *Put u Singapore* (Road to Singapore, 1940) i *Put u Zanzibar* (Road to Zanzibar, 1941) iz popularne serije → *Road to...*, te ekranizacijom operete Gilberta i Sullivana *Mikado* (The Mikado, 1939, u Vel. Britaniji). Režirao je 87 filmova. Usporedio s tim i dalje je pisao film. muziku, a posebno se isticao kao skladatelj i tekstopisac songova (npr. *Ljubavna parada*, 1929, E. Lubitscha). Ni. S.

SCHIAFFINO, Rosanna, tal. glumica (Genova, 25. XI 1938). Više puta pobjednica na izborima ljepotica, 1956. postaje foto-model (fotografija na naslovnoj strani »Lifea«) i debitira na filmu. Tipične tal. pučke ljepote, crnka bujnih oblika, jedna je od neorealista. Ljepotica »drugog vala« (na razmiedi tipova → nimfete i → pin-upa). Najviše joj odgovaraju uloge jednostavnih djevojaka u komedijama ili kostimiranim filmovima. Na vrhuncu je karijere na prijelazu u 60-e godine, kada snima i u SAD. Složenije likove ostvarila je u filmovima *Izazov* (F. Rosi, 1958) i *Korupcija* (M. Bolognini, 1963), no nikad nije uvjerljivije dokazala svoj glum. dar niti je postala zvijezda (unatoč podršci supruga, producenta → A. Bini-ja). Povukla se sredinom 70-ih godina.

Ostale važnije uloge: *Dubrovsky* (W. Dieterle, 1959); *Hrabra noć* (M. Bolognini 1959); *Ferdinand I, napuljski kralj* (G. Francioli, 1959); *Talijski banditi* (M. Camerini, 1961); *Dva tjedna u nepoznatom gradu* (V. Minelli, 1962); *Pobjednici* (C. Foreman, 1963); *Rogopag* (omnibus, epizoda R. Rossellinija, 1963); *Dugi brodovi* (J. Cardiff, 1964); *Mandragola* (A. Lattuada, 1965); *U sjeni inkvizicije* (L. Salce, 1966); *Doviđenja, baby!* (K. Hughes, 1966); *Vještica u ljubavi* (D. Damiani, 1967); *Pustolov* (T. Young, 1967); *Simon Bolivar* (A. Blasetti, 1969); *Sah kraljici* (P. Festa Campanile, 1969); *Čovjek zvan Podne* (P. Collinson, 1973); *Heroji* (D. Tessari, 1973). D. Šva.

SCHIFRIN, Lalo, am. skladatelj, aranžer i pijanist arg. podrijetla (Buenos Aires, 21. VI 1932). Sin dirigenta rus. podrijetla, studirao u Argentini (J. C. Paz) i u Parizu. Po povratku u domovinu sklada scensku i plesnu glazbu. Baveći se i jazzom, 1962. postaje član kvinteta D. Gillespieja kao pijanist, aranžer i skladatelj (poznat po uspjehom povezivanju južnoam. glazbe s elementima jazz-a) te seli u SAD, gdje aranžmane piše i za S. Getza i S. Vaughana. Od 1964 (*Ljubavni kavez* R. Clémenta) intenzivno se posvećuje film. muzici, služeći se pritom najraznovrsnijim sredstvima i stilovima: od jazz-a do atonalne glazbe. Dvadesetak godina jedan je od najplodnijih film. skladatelja, osobito uspješan u ilustriranju filmova dramičnog ugođaja.

Ostali važniji filmovi: *Cincinnati Kid* (N. Jewison, 1965); *Ubojica iz San Francisca* (R. Nelson, 1965); *Gomila ubojica* (J. Levin, 1966); *Hladnoruk i kažnjenik* (S. Rosenberg, 1967); *Lisac* (M. Rydell, 1967); *Serif u New Yorku* (D. Siegel, 1968); *Bullit* (P. Yates, 1968); *Pakao na Pacifiku* (J. Boorman, 1968); *Che!* (R. Fleischer, 1969); *Ratnici! Zlato za odvažne* (B. G. Hutton 1970); *WUSA* (S. Rosenberg, 1970); *THX-1138* (G. Lucas, 1971); *Općinen* (D. Siegel, 1971); *Skorpion ubija* (D. Siegel, 1971); *Tigar jede ljepotice* (R. Vadim,

J. SCHLESINGER,
Darling (L. Harvey
i J. Christie)



1971); *Joe Kidd* (J. Sturges, 1972); *Lav među gangsterima*, (M. Ritchie, 1972); *Ubijte Charleya Varicka!* (D. Siegel, 1973); *Četiri mušketira* (R. Lester, 1975); *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976); *Tajna Procaneova dokumenta* (J. L. Thompson, 1976); *Noć orlova* (J. Sturges, 1977); *Telefon* (D. Siegel, 1977); *Charleyjeva osveta* (S. Rosenberg, 1978); *Amityville — kuća užasa* (S. Rosenberg, 1979); *Brubaker* (S. Rosenberg, 1980); *Koža* (L. Cavani, 1980); *Druškane, druškane!* (B. Wilder, 1981); *Iznenadni sraz* (C. Eastwood, 1983); *Ostermanov vikend* (S. Peckinpah, 1983). Ni. Š.

SCHILDKRAUT, Joseph, am. glumac njemačko-žid. podrijetla (Beč, 22. III 1895 — New York, 21. I 1964). Sin glumca Rudolpha Sch., tečajave glume polazi kod očeva »suparnika« A. Bassermann. God. 1910. s ocem odlazi na turneju po SAD, gdje upisuje Američku akademiju dramskih umjetnosti (AADA). Po povratku u Njemačku 1913. pristupa kazalištu M. Reinhardta. U SAD se vraća 1920. i nastupa na Broadwayu. Na filmu debitira 1922 (*Siročad oluje* D. W. Griffitha). Dvadesetih i 30-ih godina glumi uglavnom ljubazne osobe uglađena ponašanja, koje su često žrtve tuđih podlosti i zavjera (npr. lik kapetana Dreyfusa nevino osuđenog za veleizdaju u *Zivotu Emilea Zole*, 1937, W. Dieterlea, za što je nagrađen Oscarom za epizodu), a osobito neam. likove (»glumac koji je odglumio najviše uloga strana-ca«). Kasnije igra i perfidne, pakosne tipove (npr. trgovačkog pomoćnika u *Trgovini iza ugla*, 1940, E. Lubitscha). Izraziti karakterni glumac, od 1948. posvećuje se potpuno kazalištu. Filmu se vraća 1959. zapaženom ulogom oca naslovne junakinje u *Dnevniku Anne Frank* G. Stevensa. Iste godine objavio je autobiografiju *Moj otac i ja* (My Father and I). Glumio je u više od 100 filmova.

Ostale važnije uloge: *Kralj kraljeva* (C. B. De Mille, 1927); *Na lijepom plavom Dunavu* (H. Wilcox, 1932); *Viva Villa!* (J. Conway i H. Hawks, 1934); *Križari* (C. B. De Mille, 1935); *Alahov vrt* (R. Boleslawski, 1936); *Brod robova* (T. Garnett, 1937); *Bradolomnici* (J. Hathaway, 1937); *Marija Antoaneta* (W. S. Van Dyke, 1938); *Idiotovo zadovoljstvo* (C. Brown, 1939); *Tri mušketira* (A. Dwan, 1939); *Čovjek sa željeznom maskom* (J. Whale, 1940); *Fantomski jahači* (J. Tourneur, 1940); *Gospodin Beaucaire* (G. Marshall, 1946); *Sjeverozapadna predstraža* (A. Dwan, 1947); *Kralj ludih dvadesetih* (J. M. Newman, 1961); *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965). Da. Mc.

SCHLESINGER, John, brit. redatelj i glumac (London, 16. II 1926). Sin pedijatra, nakon službenja u II svj. ratu (kada je kao glumac nabavljao jedinice) glumi u studentskim predstavama u Ox-

fordu. Kaz. glumac 50-ih godina, povremeno nastupa i na filmu (npr. *Oh, Rosalinda!*, 1955. i *Bitka na La Plati*, 1956, M. Powella i E. Pressburgera). Nakon više amat. filmova, 1957. postaje tv-redatelj na BBC-ju, gdje režira dokum. programe i nekoliko epizoda serije *Hrabre godine* (o W. Churchill). Međunar. pozornost svraća realista. socijalnom studijom na tragu → Free Cinema *Kolodvor* (Terminus, 1961, i scenarist o londonskoj Waterloo Station, za koju je nagrađen I nagradom za dokum. film na festivalu u Veneciji. Na igr. filmu debitira 1962. realist. prikazom teškoća mladoga bračnog para (A. Bates i J. Ritchie) *I to se zove ljubav* (A Kind of Loving). Slijede još 2 filma tematike karakteristične za brit. socijalni realizam (kojima se proslavlja J. Christie): *Lažov Billy* (Billy Liar, 1963) o mladiću (T. Courtney) koji ne uspijeva smoci snage da ode iz učmaloga provincijskog mjesta i *Darling* (1965, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) o emocionalnom i moralnom slomu žene koja teži društv. usponu u atmosferi tzv. *swinging Londona*. Nakon neinspirirane ekranizacije romana Th. Hardyja *Daleko od razuzdane gomile* (Far from the Madding Crowd, 1967), koja pokazuje porast njegovih ambicija, u SAD realizira *Ponoćnog kauboja* (Midnight Cowboy, 1969, Oscar za najbolji film i režiju, nagrada Britanske filmske akademije za najbolji film i režiju /i koproducent/), mozaičnu priču soc. tematike o newyorškim marginalcima (D. Hoffman i J. Voight), kojom stječe svjetski ugled; u tom se filmu najmanje zapažaju Schlesingerovi karakteristični nedostaci: isforsirani pesimizam te mizanscenske i montažne nezgrapnosti. Nov uspjeh ostvaruje psihol. filmom *Nedjelja, krvava nedjelja* (Sunday Bloody Sunday, 1971, nagrada Britanske filmske akademije za najbolji film i režiju, nominacija za Oscar za režiju), u kojem razotkriva naličje društv. morala kroz bizarnu priču o bračnom paru (P. Finch i G. Jackson) koji »djeli« istog ljubavnika. Nakon ambiciozne, od kritike potcijenjene i komercijalno neuspješne ekranizacije romana N. Westa *Sjaj i bijeda Hollywooda* (The Day of the Locust, 1975), sumorne priče o »tamnoj strani« Hollywooda 30-ih godina, režira komercijalno mnogo uspješniji *Maratonca* (The Marathon Man, 1976), thriller o zavjeri bivših nacisti. Od projekata iz 80-ih godina izdvaja se *Madame Sousatzka* (1988), s upečatljivim likom učiteljice klavira (Sh. MacLaine), nagrađivan u Veneciji. I dalje režira i za televiziju (npr. tv-film *Englez na drugoj strani* — An Englishman Abroad, 1983. o sovi. špijunu Burgessu). Povremeno režira i dramska djela te opere.

Schlesingerovi filmovi otkrivaju serioznoga, no ne odveć nadarenog redatelja, ali s izraženim



V. SCHLÖNDORFF, *Limeni bubanj* (D. Bennent)

osjećajem za tematske trendove u komerc. produkciji te vještini odabirom i vođenjem glumaca.

Ostali igr. filmovi: *Jenki* (Yanks, 1979); *Poludjeli autoput* (Honky Tonk Freeway, 1981); *Sokol i snjegović* (The Falcon and the Snowman, 1985); *Vjernici/Fanatici zla* (The Believers, 1987); *Pacific Heights* (1990).

LIT.: N. J. Brooker, John Schlesinger: A Guide to References and Resources, Boston 1978.

B. Vid. SCHLÖNDORFF, Volker, njem. redatelj, scenarist i producent (Wiesbaden, 31. III 1939). Suprug → M. von Trotta, s kojom kao glumicom i koscenaristicom često surađuje. Od ranog djetinjstva živi u Francuskoj, gdje studira polit. ekonomiju te režiju na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. God. 1961–65. asistira L. Malleu, A. Resnaisu i, najčešće, J.-P. Melvilu. Prvi kratkometr. film *Koga briga...* (Wen kümmert's...) režira već 1960. Po povratku u SR Njemačku 1965. pristupa tzv. novomu njemačkom filmu i ubrzo postaje jedan od njegovih najznačajnijih predstavnika. Sa P. Fleischmannom 1969. osniva produkcijsku kuću *Hallelujah Film*, a sa R. Haufom 1973. *Bioskop Film*.

Schlöndorffovi igr. filmovi na granici su između komercijalnoga i intelektualnoga autorskog filma. Tematskim pristupom uklapaju se u tendencije → političkog filma, obrađujući najznačajnija zbivanja njem. povijesti XX st., ali i neka ranija (koja se mogu shvatiti i kao preteče novijih). Odlikuje ih često modernistička režija i analitička psihol. karakterizacija likova, a nerijetko su adaptacije poznatih knjiž. djela — od romantizma do suvremene književnosti. Izdvajaju se: igr. prvijenac *Mladi Törless* (Der junge Törless, 1966, posvećen Melvilleu) prema R. Melvilu, studija prednacističkog militarizma — podvrgavanja individue uskogrudnoj voj. autoritarnosti koja graniči s iracionalnim; *Michael Kohlhaas* (Michael Kohlhaas — Der Rebell, 1969) prema H. von Kleistu, visokobudžetni projekt s radnjom iz XVI st., o trgovcu (D. Warner) kojeg gotovo fanatična težnja za pravdom dovodi u sukob sa zakonom i s društvom u cjelini; *Iznenadno bogatstvo sirotinje iz Kombacha* (Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach, 1970) prema istinitom događaju iz 1821, o skupini seljaka čiji se društveno subverzivni čin završava neuspjehom — dijelom i zbog njihova konformizma; *Prolazno oduševljenje* (Der Strohfeuer, 1972), njegovo najintimističnije djelo, o rastavljenoj ženi (M. von Trotta) u »društvu muškaraca«; *Izgubljena čast Katharine Blum* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum, 1975) prema H. Böllu, suvremeni polit. film s motivom terorizma, kojim postiže veliki komerc. uspjeh; *Ubojstvo iz milosrđa* (Der Fangschuss, 1976) pre-

ma M. Yourcenar, optužba pruskog militarizma; *Limeni bubanj* (Der Blechtrommel, 1979) prema istoimenom romanu G. Grassa, njegov najveći uspjeh u kritike, za koji je nagrađen Oscarom za najbolji film izvan engl. jezičnog područja, Zlatnom palmom u Cannesu (*ex aequo*) i sav. nagradom za film SR Njemačke; *Jedna Swanova ljubav* (Un amour de Swan, 1984, u Francuskoj), ambiciozna ekranizacija dijela Proustova ciklusa *U potrazi za izgubljenim vremenom*. Radeći i u SAD, istaknuo se ekranizacijom poznatog kaz. komada A. Millera *Smrt trgovačkog putnika* (Death of a Salesman, 1985, tv-film prebačen na 35 mm vrpce) i filmom o rasnoj problematici am. Juga *Zbor starih ljudi* (A Gathering of Old Men, 1987). Djeluje i kao scenarist za dr. redatelje (npr. dijalozni filma *Sum na srcu*, 1970, L. Mallea). Često režira i na televiziji (npr. dokum. programi o alž. i vijetnamskoj revoluciji, te tv-filmovi *Baal*, 1969, i *Georginini razlozi* — Georginas Gründe, 1974), dok je u kazalištu postavio 2 opere. Djelatan je i kao film. publicist.

Ostali igr. filmovi: *Ubojstvo i smrtni udarac* (Mord und Totschlag, 1967); *Moral Ruth Halbfass* (Die Moral der Ruth Halbfass, 1971); *Njemačka ujesen* (Deutschland im Herbst, 1977, sa R. W. Fassbinderom, A. Klugeom, E. Reitzom i dr.); *Falsifikat* (Die Fälschung, 1981); *Priča o sluškinji* (A Handmaid's Tale, 1989).

SCHMID, Daniel, švic. redatelj (Flims, 26. XII 1941). Studirao povijest, povijest umjetnosti, polit. znanosti i novinarstvo, a 1966–69. režiju na Njemačkoj akademiji za film i televiziju u Zap. Berlinu. Asistirao P. Lilienthalu i R. W. Fassbinderu, surađivao sa W. Schroeterom. Prvi kratkometr. film snima 1969. za švic. televiziju; prvi srednjometr. igrani film *Činite sve u mraku, da gospodar uštedite svojeto* (Thut alles im Finstern, Euren Herrn das Licht zu ersparen, 1970) zasniva se na izmišljenim dokumentima o posljednoj evr. »školi za slugu«, varirajući temu o vlasti i moći. Tematski je nastavak dugometr. film *Nocas ili nikad* (Heute Nacht oder nie, 1972), prikaz večere za koje gospodari i sluga zamjenjuju uloge, kojim svrća pažnju međunar. kritike. *La paloma* (1974), slika dekadencije i nostalgije, modernistički raspravlja o »fluidnim« simbolima Ljubavi, Smrti i Sjećanja. Ekscesnim filmom *Sjene anđela* (Schatten der Engel, 1975), prema kaz. komadu *Grad, mlin i smrt* R. W. Fassbindera (koji igra i gl. ulogu) o sprezi novca, vlasti i seksa, izaziva veliko zanimanje, ali i žestoke polemike u kritike i u publike. Uspjehe postiže i melodramama *Violanta* (1977), po noveli C. F. Meyera i s motivom incesta, i *Hekata* (Hécate, 1982) s motivom sjećanja i uspomena, kao i filmom

Jenatsch (1987) o životu borca za nezavisnost Švicarske iz XVII st., sagledanog iz suvremene perspektive. Režira i za njem. televiziju. Glumio je u filmovima *Piljar* (R. W. Fassbinder, 1971) i *Prijatelj iz Amerike* (W. Wenders, 1977).

Ostali važniji filmovi: *Notre Dame de Croisette* (1981, kratki igrani); *Poljubac Toske* (Il bacio di Tosca, 1984).

Vr. V.

SCHMITZ, Sybille, njem. glumica (Düren, 2. XII 1909 — München, 13. IV 1955). Nakon glum. školovanja u Kölnu, na inicijativu M. Reinhardta postaje članica Deutsches Theatera u Berlinu. Na filmu debitira 1928 (*Napad E. Metznera*). Jednom od istaknutih glumica njem. i evr. filma postaje ulogom Leone, djevojke koja se pretvara u vampira u *Vampiru* (1931) C. Th. Dreyera; ta scena pretvorbe, bez teh. trikova, izravno pred kamerom, izvedena je snažnom mimičkom izražajnošću i tolikom realist. uvjerljivošću, da i danas ostaje nenadmašenom u domeni čiste film. i glum. ekspresivnosti. Velike uspjehe u publike donose joj sugestivne interpretacije u melodramskim ljubavnim pričama F. Wysbara *Fährmann Maria* i *Nepoznata* (obje 1936), kao i spektakularni projekti H. Selpina *Pandur Trenk* (1940) i *Titanic* (1943). Nakon II svj. rata pojavila se u samo nekoliko, uglavnom manje zapaženih filmova. Profesionalno razočarana i u stanju depresije, počinila je samoubojstvo.

Ostale važnije uloge: *Dnevnik izgubljene* (G. W. Pabst, 1929); *F. P. I ne odgovara* (K. Hartl, 1932); *Nadstrašar Schroenke* (C. Froelich, 1935); *Stradivari* (G. von Bolvary, 1935); *Idealan suprug* (H. Selpin, 1935); *Ples na vulkanu* (H. Steinhoff, 1938); *Stramputice lijepog Karla* (C. Froelich, 1938); *Hotel Sacher* (E. Engel, 1939); *Clarissa* (G. Lamprecht, 1941); *Iluzija u molu* (R. Jugert, 1952); *Kuća na obali* (B. Kosanovič, 1954).

Vr. V.

SCHNIEBERGER, Charles, am. scenarist i producent (Bridgeport, Connecticut, 6. VIII 1916 — Beverly Hills, California, 1963). Studirao pravo na sveučilištu Yale; kraće vrijeme odvjetnik. Na filmu od sredine 40-ih godina kao dijalozist i dramaturg; prvi scenarij potpisuje 1946 (*Od danas pa ubuduće* J. Berryja). Poslije velikog uspjeha vesternom *Crvena rijeka* (H. Hawks, 1948) prema vlastitoj priči, okreće se melodrami — posebno zapaženo u djelima V. Minnellija: *Grad iluzija* (1952, nagrađen Oscarom) i *Dva tjedna u nepoznatom gradu* (1962). Usporedo sa scenar. radom obavljao je isprva manje producerske poslove; s vremenom je postao jedan od istaknutih producenata MGM-a.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji) — kao scenarist: *Hodam sam* (B. Haskin, 1948); *Oni žive noću* (N. Ray, 1948); *Jednostavan život* (J. Tourneur, 1949); *Bijesni* (A. Mann, 1950); *Desni kroše* (J. Sturges, 1950); *Žene dolaze* (W. A. Wellman, 1951); *Jednom u Rimu* (C. Brown, 1952); *Butterfield 8* (Da. Mann, 1960); *Napučeno nebo* (J. Peveney, 1960); *Opsjednuti ljubavlju* (J. Sturges, 1961, pod pseudonimom); kao producent: *Ljubavna pjesma/Nježna pjesma* (Ch. Walters, 1953); *Proces* (M. Robson, 1955); *Netko tamo gore me voli* (R. Wise, 1956); *Dok ne isplove* (R. Wise, 1957); *Kuća brojeva* (R. Rouse, 1957); *Krila orlova* (J. Ford, 1957).

B. Vid.

SCHNEEBERGER, Hans, njem. snimatelj austr. podrijetla (Brandberg, 7. VI 1895). Nakon studija arhitekture učitelj skijanja. To je bilo odlučujuće za njegovu film. karijeru, jer ga je redatelj A. Fanck angažirao kao snimatelja (uz S. Allgeiera i R. Angsta) za svoje čuvene *planinske filmove* (*Bergfilme*). Od 1920 (dokum. film *Divota ski-*

janja A. Fancka) snimio je oko 120 igr. i dokum. filmova u Njemačkoj, Austriji, Švicarskoj, Italiji i Vel. Britaniji (gdje je radio za A. Kordu). Najuspjelija su mu snim. ostvarenja u planinskim filmovima *Sveeto brdo* (A. Fanck, 1926), *Olujne nad Mont Blancom* (A. Fanck, 1930, u suradnji) i *S. O. S. Eisberg* (A. Fanck, 1933, u suradnji), gdje prirodu ne prikazuje dokumentaristički, već kao izvor dramske napetosti, te u filmovima *Plavi andeo* (J. von Sternberg, 1930, sa G. Rittauom), *Plava svijetlost* (L. Riefenstahl, 1932) i *Dunja, poštareva kći* (G. Ucicky, 1940). Uspješno je snimao eksterijere u filmovima koje su potpisali dr. snimatelji (npr. *Asfalt*, 1929, J. Maya, te *Tigar od Ešnapura*, 1937, i *Indijski nadgrobni spomenik*, 1938, R. Eichberga). Iako je nakon II svj. rata snimao uglavnom komerc. projekte, 1954. nagrađen je sav. nagradom za film SR Njemačke.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Veliki skok* (A. Fanck, 1927); *Bijeli pakao Piz Patia* (A. Fanck i G. W. Pabst, 1929); *Pustolovina u Engadinu* (A. Fanck, 1932); *Opereta* (W. Forst, 1940); *Tajanstvene dubine* (G. W. Pabst, 1949); *Varenje duša* (G. Ucicky, 1950); *Vještica* (G. Ucicky, 1954). K. Mik.

SCHNEIDER, Magda (puno ime **Magdalena Maria Schneider**), njem. glumica (Augsburg-Pfersee, 17. V 1909). Majka (iz braka sa R. Albachom-Rettyjem) → Romy Sch. Učila pjevanje u Augsburgu i debitirala kao operetna pjevačica u Ingolstadtu; kasnije je angažirana u Augsburgu, pa u bečkom Theateru an der Wien. Na filmu od 1931. prvu značajniju ulogu tumači u *Pjesmi jedne noći* (1932) A. Litvaka. Iste godine kao Christine, žena koja zbog »kršenja kodeksa časti« dobrovoljno odlazi u smrt u *Ljubakanju* M. Ophülsa, ostvaruje najveći uspjeh u karijeri. Čestim mijenjanjem »faha« iskazuje značajne glum. mogućnosti, ali popularnost u najšire publike postiže tek likom simpatične djevojke u stalnom »ratu spolova« u nizu komedija (najčešće uz Albacha-Rettyja), npr. *Proletni zrak* (1938) K. Lamača. Dodajući takvom tipu dramske akcente, pažnju kritike ponovno privlači u *Djevojci u predsojblju* (1940) G. Lamprechta. Nakon II svj. rata prelazi na karakterne uloge majki — ponekad brižnih, ponekad šarmantnih i poduzetnih, često uz kćerku Romy (npr. *Polunježi*, 1959, R. Thielea). S filma se povlači poč. 60-ih godina. V. V.

SCHNEIDER, Maria, franc. glumica (Pariz, 27. III 1952). Odrasta uz majku romskog podrijetla i tek kao šesnaestogodišnjakinja saznaje da joj je otac → D. Gélín. Bez formalnoga glum. obrazovanja, na filmu od 1971. (zapazio ju je R. Vadim). Bujnih oblika, ali dječaka držanja, ne hajući za vlastitu ženstvenost, utjelovljuje osuvremenjenu verziju tipa → nimfete, napose u svoje svjetskom uspjehu *Posljednji tango u Parizu* (B. Bertolucci, 1972), gdje glumi mladu ženu koja kroz burnu vezu sa sredovječnim muškarcem (M. Brando) stječe samopouzdanje, privlačeći golemu pažnju za to vrijeme vrlo slobodnim ljubavnim prizorima; i godinama nakon filma senzacionalističke novinske rubrike pune su njezinih akt-fotografija i indiskrecija iz (također burnoga) osobnog života. Nastojeći se distancirati od *image* seks-simbola snima razmjerno rijetko, a uspjeh postiže samo još u *Profesiji: reporter* (M. Antonioni, 1975) kao tajanstvena neznanka (»do grla zakopčana«) koja utječe na sudbinu protagonista (J. Nicholson). Glumila je gl. žensku ulogu u jugoslavensko-franc. koprodukciji *Sezona mira u Parizu* (1981) P. Golubovića.

Ostale važnije uloge: *Dragi roditelji* (E. M. Salerno, 1973); *Otmica Michèle Jeanson* (R. Clément, 1975); *Violanta* (D. Schmid, 1977); *Zena poput Eve* (N. van Brakkel, 1979); *Potraži si Isusa* (L. Comencini, 1982).

D. Mov.

SCHNEIDER, Romy (pr. ime **Rosemarie Magdalena Albach**), franc. glumica austrijsko-njem. podrijetla (Beč, 23. IX 1938 — Pariz, 29. V 1982). Kći glumaca: → Magde Sch. i W. Albacha-Rettyja. Željela je studirati slikarstvo, ali je uz majčinu pomoć 1953. zaigrala na filmu. Veliku popularnost stječe naslovnom ulogom (u tipu → nimfete) u seriji filmova o austroug. carici Elizabeti: *Sissi* (1955), *Sissi — mlada carica* (1956) i *Sissi — caričine sudbonosne godine* (1957) E. Marischke; isti lik mnogo zrijele interpretira u *Ludwigu* (1973) L. Viscontija. Od 1958. (*Christine P. Gasparda-Huita*) počinje snimati u Francuskoj. Tada otpočinje vezu sa A. Delonom koja joj pribavlja velik publicitet, ali je značajna i za njeno glum. sazrijevanje, jer je na Delonov nagovor angažira Viscontija (što označuje i pomak prema tipu suvremene žene); u njegovoj režiji glumi i u kazalištu (*Steta što je bludnica* J. Forda). Međunar. ugled stječe ulogom supruge koja nevjernom suprugu počinje naplaćivati »bračne dužnosti« u Viscontijevoj epizodi omnibusa *Boccaccio '70* (1962), a potvrđuje likom izopačene štićenice odvjetnika u *Procesu* (1962) O. Wellesa. Ulogom bečke studentice u koju se zaljubljuje svećenik u *Kardinalu* (1963) O. Premingera otpočinje i am. karijeru. Poslije udaje za njem. redatelja H. Meyena kraće se vrijeme povlači, a od 1968. ponovno nastupa u Francuskoj (*Ubojstvo u bazenu*, 1968, J. Deraya, uz Delona). Izvanredan uspjeh ostvaruje ulogom ljubavnice M. Piccolija u *Sitnicama koje čine život* (1969) C. Sauteta, s kojim najčešće radi, te postaje jedna od najpopularnijih franc. glumica 70-ih



ROMY SCHNEIDER

R. SCHNEIDER u filmu *Max i lopovi* (sa M. Piccolijem)

godina (ujedno i najuspješnija strankinja u franc. kinematografiji). Privlačna, prigušene senzualnosti, dirljiva u prizorima iskrene osjećajnosti, tumači likove na granici tipova → mondenke (i s dimenzijom ekshibicionizma) i → dobre prijateljice u dramama i melodramama, s naglaskom na životnom gubitništvu. Osobito se istaknula kao neuspjela glumica prinuđena da snima porno-filmove u *Važno je voljeti* (A. Zulawski, 1974), za što osvaja César (prvi uopće), kao žrtva nacizma u *Staroj puški* (R. Enrico, 1975), kao žrtva II svj. rata u Njemačkoj u *Grupnom portretu s damom* (A. Petrović, 1977), za što je nagrađena sav. nagradom za film SR Njemačke, i kao emancipirana i naizgled zadovoljna žena, koja ipak ne može zaboraviti bivšeg supruga u *Sasvim običnoj priči* (C. Sautet, 1978), za što ponovno prima César. Igrala je u 61 filmu (od toga 1 televizijski, a 1 nedovršeni). Na vrhuncu karijere umire od bolesti, ali i posljedica nesređenog života, prenapornog rada i osobnih tragedija (samoubojstvo H. Meyena, tragična smrt sina), pa je često navode kao noviji primjer »naličja filmske slave«.

Ostale važnije uloge: *Vatromet* (K. Hoffmann, 1954); *Monpti* (H. Käutner, 1958); *Djevojke u uniformi* (G. von Radvanyi, 1958); *Polunježi* (R. Thiele, 1959); *Katia* (R. Siodmak, 1959); *Bitka na otoku* (A. Cavalier, 1962); *Pobjednici* (C. Formen, 1963); *Što je novo, mačkice?* (C. Donner, 1965); *Priča o Eddieju Chapmanu* (T. Young, 1966); *Ljeto, 10,30 uvečer* (J. Dassin, 1966); *Max i lopovi* (C. Sautet, 1970); *Bloomfield* (R. Harris, 1971); *Umorstvo Trockoga* (J. Losey, 1972); *César i Rosalie* (C. Sautet, 1972); *Vlak* (P. Granier-Deferre, 1971); *Pobješnjela ovca* (M. Deville, 1973); *Ljubav na kiši* (J.-C. Brialy, 1974); *Pakleni trio* (F. Girod, 1974); *Nevini ljudi prljavih ruku* (C. Chabrol, 1975); *Zena na prozoru* (P. Granier-Deferre, 1976); *Djevojka Mado* (C. Sautet, 1976); *Sjaj žene* (Costa-Gavras, 1979); *Krvne veze* (T. Young, 1979); *Direktan prijenos smrti* (B. Tavernier, 1979); *Bankarica* (F. Girod, 1980); *Ne pušaj s očiju!* (C. Miller, 1981); *Dva lica jedne žene* (D. Risi, 1981); *Setačica iz Sans-Soucia*/Prolaznica iz ulice Sans-Souci (J. Rouffio, 1982).

LIT.: G. von Vaszary, Romv, Hamburg/Gütersloh 1958; C. Hermans-Vielle, Romy, Paris 1986; R. Seydel, Ich, Romy, s. I. 1988.

B. Vid.

SCHOEDSACK, Ernest Beaumont, am. redatelj, producent i snimatelj (Council Bluffs, Iowa, 8. VI 1893). Karijeru otpočinje 10-ih godina kao snimatelj u kompaniji Keystone (kod M. Sennet-

E. B. SCHOEDSACK,
King Kong

ta). Za I svj. rata, kao pripadnik Signalnog korpusa am. vojske, bavi se ratnom foto-reportažom. Nakon rata ostaje u Evropi i reporter je u Austriji, Poljskoj i drugdje. God. 1920. upoznaje → M. C. Coopera i postaje njegov snimatelj, ubrzo i partner. Zajedno odlaze u Aziju i snimaju dokum. filmove. Neki od njih su izgubljeni, no velike uspjehe ostvaruju *Trava* (Grass: A Nation's Battle for Life/Grass: The Epic of a Lost Tribe, 1925) snimljen u Perziji, o stočarima iz plemena Bahtijara, i *Chang* (1927) snimljen u Laosu i Tajlandu; iako realizirani pod utjecajem R. J. Flahertyja, primitivne narode počesto promatraju iz »superiorne« zapadnjačke pozicije. Svoj prvi igr. film *Četiri pera* (The Four Feathers, 1929) produciraju i režiraju sa L. Mendesom, dok Sch. svoj prvi samostalni dokum. film *Rango* realizira 1932. na Sumatri. Po povratku u Hollywood sa I. Pichelom korežira *Najopasniju igru* (The Most Dangerous Game, 1932), jedan od vrhunaca klas. hollywoodskog *horror*a, priču o grofu Zaroffu, strastvenom lovcu, koji na tajanstvenom otoku vreba brodolomnike, ugošćuje ih i onda šalje u džunglu da pokušaju izmaći njegovu lovu; djelo ostaje ne samo stilski primijerni model zgusnute poetike strave, već i jedan od kult-filmova iz tog razdoblja. Slijedi *King Kong* (1933), kojem je koproducent i suradatelj s Cooperom, jedan od najpoznatijih i najuspješnijih filmova fantastike uopće (majstor spec. efekata W. O'Brien), do danas nenadmašan po uvjerljivosti trikova, oniričnosti atmosfere i slojevitoj višeznačnosti strukture. Idućim samostalnim projektima (*Slijepa avantura* — Blind Adventure, 1933; *Dugo izgubljeni otac* — Long Lost Father, 1934; *Posljednji dani Pompeja* — The Last Days of Pompei, 1935), kao ni fantastičnim trik-spektaklima *Kongov sin* (Son of Kong, 1933), *Ona* (She, 1935), *Doktor Kiklop* (Dr. Cyclops, 1940) ili *Moćni Joe Young* (Mighty Joe Young, 1949), ne postiže znatnije uspjehe. Sa suprugom Ruth Rose korežirao je 1952. spektakularni dokum. film *Ovo je cinerama* (This Is Cinerama), u kojemu demonstrira mogućnosti nove film. tehnike. Samostalan je režirao 1 dokum. i 9 igr. filmova, a korežirao 5 dokum. i 3 igr. filma.

LIT.: O. Golden/G. Turner, *The Making of King Kong*, Cranbury 1975.

R. Mun.

SCHOENDOERFFER, Pierre, franc. redatelj i književnik (Chamalieres, 5. V 1928). Isprva pomorac u trg. mornarici. Od 1952. služi voj. rok u kinemat. sekciji u Vijetnamu. Zarobljen kod Dien Bien Phua, 1955. je demobiliziran, ali ostaje u Vijetnamu kao ratni dopisnik. Ondje sreće J. Kessela, prema čijem scenariju snima dugometr. dokumentarac *Đavolov prolaz* (La passe du diable, 1957), dojmljivo svjedočanstvo o okrut-

nim ritualima u Afganistanu. U produkciji G. de Beauregarda snima svoje prve igr. filmove: *Ramuntcho* (1958) i zapaženije *Ribare s Islanda* (Pêcheurs d'Islande, 1959), oba prema djelima P. Lotija. Na temelju vlastitih iskustava realizira svoje ključno djelo *317. sekcija* (La 317^e section, 1964), o grupi vojnika koja se probija kroz džunglu punu zasjeda; opisujući odnose unutar skupine, uspješno (bez spektakularnih efekata) slika rat vođen protiv »nevidljivog neprijatelja«, kao i stradanja civila, dajući značajnu evokaciju rata u Indokini. Tema rata otada je središnja u Schoendoerfferovu opusu. Rat u Alžiru i djelovanje OAS-a tema su filma *Cilj 500 milijuna* (Objectif 500 millions, 1966), dok je vijetnamski rat okosnica dokum. filma *Vod Anderson* (La section Anderson, 1967) nagrađenog Oscarom. Nakon duže stanke ispunjene knjiž., novinarskom i foto-reporterskom djelatnošću, filmovima *Bubanj* (Crabe-tambour, 1977), nagrađenim sa 3 Césara, i *Kapetanova čast* (L'honneur d'un capitaine, 1982), oba u atmosferi rata u Alžiru, ponovno — čak s ponešto voj. nostalgije — raspravlja o ljudskosti u ratnim uvjetima: koliko su borci, duboko odani vlastitom moralu i dužnostima, žrtve okolnosti, a koliko drž. i polit. potrebâ datog trenutka.

Iako ne pripada prvoj kategoriji franc. sineasta, svojim nevelikim ali osebnim, od kritike osobito uvažavanim opusom, svrstao se među vodeće »marginalce« franc., pa i evr. filma. Pe. K.

SCHORM, Evald, čehosl. redatelj (Prag, 15. XII 1931 — 1988). Isprva pjevač u armijskoj operi, zatim studira režiju na film. akademiji FAMU i diplomira 1962. Već za studija režira realistične dokum. filmove, gotovo u stilu *cinéma vérité*, s težnjom prema filoz. uopćavanju; za težnja prema traženju dubljih značenja i analizi bitnih elemenata egzistencije odlikuje čitav njegov opus. Stoga Schorma smatraju »savješću« ili intelektualnim vođom tzv. čehoslovačkog novog vala, posebno nakon njegova prvog i najpoznatijeg filma *Svakodnevna hrabrost* (Každy den odvahu, 1964), o životnoj krizi uvjerenog komunista (J. Kačer) koji se ne može pomiriti s kompromisima koje zahtijeva suvremeno doba. Temu izdaje ideala potencira u *Povratku sina razmetnoga* (Navrat' ztraceného syna, 1966), o mladom arhitektu koji je pokušao samoubojstvo; koncentrirajući se više na analizu no na pitanja stila, dolazi do središnjeg problema: da li je nesposobnost pojedinca da učini moralni kompromis »ludost«? U *Pet djevojaka na grbači* (Pět holek na krku, 1967) obrazac »priče za mlade djevojke« pretvara u studiju zlobe i hipokrizije vladajućih slojeva. Prema scenariju J. Skvoreckog (s kojim se upoznao kad su obojica glumili u filmu *O svečanosti i gostima*, 1965, J. Němeca) realizira grotesku

Zupnikov kraj (Farárův konec, 1969), o sukobu seoskog svećenika i partijskog funkcionara, gdje istražuje svijet izopačen ideologijama. Nakon mnogih teškoća, djelo je ipak prikazano, ali su u bunkeru završili *Dan sedmi, osma noć* (Den sedmy, osmá noc, 1970) i omnibus *Psi i ljudi* (Psi a lidé, 1971). Za razliku od brojnih kolega koji su nakon intervencije snaga Varšavskog ugovora 1968. nastavili rad u inozemstvu ili pokušali svoje autorske svjetove prilagoditi novonastalim prilikama, S. je odustao od filma, iako je i kratko razdoblje stvaranja bilo dostatno da mu osigura mjesto među najznačajnijim čehosl. sineastima. Karijeru je nastavio režirajući na televiziji, te u kazalištu: najviše opere, za prašku Laternu Magicu, a tek povremeno i kaz. komade (tako, 1983. i vlastitu adaptaciju *Braće Karamazovih* u zagrebačkom kazalištu Trešnja). Režirao je još epizode u nekoliko omnibus (npr. *Biseri na dnu*, 1965), te glumio u još nekoliko filmova (npr. *Hotel za strance*, 1966, A. Maše i Šala, 1968, J. Jireša).

Važniji dokum. filmovi: *Blok 15* (Block 15, 1960); *Zemlja zemlji* (Země zemi, 1962); *Željezničari* (Železničáři, 1963); *Zašto?* (Proč?, 1964); *Odsjaj* (Zrcadlení, 1965). To. K.

SCHRADER, Paul, am. redatelj i scenarist (Grand Rapids, Michigan, 22. VII 1946). Odgojen u kalvinističkom duhu, s filmom se susreće tek sa 18 godina — nakon što se oslobodio roditeljskog utjecaja. Diplomirao film na sveučilištu UCLA u Los Angelesu. Isprva film. kritičar los-angeleskog »Free Pressa«, potom urednik časopisa »Cinema« i »Film Quarterly«; dio njegova kritičarskog rada je i knjiga *Transcendentni stil: Ozu, Bresson, Dreyer* (Transcendental Style: Ozu, Bresson, Dreyer). Povremeno predaju scenaristiku na sveučilištu Columbia u New Yorku.

Pripadnik tzv. novog Hollywooda, u svojim filmovima respektira film. tradiciju, no istodobno joj dodaje i modernističku svijest o autorstvu. Film. karijeru otpočinje kao scenarist, istaknuvši se vrlo raznolikim radovima: *Yakusa* (1975, sa R. Towneom) S. Pollacka, *Opsesija* (1976) B. De Palme, te *Taksista* (1976) i *Razjareni bik* (1980, sa M. Martinom) M. Scorsesea. Kao redatelj debitira 1978. filmom *Plavi ovratnik* (Blue Collar /i scenarij s bratom Leonardom) s temom iz života radništva; već od prvenca u njegovu se opusu zapala moral. dimenzija. I dalje prema vlastitim scenarijima, režira *U podzemlju seksa* (Hardcore, 1979) i *Američki žigolo* (American Gigolo, 1980), u kojima tema seksualnosti pokazuje devijacije suvremenoga am. urbanog društva. Nakon pretencioznoga i ne odveć uspjelog *remakea* kult-filma iz 1942 — *Ljudi-mačke* (Cat People, 1982), Sch. realizira scenarij (napisan s bratom) *Mishima* (1985), po dijelu kritike njegovo najbolje ostvarenje, u kojem — upotrebljavajući 3 stilske razine, te vješto koristeći film. fotografiju (J. Bailey) i muziku (Ph. Glass) — problematizira život i stvaralaštvo jap. književnika Yukija Mishime, desno orijentiranoga i zaokupljenoga povratkom tradic. vrijednostima jap. kulture i civilizacije. Pažnju je 80-ih godina pobudio i filmovima *Srce za rock'n'roll* (The Light of Day, 1987) o generacijskom sukobu majke (G. Rowlands) i sina (M. J. Fox) i *Patti* (1988), pokušajem tumačenja »slučaja Patti Hearst«.

Ostali važniji filmovi — kao (ko)scenarist: *Stari momci* (J. Tewkesbury, 1979); *Obala komaraca* (P. Weir, 1986); *Posljednje Kristovo iskušenje* (M. Scorsese, 1988); kao redatelj: *Utjeha stranaca* (The Comfort of Strangers, 1990). Dr. II.

SCHROETER, Werner, njem. filmski i tv-redatelj (Georgenthal, 7. IV 1945). Studirao psihologi-

ju, potom radio kao novinar. Od 1967. režira na filmu i u kazalištu. Filmove isprva snima na 8mm vrpce, postizujući uspjehe na avangardnim festivalima u → Knokke-Le Zouteu i Hamburgu. Prvi cjelovečernji igr. film *Eika Katappa* realizira 1969. Cesto radi uz pomoć, ili izravno za televiziju (neki od tih filmova kasnije su prebacivani na 35mm vrpcu: *Smrt Marije Malibran* — Der Tod der Maria Malibran, 1972, i *Zlatni pramenovi* — Goldflocken, 1976). Od 1978 (*Napuljsko kraljevstvo* — Regno di Napoli /koprodukcija s Italijom/) režira i visokobudžetne projekte, pa za novu koprodukciju s Italijom *Palermo ili Wolfsburg* (Palermo oder Wolfsburg, 1980) dobiva Grand Prix (*ex aequo*) festivala u Berlinu. Pripadnik tzv. novoga njemačkog filma (njegove avangardne struje), na njega je presudan utjecaj izvršio J.-L. Godard, kome je sličan po uporabi citata i »destruiranju« film. forme, ali se razlikuje odnosom prema žanrovima (sklonost melodrami), eksponiranim komponentama muz. filma (Sch. je velik ljubitelj opere), te izrazitijim elementima nadrealnoga i mitografskoga, estetizma i stilizacije. U njegovu opusu zapažaju se utjecaji kazališta te opere (osobito tal. *opere buffe*) koju koristi kao zv. zapis, a i vizualno parodira putem kostima i scenografije. Vizualne reference na jednu operu kombinira sa zvukom druge ili nekom pop-muzikom: npr. jukstaponira R. Wagnera i E. Presleja, M. Callas i C. Valente i sl. Svojim je filmovima najčešće i scenarist, snimatelj i montažer.

Ostali važniji filmovi — kratkometražni: *Dvije mačke* (Zwei Katzen, 1967); *Callas Walking Lucia* (1968); cjelovečernji: *Ljubavni koncil* (Das Liebeskonzil, 1981); *Dan idiota* (Tag der Idioten, 1982); *Kralj ruža* (Der Rosenkönig, 1986); televizijski: *Saloma* (Salome, 1971); *Macbeth* (1971); *Willow Springs* (1973). T. Gć.

SCHÜFFTAN, Eugen (u am. filmovima **Eugene Schufftan**), am. snimatelj njem. podrijetla (Breslau /danas Wrocław, Poljska/, 21. VII 1893 — New York, 6. IX 1977). Studirao slikarstvo, kiparstvo i arhitekturu u rodnom gradu. Od 1919. radi na crt. filmu, 1923. izumljuje specijalni snim. trik → *Schufftanov proces* (prvi put kreativno primijenjen u *Metropolisu*, 1927, F. Langa), 1926/27. usavršava se u Hollywoodu, a 1927–33. djeluje u Njemačkoj kao snimatelj; po dolasku nacionalsocijalista na vlast emigrira u Francusku (do 1939), potom odlazi u SAD, gdje 1947. uzima am. državljanstvo (ali i nadalje često radi u Francuskoj).

Osim po ekspresivnim rješenjima u kombinaciji sa spec. efektima, posebno je tražen zbog realist. dnevnih snimaka (npr. *Ljudi u nedjelju*, 1929, R. Siodmaka i E. G. Ulmera). U njem. periodu njegova fotografija obiluje i ekspresivnim elementima, koji se očituju u stilizaciji atmosfere i svjetla te u naglašenju perspektivi. Osobito je uvažavan zbog izdiferenciranih sivih tonova i kontrastnih efekata osvjetljenja (*Atlantida/Gospodarica Atlantide*, 1931, i kasnije *Shanghajska drama*, 1938, G. W. Pabsta). Najveći snim. uspjeh ostvaruje u Francuskoj filmom *Obala u magli* (1938) M. Carnéa, gdje uspijeva povezati naturalizam i poeziju, realizam i romantiku, igr. i dokum. fakturu — u prvom redu smišljenom izgradnjom svjetla, kojom stvara vrlo ekspresivnu atmosferu sumornosti i očajanja. Suradnjom sa M. Ophülsom nameće usporedbu s redateljsko-snim. tandemom F. W. Murnau/K. Freund. U filmu *Od Mayerlinga do Sarajeva* (1940, sa C. Courantom i O. Hellerom) posebno se ističu pokreti kamere koji u prvi plan stavljaju prostor i arhitekturu; nezaboravna je sekvenca u loži kazališta kad ka-

E. SCHÜFFTAN. *Obala u magli* (red. M. Carné)

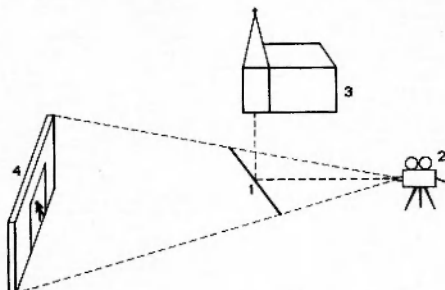


mera u pokretu slijedi lica u gledalištu koja razgovaraju, a potom se spušta u foaje, gdje se još govori o prijestolonasljedniku. Istražujući mogućnosti film. slike, često koristi optičke efekte loma slike, npr. u filmovima G. Franjua (*Glavom kroza zid*, 1958, i *Oči bez lica*, 1959), čime postiže šokantne prizore. U SAD je posebno uspješan u suradnji sa D. Sirkom, u filmovima kojega prezentira stanovitu distanciranost kamere s obzirom na zbivanja, ali aktivnu ulogu ambijenta (npr. vrtuljak u filmu *Skandal u Parizu*, 1946 /sa G. Roem/). Oscarom za crno-bijelu fotografiju nagrađen je u filmu *Hazarder* (R. Rossen, 1961), gdje ponovno ostvaruje sugestivnan sumoran ugođaj gubitništva. God. 1975. nagrađen je Nagradom »Bilby Bitzer« za izuzetne zasluge u film. industriji. Sa F. Wenzlerom korežirao je film *Gadenje* (Das Ekel, 1931, i susnimatelj). U filmovima *Dogodilo se sutra* (R. Clair, 1943), *Ljetna obuja* (D. Sirk, 1944), *Tamno zrcalo* (R. Siodmak, 1946) i dr. bio je teh. supervizor, a u filmovima *Odisej* (M. Camerini, 1954), *Marijana moje mladosti* (J. Duvivier, 1954) i dr. majstor spec. efekata.

Izuzetno poštovan teh. eksperimentator i novotar, cijenjen i kao majstor umj. fotografije (M. Ophüls: »Schufftan je majstor i patrijarh među njemačkim snimateljima«, Sch. se ubraja među najznačajnije snimatelje u povijesti filma).

Ostali važniji filmovi: *Kraljica Lujza* (K. Grüne, 1928); *Gassenhauer* (L. Pick, 1931); *Odozgo nadolje* (G. W. Pabst, 1933); *Skandal* (M. L'Herbier, 1933); *Križa je prošla* (R. Siodmak, 1934); *Nježna neprijateljica* (M. Ophüls, 1936); *Odoka* (M. L'Herbier, 1937); *Gospodica doktor* (G. W. Pabst, 1937); *Isejnenica* (L. Joannon, 1938); *Bez sutrašnjice* (M. Ophüls, 1939); *Nebeske melodije* (G. Lacombe, 1940); *Grimizni zastor* (A. Astruc, 1951); *Bludnica dostojna poštovanja* (M. Pagliero, 1952); *Lilith* (R. Rossen, 1964); *Tri sobe na Manhattanu* (M. Carné, 1965). K. Mik.

SCHÜFFTANOV PROCES, spec. efekt nazvan po snimatelju → *Eugenu Schufftanu* koji ga je prvi osmislio. Koristi se za mijenjanje stvarnih odnosa



SCHÜFFTANOV PROCES. 1. zrcalo, 2. kamera, 3. maketa, 4. ulazna vrata sa glavne scene

veličina, tj. ako se neki mali predmet, osoba ili detalj želi predstaviti kao neobično velik između predmeta normalne veličine, ili obrnuto. Metoda se sastoji u snimanju jednog dijela objekta odraženo kroz djelomično posrebrano staklo, smješteno pod kutom od 45° na optičku os objektivne kamere. To isto zrcalo potpuno propušta (skinut mu je dio sloja srebra) sliku drugog dijela scen-skog prostora, na onom mjestu gdje se to želi, te tako kombiniranu sliku registrira kamera. Nedostatak Schufftanove metode je dugotrajnost namještanja modela ili objekta u kombiniranju s kompozicijom čitave slike, pa se danas upotrebljavaju dr. specijalni efekti i optički trikovi koji se jednostavnije izvode u trik-odjelima film. laboratorijâ. Proces je prvi put uspješno korišten u filmu *Metropolis* (F. Lang, 1927); među ostalim filmovima u kojima je upotrebljen izdvajaju se *Učjena* (A. Hitchcock, 1929) i *Ono što će doći* (W. C. Mennies, 1936). E. Gre.

SCHULBERG, Budd, am. scenarist i pisac (New York, 27. III 1914). Sin producenta Benjamina Sch., diplomirao književnost na Dartmouth Collegeu. Zahvaljujući ocu zarana počinje raditi u Paramountu. Nakon uspjela suradnje na dijalozima filma *Zvijezda je rođena* (W. A. Wellman, 1937) djeluje i kao scenarist, ponekad i prema vlastitim knjiž. djelima (npr. *To teži bit će pad*, 1956, M. Robsona). Oscarom je nagrađen za priču i scenarij filma *Na dokovima New Yorka* (1954) E. Kazana, s kojim uspješno surađuje i u *Licu u gomili* (1957). Osim toga, jedini veći scenar. uspjeh ostvaruje u filmu ekološke tematike *Vjetar nad močvarom* (1958) N. Raya. S bratom Stuartom Sch. osnovao je 1958. neovisnu produkcijsku tvrtku *Schulberg Productions*. God. 1951. svjedočio je pred senatskim Odborom za antiameričku djelatnost, nakon čega su neke njegove kolege bile proganjane. B. Vid.

SCHÜNZEL, Reinhold, njem. redatelj, scenarist, producent i glumac (Hamburg, 7. XI 1886 — München, 11. IX 1954). Isprva namještenik izdavačkog poduzeća, potom kaz. glumac (karijeru otpočinje u Bernu). Na filmu nastupa od 1916. (najčešće kao otmjeni negativac), posebno zapaženo u *Gospođi Dubarry* (E. Lubitsch, 1919), *Dugačijemu od ostalih* (R. Oswald, 1919) i *Ljubavi i spletki* (C. Froelich, 1922). Režira od 1920 (*Maria Magdalena*); 1926–29. na čelu je vlastite proizvodne kuće, dok se od 1931. bavi isključivo režijom i scenaristikom (te godine ostvario je posljednju zapaženu ulogu u Njemačkoj: *Prosjakova opera*, 1931, G. W. Pabsta). Režirajući najčešće opere, vodilje i komedije, najveći je uspjeh ostvario transvestitskom komedijom *Viktor — Viktorija* (Viktor und Viktoria, 1933), čiji je vrlo uspješni remake ostvario B. Edwards 1982. Ne zaostaju ni

komedije *Amfitrion* (Amphytrion, 1935), koju po vrijednosti uspoređuju s antologijskim musicalom *Kongres pleše* (E. Charrell, 1931), i *Zemlja ljubavi* (Land der Liebe, 1937), koju je nacistička cenzura »prekrojila« smatrajući je prikrivenom satirnom režima. God. 1938. u posljednji čas emigrira i odlazi u SAD, gdje (u kompaniji MGM) djeluje kao glumac i redatelj. Igrao je uglavnom sporedne uloge nacističkih glavešina ili špijuna (npr. *I krvnici umiru*, 1943, F. Langa; *Taoci*, 1943, F. Tuttlea; *Hitlerova banda*, 1944, J. Farrowa; *Ozloglašen*, 1946, A. Hitchcocka; *Berlin Express*, 1948, J. Tourneura), a red. uspjeh ostvario je samo musicalom *Balalajka* (Balalaika, 1939). Nakon povratka u Njemačku (1949) bavio se kazalištem i povremeno glumio na filmu (npr. *Konji moga oca*, 1953, G. Lamprechta).

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Mornar Peter* (Peter, der Matrose, 1928); *Ljubav u ringu* (Liebe im Ring, 1930); *Bračni »izlet«* (Der kleine Seitensprung, 1931); *Ronny* (1931); *Lijepa pustolovina* (Das schöne Abenteuer, 1932); *Sezona u Kairu* (Saison in Kairo, 1933); *Kćeri njegove visosti* (Die Töchter Ihrer Exzellenz, 1934); *Englesko vjenčanje* (Die englische Heirat, 1934); *Donogoo Tonka* (1936). Vr. V.

SCHWARZENBERGER, Xaver, njem. snimatelj i redatelj austr. podrijetla (Beč, 21. IV 1946). Karijeru otpočinje kao asistent snimatelja; prvi kinemat. film snima 1970. Dulje vrijeme radi na televiziji, poglavito dokum. programe, ali se osobito ističe u igranima: tv-serijama *Alpska saga* (1977/78) D. Bernera i posebno *Berlin Alexanderplatz* (1979) R. W. Fassbindera, kojemu snima i 4 posljednja filma. U *Lili Marleen* (1981) melodramski patos je neutraliziran fotografijom; »švicarska faza« radnje je »mekana« i vizualno nenametljiva, dok u »njemačkoj fazi« namjerno forsira kičastu, šarenu, izrazito svijetlu fotografiju; u fotogr. fakturi postoje i sličnosti s njem. ekspresionizmom. U filmu *Querelle* (1982) razvija specifičnu dramaturgiju boja (preferira narančastu dominantu) te postiže određenu kolorističku stilizaciju, što je i inače odlika njegova snim. stila u kojem najčešće želi prevladati na snimanju zatečenu svjetlosnu situaciju (sâm to naziva »estetičkom neona«). S uspjehom se bavi i režijom. Njegovi prvi filmovi *Ocean tišine* (Ozean der Stille, 1982), vrlo zapažen po efektima svjetla i sjene, i *Dunavski valcer* (Der Donauwalzer, 1984) sugestivne su intimističke priče, *Otto — film* (Otto — der Film, 1985) i *Otto — novi film* (Otto — der neue Film, 1987) urnebesne komedije s komičarskom zvijezdom O. Waalkesom, dok *Oluja u svibnju* (Gewitter im Mai, 1988) prema L. Ganghoferu nastoji obnoviti tradiciju tzv. domovinskih filmova (*Heimatfilme*). Od 1988. režira i u kazalištu (u Beču i SR Njemačkoj).

Ostali važniji filmovi — kao snimatelj: *Lola* (R. W. Fassbinder, 1981); *Čežnja Veronike Voss* (R. W. Fassbinder, 1982); *As asova* (G. Oury, 1982); *Marginalac/Policajac na ivici zakona* (J. De-ray, 1983); *Noć* (H.-J. Syberberg, 1985); *Momo* (J. Schaaf, 1986); kao redatelj: *S idućim muškarcem bit će sve drugačije* (Beim nächsten Mann wird alles anders, 1989). K. Mik.

SCHWOB, René, franc. pisac i teoretičar filma. Polazi od stavova → R. Canuda, smatrajući da je film igra svjetlosnih oblika i sredstvo za slikanje nevidljive dimenzije ljudske stvarnosti, i → G. Dulac, naglašavajući suvišnost sižea u film. tvorevini i primarnu ulogu ritma, te tako dovodi do krajnjih, skoro mističnih konzekvenci ideju → vizualizma o pokretu kao univerzalnom principu utjelovljenom u pojedinačnome. Film proglašava

oruđem psihoanalitičkog prodiranja u psihu čovjeka, jer nas on »vodi do samih korijena postojanja, do točke u kojoj se dodiruju naše najintimnije biće, ono koje najmanje poznajemo, i biće koje uobrazavamo da smo«, ponavljajući na taj način skoro doslovno J. Epsteina. Postoji jedna stvarnost prema kojoj je ova koju mi poznajemo samo ruho, a film u prividu stvari otkriva metafizičku spoznaju bića posredstvom ritmova oblika (*Tiha melodija* — Unemelodiesilencieuse, 1929).

Du. S.

SCHYGULLA, Hanna, njem. filmska, kazališna i tv-glumica (Kattowitz /danás Katowice, Poljska/, 25. XII 1943). Studirala germanistiku i romanistiku u Münchenu. God. 1967. suosnivačica je Münchenskog *Action-Theatera* koji se pod vodstvom R. W. Fassbindera prometnuo u »antiteatar«. Na filmu od 1968 (*Scene lova iz Donje Bavarske* P. Fleischmanna). Za njenu karijeru najvažnija je suradnja sa R. W. Fassbinderom (13 filmova, tv-serija *Berlin Alexanderplatz* i dr.). Ste-



HANNA
SCHYGULLA



H. SCHYGULLA u filmu *Brak Marije Braun*

kavši u okvirima tzv. *novoga njemačkog filma* ono značenje koje je J. Moreau imala za franc. *novi val*, postupno postaje vodeća glumica njem. kinematografije. Nastupa u vrlo raznolikim ulogama, što joj — uz nadarenost — omogućuje stanovita psihofiz. dvojnost njene glum. osobnosti; »privlačnom neprivlačnošću«, prigušenim erotizmom, hladnoćom koja prikriva emotivnost te pasivnim držanjem (zbog kojega iznenađuje sposobnošću donošenja neočekivanih odluka) stvara tip u kojem se izmjenjuju svojstva »svakodnevnih žena« i »dive«. U prvoj fazi film. karijere osobito se ističe u Fassbinderovim filmovima *Ljubav je hladnija od smrti* (1969), kao hladna, gotovo bezosjećajna »glamurozna« ljepotica koja postaje denuncijantica, *Gorke suze Petre von Kant* (1972), kao pasivna »grešnica« u melodrami o ljubavi među ženama, i *Effi Briest* (1974), kao usamljena, sigurna i sjetna naslovna junakinja. Uspjehe uloge ostvarila je i u djelima dr. redatelja novoga njem. filma: kao tajanstvena glumica u *Pogrešnom pokretu* (1974) W. Wendersa i kao osjećajna životna družica H. Griema u *Pogledima jednog klauna* (1975) V. Jasnog. Prvi međunar. uspjeh ostvaruje u Fassbinderovu *Braku Marije Braun* (1978) likom koji simbolizira stradanja »tipične njemačke žene« koja je morala izdržati rat, potom i nedaće poratnog doba, služeći se često i sredstvima neprimjerenim svojim nazorima, a ugled održava likom žrtve okolnosti — pjevačice koja je lansirala najpopularniji njem. šlager II svj. rata u *Lili Marleen* (1981) istog redatelja. Otada stvara međunar. karijeru, igrajući i u djelima vodećih redatelja modernog filma: E. Scole (*Noć u Varennesu*, 1981), J.-L. Godarda (*Strast*, 1982), C. Saure (*Anonima*, 1982) i M. Ferrerija (*Priča o Pieri*, 1983; *Budućnost je žena*, 1984). Glumi na njem. televiziji (npr. tv-filmovi *Baal*, 1969, V. Schlöndorffa i *Izjave nakon uhićenja*, 1978, G. Moorsea) i u koprodukcijским tv-serijama (npr. *Petar Veliki*).

Ostale važnije uloge: *Katzelmacher* (R. W. Fassbinder, 1969); *Bogovi kuge* (R. W. Fassbinder, 1969); *Rio das mortes* (R. W. Fassbinder, 1970); *Bijelac* (R. W. Fassbinder, 1970); *Sveta bludnica* (R. W. Fassbinder, 1971); *Piljar* (R. W. Fassbinder, 1971); *Mathias Kneissl* (R. Hauff, 1971); *Neorganizirana razmjena* (R. W. Fassbinder, 1972); *Treća generacija* (R. W. Fassbinder, 1979); *Falsifikat* (V. Schlöndorff, 1981); *Potpuno ludo* (M. von Trotta, 1983); *Jedna ljubav u Njemačkoj* (A. Wajda, 1983); *Snaga »Delta«* (M. Golan, 1986); *Miss Arizona* (P. Sandor, 1988).

Vr. V.

ŚCIBOR-RYLSKI, Aleksander, polj. redatelj, scenarist i književnik (Grudziądz, 16. III 1928 — Varšava, travanj 1983). Diplomirao (1950) polonistiku u Varšavi. Isprva se bavi grafikom i novinarstvom. U dodir s filmom dolazi poč. 50-ih godina kao scenarist dokum. projekata. Ubrzo se afirmira kao pisac romana o problemima suvremenog života u kojima je vidljiva i njegova bogata vizualna imaginacija. To ga ponovno dovodi na film — kao scenarista suvremenog thrillera s polit. pozadinom *Sjena* (1956) J. Kawalerowicza; taj uspjeh svrstava ga među vodeće polj. scenariste. Trend povjeravanja režije scenaristima — posljedica ocjene društveno-polit. autoriteta da redatelji iznevjeravaju scenar. predloške — omogućuje mu red. debi psihol. studijom bračnog trokuta *Njihova svakodnevica* (Ich dzien powszedni, 1963). No ni taj, a ni ostali njegovi filmovi nisu dostigli veći umj. (ili) komerc. uspjeh, pa je scenaristika najzaslužnija za njegov ugled i u međunar. razmjerima (posebno *Pepeo*, 1965, te *Čovjek od mramora*, 1976, i *Čovjek od željeza*, 1981, A. Wajde).



E. SCOLA. *Toliko smo se voljeli* (V. Gassman i A. Fabrizi)

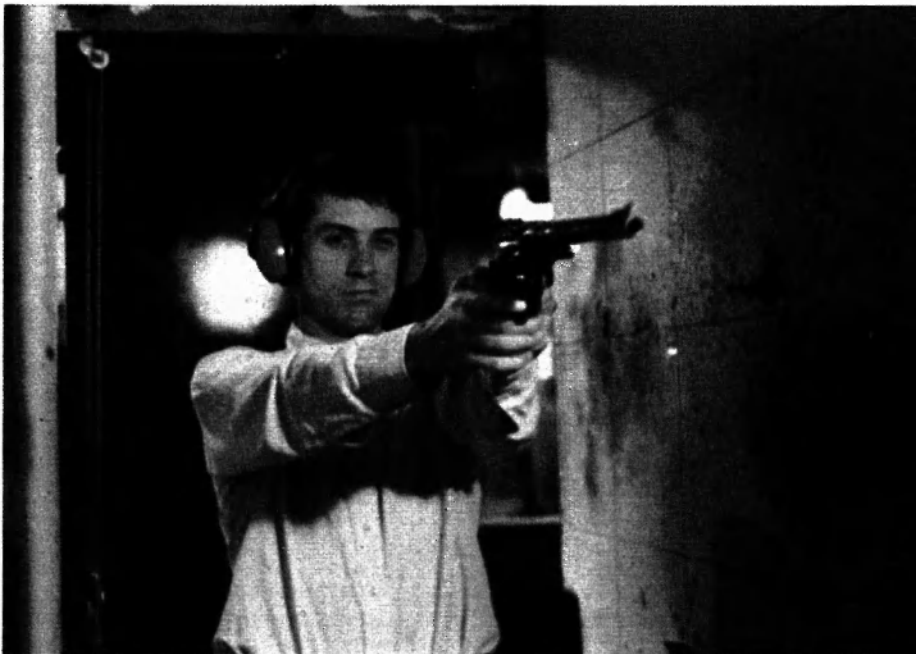
Ostali važniji filmovi — kao scenarist: *Posljednji pucanj* (J. Rybkowski, 1958); *Crna krila* (Cz. i E. Petelski, 1963); *Gnjezdo* (J. Rybkowski, 1974); kao redatelj: *Kasno popodne* (Pózne popołudnie, 1964); *Sutra Meksiko* (Jutro Meksyk, 1965); *Ubojica ostavlja trag* (Morderca zostawia ślad, 1967); *Odjek prošlosti* (Wilcze echa, 1968); *Susjedi* (Śąsiedzi, 1969); *Dagry* (1976, sa H. Sandøyom /koprodukcija s Norveškom/). To. K. **SCIENCE-FICTION** → ZNANSTVENOFANTASTIČNI FILM

SCOTFIELD, Paul, brit. glumac (Hurstpierpoint, 21. I 1922). Bez većega formalnoga glum. obrazovanja, u kazalištu već od 14. godine. U prvom redu kaz. glumac (repertoarna kazališta, Royal Shakespeare Company, National Theatre), poslije II svj. rata svrstavaju ga u kategoriju karakternih glumaca odmah do »velike trojke« engl. teatra (Gielgud, Richardson, Olivier). Neobična, zapamtljiva glasa, dikcije u najboljoj engl. tradiciji, muzevan, »zgodno-ružnog lica« koje ne odaje dob, na filmu debitira 1955. i do 1973. igra samo 9 film. uloga; ugled stječe u ratnim filmovima *Ureži njeno ime s ponosom* (L. Gilbert, 1958) i *Vlak* (J. Frankenheimer, 1965). Najveći uspjeh ostvaruje likom engl. humanista Thomasa Morea u filmu *Čovjek za sva vremena* (F. Zinnemann, 1966), za koji je nagrađen Oscarom i nagradom Britanske filmske akademije; isti lik ranije je tumačio i u kaz. komadu R. Bolta. Nakon toga se ističe u ekranizacijama knjiž. djela: *Bartleby* (A. Friedmann, 1970) prema H. Melvilleu, *Kralj Lear* (P. Brook, 1971) prema Shakespeareu i *Osjetljiva ravnoteža* (T. Richardson, 1973) prema E. Albeeju; osim u takvim projektima, veću ulogu glumi samo još u špijunskom filmu *Skorpion* (M. Winner, 1972). Više nego na filmu nastupa na televiziji.

Dr. II.

SCOLA, Ettore, tal. redatelj, scenarist i producent (Trevico, 10. V 1931). Studirao pravo. Isprva novinar i pisac (za humorističke časopise i radio), na filmu od 1954. kao scenarist (najčešće sa R. Maccarijem). Do poč. 70-ih godina supotpisao je oko 50 scenarija (za onaj filma *Dobro sam je poznavao*, 1965, A. Pietrangeliya nagrađen je godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento).

Kao redatelj debitira komedijom *Ako dozvoljavate, govorimo o ženama!* (Se permettete parliamo di donne, 1964). Veliku pozornost prvi put pobuđuje filmom *Drama ljubomore* (Dramma della gelosia — tutti i particolari in cronaca, 1970) zasnovanim na motivima napasne zavodljivosti i nevjere, kojim stječe ugled izrazitog predstavnika *comédie all'italiana*. Za komediju s melodramskim elementima *Toliko smo se voljeli* (C'eravamo tanto amati, 1975), o 30 godina tal. povijesti od oslobođenja naovamo, sagledanih očima trojice bivših partizana, ponovno dobiva Nastri d'Argento za scenarij. Vulgariziranom fellinijevskom groteskom *Ružni, prljavi, zli* (Brutti, sporchi e cattivi, 1976, nagrada za režiju u Cannesu), o fiz., emocionalnim i društ. nedostacima i uskraćenim željama »savršeno amoralne obitelji« od 20 članova koja lumpenproleterski životari u rimskom polusvijetu divljih naselja, postiže velik komerc. uspjeh i ugled u svijetu; »estetika odvratnosti i ružnoće« potiskuje ovdje, međutim, crte soc. kritičnosti karakteristične za Scolin opus. Zanimanje za pojedinačne ili skupne portrete marginalaca, diskriminiranih i zlostavljanih u ime morala i/ili vladajuće politike iskazuje filmom *Jedan izuzetan dan* (Una giornata speciale, 1977, Nastri d'Argento za scenarij); supruga i majka na rubu samoubojstva (S. Loren) i spiker otpušten zbog homoseksualnosti (M. Mastroianni) ne odlaze, kao većina Rimljana, na doček Hitlera (8. V 1938), već zakratko otkrivaju pravu komunikaciju i razumijevanje. *Noć u Varennesu* (La nuit de Varennes, 1981, u Francuskoj) spaja kralja Louisa XVI i suprugu koji biježe sa slavnim protagonistima epohe T. Painéom, Casanovom i Restifom de la Brétonneom kao simbolima revolucije, nostalgije uživanja i preteče modernizma, i potvrda je Scolinih sklonosti spektaklu kao umj. dominant. *Ples* (Le bal, 1983, u Francuskoj) je vrsno koreografirani glazbeno-scenski spektakl; bez dijaloga i konvencionalnog pripovijedanja, u istom prostoru izmjenjuje pov. razdoblja predstavljana različitim plesovima (tango, paso doble, valcer, samba, rock'n'roll) i karikiranim likovima u apсурдно-burlesknim prizorima. Ovim filmovima (od 1977) S. napušta stereotipiju *comédie all'ita-*

M. SCORSESE, *Taksist* (R. De Niro)

liana, revitalizirajući red. postupke i žanrovsku opredjeljenja. Sa suradnicima 80-ih godina osniva produkciju *Massfilm*, što mu omogućuje veću samostalnost (kao redatelj i producent radi i za televiziju), ali se priklanja i koprodukcijama. Tu se ističe *Porodica* (La famiglia, 1987), kostimirani film o životu nekoliko generacija velike porodice na čelu s »ocem-gospodarom« (V. Gassman). Nastri d'Argento za scenarij dobio je i za filmove *Terasa* (La terrazza, 1980) i *Strast ljubavi* (Passione d'amore, 1981). Do 1989. režirao je oko 25 filmova.

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Arcidjavo* (L'arcidiavolo, 1966); *Inspektor Pepe* (Il commissario Pepe, 1969); *Zovem se Rocco Papaleo* (Permette? Rocco Papaleo, 1971); *Najljepša večer mog života* (La più bella serata della mia vita, 1972); *Nova čudovišta* (I nuovi mostri, 1977, sa D. Risijem i M. Monicellijem); *Makaroni* (Maccheroni, 1985); *Kino »Splendor«* (Splendor, 1988); *Koliko je sati?* (Che ora è?, 1989).

Ostali važniji filmovi (kao koscenarist): *Nežerija* (A. Pietrangeli, 1955); *Stražar, nadstražar, narednik* (M. Bolognini, 1956); *Rođena u ožujku* (A. Pietrangeli, 1958); *Muž* (N. Loy i G. Puccini, 1958); *Herkulove pilule* (L. Salce, 1960); *Adua i prijateljice* (A. Pietrangeli, 1960); *Sablasi u Rimu* (A. Pietrangeli, 1961); *Karabinijer na konju* (C. Liziani, 1961); *Bučne godine* (L. Zampa, 1962); *Posjeta* (A. Pietrangeli, 1962); *Marš na Rim* (D. Risi, 1962); *Opasne krivine* (D. Risi, 1962); *Čudovišta* (D. Risi, 1963); *Djevojka iz Parme* (A. Pietrangeli, 1963); *Veličanstveni rogonja* (A. Pietrangeli, 1964); *Gaučo* (D. Risi, 1964); *Made in Italy* (N. Loy, 1965); *Naše dobre supruge* (L. Zampa, 1967).

LIT.: V. Marinucci, Ettore Scola, Roma 1981.

Al. Pa.

SCORSESE, Martin, am. redatelj (Flushing, New York, 17. XI 1942). Iz obitelji glačaca odijela podrijetlom sa Sicilije, odrastao u italoam. četvrti New Yorka. Filmofil od djetinjstva, zanima se za rock, želi postati svećenik, ali upisuje film. odjel sveučilišta New York, gdje diplomira, potom i magistrira 1966. Već za studija realizira zapažene kratkometr. filmove, a kao nastavnik na sveučilištu ostaje do 1970. Prvi igr. film *Tko to kuca na moja vrata?* (Who's That Knocking at My Door, 1968), s autobiografskim naznakama i na-

glaskom na analizi karakterâ, realizira u niskobudžetnim uvjetima. Kao supervizor montaže sudjeluje u dokum. rock-filmu *Woodstock* (1970) M. Wadleigha (kasnije i sâm režira dokum. film o oproštajnom koncertu kulture rock-grupe The Band: *Posljednji valcer* — The Last Waltz, 1978).

U produkciji R. Corman realizira film *Opasna djevojka* (Boxcar Bertha, 1972) sa B. Hershey, svojevrsni brutalni nastavak Cormanove *Krvave mame* (1970), o »izgubljenim mladostima« u doba velike ekon. krize, a dotičući i problem am. sindikalizma. Scorseseov prvi značajniji film *Ulice zla* (Mean Streets, 1973), opet u neovisnoj produkciji i s njegovim omiljenim glumcima R. De Niro (svojevrsni alter ego) i H. Keitelom u gl. ulogama, tematizira urbanu paranoju italoam. mladeži traumatizirane crkvom, mafiozno-gangsterskim kodeksima i samim područjem newyorške Male Italije. Slijedi → film ceste *Alice više ne stanuje ovdje* (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974), o lutanju Amerikom mlade udovice i majke (E. Burstyn) i njenim pokušajima da nađe životno uporište, prvi Scorseseov komerc. uspjeh, uvjetovan i tada aktualnim i pomodnim feminističkim »čitanjem«. *Taksist* (Taxi Driver, 1976, Grand Prix na festivalu u Cannesu) sugestivno je prikaz izopačenosti i napetosti velegradskog življenja gledan očima noćnog taksista (R. De Niro) — vijetnamskog povratnika i psihotika; pokretna, »nemirna« kamera (M. Chapman) stvara ekspresionističko-dokumentarističku vizualnost, atmosferu nezadovoljstva i rastuće prijetnje, a nagoni gl. lika opsjednutog mržnjom prema korumpiranom svijetu i njegovim polit. predstavnicima te zaštitničkim skrbništvom prema maloljetnoj prostitutki (J. Foster) dovode do fašistoidnog reagiranja — »preuzimanja pravde u svoje ruke«. Idući projekt *New York, New York* (1977) oživljuje glazb. spektakl 40-ih i 50-ih godina (ali prožet mračnim tonovima), doba swinga i velikih orkestrata te eskapističkih fantazija o usponu i sreći (sâm S. ga naziva »film noir musical«), no ne postiže ni umj. ni komerc. uspjeh. *Razjareni bik* (The Raging Bull, 1980), zasnovan na motivima autobiografije boksačkog prvaka Jakea La Motte (R. De Niro), naturalističkom uvjerljivošću, asocirajući na verističku operu, govori o čovjekovim elementarnim emocijama i porivima potaknutim problemom

slave i pada. Nakon gorke komedije *Kralj komedije* (The King of Comedy, 1983) s De Niro i J. Lewisom (u nekomičnoj ulozi) slijedi crnohumorna *Idiotska noć* (After Hours, 1985, nagrada za režiju u Cannesu), o mladom newyorškom yuppieju (G. Dunne) mučenom tjeskobnom nesanicom, klaustrofobična noćna »pikareska« u kojoj se zalutalom protagonistu oživotvore svi njegovi strahovi i inhibicije, koja satiričko-grotesknim aspektima podsjeća na *Grad žena* (1979) F. Fellinija. Idući projekt *Boja novca* (The Color of Money, 1986), s temom iz miljea profesionalnih igrača bilijara (u gl. ulogama P. Newman i T. Cruise), svojevrsni je nastavak *Hazardera* (1961) R. Rossena. God. 1988. režira kontroverzni film *Posljednje Kristovo iskušenje* (The Last Temptation of Christ /nominacija za Oscar za režiju/) prema poznatom romanu N. Kazantzakisa, sablaznivi konzervativnu kršć. javnost odveć svjetovnim prikazom Kristova (W. Dafoe) života. Glumio je u filmu *Oko pomoći* (1986) B. Taverniera.

Shvaćajući film kao alternativu nasilju i mogućnost impostacije pitanja čovjekova opstanka, S. unutar tematski vrlo konzistentnog opusa nastoji pomiriti osobne sklonosti sa zahtjevima komerc. produkcije. Opsjednutost noću, te likovi koji odražavaju svijet nesigurnosti, strahova, nasilja i urbanih neuroza, sugestivno dočaravaju sumornu atmosferu, kroz koju se — najčešće mozaičnom dramaturgijom — izlaže posredna, ali autentična i snažna kritika tzv. američkog načina života. U njegovu stilu ogleda se utjecaj evr. filma, povremeno i dimenzija postmodernizma, a stalna mu je odlika vrstan rad s glumcima. Takvim značajkama stekao je istaknutu poziciju među redateljima tzv. novog Hollywooda, a pojedini kritičari smatraju ga čak najdarovitijim i najodvažnijim am. sineastom 70-ih i 80-ih godina.

Ostali filmovi: *Newyorské priče* (epizoda u omnibusu, 1989); *Dobri momci* (Good Fellas, 1990).

LIT.: M. P. Kelly, Scorsese, the First Decade, Pleasantville / New York 1980; G. C. Bertolina, Scorsese, Firenze 1981. Al. Pa.

SCOTT, George Campbell, am. filmski, kazališni i tv-glumac (Wise, Virginia, 18. X 1927). Studirao novinarstvo na sveučilištu Missouri, potom 4 godine služio u mornaričkoj pješadiji. Od 1950. glumac u pokr. trupama, potom u off-Broadway produkcijama, napokon i na Broadwayu. Na filmu debitira 1958 (*Drvo za vješanje* D. Davesa), i u počecima karijere zapaženo tumači negativce (npr. *Anatomija jednog umorstva*, 1959, O. Premingera i *Hazarder*, 1961, R. Rossena, gdje je upravo demonski antagonist P. Newman /nominacija za Oscar za epizodu/). Velike glave i istaknuta nosa, markantnih crta lica i muževne, »militantne« pojave, kroz svoje uloge proteže jedinstvenu odliku: gotovo manijakalnu koncentraciju energije, usamljeničku mizantropiju te tvrdoglavost koja — ovisno o liku — može biti odbojna, smiješna ili neodoljiva. Te opsesivne crte karaktera vješto koristi čas kao manu (ograničenost, netolerantnost), čas kao prednost (usmjerenost, idealizam, čvrstina), kada fungira kao idealni predstavnik američko-protestantskih vrлина (individualizam, borbenost, odgovornost); gotovo tiranskom eksplozivnošću, nepredvidivošću i za okolinu bespokojavajućom sabranošću naklonost publike zna izazvati i likovima »onkraj morala«, čime nameće glum. usporedbu sa E. von Stroheimom. Njegova osobnost do izražaja posebno dolazi u filmovima *Doktor Strangelove* (S. Kubrick, 1964), gdje kao general — impozantan, gastritični »fah-idiot« iskazuje i dar komičara, *Petulia* (R. Lester, 1968), gdje tumači šarmantnoga sredovječnog ljubavnika-gubitnika, *Noćna pa-*



G. C. SCOTT u filmu *Patton* – general od čelika

trola (R. Fleischer, 1972), kao policajac kojega duga usamljenost navodi na samoubojstvo, *Dan delfina* (M. Nichols, 1973), kao razočarani znanstvenik-idealista, i *U podzemlju seksa* (P. Schrader, 1979), gdje je rigidni otac-kalvinist koji traži kćer što ju je niskazivanjem ljubavi naveo na bijeg od kuće. Središnje ostvarenje svoje film. karijere daje u *Pattonu* – generalu od čelika (F. J. Schaffner, 1970), sugestivno se identificirajući s likom ekscentričnog vojskovođe – fanatičnoga i opasnoga, ali uvijek vrijednog poštovanja; za tu je ulogu nagrađen Oscarom, koji je odbio primiti (kao i godinu dana kasnije tv-nagradu Emmy). Do 1989. nastupio je u više od 30 filmova (uključujući i 2 ne odveć uspješna red. pokušaja: *Bijes* – Rage, 1972, i *Divljak se oslobodio* – The Savage Is Loose, 1974). Od 80-ih godina vraća se kazalištu i sve više intenzivira tv-djelatnost (npr. tv-film *Strah na optuženičkoj klupi*, 1975, L. John-sona ili naslovna uloga u tv-seriji o Mussoliniju, često i kao narator).

Njegova druga supruga **Colleen Dewhurst** i četvrta **Trish Van Devere** poznate su glumice.

Ostale važnije uloge: *Lista Adriana Messengera* (J. Huston, 1963); *Žuti Rolls-Royce* (A. Asquith, 1964); *Ne diraj mi ženu* (N. Panama, 1966); *Biblija* (J. Huston, 1966); *Varalica* (I. Kershner, 1967); *Jane Eyre* (De. Mann, 1971); *Bolnica* (A. Hiller, 1971); *Mogli bi biti divovi* (A. Harvey, 1971); *Posljednja šansa* (R. Fleischer, 1971); *Surova Oklahoma* (S. Kramer, 1973); *Hindenburg* (R. Wise, 1975); *Otoci u struji* (F. J. Schaffner, 1977); *Kraljević i prosjak* (R. Fleischer, 1977); *Dva filma za groš* (S. Donen, 1978); *Prevrtljivac* (P. Medak, 1980); *Formula* (J. G. Avildsen, 1980); *Oliver Twist* (C. Donner, 1982).

LIT.: A. Harbinson, George C. Scott: The Man, the Actor, the Legend, New York 1977.

H. Hr.

SCOTT, Martha, am. glumica (Jamesport, Missouri, 22. IX 1914). Nakon studija na sveučilištu Michigan karijeru otpočinje u malim kazalištima. U drugoj polovici 30-ih godina surađuje sa O. Wellesom na radiju. Već prvim nastupom na Broadwayu (*Naš grad* Th. Wildera) ostvaruje velik uspjeh, i otada je jedna od vodećih glumica u suvremenom am. repertoaru. Na filmu debitira istom ulogom u ekranizaciji S. Wooda iz 1940 (nominacija za Oscar za gl. ulogu). Nadarena, ali bez izrazitijega hollywoodskog *glamoura*, na filmu nastupa tek povremeno (ukupno 18 uloga do 1977). Nove uspjehe postiže karakternim ulogama 50-ih godina: kao žena kojoj gangsteri uzimaju obitelj za taoce u *Časovima očaja* (1955) W. Wyle-

ra i kao majka naslovnog lika u *Ben-Huru* (1959) istog redatelja. Od kraja 50-ih godina težište je njenog rada na televiziji. Okušala se i u film. produkciji (*Prvi ponedjeljak u listopadu*, 1982, R. Neamea).

Ostale važnije uloge: *Howardovi iz Virginije* (F. Lloyd, 1940); *Jednom nogom u raju* (I. Rapper, 1941); *Hi Diddle Diddle* (A. L. Stone, 1943); *Deset zapovijedi* (C. B. De Mille, 1956); *Sayonara* (J. Logan, 1957); *S. O. S. iz Boeinga 747* (J. Smight, 1974); *Zivotna prekretnica* (H. Ross, 1977).

SCOTT, Randolph (pr. ime **R. Crane**), am. glumac (Orange County, Virginia, 23. I 1903 – Los Angeles, 3. III 1987). Iz imućne obitelji, studirao na sveučilištima Georgia Tech i North Carolina. Nakon I svj. rata završava studij i postaje tekstilni inženjer, ali odlazi u Californiju i otpočinje glum. karijeru u kazalištu Pasadena Playhouse. U Hollywoodu od 1928. kao »statist sa zadatkom«; prvu sporednu ulogu tumači 1929. God. 1932–34. igra gl. uloge u 7 niskobudžetnih vesterna H. Hathaway prema romanima Z. Greya (npr. *Grmljavina stada*, 1934), dok sredinom desetljeća s uspjehom nastupa i u musicalima (npr. *Roberta*, 1935, W. A. Seitera; *Slijedi flotu*, 1936, M. Sandricha; *Visok, pametan i lijep*, 1937, R. Mamouljana). Krajem 30-ih i poč. 40-ih godina uglavnom nastupa u tipu → čovjeka od akcije, posebno zapaženo kao zapadnjak koji ne može »izbrisati greške iz prošlosti« u vesternu *Zapadna unija* (1941) F. Langa, te u ratnom filmu *Korveta K-225* (1943)

R. Rossa i H. Hawksa. Od 1946. glumi isključivo u vesternima (npr. *Povratak bandita*, 1947, te *Odmjetnik se vraća*, *Albuquerque* i *Coroner Creek*, svi 1948, R. Enrighta). Visok, uvijek uspravan u sedlu, pomalo grubih crta lica, kao samodostatan »mrki zapadnjak viteških manira« (u tom smislu svojevrsni nasljednik W. S. Harta), S. — iako donekle krutih glum. manira — postaje zvijezda žanra u djelima koja variraju kvalitetom, ali privlače publiku (1950–53. na listi je 10 najkomercijalnijih am. glumaca). Vrhunac karijere doživljava u 7 vesterna B. Boettichera lišenih sentimentalnosti (5 od njih za neovisnu kompaniju *Ranoun*, koju je osnovao s producentom H. J. Brownom): *Od sada sedmorica* (1956), *Čovjek iz Arizone* (1957), *Kobna odluka u Sundownu* (1957), *Buchanan ponovno jaše* (1958), *Jahač osvetnik* (1959), *Putnik na Zapad* (1959) i *Stanica Komanča* (1960); u njima tumači tvrdokorne ali čestite vremesne zapadnjake, suzdržane, ali razočarane i opsjednute zbog ubojstva ili nasilja nad voljenom osobom. Posljednju ulogu, ujedno i jednu od najuspješnijih, ostvaruje (uz J. McCrea) u *Pucnjima poslije podne* (1962) S. Peckinpaha, gdje — iako isprva pokoleban — primjereno zastupa vrline »starog Zapada« i klas. vesterna. Nastupio je u 96 filmova (od toga u oko 60 vesterna), povukavši se kao jedan od najbogatijih pripadnika am. show-businessa. U vestern-parodiji *Vruća sedla* (M. Brooks, 1974) parodira ga crni glumac C. Little.

Ostale važnije uloge: *Tako crvena ruža* (K. Vidor, 1935); *Na Zapad, momče!* (H. Hathaway, 1936); *Rebecca sa Sunybrook farme* (A. Dwan, 1938); *Serif's granice* (A. Dwan, 1939); *Jesse James* (H. King, 1939); *Virginia City* (M. Curtiz, 1940); *Moja najdraža supruga* (G. Kanin, 1940); *Kad su Daltonovi jahali* (G. Marshall, 1940); *Pljačkaši* (R. Enright, 1942); *Pittsburgh* (L. Seiler, 1942); *Desperados* (Ch. Vidor, 1943); *Kapetan Kidd* (R. V. Lee, 1945); *Hodajući bregovi* (J. Sturges, 1949); *Santa Fe* (I. Pichel, 1951); *Grmljavina iznad ravnic* (A. De Toth, 1953); *Ulica bezakonja* (J. H. Lewis, 1955); *7. konjička* (J. H. Lewis, 1956).

Ni. Š.

SCOTT, Ridley, britansko-am. redatelj (South Shields, 1939). Isprva režira reklamne filmove za televiziju (često i nagrađivane) i kinematografe. Na igr. filmu debitira uz pomoć producenta D. Puttnama. Film *Dvoboj do istrebljenja* (The Duellists, 1977) prema priči J. Conrada iz doba Napoleonskih ratova, studija nezatomljive egomnije i agresivnosti, te apsurdnosti institucije dvoboja, pokazuje već značajke cjelokupnoga Scotto-



RANDOLPH SCOTT



R. SCOTT,
Istrebljivač

va opusa: modernistički, mjestimice raskošan tretman slikovnih komponenti (a da pritom ne zapada u ilustrativnu dekorativnost /poput, npr., zemljaka K. Russella/), izvorni spoj dramatične radnje s ezoteričnim ugođajem, te prikaz »graničnih« situacija i neobičnih likova. Kao jednog od najdarovitijih brit. sineasta angažira ga kompanija 20th Century-Fox. *Osmi putnik* (Alien, 1979), skladan spoj pustolovnog filma, filma strave i znanstvene fantastike, postiže izniman uspjeh (kao i nastavak *Aliens*, 1986, J. Camerona /oba sa Scottovim otkrićem S. Weaver/): zahvaljujući uzbuđljivoj radnji, domišljatom pristupu, aktualnoj žanrovskoj ikonografiji (svemirska letjelica, elektronika, kiborg, parazitski monstrum) i suvremenoj psihozi straha od nadmoćnih sila (i poznatih i nepoznatih). Ta traganja nastavlja i u *Istrebljivaču* (Blade Runner, 1982), asocijaciji na klaustrofobični svijet F. Langa, o istrebljivanju desperatnih pobunjenih replikanata, ponovno izvornim spajanjem žanrova — futurističke znanstvene fantastike (Los Angeles u XXI st.) i krim. film *noir*. Nakon toga, vjerojatno najuspješijeg djela (koje sredinom 80-ih godina prerasta i u kult-film), S. ne nalazi jednako inspirativne podstreke: *Legenda* (The Legend, 1985) visokobudžetna je bajka, vizualno spektakularna no bez originalnosti ideja, a *Netko tko bdije nada mnom/Detektiv i dama* (Someone to Watch over Me, 1987), njegov prvi film s radnjom u suvremenosti, melodramatični thriller u kojem komponente dvaju žanrova nisu skladno izbalansirane.

Ostali filmovi: *Crna kiša* (Black Rain, 1989).

An. Pet.

SCOTT, Zachary (puno ime **Z. Thomson Scott jr.**), am. glumac (Austin, Texas, 24. II 1914 — Austin, Texas, 3. II 1965). Sin liječnika, nećak poznatog šerifa Bata Mastersona. Napustivši sveučilište Texas odlazi u Vel. Britaniju, gdje 1934. počinje kaz. karijeru. Ubrzo se vraća u SAD i gotovo 10 godina uspješno glumi na Broadwayu. God. 1943. potpisuje ugovor s kompanijom Warner Bros; debitira ulogom okrutnog ubojice u špijunskom filmu *Maska Dimitriosa* (J. Negulesco, 1944). Iako velik uspjeh postiže ulogom farmera koji nastoji sačuvati imanje i održati obitelj u *žuž-njaku* (1945) J. Renoira, ne uspijeva se — hladna izgleda i distancirana nastupa — oduprijeti tipizaciji u likove »negativaca iz viših slojeva«. Iz niza sl. uloga izdvaja se tek ona starijeg muškarca

zaljubljenog u adolescenticu u *Djevojci* (1960) L. Bunuela. Nastupivši u 36 filmova, povukao se 1962.

Ostale važnije uloge: *Mildred Pierce* (M. Curtiz, 1945); *Nevjerna* (V. Sherman, 1947); *Sudac Timberlane* (G. Sidney, 1947); *Nemilosrdno* (E. G. Ulmer, 1948); *Južno od St. Louisa* (R. Enright, 1949); *Flamingo Road* (M. Curtiz, 1949); *Rođena da bude zla* (N. Ray, 1950); *Grom udara dvaput* (K. Vidor, 1951); *Tajna robijaša Lakea* (M. Gordon, 1951); *Crveni bijes* (S. Sekely, 1952); *Sastanak u Hondurasu* (J. Tourneur, 1953); *Bandido* (R. Fleischer, 1956); *Pa to je samo novac!* (F. Tashlin, 1962).

Mi. Šr.

SCREEN, časopis brit. Društva za filmsko i tv-obrazovanje (Society for Education in Film and Television, akr. SEFT); izlazi od 1960. u Londonu pod naizmjeničnim uredništvom *Bena Brewstera*, *Geoffreyja Nowell-Smitha* i *Elisabeth Cowie*, poslije *Marka Nasha* i *Mandyja Mercka*. Između 1968. i 1979. bio je izrazito ljevičarski orijentiran, pod utjecajem althusserovskog marksizma povezanog s psihoanalizom, strukturalizmom i semiologijom, a slijedeći i franc. uzore (→ Ch. Metz, → J.-P. Oudart, J. Lacan i sl.); tada je vršio znaatan utjecaj propagiranjem strukturalne analize film. djela i istraživanjem ideol. djelovanja medija. Nakon ovog razdoblja bavio se, uglavnom

didaktički orijentiranom, kritikom i pedagogijom — od poč. 80-ih godina sve manje filmom, a sve više slikarstvom, arhitekturom, književnošću i televizijom u ključu tzv. postmodernizma, karakterističnog za kulturološka shvaćanja i umj. praksu tog vremena. U njemu su svoje najvažnije teorije i analitičke radove objavljivali → P. Wollen, → S. Heath, S. Neale, E. Branigan, B. Brewster, P. Willemen, C. MacCabe, D. Bordwell, E. Buscombe, G. Nowell-Smith, N. Browne, T. Ryall, E. Cowie i dr. — sva najznačajnija imena novije brit. misli o filmu.

Du. S.

SCREWBALL-KOMEDIJA (engl. /u am. slangu/ *screwball*: čudak/), naziv za vrstu hollywoodske komedije iz 30-ih godina, građenu na dijaloškim vratolomijama socijalno vještih i rutiniranih likova (ekscentrika, imućnih i, osobito uočljivo, emancipiranih ženskih) koji razorno hitrim replikama ratuju na liniji svojih sukobljenih društ., financ. i, najčešće, ljubavnih interesa, sve to u agresivnom, ponekad čak neurotično brzom ritmu. Temeljeći se najčešće na broadwayskim farsama iz 20-ih godina, S. se uklapa u tradicije kaz. komedije koja se (po N. Fryeu) naziva *novom komedijom*; međutim, tipična S. koristi se i elementima → *slapstick-komedije*, posebno u pojedinim »nosećim scenama« (osobito u finalu), no od nje se razlikuje razgovjetnom progresijom dramske radnje, realist. okvirom (tzv. *straight comedy* /nasuprot *crazy comedy*/) i tipom glume. Junaci, naime, unatoč svojoj »uvrnutosti«, nisu primarno komičari, već pripadaju tipovima → *momka iz susjedstva* i → *dobre prijateljice* (ponekad i → *mondenke*).

S. je proizvod republikanski raspoloženog Hollywooda — podvojenoga između svoga polit. opozicionarstva demok. *New Dealu* i potrebe za društv. reformama, između vlastitoga »profesionalnog optimizma« i kritičnosti, između eskapizma i soc. angažmana — koji u screwball prenosi sva svoja protuslovlja i kroz neurotični ritam radnje postiže superiorno komičan, iako ponekad društveno nejasno usmjeren efekt. Plutokrati su pripiti ekscentrici, inferiorni svojoj ugladenoj posluži, no mogu se iskupiti principijelnom demokratskošću ili aktivnim kolokvijalnim šarmom; novinari su simbol pokvarenosti, intelektualci hulle ili simpatične budale; žene dominiraju i manipuliraju okolinom s gotovo sadističkom vitalnošću. Tamo gdje bi kod Molièrea stajala spletk, ovdje postoji financ. »mučka« (»Gospodin Smith ide u Washington«, 1939, *Franka Capre*), profilerski dogovor protiv bogatog nasljednika (»Go-



SCREWBALL-KOMEDIJA
F. CAPRA *Gospodin Smith
ide u Washington*

spodin Deeds ide u grad», 1936, *F. Capre*), novinska obmana («Ništa sveto», 1937, *William A. Wellmana*) i sl.; u uvjetima relativističkog cinizma beščašće je zabavno — dok ima stila. Red. zvijezde screwballa bili su *Frank Capra* («Dogodilo se jedne noći», 1934) s energičnim angažmanom u smislu dogmatskog populizma, te njegov antipod nesklon sociologiziranju — *Howard Hawks* («Dvadeseto stoljeće», 1934; «Silom dadija», 1938; «Njegova djevojka Petko», 1940); ostali zapaženiji redatelji su *Gregory La Cava* («Moj čovjek Godfrey», 1936), *Leo McCarey* («Strašna istina», 1937), *George Cukor* («Praznik», 1938; «Philadelphijska priča», 1940), *Mitchell Leisen* («Jednostavan život», 1937) i *Victor Fleming* («Seks-bomba», 1933). Od glumica ističu se *Carole Lombard*, *Katharine Hepburn*, *Barbara Stanwyck*, *Jean Arthur*, *Irene Dunne*, *Claudette Colbert*, *Ginger Rogers*, *Jean Harlow* i *Rosalind Russell*, a od glumaca posebno *Cary Grant*, *Clark Gable*, *James Stewart*, *Gary Cooper* i *William Powell*,



SCREWBALL-KOMEDIJA G. CUKOR, *Philadelphijska priča* (J. Stewart, C. Grant i K. Hepburn)

donekle još *Robert Montgomery*, *Fredric March* i *Joel McCrea*.

Otkončanjem ekon. krize. S. postupno gubi svoju eskapističku soc. funkciju, a nadolaskom II svj. rata stječe čak gotovo subverzivan karakter. Ipak, iskustva screwball-komedije zapažaju se i kasnije: u opusu *Prestona Sturgesa*, filmu »Što brojniji, to veseliji« (1943) *Georgea Stevensa*, poratnim filmovima *H. Hawksa* (sve do pred kraj karijere), a 70-ih godina i *Petera Bogdanoviča* (npr. »Što te tata pušta samu?«, 1972).

Usporedo sa screwballom javlja se po pojedinim komponentama (brzi ritam, ekscentričnost) slična tzv. *luckasta komedija* (engl. *crazy comedy*). Gl. predstavnici te mnogo manje realistične, od konkretne pojave zbilje znatno udaljenije vrste komedije su *Braća Marx*, *Stanlio i Olio*, *Ole Olsen* i *Chic Johnson*, *W. C. Fields* i dr.

Pojmu screwball-komedije donekle je komplementarna tzv. *sophisticirana komedija* (engl. *sophisticated comedy*), koju se najčešće vezuje uz operetne (doslovno ili po ugođaju) filmove *Ersta Lubitscha* koji se događaju u utopijskom svijetu evr. gospodštine, te uz djela *Roubena Mamouliana* i franc. imigranta *Renéa Claira*. H. Hr.

SEATON, George, am. redatelj, scenarist i producent (South Bend, Indiana, 17. IV 1911). Završivši sveučilište Mount St. Vincent, od 1929. na stupa na radiju u Detroitu, gdje i glumi i režira u kazalištu. Posvetivši se pisanju, 1933. dolazi kao scenarist u Hollywood (kompanija MGM) i postupno se specijalizira za komedije (npr. ko-scenarist je filma *Jedan dan na trkama*, 1937, S. Wooda). God. 1940/41. scenarist je u Columbij, a od 1942. u 20th Century-Foxu (npr. *Bernadettina pjesma*, 1943, H. Kinga /nominacija za Oscar za scenarij/). Režira od 1945. Najveće uspjehe

ostvaruje »božićnom bajkom« *Čudo u 34. ulici* (Miracle on 34th Street, 1947) i svojim najuspješnijim ostvarenjem *Provincijalka* (The Country Girl, 1954), o »povratku« pjevača-alkoholičara (B. Crosby) kojeg podržava odana supruga (G. Kelly); oba su nominirana za Oscare za najbolji film, dok je S. nagrađen Oscarima za scenarij. Golem komerc. uspjeh ostvario je jednim od prvih → filmova katastrofe *Aerodrom* (Airport, 1970). Režirao je 20 igr. i 1 dokum. film. God. 1952. sa W. Perlbergom osnovao je produkcijsku kuću, koja je filmove distribuirala preko Paramounta. God. 1956. bio je predsjednik Academy of Motion Picture Arts and Sciences (akr. AMPAS), a 1962. je nagrađen Nagradom »Jean Hersholt« za humanitarne zasluge.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Sablaznjiva gospođica Pilgrim* (The Shocking Miss Pilgrim, 1946); *Apartment za Peggy* (Apartment for Peggy, 1948); *Piletina svake nedjelje* (Chicken Every Sunday, 1949); *Zračni most* (The Big Lift, 1949); *Svašta se može dogoditi* (Anything Can Happen, 1952); *Ponosni i obeščaćeni* (The Proud and the Profane, 1956); *Učiteljev mišlenik* (Teacher's Pet, 1957); *Zadovoljstvo u njegovom društvu* (The Pleasure of His Company, 1961); *Spjun po zapovijedi* (The Counterfeit Traitor, 1961); *36 sati* (36 Hours, 1964); *Kocka je pala* (Showdown, 1972); kao producent: *Mostovi Toko-Rija* (M. Robson, 1954); *Metalna zvijezda* (A. Mann, 1957); *Ali ne za mene* (W. Lang, 1959); *Trka štakora/Trka preživljavanja* (R. Mulligan, 1960).

B. Vid.

SEBERG, Jean, američko-franc. glumica (Marshalltown, Iowa, 13. XI 1938 — Pariz, 8. IX 1979). Kći apotekara. Kao članica kaz. kružoka na sveučilištu Iowa, na velikom natječaju izabrana je za naslovnu ulogu u *Svetoj Ivani* (1957) O. Premingera. Nakon debakla toga bučno reklamiranog filma puno je uspješnija u idućem Premingerovu projektu *Dobar dan, tugo* (1957) likom tipične junakinje iz djela F. Sagan (u tipu → nimfete). God. 1959. odlazi u Pariz i nastupa u prekretničkom filmu *Do posljednjeg daha* (1960) J.-L. Godarda; likom dječjački lijepe nimfete, otuđene djevojke koja čezne da bude emancipirana žena, a tek »žanrovskom igrom« prerasta u za protagonista fatalnu ženu film *noira*, ostvaruje svoj najviši glum. domet. Uzaludno tražeći stalniji glum. *image*, otada najčešće nastupa u tipu → mondenke (i u SAD, i u Evropi); zahvalniju ulogu dobiva samo još kao shizofrena djevojka u *Lilith* (1964) R. Rossena. Bila je supruga franc. redatelja F. Moreuila, D. Berryja i R. Garyja; određen uspjeh postigla je samo Garyjevim filmovima *Zarob-*

ljenica strasti (1968) i *Klopka za dvostrukog agenta* (1971). God. 1974. režirala je kratkometr. film *Balada o dječaku* (Ballad of the Kid). Nesređena u osobnom životu, počinila je samoubojstvo.

Ostale važnije uloge: *Neka mi nitko ne piše epitaf* (Ph. Leacock, 1960); *Ljubavnik za pet dana* (Ph. de Broca, 1960); *U francuskom stilu* (R. Parrish, 1962); *Sok* (M. LeRoy, 1966); *Fina ludost* (I. Kershner, 1966); *Demarkaciona linija* (C. Chabrol, 1966); *Put za Korint* (C. Chabrol, 1967); *Svi za Eldorado* (J. Logan, 1969); *Noć bez svjedoka* (G. Schaefer, 1969); *Aerodrom* (G. Seaton, 1970); *Atentat* (Y. Boisset, 1972); *Camorra* (P. Squitieri, 1972); *Potkupljenje Chrisa Millera* (J. A. Bardem, 1973); *Detektiv zvan Mačak* (C. Lelouch, 1975); *Dvoja patka* (H. W. Geissendoerffer, 1976).

LIT.: D. Richards, *Played Out: The Jean Seberg Story*, New York 1981.

H. Hr.

SÉCHAN, Edmond, franc. snimatelj i redatelj (Montpellier, 20. IX 1919). Završio École Technique de Photographie et de Cinématographie i film. akademiju IDHEC u Parizu. Nakon toga (od 1946) snimatelj je i redatelj dokum. filmova. U igr. produkciju prelazi 1952. Iz toga početnog razdoblja posebno se ističu poetični igr. filmovi A. Lamorissea *Bijela griva* (1953) te posebno *Crveni balon* (1956), u kojem ekspresivno koristi kontrast količina pojedinih boja, pri čemu crvena (balona) zadobiva izrazitu simboličku vrijednost. Kao jedan od snimatelja filma *Svijet tišine* (1956) J.-Y. Cousteaua i L. Mallea iskazuje izuzetnu vještinu u dokumentarističkom i najuže vizualnom pristupu podmorskom snimanju. Usporedo i dalje režira; izdvajaju se igr. filmovi *Medvjed* (L'ours, 1960) i *Foto-uspomena* (Photo souvenir, 1982) te tv-drama *Ponedjeljak* (Lundi).

Ostali važniji filmovi (kao snimatelj): *Smrt na prijevaru* (M. Camus, 1956); *Avanture Arsenea Lupina* (J. Becker, 1956); *Tamango* (J. Berry, 1958); *Mladi nemaju morala* (J.-P. Mocky, 1959); *Trijumf Mihajla Strogova* (V. Tourjansky, 1961); *Čovjek iz Rija* (Ph. de Broca, 1963); *Nebo na glavu* (Y. Ciampi, 1964); *Zandarm iz Saint-Tropeza* (J. Girault, 1964); *Zandarm u New Yorku* (J. Girault, 1965); *Čovjek iz Hong Konga* (Ph. de Broca, 1965); *Ja i ljubav* (S. Bourguignon, 1966); *Izlet na Tahiti* (Jn. Becker, 1966); *Plava zemlja* (J.-Ch. Tacchella, 1977); *Vrijeme prve ljubavi* (C. Pinoteau, 1980); *Vrijeme prve ljubavi II/Poslije prve ljubavi* (C. Pinoteau, 1982); *Pohlepni* (H. Verneuil, 1983); *Sretan praznik* (G. Lautner, 1984); *Gospodin postaje stariji* (P. Etaix, 1987).

K. Mik.

SEEBER, Guido, njem. snimatelj i pionir filma (Chemnitz /danas Karl-Marx-Stadt, DDR/

J. SEBERG u filmu *Do posljednjeg daha*



22. VI 1879 — Berlin, 2. VII 1940). Sin fotografa, od 1898. radi u očevu poduzeću. Od 1909. šef je tehnike film. kompanije Bioscop, a 1911. gradi prvi studio u → *Neubabelsbergu* (kasnije ga preuzima kompanija UFA). Ondje otvara laboratorij za obradbu film. vrpce (za ono doba »rekordnih« 15000 m dnevno). Za I svj. rata rukovoditelj je snim. centrale njem. mornarice u Warnemünde; nakon rata vraća se u Bioscop. Od 1935. rukovoditelj je trik-odjela UFA-e, gdje — uz ostalo — instalira i prve uređaje za → *stražnju projekciju*.

Kao snimatelj radio je (od 1909) na više od 100 igr. filmova, svrstavši se — uz F. A. Wagnera, K. Freunda i C. Hoffmanna — među najznačajnije njem. snimatelje nij. razdoblja. Osobito je cijenjen zbog teh. inventivnosti: spec. efekata (npr. pojava dvojnika u *Praskom studentu*, 1913, S. Ryea i P. Wegenera), dočaravanja perspektive, izgradnje svjetla u situacijama visokog kontrasta i efektnih pokreta kamere (npr. *Doček Nove godine*, 1924, L. Picka /sa K. Hasselmannom/). Zadržavajući fotogr. kontinuitet, uspješno povezuje studijske snimke s kadrovima u eksterijeru. Snimajući *Tajne jedne duše* (1926) G. W. Pabsta, istaknuo se efektnim prikazom snova i mora duševnog bolesnika. Njegov red. projekt *Kipho-film* (1925), reklama snimljena za veliku kino- i foto-izložbu u Berlinu, i danas se smatra izuzetnim doprinosom njem. avangardnom filmu. Od 1919. autor je i izdavač brojnih knjiga i napisao o film. tehnici (npr. *Trik-film* — Der Trickfilm, Berlin 1927 /predgovor sovj. izdanju napisao je S. M. Ejzenštejn/). God. 1919. inicirao je udruživanje kino-tehničara u *Kinotehničko društvo*, a posljednjih godina života bavio se i osposobljavanjem mladih snimatelja.

Ostali važniji filmovi: *Komedijaši* (U. Gad, 1911); *Mali andeo* (U. Gad, 1913); *Golem* (H. Gaalen i P. Wegener, 1914); *Lovac štakora iz Hameln* (P. Wegener, 1918); *Golem, kako je došao na svijet* (P. Wegener i C. Boese, 1920); *Ulica bez radosti* (G. W. Pabst, 1925).

LIT.: Der Filmpionier Guido Seiber, Berlin 1979; H. W. Sonntag, Sidi, Berlin 1986.

K. Mik.

SEGAL, George, am. glumac (New York, 13. II 1934). Nakon studija na sveučilištu Columbia bavi se raznim poslovima (npr. relativno je uspješan jazz-glazbenik). Glum. karijeru počinje u noćnim klubovima i off-Broadway scenama, no ubrzo (1956) debitira i na Broadwayu (*I ledar dode* E. O'Neill). Na filmu od 1961 (*Mladi liječnik* Ph. Karlsona), prvo veće priznanje stječe 1966 (*Tko se boji Virginije Woolf?* M. Nicholosa, gdje je za ulogu mladog profesora i supruga dezorijentiranog u životu nominiran za Oscar za epizodu). Najviše uspjeha ima upravo takvim likovima: suvremenoga gradskog čovjeka (najčešće Newyorcanina), ciničnoga ali u biti ispunjenog brigama, nonšalantnoga ali zapravo neurotiziranog i prenapregnutog od rada, usprkos životnim kompromisima u osnovi čestitog (npr. *Ljubakinja*, 1970, I. Kershnera; *Sova i mačka*, 1970, H. Rossa; *Zaljubljeni Blume*, 1973, P. Mazurskog; *Ljubavnik velikog stila*, 1973, i *Muš na probu*, 1979, M. Franka /uz G. Jackson/; *Posljednji bračni par u Americi*, 1979, G. Catesa); u kasnijima, maldalačka prodornost ustupa mjesto zabrinutosti proizvedenoj iskustvom, ljubavnim problemima i izgubljenosti na granici gubitništva. Takav *image* zadržava i u akcionim filmovima (u kojima često nastupa): ratnima (npr. *Prljavi posao*, 1965, B. Forbesa), detektivskima (npr. *Tako se ne postupa sa ženama*, 1968, J. Smighta), špijanskima (npr. *Quillerov izvještaj*, 1966, M. Andersona) i gangsterskima (npr. *Obratun na dan svetog Va-*

lentina, 1967, R. Cormana). Od 70-ih godina uspješno nastupa i u komedijama (npr. *Ludorije Dika i Jane*, 1977 /uz J. Fondal/ i *Ubojstvo à la carte*, 1978, T. Kotcheffa). Izvan ovakvih žanrovskih odrednica istaknuo se u psihol. filmu o kockarima *Californijski poker* (1974) R. Altmana. Osamdesetih godina nastupa uglavnom u kazalištu i na televiziji. Do 1989. glumio je u blizu 40 filmova.

Ostale važnije uloge: *Poziv revoleraša* (R. Wilson, 1964); *Brod luđaka* (S. Kramer, 1965); *Izgubljena komanda* (M. Robson, 1966); *Dovidenja*, *Braverman* (S. Lumet, 1968); *Most kod Remagena* (J. Guillermin, 1968); *Roden za pobjedu* (I. Passer, 1971); *Vreli dijamanti* (P. Yates, 1972); *Vojvotkinja i skitnica* (M. Frank, 1976); *Tobogan smrti* (J. Goldstone, 1976); *Osvetnik iz Miamijsa* (B. Reynolds, 1985).

Dr. II.

SEILER, Lewis, am. redatelj (New York, 1891 — 8. I 1964). Isprva je asistent redatelja i gegmen, potom režira kratkomet. komedije, a od 1924. i cjelovečernje igr. filmove (ukupno 59 /često i B-produkcije/). U nij. razdoblju ističe se vesternom *Velika pljačka vlaka K&A* (The Great K&A Train Robbery, 1926) sa T. Mixom i avijacijskim spektaklom *Zračni cirkus* (Air Circus, 1928, sa H. Hawkson), kasnije djelomično ozvučenim. Kao iskusan »zanatlija« u zv. razdoblju režira raznorodne projekte: melodrame (*Nema veće ljubavi* — No Greater Love, 1932), vesterne (*Serif s granice* — Frontier Marshall, 1934), epizode serija (*Charlie Chan u Parizu* — Charlie Chan in Paris, 1935), gangsterske filmove sa H. Bogartom (*Skola zločina* — Crime School, 1938; *Kralj podzemlja* — King of the Underworld, 1939; *S umorstvom ne možeš pobjeći* — You Can't Get Away with Murder, 1939; *Sve se obistinilo* — It All Came True, 1940; *Velika zvjerka* — The Big Shot, 1942) i dr. Najveći uspjeh ostvaruje soc. melodramom *Neka prašina bude mojom suđbinom* (Dust Be My Destiny, 1939) sa J. Garfieldom u ulozi ciničnoga i asocijalnog buntovnika. Povlači se 1958.

Ostali važniji filmovi: *Zena od karijere* (Career Woman, 1936); *Nije mogao reći ne* (He Couldn't Say No, 1938); *Paklena Kuhinja* (Hell's Kitchen, 1939, sa E. A. Dupontom); *Pittsburgh* (1942); *Nešto za momke* (Something for the Boys, 1944); *Tajna operacija* (Operation Secret, 1952). Red.

SEITZ, John F., am. snimatelj (Chicago, 23. VI 1893 — 1979). Član A. S. C. Na filmu od 1909. kao laboratorijski tehničar; snimatelj od 1916. Proslavlja se filmom *Četiri jahača Apokalipse* (1921) R. Ingrama, kojemu snima i ostala najbolja ostvarenja (*Osvajalačka moć* i *Frivolne žene*, 1921; *Zatočenik Zende* i *Scaramouche*, 1922; *Na ivici pločnika*, 1923; *Arapin*, 1924; *Čarobnjak*, 1926), ističući se fotografijom u → niskom ključu. Jedini je snimatelj 20-ih godina koji se spominje u reklamama filmovima. U početku zv. razdoblja nominiran je za Oscar za film *Obožavanje* (1928) F. Lloyda. Najveće uspjehe ostvaruje sugestivnom crno-bijelom fotografijom u djelima B. Wildera (*Pet grobova do Kaira*, 1943; *Dvostruka obmana*, 1944; *Izgubljeni izlet*, 1945; *Bulevar sumraka*, 1950), za koje je nominiran za Oscara, a također fotografijom u sofisticiranim komedijama P. Sturgesa (*Sullivanova putovanja*, 1941; *Čudo u Morgan's Creeku*, 1943; *Pozdrav osvajaču*, 1944). Nominacije stječe još filmovima *Sudar svjetova* (R. Maté, 1951, sa W. H. Greeneom) i *Policajac-mitkov* (R. Rowland, 1954), a ističe se i vesternima *Sashačewan* (R. Walsh, 1954), jednim od vizualno najatraktivnijih am. filmova u boji, i *Ljudi s Badlandsa* (D. Daves, 1958),

s vrlo ekspresivnim pokretima kamere. Značajan inovator (18 patentiranih fotogr. izuma: tako tzv. *matte-shot*, kombinacija artifičijelne pozadine i žive scene u studiju), po povlačenju s filma 1960. posvećuje se laboratorijskim istraživanjima.

Njegov brat **George B. Seitz** bio je film. redatelj.

Ostali važniji filmovi: *Nepoznata mora* (W. Ruggles, 1921); *Naivcina* (K. Vidor, 1928); *Seoski liječnik* (H. King, 1936); *Lord Jeff* (S. Wood, 1938); *Avanture Huckleberryja Finna* (R. Thorpe, 1939); *Narednik Madden* (J. von Sternberg, 1939); *Najmljeniji ubojica* (F. Tuttle, 1942); *Casanova Brown* (S. Wood, 1944); *Dvija žetva* (T. Garnett, 1947); *Veliki sat* (J. Farrow, 1947); *Čuda se događaju* (K. Vidor, 1948, u suradnji); *Veliki Gatsby* (E. Nugent, 1949); *Kapetan Carey* (M. Leisen, 1951); *Zaljev Botany* (J. Farrow, 1952); *Pakao u zaljevu Frisca* (F. Tuttle, 1956); *Santiago* (G. Douglas, 1956). K. Mik.

SEKRETAR REŽIJE, film. zanimanje; član film. ekipe kojemu je osnovna funkcija da na snimanju nadzire održavanje → *kontinuiteta*, koji osigurava povezivanje kadrova po redu zamišljenom u → *knjizi snimanja*. Radi toga S. o svemu što je snimljeno vodi opširnu pismenu evidenciju koja sadrži informacije bitne za kontinuitet kostima, maske i rekvizite, informacije o poziciji, radnji i kretanju glumaca u kadru, o smjeru njihova ulaska i izlaska iz kadra, o pravcima pogleda te o onim pokretima i gestama koji se moraju podudarati u svim kadrovima gdje se ponavlja ista radnja. Uz to provjerava da li su izvršeni svi zadaci predviđeni knjigom snimanja te da li su svi dijalozi izgovoreni i snimljeni. S. o snimljenim kadrovima bilježi i čuva još neke podatke koji su posebno važni za montažera te ih unosi u *skript-izvještaje* (broj i opis kadra, informacija o izgovorenim tekstovima ili snimljenim šumovima, primjedbe i napomene koje se tiču kvalitete pojedinih repetitacija, podatak o utrošku negativu itd.). U SFRJ angažiran je obično već u pripremnoj fazi realizacije filma. Nakon snimanja, u obradbi, on priprema tekstove za eventualnu → *naknadnu sinkronizaciju* dijaloga i sudjeluje pri njihovu snimanju, a pošto je završena montaža slike i tona izrađuje kompletnu → *dijalog-listu* filma. U našoj film. terminologiji za sekretara režije učestao je i naziv *skript* (prema nekadašnjem engl. *script girl*, odn. *script boy*), dok na engl. govornom području prevladava *script continuity*, *script supervisor* ili, rjeđe, *script editing*.

I Fo.

SEKTOR, također **zaslon**, dio film. → *kamere* koji čas propušta, a čas zaustavlja prolaz svjetla na film. sličicu (u trenutku njenog pomicanja i zaustavljanja kada se eksponira film. vrpca); identičan uređaj — samo u funkciji projekcije — nalazi se i u → *projektoru*. Sinkroniziran je s hvataljkama → *intermitentnog mehanizma*, na tamnu i svijetlu fazu. Otvor sektora koji propušta svjetlo može biti fiksiran ili, rjeđe, promjenjiv. Postoje 2 osnovna tipa sektora: rotirajući i giljotinski.

Rotirajući sektor primjenjuje se u profesionalnim kamerama; pokreće se rotacijom s pomoću osovine koja je paralelna s optičkom osi objektivna, ima oblik diska i zauzima suženi prostor između objektivna i film. vrpce. Ako S. umjesto fiksnoga ima promjenjivi otvor, njime se može skratiti ili produžiti ekspozicija. U suvremenim kamerama rotirajući S. služi i kao refleksno tražilo, na taj se način izbjegava → *paralaksa*. Model s rotirajućim ogledalom omogućuje izravni prijenos slike putem prizme u optički sustav tražila kamere, a to omogućuje kadriranje, fokusiranje i kontrolu snimanja. Njem. tvrtka *Arnold und Richter* proizvela

je prvu 35mm kameru Arriflex s ovom vrstom sektora i za to je nagrađena specijalnim Oscarom 1982.

Giljotinski sektor sastoji se od male ploče koja se pomiče gore-dolje ispred otvora za ekspoziciju film. vrpce, a sinkronizirana je s hvataljkama za propuštanje i zaustavljanje puta svjetla do vrpce. Stvara određene vibracije i zbog toga veći šum kamere, pa se rabi u film. kamerama manjeg formata. Fr. V.

SEKULOVIĆ, Aleksandar, snimatelj (Herceg-
-Novi, 25. IX 1918 — Beograd, 28. VIII 1974).
Završio srednju teh. školu. Film. reportažom po-
činje se baviti u partizanima uz sovj. reportera V.
Muromceva, kasnije i samostalno. Nakon rata
asistent je sovj. snimatelja E. K. Tisséa u filmu
U planinama Jugoslavije (A. M. Room, 1946). Ne-
ko vrijeme radi za film. novosti, potom asistira
Ž. Skriginu u filmu *Slavica* (V. Afrić, 1947), u ko-
jem i snima nekoliko posljednjih scena u interije-
ru. Korisna prva iskustva i rano iskazani dar

omogućuju mu da već 1948. snimi svoj prvi cjelo-
večernji film — *Besmrtnu mladost* V. Nanovića.
Najveće uspjehe ostvaruje filmovima V. Pogačica
Veliki i mali (1956, Zlatna arena na festivalu u
Puli), *Subotom uveče* (1957, nagrađen u Puli /*ex
aquo*/) i *Sam* (1959, nagrađen u Puli); Zlatnu
arenu kasnije osvaja i za *Sibirsku leđi Magbet*
(1962) A. Wajde. Istaknuo se i u suradnji sa
V. Bulajićem (*Kozara*, 1962, i dugometr. doku-
mentarac *Skoplje* 63, 1964), M. Đukanovićem (*Ne
diraj u sreću*, 1961, i *Inspektor*, 1965), V. Stojano-
vićem (*Campo Mamula*, 1959), S. Jankovićem
(*Radopolje*, 1963) i F. Škubonjom (*Nizvodno od
sunca*, 1969), a snimao je i koprodukcije (*Kapo*,
1960, G. Pontecorva /sa G. Bellisariom/ i *Nasilje
na trgu*, 1961, L. Bercovicija). Od početka karijere
uspijevao je u svoje filmove udahnuti osobni pe-
čat, pa i u reportaže, u kojima se nije zadovoljavao
»hladnim« registriranjem stvarnosti. Kao gl. sni-
matelj snimio je 20 igr. i oko 30 kratkometr.
filmova (pretežno namjenskih). Bio je jedan od
članova prve uprave Saveza filmskih radnika Ju-
goslavije i njegov sekretar, te potpredsjednik
Udruženja filmskih radnika Srbije. Uz brojna dr.
priznanja, odlikovan je Ordenom rada sa srebr-
nim i sa zlatnim vijencem.

Ostali igr. filmovi: *Opštinsko dete* (P. Đorđević,
1953); *Anikina vremena* (V. Pogačić, 1954); *Klisu-
ra* (B. Kosanović, 1956); *Te noći* (J. Zivanović,
1958); *Vreme ljubavi* (omnibus, epizoda V. Petri-
ća, 1966); *Bokseri idu u raj* (B. Celović, 1967);
Kad golubovi polete (V. Radovanović, 1968). Mo. I.

SEKUNDARI → HARMONIČKO SLAGA-
NJE BOJĀ

SEKVENCA. 1. Dio narativnog filma koji i sâm
ima zaokruženu narativnu strukturu — »svoju
priču« (→ PRIČA, FILMSKA), a ima i specifičnu ulogu
u općoj narativnoj strukturi cijeloga film.
djela.

Za razliku od → scene (s kojom ima dosta
srodnosti), S. ne mora sadržavati neprekidno pra-
ćenje kontinuiranih zbivanja, već se u njoj mogu
zbivanja predočavati s pomoću niza (velikim)
elipsama odvojenih scena (→ ELIPSA), kao i s po-
moću montažnog paralelizma (→ PARALELNA MON-
TAŽA). Međutim, S. može biti sastavljena i od jedne
scene, a kako scena može biti dana u jednom
→ kadru, moguće je i sekvencu izvesti u jednom
kadru; tada se o njoj govori kao o → *kadar-
sekvenci*. Tipično, međutim, S. se sastoji od više
scena ili od jedne složene scene, dok se sve dr.
varijante drže stilizacijskima (→ STILIZACIJA).

S. se, u pravilu, identificira s pomoću osobite
uloge koju ima u narativnom toku, odn. po tipu

A. SEKULOVIĆ,
Radopolje (red.
S. Janković)



fabulističkog zbivanja koje se u njoj prati. Zato se
zna govoriti — kao i o scenama — o *uvodnim
sekvencama*, *sekvencama potjere*, *dijaloškim sekvencama*,
komičkim sekvencama, *kulminacijskoj sekvenci*,
završnoj sekvenci i sl. Također, budući da
u filmu postoji ograničen i pregledan broj sekven-
ci (kako-gdje, ali prosječno desetak), o sekvencama
se zna govoriti pod rednim brojem (npr.
o »prvoj sekvenci«, »drugoj sekvenci« i sl.).

Jasnoća razlikovanja sekvenci u narativnom fil-
mu uvelike ovisi o jasnoj strukturiranosti naracije
i o izdiferenciranim ulogama pojedinih narativnih
potcjelina. Ukoliko toga nema, može biti vrlo
teško da se uopće razabere što bi bila »sekvenca«
u određenom filmu. Također, zbog ne uvijek
posve jasnih kriterija u razlikovanju sekvenci, one
nisu proizvodno operativne jedinice; pojam *sekvenc-
venca* upotrebljava se tek onda kad se želi bolje
ocrtati globalna narativna strukturiranost filma
s recepcijskog stajališta.

2. Također i: *montažna sintagma*, → *montažni
sklop*. Niz kadrova povezanih jedinstvenim mon-
tažnim postupkom i po tome dovoljno izdvojenih
od ostatka izlaganja (→ MONTAŽA, Sintagmatska
montaža — montažni sklopovi).

H. Tć.
SELIG, am. filmska kompanija koju je, odušev-
ljen demonstracijom Edisonova kinetoscopea
1895. u Dallasu, osnovao izumitelj *William N. Se-
lig* (1864–1948). Ne uspjevši konstruirati vlastitu
aparaturu, Selig kopira Lumiereove strojeve,
pompozno ih nazvavši »standardna Seligova ka-
mera« i »Seligov polyscope« (projektor). U okviru
vlastite *Selig Polyscope Company* (kraće *Selig*)
smještene u Chicagu, proizvodi prve filmove
i — preživjevši gangsterske pritiske — pridružuje
se → *Motion Pictures Patent Company* (akr.
MPPC). God. 1909. proizvodi glasoviti lažni do-
kum. film o lovu Th. Roosevelta na lavove; ne
mogavši, naime, dobiti dozvolu da snima pred-
sjednika u Africi, Selig unajmljuje staroga lava,
pronalazi Rooseveltova dvojnika, dok mu chika-
ški crnci glume domoroce. Uspjeh filma ga okura-
žuje, pa snima brojne projekte sa životinjama,
a financira i ekspedicije u egzotične krajeve zbog
snimanja autentičnih materijala. Iste godine Selig
prelazi u Hollywood i počinje producirati dugo-
metr. filmove (prvi su mu uspjeh *Pljačkaši*, 1914,
C. Campbella). Značajan je i po proizvodnji dru-
goga am. → serijala *Kathlyne pustolovine* (1913,
13 nastavaka), anim. filmova (tzv. *Seligettes*) i ve-
sternisa sa T. Mixom (koji su mu donosili najviše
prihoda). Ipak, 1918. njegova tvrtka propada,
a sam Selig film. industriju napušta 1922. VI. T.
SELI MOVIĆ, Mehmed-Meša, književnik i sce-
narist (Tuzla, 26. VI 1910 — Beograd, 11. VII
1982). Diplomirao jugoslavistiku na Filozofskom

fakultetu u Beogradu. Borac NOB-a. Poč. 50-ih
godina kraće je vrijeme umj. direktor poduzeća
Bosna film. Jedan od najistaknutijih poratnih ju-
gosl. književnika, objavio je niz pripovijedaka,
a također i višestruko nagrađivane romane *Tišine*,
Derviš i smrt i *Tvrđava*. Sa scenar. radom počinje
na kratkometr. filmu (npr. *Mjesečnik br. 8* iz
1947), a nastavlja u ambicioznim igr. projektima
nejednaka uspjeha (sam ili u suradnji): *Kuća na
obali* (B. Kosanović, 1954), *Tuda zemlja* (J. Gale,
1957), za koji je na festivalu u Puli nagrađen
specijalnom nagradom, *Noći i jutro* (P. Majhrov-
ski, 1959), *Konjuh planinom* (F. Hadžić, 1966),
Opatica i komesar (G. Sipovac, 1968), *Udi, ako
hoćeš* (R. Ostojić, 1968) te koprodukcija *Plameno-
vi nad Jadranom* (A. Astruc, 1968). Njegov naj-
poznatiji roman *Derviš i smrt* uspješno je ekranizi-
rao Z. Velimirović (1974).

N. Sić.
SELLERS, Peter (pr. ime **Richard Henry Sel-
lers**), brit. glumac (Southsea, 8. IX 1925 — Lon-
don, 24. VII 1980). Već kao dječak glumi u lje-
tovališnom varijetetu svojih roditelja. God. 1949.
kao improvizator-imitator vodi nadrealist. humo-
rističku emisiju *Goon Show* radio-BBC-ja. Na
filmu debitira 1951. Prvo razdoblje film. karijere
vezano je uz → Ealing-komedije; posebno se
ističe kao član smiješne bande u *Gangsterskoj pe-
torki* (1955) A. Mackendricka i kao izmanipulirani
sindikalni vođa u filmu *Ja sam dobro, Jack* (1959)
J. Boultinga, za što je nagrađen nagradom Britan-
ske filmske akademije. Nakon velikog uspjeha
ulogom generala u mirovini u *Valceru toređora*
(1962) J. Guillermina otpočinje i međunar. karije-
ru. Ugled učvršćuje kao pisac, zlokobni šarmer
(svojevrsni Jago) u *Loliti* (1962) S. Kubricka, po-
tom i trostrukom ulogom (oficira RAF-a, pred-
sjednika SAD i nacističkog znanstvenika u am.
službi) u *Doktoru Strangeloveu* (1964) istog redate-
lja, za koju je nominiran za Oscar za gl. ulogu.
U njima u potpunosti otkriva sposobnosti koje će
obilježiti njegovu dalju karijeru: sposobnost imi-
tacije i transformacije, »apsolutni sluh« za razna
karakterna obilježja, glum. tehniku o rasponu od
introvertirane minucioznosti do egzaltiranih dos-
jetki, te sklonost improvizaciji koja je iziskivala
»čvrstu ruku redatelja«. Ugled jednog od najpo-
pularnijih svjetskih komičara stječe serijom filma-
va B. Edwardsa o nespretnom inspektoru Clouse-
auu (*Ružičasta pantera*, 1964; *Pucanj u tami*,
1964; *Povratak Pink Panthera*, 1974; *Inspektor
Clouseau u akciji*, 1976; *Osveta inspektora Clousea-
ua*, 1978; *Duboki trag Pink Panthera*, 1982 /kom-
binacija materijala snimljenih 1980. do Sellersove
smrti i »restlova« od prethodnih filmova/). Speci-
fičan glum. domet predstavlja uloga prostodušno-
ga i neukog vrtlara koji se uspinje na društ.



P. SELLERS u filmu
Inspektor Clouseau
u akciji

ljestvici ponavljajući verbalne tv-klišeje u filmu *Dobrodošli, Mr. Chance* (1980) H. Ashbyja, za kojeg je ponovno nominiran za Oscar. Umire od srčanog udara za snimanja filma *Đavolski plan doktora Fu Manchua* (1980) P. Haggarda. Nastupio je u 52 filma (uključujući i njegov red. projekt *Gospodin Topaze* — Mr. Topaze, 1961 /prema M. Pagnolul/). Glumio je i na televiziji.

Njegova druga supruga **Britt Ekland** i četvrta **Lynne Frederick** također su glumice.

Ostale važnije uloge: *Palčić* (G. Pal, 1958); *Rat spolova* (Ch. Crichton, 1959); *Milijunašica* (A. Asquith, 1960); *Za igru je potrebno dvoje* (S. Gilliat, 1962); *Svijet Henryja Orienta* (G. R. Hill, 1964); *Sto je novo, mačkice?* (C. Donner, 1965); *Pogrešna kutija* (B. Forbes, 1966); *Lov na lisicu* (V. De Sica, 1966); *Casino Royale* (J. Huston, R. Parrish, V. Guest, K. Hughes i dr., 1967); *Zvekan* (R. Parrish, 1967); *Zabava* (B. Edwards, 1968); *Volim vas, Alice B. Toklas/Volio sam hipi-djevojku* (H. Averbach, 1968); *Djevojka u mojoj juhi* (R. Boulting, 1970); *Poziv na večeru s ubojstvom* (R. Moore, 1976); *Zarobljenik dvorca Zenda* (R. Quine, 1979).

LIT.: A. Walker, Peter Sellers: The Authorised Biography, London 1981; M. Sellers (with S. and V. Sellers), P. S. I Love You: Peter Sellers 1951–80, London 1981; D. Sylvester, Peter Sellers: An Illustrated Biography, London 1981.

H. Hr. SELPIN, Herbert, njem. redatelj i scenarist (Berlin, 29. V 1902 — Berlin, 1. VIII 1942). Isprva plaćeni plesač u plesnim dvoranama i ulični boksač. Na filmu od 1924. kao pomoćnik redatelja, montažer, asistent producenta i scenarist. Režira od 1931. Nakon više nezapaženih tzv. domovinskih filmova (*Heimatfilme*), 1934. u današnjoj Tanzaniji ilegalno realizira *Jahače njemačke Istočne Afrike* (Die Reiter von Deutsch-Ostafrika), priču o njem. farmeru koji organizira »zaštitne grupe« protiv Britanaca za I svj. rata. Iako izrazito antibrit. djelo, nacistička cenzura zabranila ga je 1939. »zbog pacifizma«, a saveznička 1945. »zbog ratnohuškačke propagande«. God. 1937. režira svoj najuspjeliji film *Zenidbeni varalica* (Heiratsschwindler), po nekima jedan od najboljih njem. zvučnih uopće; ta priča o lopovu koji se iz zatvora vraća u zabačeno mjesto gdje je nekad počinio prve prijestupe, te opet krađe i vara mlade djevojke lažnim bračnim ponudama izazivajući i tragedije, snimljena je faktički u neorealist. maniri, s takvom dokumentarno-realist. detaljizacijom i atmosferom potištenosti i dosade, da je i do danas ostalo nejasno kako je u doba Goebbelsova kinemat. propagandizma uopće i prikazana. Kao iskusan profesionalac i rafiniran majstor napetih

prizora koji u tadašnju njem. kinematografiju unosi avanturizam i akciju po am. uzoru (izrazito preferira filmove s radnjom u inozemstvu), 1938–41. režira 5 filmova sa H. Albersom koji predstavljaju pokušaj revitalizacije star-sistema iz 20-ih godina: *Narednik Berry* (Sergeant Berry, 1938), *Voda za Canitogu* (Wasser für Canitoga, 1939), *Čovjek na stranputici* (Ein Mann auf Abwegen, 1940), *Pandur Trenk* (Trenck, der Pandur, 1940) i *Carl Peters* (1941), sve (osobito posljednjeg) i s manje ili više izraženim propagandističkim crtama. Nakon što 1942. »po naređenju« snima biografski film o usavršitelju podmornice Wilhelmu Baueru *Tajni spis W. B. I* (Geheimakte W. B. I), otpočinje rad na svomu najambicioznijem spektaklu *Titanic* (1943) o katastrofi brit. putničkog broda 1912. Potonuću snima kombinacijom trika s modelom u ateljeu i eksterijernim snimkama u luci Gdingen (danas Gdynia, Poljska); fascinantne noćne scene spašavanja ili »sati užasa, očaja i straha« (snimatelj F. Behn-Grund) poslije rata su — bez naznake izvornika — umontirane u brit. film *Noć koja se pamti* (R. W. Baker, 1958). Zbog uvrede njem. vojske za snimanja i opetovanog odbijanja da to opovrgne, iz Goebbelsova je ureda odveden u zatvor Gestapoa gdje je, prema izvješću agencije DNB, »izvršio samoubojstvo naramenicama pričvršćenim o prozorske rešetke«; film je dovršio W. Kingler. S. je ukupno režirao 23 filma.

Ostali važniji filmovi: *Između dva srca* (Zwischen zwei Herzen, 1934); *Idealan suprug* (Ein idealer Gatte, 1934); *Zeleni domino* (Der grüne Domino, 1935); *Skandal oko »Sišmiša«* (Skandal um die Fledermaus, 1936).

Vr. V.

SELZNICK, David Oliver, am. producent (Pittsburgh, Pennsylvania, 10. V 1902 — Hollywood, 22. VI 1965). Sin producenta Lewisa S., brat producenta i »lovca na talente« Myrona S. Kratko studira na sveučilištu Columbia, potom uz oca radi na filmu. Nakon očeva bankrota 1923. producira 2 izuzetno uspješna dokum. filma: o boksu te natjecanju za miss u Madison Square Gardenu (sa R. Valentinom kao članom žirija); to mu donosi ponudu kompanije MGM, u kojoj djeluje u scenar. odjelu. U samo nekoliko tjedana reformira taj odjel, a potom kao producent realizira 2 vesterna popularnog T. McCoya odjednom, smanjivši troškove na pola. God. 1927. razilazi se sa šefom MGM-a L. B. Mayerom i odlazi u Paramount. Ondje kao producent i supervizor ostvaruje prve veće uspjehe (npr. *Čovjek koga volim* W. A. Wellmana i *Četiri pera* E. B. Schoedsacka,

M. Coopera i L. Mendesa, oba 1929). Preuzevši 1931. vođenje produkcije tada još malog RKO-a, uspjehe postiže angažirajući G. Cukora i K. Hepburn (*Male žene*, 1933) te M. Coopera i E. B. Schoedsacka (*King Kong*, 1933). Kada je 1933. I. Thalberg ozbiljno obolio, Mayer vraća Selznicka u MGM — ovaj put kao potpredsjednika i producenta visokih ingerencija (s vlastitim produkcijskim odjelom); S. sa sobom dovodi i Cukora (*Večera u osam*, 1933). Favorizira velike zvijezde, ne šteti ni na jednoj bitnoj dimenziji produkcije i uvijek teži u nečemu biti prvi; tako producira prvi film F. Astairea (*Razigrana dama*, 1933, R. Z. Leonarda), mnogo troši na scenogr. uvjerljivost (*Viva Villa!*, 1934, J. Conwaya i H. Hawksa), a počinje pokazivati i sklonost prema raskošnim adaptacijama klas. književnosti (*Ana Karenjina* C. Browna i *David Copperfield* G. Cukora, oba 1935). Težeći za poslovnom neovisnošću, 1936. sa M. C. Cooperom, H. Kalmusom i J. Hayom Whitneyjem osniva kompaniju *Selznick International Pictures*, u okviru koje ubrzo proizvodi nekoliko značajnih filmova (npr. *Mali lord Fauntleroy*, 1936, J. Cromwella, te *Ništa sveto* i *Zvijezda je rođena*, oba 1937, W. A. Wellmana); ističe se i lansiranje novih zvijezda (npr. I. Bergman 1939). Vrhunac karijere ostvaruje, nakon trogodišnje produkcije filmom *Prohujalo s vjehom* (1939), najskupljim, najpopularnijim i, vjerojatno, komercijalno najuspješnijim svih vremena (njime se i sam svrstava među najznačajnije producente u povijesti filma); organizira spektakularnu kampanju biranja gl. glumice (na opće iznenađenje odabrana je nepoznata V. Leigh), mijenja 3 redatelja (G. Cukor, S. Wood i potpisani V. Fleming) i 15 scenarista, dopisujući i sam, čak i režirajući pojedine scene. I pored golemog dobitka, njegovo poduzeće nije mnogo zaradilo (većinu je odnio distributer MGM, kod kojeg se S. obilno zadužio). Ipak, to mu je omogućilo ulaganje u osobnije projekte; tako angažira A. Hitchcocka i njegovom *Rebeccom* (1940) osvaja Oscar za najbolji film kao prvi neovisni producent u povijesti Hollywooda. U 40-im godinama uglavnom »posuđuje« zvijezde koje je stvorio (I. Bergman, J. Fontaine, J. Cotten, G. Peck), preprodaje već pripremljene projekte (npr. *Ozloglašena*, 1946, A. Hitchcocka) i ulaže u dr. poduzeća (npr. 25% dionica United Artists). Ljubav prema glumici J. Jones odredit će njegov dalji put još od prvih zajedničkih projekata (*Bernadettina pjesma*, 1943, H. Kinga i *Otkako si otišao*, 1944, J. Cromwella). Vesternom *Dvoboj na suncu* (K. Vidor, 1947) pokušava dostići produkcijsku razinu filma *Prohujalo s vjehom*, u čemu — i pored velikog uspjeha — ne uspijeva; ipak, osniva *Selznick Releasing Organization*, kojom distribuira skupe promašaje — *Šlučaj Paradine* (A. Hitchcock, 1947) i *Portret Jennie* (W. Dieterle, 1948), potonji kao »kvintescenciju« opsesije J. Jones. U dugu od 12 milijuna dolara, njegova tvrtka 1949. bankrotira, a S. se ženi J. Jones i otada samo upravlja njenom karijerom. Neprestano riskirajući i čineći pogrešne poteze (npr. *Stanica Termini*, 1953, V. De Sike), nakon posvemašnjeg neuspjeha filma *Zbogom, oružje* (Ch. Vidor, 1956) napušta produkciju. Umire od srčanog udara.

I njegov sin **Jeffrey Selznick** je film. producent.

LIT.: R. Behmer (urednik), Memo from: David O. Selznick, New York 1972; R. Haver (urednik), Selznick: David O. Selznick's Hollywood, New York 1980.

VI. T. SEMBENE, Ousmane, seneg. redatelj, scenarist i pisac (Ziginshor, 8. I 1923). Odrastao uz ujaka — erudita u francuskom i arapskom. Napustivši rodni kraj, mijenja čak 36 zanimanja: od lučkog

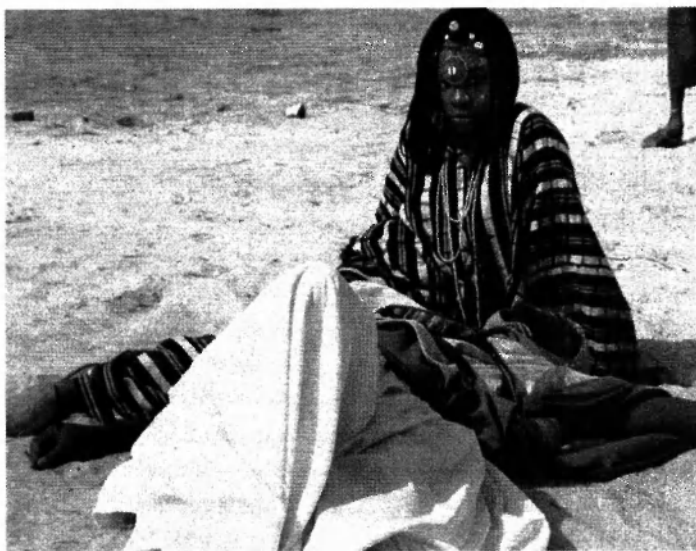
radnika u Marseilleu do književnika. Kao sindikalist piše svoj prvi roman *Crni doker* (Dockers noir, 1957), a u Moskvi — gdje s franc. stipendijom studira režiju u klasi M. S. Donskoja i S. A. Gerasimova — *Drvene božje štapiće* (Les bouts de bois de Dieu, 1960). Prvi dokum. film režira 1962, a iste godine i kratki igr. film *Borom Sarret* pod utjecajem tal. neorealizma, o teškom životu siromašnog kočijaša u Dakaru. God. 1966. realizira prvi cjelovečernji igr. film *Crne Afrike Crna žena iz...* (La Noire de...), osudu neokolonijalizma i rasizma, nagrađen u Francuskoj Nagradom »Jean Vigo« te Zlatnom Tanit na festivalu u Kartagi. Slijedi *Mandatno pismo* (Mandat, 1968) prema vlastitom romanu, o makinacijama domaće i strane birokracije (specijalna nagrada u Veneciji). *Bog gromova* (Emitai, 1971) u dijelom dokumentarističkom stilu (s neprofesionalnim glumcima) govori o otporu crnih žena kolonijalnoj represiji franc. vojske 1942. Svoje najbolje djelo *Impotencija* (Xala, 1974), ponovno s naturščicima, također snima po vlastitom romanu; film je sugestivna slika dakarskih skoroejčica, polit. smutljivaca, podmitljivaca i nacionalnih eksploatatora okruženih vračevima i marabutima. God. 1977. snima *Otpor* (Ceddo) s pričom iz XVIII st., o otporu naroda Senegala agresivnom islamu. Za svoj cjelokupni knjiž. i film. rad nagrađen je na festivalu u Moskvi 1979.

Snimajući (uz francuski) na najrasprostranjenijem seneg. jeziku *wolof*, S. ne želi kopirati film. šablone ni Zapada ni Istoka, već teži svojevrsnoj »afrikanizaciji« film. stila (pritom odbacuje ideologiju tzv. *négritudea*, kao neostvarljiv spoj plemenske strukture i evropeizma). Najutjecajniji sineast Crne Afrike, svojim je filmovima dotaknuo i razradio brojne teme, kroz koje uvijek izbija trajni sukob plemenskoga i nacionalnoga, domovine i tuđine, patrijarhalnoga seoskog i novoga urbanog načina života. Svojim djelovanjem otkriva se kao umjetnik izrazito produhovljenoga i kritičkog stava prema manifestacijama velikih društ. promjena u Africi.

LIT.: P. S. Vieira, Ousmane Sembène, cinéaste. Première période 1962-1971, Paris 1972.

R. S. **SEMILOŠKA ŠKOLA**, orijentacija u proučavanju filma koja uzima film. djelo kao jezičnu tvorevinu, tj. kao sistem značenjskih struktura reguliranih kodovima, prethodno postojećim pravilima koja omogućuju njihovo »čitanje«. Prvi tragovi jezičnog shvaćanja medija pojavili su se, više u metaforičkom smislu, u učenjima → R. Canuda i → L. Delluca, osobito su se razvili u montažnim teorijama → S. M. Eizenštejna, postali znanstveno osnovani u ranim člancima rus. formalista (prvenstveno → R. Jakobsona), a u punoj mjeri došli do izražaja s pozivanjem na strukturalnu lingvistiku F. de Saussurea u radovima → R. Barthesa i → J. Mitryja u prvoj polovici 60-ih godina. Ubrzo se ova tendencija proširila i u Italiji (→ P. P. Pasolini, → U. Eco, → G. Bettetini, → E. Garroni), SSSR-u (→ V. V. Ivanov, → J. M. Lotman), Poljskoj (→ A. Helman), Vel. Britaniji (→ P. Wollen, s oslanjanjem na semiotičke postavke am. logičara Ch. S. Peircea), a zatim i u dr. zemljama; najeminentniji predstavnik u Francuskoj je → Ch. Metz, koji je orijentaciju ranih semiologa prema znaku i manjim distinktivnim jedinicama usmjerio na proučavanje »velikih sintagmatskih cjelina« i kodova. Ovo usmjerenje povezano je sa → strukturalističkom školom, a imalo je utjecaja i na uobličavanje teorijskog pristupa kritici filmova kao pojedinačnih značenjskih sistema (→ M.-C. Ropars-Wuilleumier u Francuskoj, → S. Heath u Vel. Britaniji, te mnogi dr. u Evropi).

Du. S.



O. SEMBENE, *Otpor*

SEMON, Larry (pr. ime **Lawrence Semon**), am. glumac, redatelj i scenarist (West Point, Missouri, 6. VII 1889 → Victorville, California, 8. VIII 1928). Sin vodviljskog mađioničara i akrobata poznatog kao Veliki Zera, već kao dječak nastupa uz oca. Kasnije je karikaturist, ali ubrzo kao redatelj prelazi u film. kompaniju Vitagraph i 1916. debitira kratkometr. filmom *Čovjek iz Egipta* (The Man from Egypt). Iduće godine debitira i kao glumac i scenarist u filmu *Rough Troughs and Roof Tops*. Od tada sam ili u korežiji (npr. sa N. Taugom) režira svoje filmove, u kojima oblikuje lik vrlo popularnog klauna bijelo obojena lica, oštro ocrtanih usana (prema gore) i očiju, u bijeloj košulji s crnom kravatom, s prevelikim hlačama, vječito u pokretu, jurnjavi i smiješno-opasnim situacijama. Njegov red. postupak zasniva se na što većem gomilanju ekstravagantnih gegova, ne mareći suviše za skladnost cjeline. Bio je vrlo inventivan → gegmen koji je — više od dr. komičara → slapsticka — svoje dosjetke obogaćivao crtom nadrealizma, a to je pojedine njegove filmove činilo nedokučivima i kritici i publici; ipak, oni su izvršili određen utjecaj na tzv. luckastu komediju iz 30-ih godina. Sredinom 20-ih godina odlučuje se na ambicioznije dugometr. komedije, kojima — zbog suviše fragmentarne režije — doživljuje neuspjehe. Nakon financ. kraha filmova *Savršeni klaun* (F. Newmeyer, 1925) i vlastitog projekta *Lova* (Spuds, 1927) okušava se kao karakterni glumac u *Podzemlju* (1927) J. von Sternberga — bez uspjeha. God. 1928. bankrotira i ubrzo umire od posljedica živčanog sloma.

Njegovi filmovi bili su za ono doba prilično skupi, a za (česte) opasne scene imao je čak 4 dublera. Vrlo popularan bio je i u Evropi: u Italiji pod imenom *Ridolini*, u Francuskoj kao *Zigoto*, a u Španjolskoj kao *Romastin*. God. 1921. bio je najbolje plaćeni komičar Hollywooda. Zasluzan je i za otkrivanje više mladih talenata: O. Hardyja, koji je kao negativac nastupio u više njegovih filmova, L. Carlisle i D. Dwan, njegovih najčešćih partnerica (objema je bio i oženjen), i dr.

B. Vid.

SEMPRÚN, Jorge (puno ime **J. Semprun Maurra**), španj. scenarist, književnik i političar (Madrid, 10. X 1923). Iz ugledne građanske obitelji: sin sveuč. profesora, nećak Miguela Maure, jednog od osnivača Republike i njenoga prvog ministra unutrašnjih poslova. Potkraj građanskog rata s obitelji emigrira u Francusku. Za II svj. rata u pokretu otpora; uhapšen od kolaboracionista, predan je Nijemcima i zatočen u koncentraci-

onim logoru Buchenwald. Nakon rata prevoditelj UNESCO-a, a od 1953. profesionalni funkcionar KPŠ; 1957-62. član njezinoga CK, potom i Politbiroa, ali je 1964. isključen »zbog reformističkih ideja«. U to vrijeme zainteresirao se za film i kroz petnaestak godina napisao scenarije za više ključnih djela struje → političkog filma: *Rat je završen* (1966) A. Resnaisa, te *Z* (1968) i *Priznanje* (1969) Costa-Gavrasa. I u ostalim filmovima (*Atenat*, 1972, Y. Boisseta; *Afera Stavisky*, 1974, A. Resnaisa; *Priječki sud*, 1974, Costa-Gavrasa; *Žena na prozoru*, 1976, P. Granier-Deferrea; *Putovi na jug*, 1978, J. Loseyja) iskazuje zanimanje za polit. tematiku, često u obliku thrillera (što odlikuje i njegovo knjiž. stvaralaštvo: *Druga smrt Ramona Mercadera* / *La deuxième mort de Ramón Mercader* / iz 1969. smatra se najboljim špijunskim romanom franc. jezičnog područja). Nakon što je u Španjolskoj 1977. legalizirana KP, S. objavljuje svoje ključno knjiž. djelo *Autobiografija Federica Sáncheza* (L'autobiographie de Federico Sánchez / Autobiografía de Federico Sánchez), bespoštednu autobiografiju jednoga (bivšeg) revolucionara (sa svojim imenom ilegalca u naslovu). Nakon demok. preobrazbe španj. društva, vraća se u domovinu i angažira u prvom redu na kult. polju (tako je koscenarist značajnog projekta španj. televizije — tv-serije *Užasi rata* M. Camúsa, o Napoleonovoj okupaciji Španjolske sagledanoj očima slikara Goye). God. 1988. imenovan je ministrom kulture u socijal. vladi F. Gonzáleza, izazivajući time usporedbu sa → A. Malrauxom.

Red.

SEN, Mrinal, ind. redatelj (Calcutta, 4. V 1923). Studirao fiziku. Isprva novinar; intenzivno proučava teoriju filma (R. Arnhem, V. I. Pudovkin, S. M. Eizenštejn, B. Balázs, P. Rotha), potom piše o mediju (npr. knjiga o Ch. Chaplinu), a 1956. debitira kao redatelj (*Zora* — Raat bhore). Radikalno ljevičarski orijentiran, izrazito kritički pristupa negativnim pojavama u ind. društvu: besprimjernoj bijedi seljaštva, nasilju veleposjedničk. nezaposlenosti, manevrima kapitala, ostacima kolonijalizma i sl. Raniji filmovi oslanjaju mu se na evr. uzore (Eizenštejn, neorealizam, novi val / Truffaut, Godard/), kasnije se služi oblicima »agitke«, da bi u novijim djelima razvijao smireniju i logičniju naraciju (ipak, polit. naboj i dalje je vrlo prisutan). Pozornost i izvan Indije svraća trilogijom o bijednim soc. prilikama u Bengalu: *Interju* (The Interview, 1971), *Calcutta 71* (1972) i *Gerilac* (Padatik, 1973). Sl. tematske odrednice iskazuju i njegovi festivalski uspjesi: *Seoske priče* (Oka oorie katha, 1977) nagrađivane u Karlovym



Ž. SENEČIĆ, *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (red. B. Ivanda)

Varyma, *Čovjek sa sjekinom* (Parashuram, 1978) nagrađivan u Moskvi i *U potrazi za glađu* (Akaler sandhane, 1980) nagrađivan u Berlinu. Povremeno režira i dokum. filmove.

Neujednačena ali provokativnog opusa (na jeziku bengali, tek povremeno na hindiju ili teluguu) zasnovana na marksističkom svjetonazoru, čehovljevske simpatije prema »malom čovjeku«, S. je — nakon S. Raya — najznačajniji ind. sineast, ujedno jedan od najzaslužnijih za međunar. ugled koji uživa ind. kinematografija.

Ostali igr. filmovi: *Pod plavetnilom neba* (Neel akasher neechey, 1959); *Svadbena dan* (Baishey shravana, 1960); *Ponovno* (Punasha, 1961); *Napokon!* (Abasheshey, 1962); *Predstavnik* (Pratinidhi, 1964); *Gore u oblacima* (Akash kusum, 1965); *Dvojica braće* (Matira manisha, 1966); *Gospodin Shome* (Bhuvan Shome, 1969); *Ispunjena želja* (Ichhapuran, 1970); *Nedovršena priča* (Ek adhuri kahani, 1972); *Zbor* (Chorus, 1974); *Kraljevski lov* (Marigayaa, 1976); *Dan kao svaki drugi* (Ekdin pratidin, 1979); *Kaleidoskop* (Shaalchitra, 1981); *Klasno pitanje* (Kharij, 1982); *Ruševine* (Khandhar, 1984); *Iskreno rečeno* (Tasveer apni apni, 1985); *Geneza* (Genesis, 1986).

R. Sr.

SENEČIĆ, Željko, scenograf, scenarist, slikar i dramski pisac (Zagreb, 18. I 1933). Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu 1956, potom scenografiju na Kazališnoj akademiji 1960. Na filmu od 1963 (*Dve noći u jednom danu* R. Ostojića); izradio je scenografije za oko 70 domaćih, koprodukcijских (npr. *Protivna*, 1973, K. Douglassa i Z. Čalića, te *Gospođica*, 1980, V. Jasnog) i stranih filmova (npr. *Limeni bubanj*, 1979, V. Schlöndorffa /u suradnji/), oko 30 tv-filmova i oko 180 tv-drama (dvaput je nagrađen na tv-festivalu na Bledu, a dvaput u Portorožu), više domaćih i stranih tv-serija (za *Dvanaest žigosanih III* nominiran je za am. tv-nagradu Emmy), te za više od 200 ostalih tv-emisija. Na festivalu u Puli nagrađen je za filmove *Pravo stanje stvari* (F. Hadžić, 1964), jedan od prvih jugoslavenskih u potpunosti snimljenih izvan studija, u autentičnim interijerima, i *Ljubavna pisma s predušljajem* (Z. Berković, 1985), gdje do posebnog izražaja dolazi njegov smisao za urbane interijere (kao i u *Glembajevima*, 1988, A. Vrdoljaka, evokaciji »Krlježina svijeta« visoke lik. kulture). Povremeno je i scenograf u anim. filmovima. Koscenarist je igr. filmova *Događaj* (V. Mimica, 1969) i *Kuća* (B. Žižić, 1975), kojima je i scenograf, a pisao je i za kratkometr. filmove i televiziju. Prema vlastitom scenariju režirao je kratkometr. film *Od koljevoke pa do groba najljepše je đачko doba* (1976).

Napisao je nekoliko kaz. komada, a kao slikar imao je više izložaba u zemlji i inozemstvu.

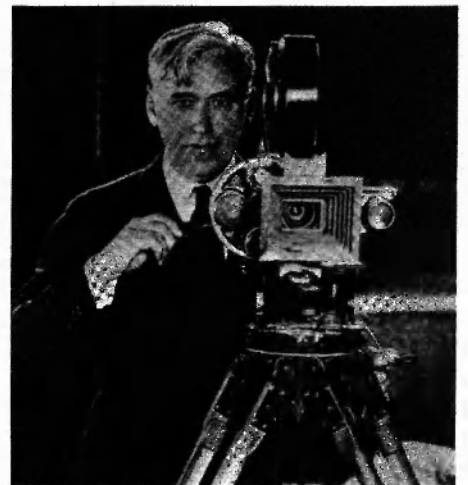
Ostali važniji filmovi (kao scenograf): *Prometej s otoka Viševice* (V. Mimica, 1965); *Ključ* (omnibus, 1965); *Druga strana medalje* (F. Hadžić, 1965); *Rondo* (Z. Berković, 1966); *Breza* (A. Babaja, 1967); *Četvrti suputnik* (B. Bauer, 1967); *Iluzija* (K. Papić, 1967); *Imam dođe mame i dva tate* (K. Golik, 1968); *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (B. Ivanda, 1968); *Kad čuješ zvona* (A. Vrdoljak, 1969); *Jedanaesta zapovijed* (V. Kljaković, 1970); *Put u raj* (M. Fanelli, 1970); *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik, 1970); *Hranjenik* (V. Mimica, 1970); *Putovanje na mjesto nesreće* (Z. Berković, 1971); *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja* (K. Papić, 1973); *Razmeđa* (K. Golik, 1973); *Deps* (A. Vrdoljak, 1974); *Muke po Mati* (L. Zafranović, 1975); *Pucanj* (K. Golik, 1977); *Ljubica* (K. Golik, 1978); *Priječki sud* (B. Ivanda, 1978); *Usporeno kretanje* (V. Kljaković, 1979); *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982); *Vila Orhideja* (K. Golik, 1988).

Mi. Bog.

SENEGAL. Kako je zemlja (oko 7 milijuna stanovnika) podijeljena u brojna plemena sa zasebnim jezicima (najzastupljeniji je wolof — oko 36%), golema većina stanovništva nepismena, a tek oko 20% govori francuski, razumljivo je da je »govor slika« bio vrlo efikasno sredstvo i prosvjećivanja i zabave, pa je u Senegal — kao pioniru kinematografije među frankofonim zemljama Crne Afrike — već u kolonijalnom razdoblju otpočela film. proizvodnja (*»Afrika na Seini«*, 1955, *Paulina Vieyraa*, o teškom životu afr. studenata u Parizu). Do pravog procvata došlo je nakon stjecanja nezavisnosti (1958), posebno 60-ih godina, kada se javlja najutjecajniji sineast Crne Afrike → *Ousmane Sembène*; on nastoji na tematskoj »afrikanizaciji« proizvodnje, te ustraje u uporabi jezika wolof. Pod njegovim utjecajem mlađi autori — školovani na film. školama ili praktičnim radom u studijima u Parizu, Rimu, Moskvi, Berlinu, Londonu i drugdje — zahvaćaju u društ. teme zemlje koja se tek oslobodila kolonijalizma i čije siromaštvo omogućuje spregu bivših franc. vlastodržaca s novim domaćima, ili govore o stalnom sudaru tradicionalnoga i novoga, zapadnjačkoga; za razliku od drugih afr. kinematografija, senegalska proizvodi vrlo malo filmova folklorne tematike. Osobito se ističu *Babacar Samb*, *Mahama Johnson Traoré*, *Djibril Mambéty Diop*, *Badu Boy*, *Momar Thiam*, *Tidian Aw*, *Moussa Bathily*, *Beye Ben Diogaye*, *Safi Faye*, zasad jedina redateljica seneg. kinematografije, *Seck N'Gaido Bah* i dr., radeći i dokum. i igr. filmove. I dalje djeluju veterani *P. Vieyra* i *Ou. Sembène*, koji svojim ključnim ostvarenjima »Crna žena iz...« (1966), »Impotencija« (1974) i »Otpor« (1977) stječe i velik međunar. ugled. *SIDEC*, seneg. nacionalno poduzeće za film. distribuciju i eksploataciju, ima u svom posjedu oko polovicu od 80-ak kinodvorana u zemlji, ali ne može voditi samostalnu politiku, jer tim djelatnostima »dirigiraju« franc. *Consortium Interafricain* i am. *AFRAM*. Osim toga, vrlo su popularni komerc. proizvodi ind. kinematografije, pa je gl. zvijezda za seneg. publiku ind. glumac *Amitah Basham*.

R. Sr.

SENNETT, Mack (pr. ime *Michael Sinnott*), am. redatelj, producent i glumac kan. podrijetla (Richmond, Ontario, 17. I 1880 — Hollywood, 5. XI 1960). Potomak ir. useljenika u Kanadu, od 17. godine radi u čeličarnama. U želji da postane operni pjevač odlazi u New York (1902), ali ga kaz. producent i redatelj D. Belasco uvjerava da



MACK SENNETT



M. SENNETT, *Keystoneski policajci*

nema talenta. Ostavši ipak u New Yorku (kao zborist u musicalima), od 1908. glumi manje sporedne uloge u filmovima kompanije Biograph, kojima je redatelj D. W. Griffith, a gl. glumice B. Sweet, M. Pickford i → M. Normand, s kojom će kasnije (do 1917) surađivati i održavati privatnu vezu. God. 1909. scenarist je Griffithova filma *Usamljena vila*, pokazujući istodobno veliko zanimanje za snim. rad te posebno za montažu (koja je tih godina u naglom razvoju). Već od 1910. sam i režira kratkometr. filmove i glumi u njima. Dvije godine potom napušta Biograph; u novoosnovanom poduzeću → *Keystone Film Company* Ch. O. Baumanna i A. Kessela rukovodi produkcijom. S njim u novo poduzeće dolaze M. Normand, prva velika zvijezda am. nijeme komedije, te glumci F. Mace i F. Sterling (koji će postati »šef« slavnih Keystoneških policajaca). Ubrzo Keystone postaje vodeća kompanija u proizvodnji komedija, a S. najznačajniji redatelj u žanru. Proizvodni filmove u upravo frenetičnom tempu, od septembra 1912 (kada je snimljena prva rola sa 2 komedije: *Cohen skuplja dugove* — Cohen Collects Debt i *Vodena nimfa* — The Water Nymph) do januara 1913. snima po 1 takav program tjedno. Kako potražnja neprekidno raste, u februaru 1913. osniva još jednu produkcijsku grupu na čelu sa H. »Pathe« Lehrmanom, da bi 1915 — pod njegovom supervizijom — djelovalo već 9 takvih proizvodnih jedinica; u međuvremenu prelazi na proizvodnju filmova od 2 role (*Zuzu vođa orkestra* — Zuzu the Band Leader, 1913), a povremeno — prateći Griffithove cjelovečernje projekte — realizira i dulje (veliki komerc. uspjeh *Tillieina razorena romanca* — Tillie's Punctured Romance, 1914, od 6 rola). Od 1915. svoje projekte distribuira preko kompanije poznate pod imenom → *Triangle* (po 3 velikana: D. W. Griffithu, Th. H. Inceu i Sennettu), za koju iste godine i režira njezin prvi film *Moj sobar* (My Valet) od 3 role. Krug njegovih značajnih suradnika postupno se širi; on glumce-improvizatore stvara nalazeći ih posvuda — od cirkusa do ludnice: E. Kennedy, A. St. John, Ch. Conklin, A. Davenport, M. Durfee, H. McCoy, M. Swain i, prije svih, R. »Fatty« Arbuckle. Gotovo svi veliki am. komičari nij. razdoblja »prošli su školu« M. Sennetta i kompanije Keystone, tako i Ch. Chaplin, te — tada još bez uspjeha — H. Lloyd i H. Langdon, kao i redatelj F. Capra (u svojstvu gegmena, potom scenarista). I pored toga što je velik broj filmova sam režirao, za njega su radili i istaknuti redatelji nij. razdoblja (npr. C. Badger, E. Cline i R. Arbuckle).

Potaknut isprva Patheovim komedijama trke i potjere (koje je lansirao producent i redatelj F. Zecca), S. je stvorio vizualnu film. komediju,

tzv. → *slapstick*, zasnovanu na gegovima bez razrađenije anegdote ili priče. Osnovna metoda njegova rada bila je improvizacija pred kamerom; filmovi su svoj definitivni oblik dobivali za montažnim stolom. U oko 1500 komedija od 1 do 2 role (koliko ih je realizirao u vrijeme punog stvaralaštva 1912–22), sve se zasnivalo u prvom redu na vizualnoj komici — neprekidnom kretanju, ilogičnoj jurnjavi ljudi i svih vrsta vozila. Bio je to specifičan, neponovljiv oblik film. apsurdnog humora, »nadrealizam bez suza«; u tim burleskama nema psihologije ni »literature«, one su neizvedive u kazalištu: to je »čisti film«, svojevrstna *commedia dell'arte* XX st.; u njima se uvijek pojavljuju isti tipovi: debeli Fatty, ogromni Swain, zrikavi B. Turpin, lijepa M. Normand, Keystoneški policajci (tzv. *Keystone Cops*, od 1912) s mrgodnim Sterlingom na čelu, te Keystoneške kupačice (tzv. *Bathing Beauties*, od 1915) na čelu sa M. Prevost kao najljepšom (u njihovim je filmovima privlačnost djevojačka uspješno konkurirala dinamici i jurnjavi). Za Sennetta svijet je bio prava ludnica u kojoj se ljudi dijele uglavnom prema fiz. razlikama: na debele, malene, zrikave, mršave, dugonje, nespretne, surove itd.; u tom svijetu iracionalnih, apsurdnih situacija svi su oni jednaki u svojoj bezazlenosti (pa i gluposti), bez obzira na klasu kojoj pripadaju. Sve to ima samo jedan cilj: srozavanje dostojanstva svih autoriteta, i vlasti i bogatstva, stvaranjem neobjašnjive zbrke koja počinje, npr., nabacivanjem tortama (po mnogim izvorima, S. ga je »izmislio« 1913. u filmu *Buka iz dubine* — A Noise from the Deep), a završava demoliranjem čitavih kuća; neprekidno nizanje takvih iracionalnih situacija stvorilo je jedinstvenu »dramaturgiju apsurda«.

Da bi postigao neponovljivi ritam svojih komedija, S. je koristio sve poznate trikove koji su se mogli postići kamerom (npr. zaustavljeni pokret i obrnuti pokret), no neki su ostali neotkriveni sve do današnjeg dana. Prve novinske kritike Sennetovih komedija govorile su o »10 minuta besmislica, idiotskih glupih šala kada se čovjek pita što se uopće događa« (*The New-York Dramatic Mirror*, 1912), a nadrealisti o »najvećoj pobuni duha — crnom humoru« i »ekskurzijama u grotlo mentalnih ponora« (A. Breton) ili »sadističkim ili pornografskim sklonostima — ili objema« (E. Panofsky). Moglo bi se čak reći da je suvremeni teatar apsurda (E. Ionesco, S. Beckett) inspiriran tim komedijama. Po I. Barry »filmovi Macka Sennetta su organizirano ludilo«, a po riječima samog Sennetta »bila je to satira na ljudski rod«.

Od 1917. S. radi za Paramount, pa za First National, Pathé i nezavisno, potom ponovno u Paramountu. Ranih 20-ih godina njegove slapstick-komedije potisnute su od, u prvom redu,

Chaplinovih melodramatičnih priča o jakim i bogatima, i slabima i siromašnima. Nastavivši snimati i u zv. razdoblju (do 1935), S. nije iskazao samo nesnalažljivost u novoj tehnici i žanru »pričajuće« komedije, već i pokazao da je vrijeme prave film. vizualne komedije nepovratno prošlo skupa s nij. razdobljem. Sredinom 30-ih godina je bankrotirao i vratio se u Kanadu. God. 1939. nagrađen je specijalnim Oscarom za svoj doprinos filmu. Svoje uspomene prikupio je u autobiografskoj (diktiranoj) knjizi *Kralj komedije* (King of Comedy, New York 1954) — kako su ga, na vrhuncu karijere, i zvali.

Ostali važniji filmovi (kao redatelj) — 1912: *Mabelina strategija* (Mabel's Stratagem); *Mabeline pustolovine* (Mabel's Adventures); *Mabelini ljubavnici* (Mabel's Lovers); 1913: *Mabelina velika pogreška* (Mabel's Awful Mistake); *Mabelin novi junak* (Her New Beau); 1914: *Momak filma* (A Film Johnnie); *Zamršeni tango* (Tango Tangels); *Njegova omiljena zabava* (His Favorite Pastime); *Okrutna ljubav* (Cruel Cruel Love); *Najbolji stanar* (The Star Boarder); *Mabel za volanom* (Mabel at the Wheel /sa M. Normand/); *Dvadeset minuta ljubavi* (Twenty Minutes of Love); *Nokaut* (The Knockout); 1922: *Mabel, ponašaj se pristojno!* (Oh Mabel Behave! /sa F. Sterlingom/).

LIT.: C. A. Lejeune, Mack Sennett, London 1931; G. Fowler, Father Goose: The Story of Mack Sennett, New York 1934; J. Chevallier, Le cinéma burlesque américain 1912–30, Paris 1964; D. Turconi, Mack Sennett, Paris 1966; K. C. Lahue, Mack Sennett's Keystone: The Man, the Myth and the Comedies, South Brunswick 1971; K. C. Lahue, Dreams for Sale: The Rise and Fall of the Triangle Film Corporation, New York 1971. V. Pog.

SENZITOMETRIJA, znanstvena disciplina — ispitivanje i određivanje karakteristika fotogr. materijala. Metode ispitivanja bazirane su na fizikalno-kem. mjerenjima, a primjenjuju se pri ispitivanju fotogr. slojeva u njihovoj proizvodnji i nakon nje u fotogr. procesu i za ispitivanje same slike. Određivanje karakteristika fotogr. materijala senzitivnom metodom obuhvaća sljedeće faze: *senzitivometrijsko osvijetljavanje*, *senzitivometrijsku obradu*, *mjerjenje gustoće zacrtnjenja* (*densiteta*) i *konstrukciju krivulje zacrtnjenja*.

Senzitivometrijsko osvijetljavanje fotogr. materijala izvodi se s nizom različitih, ali definiranih ekspozicija u posebnom uređaju — tzv. *senzitivmetru*; sastavljen je od izvora svjetla definiranoga spektralnog sastava, kazete za foto-materijal i modulatora ekspozicije. Kako je fotogr. ekspozicija (E) definirana produktom intenziteta osvijetljavanja (I) i vremena osvijetljavanja (t) ($E = I \cdot t$), moguće ju je mijenjati promjenom jednog od faktora. S tim u svezi, postoje 2 tipa senzitivmetra: *intenzivitetni* i *vremenski*. U intenzivitetnom modulatoru ekspozicije nalazi se *sivi klin*, koji je sastavljen iz podloge i sloja različite debljine koja uvijek stalan jednoličan porast gustoće zacrtnjenja. Zbog različite gustoće zacrtnjenja transmisija svjetla kroz klin je različita, pa se na uzorku vrpce dobiva *intenzivitetna skala ekspozicija*, uz konstantno vrijeme osvijetljavanja. U vremenskomu, tokom osvijetljavanja uzorka foto-materijala mijenja se vrijeme, a intenzitet osvijetljavanja je konstantan. Promjenljivo vrijeme postiže se s pomoću sektorskog kotača s otvorima različite veličine, koji rastu geom. progresijom od ruba prema centru kotača. Zbog toga, na uzorku se nakon obradbe dobiva *vremenska skala ekspozicija*.

Senzitivometrijska obrada, kao i kod fotografiranja, obuhvaća i *razvijanje*, *prekidanje razvijanja*, *fiksiranje* te *pranje* i *sušenje foto-materijala*. Međutim, uvjeti senzitivometrijske obradbe strogo su definirani i konstantni. To se naročito odnosi na razvijanje koje se provodi u svježem razvijaju



M. SENNETT.
Keystoneške kupačice

definirane recepture, konstantne temperature i načina miješanja razvijača.

Nakon senzitivometrijskog osvjetljavanja i obradbe na uzorku foto-materijala dobiva se *kopija klina*, odn. niz različitih gustoća zacrnenja ili obojenja. Dobivene gustoće mjerimo *densitometrom* ($\rightarrow$ DENSITET). Dobivene gustoće zacrnenja (D) ili obojenja prikazuju se u ovisnosti o ekspozicijama na logaritamskoj tablici ($\log E$). Na taj se način dobiva $\rightarrow$ *karakteristična krivulja*, kojoj oblik i položaj u koordinatnom sustavu ovise o tipu foto-materijala u uvjetima senzitivometrijskog ispitivanja. Iz karakteristične se krivulje određuju karakteristike foto-materijala: *gustoća zacrnenja*, *gradacija*, *raspon ekspozicije* i *opća osjetljivost*. Karakteristične gustoće zacrnenja — D_m , D_{min} i D_{max} — određuju se izravno iz karakterističke krivulje.

Gradacija je karakteristika foto-materijala koja opisuje promjenu gustoće zacrnenja u odnosu na promjenu ekspozicije, a definira se gradijentom karakteristične krivulje. Iz toga izlazi da je vrijednost gradijenta najveća i konstantna u pravčastom dijelu krivulje, i ta se vrijednost definira kao *gama*. Ta se veličina određuje s pomoću kuta α , onoga kojega pravčasti dio krivulje zatvara s osi apscise. S obzirom na veličinu kuta α razlikujemo 3 osnovna tipa gradacije: ako je kut $\alpha = 45^\circ$, onda je γ manji od 1, i u tom slučaju govorimo o foto-materijalu *mekane gradacije*; ako je kut $\alpha = 45^\circ$, onda je $\gamma = 1$, i u tom slučaju govorimo o foto-materijalu *normalne gradacije*; ako je kut veći od 45° , onda je $\gamma > 1$, i u tom slučaju govorimo o foto-materijalu *tvrdje gradacije*. Osim s pomoću γ , gradacija se označuje još i *srednjim gradijentom* i *indeksom kontrasta* (Kodak). Gradacija, kao i svaka karakteristika foto-materijala, ovisi o tipu foto-sloja i o uvjetima senzitivometrijskog ispitivanja. Izrazito je ovisna o vremenu razvijanja. Ovisnost gradacije o vremenu razvijanja prikazuje se *krivuljom gama* ($\gamma - t$), a vrijeme razvijanja iskazuje u *minutama* (t/min). Iz ove se krivulje određuje vrijeme razvijanja za dobivanja propisane vrijednosti game (γ) (proizvođač foto-materijala za svaki tip propisuje uvjete obradbe i optimalnu vrijednost).

Raspon ekspozicije $10 \log E$ jest najidealniji kad obuhvaća ekspozicije koje odgovaraju pravčastom dijelu krivulje. Međutim, češće se govori o *korisnom rasponu ekspozicija $\log E_k$* , koji osim pravčastog obuhvaća i ekspozicije iz podnožja krivulje. Na taj se način bolje iskorištava visoka opća osjetljivost negativ-vrpce koje se eksponiraju manjim ekspozicijama. Manji pad kontrasta u sjenama, koji nastaje zbog toga, kompenzira se u pozitivu (koji je za to prilagođen).

Opća osjetljivost foto-materijala karakteristika je koja daje podatke za njegovu ekspoziciju. Ova karakteristika se može odrediti iz karakteristične krivulje, budući da foto-materijali različito reaguju na iste ekspozicije, dajući uz iste uvjete obradbe različite gustoće zacrnenja; kao kriterij za određivanje opće osjetljivosti najčešće se uzima *prvo vidljivo zacrnenje D_1* dobiveno kritičnom minimalnom ekspozicijom. Također, za visoko osjetljive foto-materijale — negativne razrađeni su različiti sustavi osjetljivosti (najpoznatiji su DIN i ASA). Sustav osjetljivosti DIN (akr. od *Deutsche Industrie Normen*) bazira se na određivanju minimalne kritične ekspozicije, s kojom se na vrpici dobiva prvo vidljivo zacrnenje D_1 prema kriteriju

$$D_1 = D_m + 0,1 \quad (D_m = \text{gustoća mrene})$$

Za određivanje opće osjetljivosti po sustavu DIN nakon osvjetljavanja uzorka u DIN-ovom senzimetru sa stepenastim sivim klinom konstante $D = 0,10$ i propisane obradbe, na uzorku se mjeri

gustoća mrene D_m i prvo vidljivo zacrnenje D_1 . Na stepenici uzorka, na kojoj je izmjereno prvo vidljivo zacrnenje, očita se broj koji označuje gustoću zacrnenja pripadajuće stepenice DIN-ovog klina. Taj se broj pretvori u cijeli broj i on označuje vrijednost osjetljivosti. Tako, npr., ako je prvo vidljivo zacrnenje izmjereno na stepenici DIN-ovog klina koja ima gustoću $Z, 1$, onda kažemo da je foto-materijal osjetljiv 21 DIN. Po ovom sustavu osjetljivosti najčešće su označeni foto-materijali primijenjeni u nas i u Evropi. U Americi je uobičajeno označavanje osjetljivosti po sustavu ASA (akr. od *American Standard Association*). Ovaj sustav je baziran na određivanju karakteristične krivulje i njenih gradijenata. Od ostalih sustava, u SSSR-u opća osjetljivost se određuje po sustavu *TOST*.

Senzitivometrijskim ispitivanjem određuje se i *spektralna osjetljivost* — karakteristika foto-materijala kojom je određena njegova osjetljivost na pojedine boje svjetla. Ova karakteristika se izražava *krivuljom spektralne osjetljivosti*. Poznavanje spektralne osjetljivosti foto-materijala omogućuje njegovu ispravnu primjenu i zaštitnu rasvjetu u tamnoj komori. Određuje se *spektrografom* ili *spektrosenzitometrom*. U jednom i drugom uređaju uzorak foto-materijala osvjetljuje se kroz sivi klin valnim duljinama vidljivog svjetla (istodobno spektrograf ili, pojedinačnim valnim duljinama, spektrosenzitometar). Izvor je svjetla u takvim uređajima baždarena žarulja (umjetno svjetlo) i žarulja uz definirani filter koji daje imitaciju dnevnog svjetla. Nakon osvjetljavanja uzorak se senzitivometrijski obrađuje, i iz dobivenog *spektrograma* — nakon mjerenja densiteta — konstruira se krivulja spektralne osjetljivosti koja predstavlja graf. prikaz ovisnosti gustoće zacrnenja (D) ili relativne spektralne osjetljivosti o valnim duljinama svjetla (R).

Prema tipu spektralne osjetljivosti fotogr. materijali mogu biti *nesenzibilizirani*, *ortokromatski* i *pankromatski senzibilizirani*. Nesenzibilizirani foto-materijali su osjetljivi samo na ljubičasto-plavo svjetlo do valnih duljina cca 500 nm. Ta osjetljivost potječe od samog zrna srebro-halogenida (vlastita osjetljivost), i ona se prikazuje spektralnom krivuljom. Ortokromatski foto-materijali su, osim na ljubičasto-plavo, osjetljivi i na zeleno svjetlo do valnih duljina cca 2500 nm. Takva se osjetljivost postiže dodavanjem posebnog ortokromatskog senzibilizatora. Pankromatski foto-materijal osjetljiv je na sve valne duljine vidljivog svjetla do cca 700 nm. Takva se osjetljivost postiže dodatkom specijalnoga pankromatskog senzibilizatora.

Zrno srebro-halogenida fotogr. procesima prelazi u zrno srebra, što uvjetuje pojavu *zrnatosti* na gotovoj slici. Ta pojava uzrokovana je samim slojem i razvijanjem, a mjeri se *mikrodensitometrom*, koji registrira promjenu u gustoći zacrnenja samih zrna i međuprostora. Zrnatost se određuje različitim metodama (uključujući uvijek mikrodensitometrijska mjerenja), kojima se dobiva broj i veličina zrna srebra.

Povećavanjem negativna na pozitiv-filmu ili foto-papiru dobiva se pozitiv koji nema homogenu strukturu. Takva »nemirna« slika osobito se zapaža na plohama manjih gustoća zacrnenja, a nazivamo je *zrnanjem*. Zrnatost i zrnanje su značajke koje se u novije vrijeme posebno proučavaju radi dobivanja što kvalitetnije slike projicirane optičkim ili elektroničkim sistemima.

Sposobnost razdvajanja je karakteristika koja daje podatke o mogućnosti reprodukcije finih detalja snimljenog objekta. Određuje se najmanjim

razmakom 2 sitna detalja (obično 2 linije) koji se dobivaju snimanjem specijalnih test-objekata uz različite ekspozicije i razvijanja. To se mjerenje vizualno obavlja pod velikim povećanjem, pa su i rezultati mjerenja subjektivni. Sposobnost razdvajanja je ovisna o samom foto-sloju, o uvjetima ekspozicije i obradbe, a posebno o gradaciji i zrnatosti. Kod onih materijala gdje se slika izrazito povećava (film. vrpca, graf. film, a osobito mikro-film) obično je veća od 150 linija po mm. Z. T. S.

SEPIJA, određena vrsta (najučestalijeg) $\rightarrow$ *toniranja* pozitiva ili negativa crno-bijele film. vrpce, pri čemu slika u naknadnoj laboratorijskoj obradbi dobiva tzv. *sepija-smeđi ton*. S pomoću takvog postupka ostvaruju se različite stilizacijske kvalitete: npr. sugerira se vremenski otklon (minula vremena, sjećanja i sl.). K. Mik.

SEPMAG, *rubni*, skraćeni naziv koji upozorava na to da se na perforiranoj magn. vrpici uz rub nalazi ton. zapis registriran magnetski. V. Sm.

SEPMAG, *središnji*, skraćeni naziv koji upozorava na to da se na perforiranoj magn. vrpici na sredini nalazi ton. zapis registriran magn. postupkom. V. Sm.

SEPOPT, skraćeni naziv koji upozorava na to da se na film. vrpici ne nalazi slika, već samo ton. zapis registriran fotografski (optički). V. Sm.

SEPPIC, skraćeni naziv koji upozorava da se na film. vrpici nalazi slika bez ton. zapisa. V. Sm.

SEQUENCE, brit. filmski časopis; izlazio je u Londonu 1946–52 (ukupno 14 brojeva), a izdavač je bio *Oxford University Film Society*. Obradivao je pov. i estetska pitanja filma, objavljivao prikaze filmova i film. knjiga, te komentare o sociol. aspektima film. medija, a puno pažnje posvećivao je i indus. strukturi kinematografije. Urednici su bili *Gavin Lambert* i *Penelope Houston* (kasnije urednici časopisa $\rightarrow$ »Sight and Sound«), dok su među suradnicima bili i mnogobrojni poznati sineasti: J. Huston, N. Ray, K. Reisz, H. Van Dongen, W. Wyler i dr. S. je znatno utjecao na ukus brit. publike, a napose na one film. stvaraoce koji su 50-ih godina — baš pod utjecajem stavova časopisa — stvorili pokret $\rightarrow$ *Free Cinema*. J. Ste.

SERATO, *Massimo* (pr. ime *Giuseppe Segato*), tal. filmski, kazališni i tv-glumac (Oderzo, 31. V 1916). Studirao glumu na Centro Sperimentale di Cinematografia u Rimu. Karijeru otpočnje 1940 (*Inspektor Vargas* G. Franciolinija), a ugled stječe iste godine ulogom introvertiranoga i kontemplativnog mladića u *Malomu staromodnom svijetu* M. Soldatija. Plavokos, profinjenih crta lica te izrazito lijep, poč. 40-ih godina jedan je od najpopularnijih tal. glumaca, osobito nakon uspjeha s likom senzibilnog romantičara u *Giacomu idealistu* (1942) A. Lattuada. Promjenom društ. klime nakon II svj. rata njegove fr. značajke dobivaju suprotan predznak, pa je tako godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento nagrađen za sporednu ulogu nacističkog službenika u filmu *Sunce još izlazi* (1947) A. Vergana. Otada se posvećuje komerc. filmu, osobito pov. i mitol. spektaklima (npr. lik kneza od Arragona u *Lucreziji Borgiji*, 1953, Christiana-Jaquea), no povremeno ostvaruje i vrijedne glum. kreacije (npr. kao amoralan, čak patološki zao suvremeni urbani čovjek u *Groznicu življenja*, 1953, C. Gore). Istodobno intenzivno nastupa u kazalištu, posebno u suvremenom repertoaru (npr. *Merimée* i *Gorki*), često uz tadašnju suprugu A. Magnani. Igrao je u više od 100 filmova (i u inozemstvu), a i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Ljubav pjeva* (F. M. Poggioni, 1941); *Sestre Materassi* (F. M. Poggioni,

1943); *Dama s kamelijama* (C. Gallone, 1947); *Kraljev glasnik* (G. S. Righelli, 1947); *Nedjelja u kolovozu* (L. Emmer, 1950); *Gospođa Du Barry* (Christian-Jaque, 1954); *Afrodita, boginja ljubavi* (M. Bonnard, 1958); *Činovnik* (L. Zampa, 1959); *El Cid* (A. Mann, 1961); *55 dana u Pekingu* (N. Ray, 1962); *Celestina* (C. Lizzani, 1964); *Deseta žrtva* (E. Petri, 1965); *Ne okreći se* (N. Roeg, 1973).

Da. Mć.

SERENA, Gustavo, tal. redatelj i glumac (Napulj, 5. X 1881 — Rim, 16. IV 1970). Iz aristokratske obitelji, pripremao se za voj. karijeru, koju je napustio zbog glume (isprva u kazalištu, a od 1911. na filmu). God. 1914. potpisuje ugovor s kompanijom Caesar — kao glumac i redatelj. Iduće godine režira svoj najvažniji film *Assunta Spina*, u kojem tumači i gl. ulogu (uz F. Bertini); djelo je vrlo važno za povijest tal. i svjetske kinematografije zbog naglašenog realistič. pristupa, neuobičajenog u tadašnjoj produkciji: snimano je u autentičnim ambijentima Napulja, pejzaži i gradske vedute nisu pozadina, već i bitna komponenta dramske radnje, što u osnovi melodramskoj priči daje snažan pečat realnosti te po prvi put briše strogu podjelu na dokum. i fikcionalni film (stoga je — kao predstavnik tzv. verističke škole — i jedan od preteča tal. → neorealizma). U svojim daljnjim red. projektima S. se vraća tada vladajućim trendovima i režira melodrame i pseudopov. spektakle, uglavnom u službi → divizma (prvenstveno F. Bertini): *Yvonne* (1915), *Dama s kamelijama* (La signora delle camelie, 1915), *Andreina* (1917) i dr. Režirao je (do 1932) ukupno 34 filma. Usporedo s tim i dalje je nastupao kao glumac. Specijalizirao se za likove avanturista i strasnih ljubavnika, koje je ostvarivao s mnogo emocija, a uloge je aristokrata u salonskim dramama i pov. spektaklima tumačio neuvjerljivije. Nakon pojave zv. filma njegova se umj. djelatnost marginalizira (igra manje sporedne uloge sve do 60-ih godina).

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Žrtva ideala* (Vittima dell'ideale, 1916); *Karbonari* (I carbonari, 1916); *Crni biser* (La perla nera, 1923); kao glumac: *Quo vadis?* (E. Guazzoni, 1912); *Odette* (G. De Liguoro, 1916); *Fedora* (G. De Liguoro, 1916); *Biser filma* (G. De Liguoro, 1916); *Bijela sestra* (H. King, 1923); *Kralj podrugljivac* (E. Guazzoni, 1935); *Druga vremena* (A. Blasetti, 1952); *Obično nepoznati lopovi* (M. Monicelli, 1958); *Don Camillo monsignore ma non troppo* (C. Gallone, 1962).

D. Šva.

SERIJA, FILMSKA, naziv za skupinu filmova (i po više od 20) nastalih gotovo uvijek unutar istoga proizvodno-prikazivačkog plana, realiziranih prema zasebnim scenarijima (dakle, različitih sižeja), no koje odlikuju brojna i lako zamjetljiva zajednička svojstva: žanr, razina produkcije, ista ekipa, sl. dužina, isti likovi (po glavnome S. često dobiva i ime — u špicu i/ili publicitetu, te »usmeno predaji«). Prema tome, različito od → serijala (s kojim dijele većinu bitnih obilježja, i s kojima ih se vrlo često brka i u filmskopov. literaturi), filmovi serija predstavljaju zasebne, dovršene narativne, fabularne cjeline. Proizvode se većinom u okvirima → dominantne kinematografije, s namjerom stvaranja komerc. → populističkih filmova; gledateljstvo ih prihvaća zbog dugotrajnijeg ponavljanja istoga »željenog modela«, pa stoga serije (kao i serijali) imaju iznimno veliku socijalno-integracijsku vrijednost i vrlo su podobne za sociološko psihol. proučavanja filma. Produkcija ih forsira i zbog pogodnosti — proizvodnih i prikazivačkih (jeftina proizvodnja, zaposlenost kadrova /pa i onih koji ne jamče dobit u visokobudžetnim

projektima/, isti žanrovski, dramaturški i tematski koncept, precizno planiranje produkcije i prikazivanja). Premda većinu serija obilježuje prevlast klišeja i stereotipova u svim segmentima djela, pojedine se ipak ističu fabulističkom i režijskom maštovitosti; to se osobito odnosi na pionirsko razdoblje povijesti filma, kada je S. eminentni predstavnik tzv. primitivnoga narativnog stila (→ NARATIVNI STILOVI), prava »naiva« film. umjetnosti. Osobito se to odnosi na franc. serije, posebno one → *Louisa Feuilladea*, koje zapravo u prikazivačkom smislu tvore i specifičan film. žanr. S. se javlja nešto ranije od serijala; prve su iz 1909: → »Nick Carter« → *Victorina Jasseta* u Francuskoj, »Broncho Billy« u SAD i »Nordisk's Raffles« u Danskoj; one tada imaju funkciju sličnu populističkoj trivijalnoj književnosti. Vrlo se mnogo proizvode tokom čitavoga nij. razdoblja i u prvom desetljeću zvučnoga (kada sačinjavaju dio → *dostrukog programa*). Iako nadživljuje serijal, S. postupno nestaje oko 1950. pojavom televizije i njezinih serija (kakve su, npr., i u nas popularne »Bonanza«, »Nesalomljivi«, »Šerif u New Yorku« i dr.). Ipak, održava se i do najnovijeg doba: većinom kraća od nekadašnjih, ali zato ponekad u visokobudžetnim produkcijskim uvjetima (npr. → James Bond).

Ostale veće, popularnije ili uspjelije serije su: u SAD »Broncho Billy« (→ G. M. ANDERSON), »Mr. Jones« (1908/09) *Davida W. Griffitha*, »Calamity Anne« (1912–14) *Allana Dwana*, »Fatty« (1913–17) *Roscoe Arbucklea*, »Ambrose« (1914–16) *Macka Swaina*, »Sweedie« (1914/15) s → *Wallaceom Beeryjem*, »Cohenovi i Kellyjevi« (1926–33) kompanije *Universal*, te nekoliko serija o → *Tarzanu*. U zv. razdoblju (posebno 30-ih godina) brojne su krim., osobito detektivske serije (→ CHARLIE CHAN; CRIME DOCTOR; FALCON, The; MR. MOTO; PHIL VANCE; SAINT, The; SHERLOCK HOLMES; THIN MAN, The), vestern-serije (npr. »Hopalong Cassidy« s → *Williamom Boydom* i »The Cisco Kid« s → *Warnerom Baxterom*), iz obiteljskog života (→ HARDY FAMILY; BLONDIE), iz bolničkog života (→ DR. KILDARE), iz života omladine (→ BOWERY BOYS, The), komedije (→ ROAD TO...), te sa životinjama kao gl. junacima (npr. »Francis« /o »magzi koja govori«/

ili → »Lassie«). Karakter serije imaju i brojne komedije (npr. kompanije *Keystone*), te filmovi strave (npr. o → *Drakuli*, → *Frankensteinu*, *Mumi*, *Nevidljivom čovjeku* i dr.). U Francuskoj su najpoznatije i, po mnogim mišljenjima, najinventivnije serije nastale prije I svj. rata — *L. Feuilladea* (npr. → »Bébé«, 1910–12, i → »Fantomas«, 1913/14) i *Jeana Duranda* (npr. »Onésime«, 1910–14), dok se u Italiji ističu »*Za-la-Mort*« (1914–24) redatelja i glumca → *Emilija Ghionea* i »*Maciste*« (1915–26) s → *Bartolomeom Paganom* u naslovnoj ulozi; u francusko-tal. koprodukciji nakon II svj. rata nastaje serija »*Don Camillo*« od 6 naslova (1951–72). U Vel. Britaniji je u nij. razdoblju najpopularnija bila kraća serija »*Squibs*« → *Georgea Pearsona* (→ B. BALFOUR), a nakon II svj. rata serija komedija → »*Carry on...*« i, osobito, »*James Bond*«. U jugosl. kinematografiji obilježja serije imaju filmovi o kapetanu Lešiju iz 1960. i 1962 (→ Z. MITROVIĆ), filmovi *Zorana Čalića* — 6 uzastopnih naslova 1977–84. te 2 naslova o »*Zikinoj dinastiji*« 1985/86, kao i »*Tesna koža*« (1982) *Miće Miloševića*, »*Tesna koža 2*« (1987) *Milana Zivkovića* i »*Tesna koža 3*« (1988) *Aleksandra Dordevića*.

An. Pet.

SERIJA, naziv za skupinu filmova (i po više od 20) objedinjenih jedinstvenim zapletom formiranim oko istih likova, koji se proteže kroz sve filmove i raspliće, dovršenjem priče, u posljednje prikazivanom. Prema tome, S. je zapravo jedno cjelovito film. djelo koje se sastoji od više dijelova prikazivanih zasebno, kao nastavci prethodnoga, i to najčešće u precizno planiranom repertoarnom, prikazivačkom ritmu. Različito od → serije u kojoj svaki film predstavlja fabularno zaokruženu cjelinu (a s kojom dijeli mnoge sličnosti: isti žanrovi, stilске i strukturne karakteristike, proizvodna operativna tipična za tzv. → serijski film, populistička orijentacija), svaka »epizoda« serijala dovršava se u toku (»usred«) nekoga fabularnog segmenta, nekoga uzročno-posljedičnoga događajnog niza, s jasnim naznakama (u radnji, završnim natpisima) da će se njegov produžetak i/ili ishod zbiti u sljedećem filmu (u njegovu početku). Zbog učestalosti završavanja nastavaka serijala u iznimno dramatičnim trenucima radnje, a prema reprezentativnom primjeru junakinje ko-



SERIJAL L. FEUILLADE, *Vampiri*



SERIJAL E. GHIONE, *Sivi miševi*



SERIJAL O. RIPPERT, *Homunculus*



SERIJAL L. J. GASNIER, *Paulinine opasnosti*

ja na izmaku snage visi nad ponorom očekujući spas, za takav svršetak (a ponekad sinonimno i za sve serijale/osobito u akcionim žanrovima) uvriježio sa naziv »cliffhanger« (engl. cliff: stijena, litica; hang: visiti); da bi se gledatelji podsjetili na prošli nastavak, posljednji kadrovi prethodnoga često se ponavljaju u početku idućega.

Pojava serijala tumači se kao film. odvajetak novinskog romana-feljtona ili romana koji se izdaje i prodaje u nastavcima; to dokazuje i činjenica da su svojedobno (oko I svj. rata) nastavke serijala pratile sadržajem korespondentne priče koje su izlazile sl. ritmom, pa se za njih u Francuskoj udomaćio naziv → *ciné-roman* (koji se ponekad upotrebljava i za S. u cjelini). Drugi proizvodno-prikazivački »model« po kojem je S. nastao jest *serija*, koja se javila nešto ranije (i u kojoj se pojedine epizode znaju povezivati, »nastavljati« na način sličan serijalu); S. međutim neko vrijeme još efikasnije privlači publiku, izravnije je »obvezujući« na nove odlaske u kino, pa stoga predstavlja i jedinstven kinemat. žanr.

Iako je već u doba nastanka kritiziran zbog trivijalnosti sadržaja, šabloniziranosti režije (pa i glume), općenito i zbog »povlađivanja nerazvijenu ukusu«, S. je ponekad oduševljavao domišljatostu i ingenioznošću pojedinih režijskih i dramaturških rješenja. Neka vrsta »naive« film. umjetnosti, bio je vrlo popularan u najširim slojevima publike, ali je svojom nepretencioznošću, spontanošću i »pučkim« obilježjima privlačio i avangardne ličnosti umj. života (npr. G. Apollinaire, L. Aragona, A. Bretona, B. Cendrarsa i dr.). Uglavnom zanemarivani od film. kritičara i povjesničara, pojedini serijali (a posebno sama forma »filma u nastavcima«) doživljuju kritičarsku revalorizaciju i rehabilitaciju poč. 60-ih godina — pod utjecajem trenda temeljitih provjeravanja opusa mnogih redatelja (u okvirima → autorske kritike), potom i novih teorija o film. žanru, a osobito zbog naglog razvitka zanimanja za proučavanje stripa (»camp«) kojim S. predstavlja svojevrsni film. pandan.

Iako se već u mnogim serijama zamjećuje tendencija povezivanja pojedinih epizoda (npr. u »Nicku Carteru« V. Jasseta), prvim pravim serijalom smatra se »Što se dogodilo Mary?« (1912, 12 nastavaka) kompanije *Edison*, za kojim ubrzo slijede »Kathlyne pustolovine« (1913, 13 nastavaka) tvrtke *Selig*. Za popularnost serijala najvažnije su »Paulineine opasnosti« (1914, 10 epizoda) kompanije *Pathé-USA*, pod red. supervizijom → *Louisa J. Gasniera* i s → *Pearl White* u naslovnoj ulozi, te odmah potom »Elainini pothvati« (1914) s gotovo istom ekipom. Uspjeh tih serijala potiču njihovu proizvodnju i u Francuskoj (npr. »Vampiri«, 1915, u 9 epizoda, te → »Judex«, 1917, u 12 epizoda → *Louisa Feuilladea*), Njemačkoj (npr. → »Homunculus«, 1916, → *Ota Ripperta*, te »Joe Debbis« i »Stuart Webbs«, oba 1917, → *Joëa Maya*) i Italiji (npr. »Sivi miševi«, 1918, → *Emilija Ghionea*). Ipak, zbog opsega i efikasnosti tamošnje proizvodnje, najviše serijala nastaje u SAD (tako: 1914–6; 1915–13; 1916–18; 1920–28). Veliku popularnost (međunar. ili lokalnih razmjera) imali su u nj. razdoblju sljedeći serijali: »Pustolovine Tarzana« (1920) kompanije *First National* u SAD, »Tih Minh« (1919, 12 nastavaka) *L. Feuilladea* i »Rouletabille« (1922, 10 nastavaka) *Marcelina Henrija Fescourta* u Francuskoj, »Gospodarica svijeta« (1922, 8 nastavaka) *J. Maya* u Njemačkoj, više serijala *Lucija D'Ambre* u Italiji i dr. U zv. razdoblju S. se većinom proizvodi u SAD, 30-ih godina i s nekašnjin intenzitetom u najpoznatijim kompanija-

ma (*Columbia*, *Universal*, *RKO*, *Republic*), većinom u žanru krim. filma ili vesterna (često preuzimajući motive i junake iz poznatih stripova), ponekad s nekima od budućih velikih zvijezda (npr. → *John Wayne*). Najveću popularnost uživaju oni s glumcem → *Busterom Crabbeom* (npr. »Flash Gordon«, 1936, i »Buck Rogers«, 1939), oni u režiji »kralja serijala« → *Williamu Whitneyja* te detektivski »Dick Tracy« (1937). Nakon II svj. rata i popularnost i kvaliteta serijala naglo opada, a povećana dužina cjelovečernih filmova isključuje ih iz film. programa; osim toga, zamjenjuju ih tv-serijali (kao što su, kasnije, i u nas popularni »Gradić Peyton«, »Dugo toplo ljeto«, »Dallas«, »Dinastija« i dr.). Kao posljednji serijali obično se navode »Superman« (1948), »Batman i Robin« (1950), te »Kralj Konga« (1952) s *Crabbeom* u gl. ulozi.

LIT.: K. C. *Lahue*, Continued Next Week, University of Oklahoma Press 1964; K. C. *Lahue*, Bound and Gagged: The Story of the Silent Serials, New York 1968; A. G. *Babour*, Days of Thrills and Adventure, New York 1970; K. *Weiss*/E. *Goodgold*, To Be Continued, New York 1971; R. W. *Stedman*, The Serials, University of Oklahoma Press 1971.

An. Pet.

SERIJSKI FILM, učestao naziv za film realiziran prema često praktiranu, stoga lako prepoznatljivu stvaralačko-proizvodnom modelu; najčešće ga obilježuju stereotipnost u pristupu žanrovskim obrascima i oblikovanju likova, ponavljanje dramaturških postupaka, sličnost propagiranog pogleda na svijet, te rutinski karakter proizvodnje (*serijske*) — ostvariv u razvijenoj film. industriji (odatle ponekad i sinoniman naziv *industrijski film*). Podrazumljivo, S. se većinom realizira u okvirima → *dominantne kinematografije*, s ambicijom da se stvori → *populistički film*, u očekivanju planiranoga komerc. učinka (manja, gotovo zajamčena dobit: zbog relativno manjih ulaganja u projekt realiziran prema iskušanim stvaralačko-proizvodnim šablonama, te zbog smanjenog rizika u planiranju proizvodnje i prikazivanja /ser se »model« već provjerio odgovarajućim odzivom publike/). Zbog takvih svojstava, pojam kod kritike ima pretežito pejorativan prizvuk, ponekad i osnažen atribuiranjem serijskog filma kao »trivijalnoga«. Problematični aspekt takvog procjenjivanja jest u relativnoj nepoznatosti, odn. dugom kritičkom zanemarivanju serijskih filmova, posebno iz nj. razdoblja (mnogi su zagubljeni ili čak uništeni). Povećanje zanimanja za autorski i, osobito, → *žanrovski film* razlog je kritičke revalorizacije nekih takvih filmova (približno od poč. 60-ih godina).

An. Pet.

SERLING, Rod, am. filmski i tv-scenarist i producent (Syracuse, New York, 25. XII 1924 — Rochester, New York, 28. VI 1975). Nakon povratka iz II svj. rata (padobranac) radi na radiju, potom piše za televiziju; ubrzo postaje jedan od najznačajnijih tv-scenarista i producenata. Mnoge njegove tv-drame ekranizirane su, pri čemu je sam često pisao scenarije. Prvi mu je veliki uspjeh tv-drama *Uzorci* (Patterns), za koju dobiva prvu (od ukupno 5) tv-nagradu Emmy; prema Serlingovu scenariju uspješno je u ekranizirao F. Cook (1956). Autor je i producent jedne od najuspješnijih tv-serija uopće — fantastičke *Zone sumraka* (The Twilight Zone, 1959–64) o nadnaravnim i bizarnim događajima; *homage* seriji i njenom tvorcu predstavlja istoimeni omnibus-film J. Landisa, S. Spielberga, J. Dantea i G. Millera iz 1983. Najuspješliji scenarij prema vlastitoj tv-drami ostvario je za film *Krvave pare* (R. Nelson, 1962), a originalne za filmove *Osedlaj vjetar* (R. Parrish, 1958), *Žuti kanarinac* (B. Kulik, 1963), *Sedam dana u maju* (J. Frankenheimer, 1964) te *Planet majmuna* (F. J. Schaffner, 1968, sa

M. Wilsonom), koji je inicirao i kraću film. seriju (5 naslova do 1973). Goleme radne energije, često se pojavljivao kao domaćin raznih tv-emisija, narator u dokum. i igr. programima, te nastupao u tv-reklamama.

B. Vid.

SERRAULT, Michel, franc. filmski, kazališni i tv-glumac (Brunoy, 24. I 1928). Glumu uči na Centre du Spectacle u Parizu, a karijeru otpočinje 1946. u bulevarskom kazalištu. Ugled stječe kao kabaretist (u paru sa → J. Poiratom). Na filmu se prvi put pojavljuje 1954. a stvarno debitira 1955 (*Vragoljanka* M. Boisronda); prvu gl. ulogu igra 1958 (*Četrdesetoro nevine dječice* Ph. Agostinija), no njegov uspon počinje tek 1973 (*Tajne pariškog podzemlja* P. Tcherniaa i *Obračun kod robne kuće* C. Zidija). S. pojavom i licem »nezamjetljivima u gomili«, velikih, začuđenih očiju, sposoban za frapantne transformacije, od kraja 70-ih godina jedna je od zvijezda franc. kinematografije. Za komičnu ulogu homoseksualca u filmu *Kavez ludosti* (É. Molinara, 1978) nagrađen je Césarom (nastupa i u nastavcima *Topla braća*, 1980, E. Molinara i *Kavez ludosti III*, 1985, G. Lautnera), što ponavlja ulogom osumnjičenoga (u sjajnom glum. »dvoboju« s istražiteljem /L. Ventura/) u komornoj drami *Ne pušaj s očiju* C. Miller, 1981). Posebno se ističe i kao psihopatski ženoubojica pod maskom poštovanog građanina u *Seširđžijim utvarama* (C. Chabrol, 1982), detektiv opsjednut idejom da mu je kriminalka koju prati (I. Adjani) kćerka u *Smrtonosnom putu* (C. Miller, 1983), samozatajni ministar unutarnjih poslova u *Velikom užitku* (F. Girod, 1984) te nijemi detektiv koji prati lažnog paralitika (J. Poirat) u *Lourd-des u čudom izliječenom* (J.-P. Mocky, 1987). Do 1989. glumio je u oko 120 filmova. Nastupa i na televiziji (npr. tv-serija *Offenbachove ludosti*).

Ostale važnije uloge: *Demoni* (H.-G. Clouzot, 1955); *Bébert i omnibus* (Y. Robert, 1962); *Kralj srca* (Ph. de Broca, 1966); *Umorstvo je umorstvo* (É. Périet, 1972); *Plasti nema džepova* (J.-P. Mocky, 1973); *Crveni ibis* (J.-P. Mocky, 1975); *Pripremite maramice* (B. Blier, 1977); *Tudi novac* (Ch. de Chalonge, 1978); *Hladna zakuska* (B. Blier, 1979); *Malevil* (Ch. de Chalonge, 1980); *Pismo-glava* (R. Enrico, 1980); *Pocrvenjele četrdesete* (Ch. de Chalonge, 1982); *Smrt sucu!* (J.-P. Mocky, 1984); *Dobri kralj Dagobert* (D. Risi, 1984); *Sloboda, jednakost, kiseli kupus* (J. Yanne, 1985); *Umire se samo doaput* (J. Deray, 1985); *Moj šogor je ubio moju sestru* (J. Rouffio, 1986); *Posve nedužno* (A. Jessua, 1988).

Mi. Šr.

SERVAIS, Jean, franc. filmski i kazališni glumac podrijetlom iz Belgije (Antwerpen, 24. IX 1910 — Paris, 18. II 1976). Napustivši studij prava uči glumu na bruxelleskom konzervatoriju. Otkriva ga R. Rouleau i angažira za Théâtre du Marais; s Rouleauom poslije prelazi u Pariz. Na filmu debitira 1931. a ugled stječe 1933/34 (*Jačnici* R. Bernarda, odn. *Amok* F. Ozepa i *Angèle* M. Pagnola). Tridesetih godina nastupa u komerc. filmovima, a u kazalištu (kao jedan od »stupova« trupe J.-L. Barraulta i M. Renaud) niže uspjehe. Impozantne scenske pojave, izdužena lica na kojem se ocrtava rezignacija i »umor od života«, duboka ugodna glasa, vrhuncu film. karijere postiže u drugoj polovici 50-ih godina. Likom vode grupe pljačkaša u filmu *Rifiđ kod ljudi* (J. Dassin, 1955) stječe i svjetski ugled, no njegovom najboljom kreacijom smatra se uloga guvernera u polit. filmu *Groznicca silazi u El Pao* (L. Buñuel, 1959); toj grupi pripadaju i uloge u filmovima *Heroji su umorni* (Y. Ciampi, 1955) i *Onaj koji mora umrijeti* (J. Dassin, 1957). Od 60-ih godina



JEAN SERVAIS

ponovno nastupa u komerc. filmovima (i na engl. govornom području te u Italiji). Povlači se 1973.

Ostale važnije uloge: *Mater dolorosa* (A. Gance, 1932); *Mladost* (G. Lacombe, 1934); *Schpountz* (M. Pagnol, 1938); *Četvrt bez sunca* (D. Kirsanoff, 1939); *Sedma vrata* (A. Zwoboda, 1945); *Tako lijepa mala plaža* (Y. Allégret, 1948); *Stakleni dvorac* (R. Clement, 1950); *Užitak* (M. Ophuls, 1952); *Ulica Estrapade* (J. Becker, 1953); *Tamango* (J. Berry, 1958); *Opasne igre* (P. Chénal, 1958); *Umorstvo na 45 okretaja* (E. Périer, 1959); *Igra istine* (R. Hossein, 1961); *Čovjek iz Rija* (Ph. de Broca, 1963); *Varalica Thomas* (G. Franju, 1965); *Bolje udovica nego...* (D. Tessari, 1967); *Coplan spašava svoju kožu* (Y. Boisset, 1968). Mi. Sr.

SERVAIS, Raoul, belg. animator, redatelj i slikar (Oostende, 1928). Diplomirao 1950. na Likovnoj akademiji u Gentu, gdje je danas profesor. Prvi anim. film *Svijetla u luci* (Havenlichten) realizira 1960. Slijede *Pogrešna nota* (De valse noot, 1963), *Chromophobia* (1965), *Sirena* (Sirène, 1968), *Goldframe* (1969), *Govoriti ili ne govoriti* (To Speak or Not to Speak, 1970), *Operation X-70* (1971), *Pegaz* (Pegasus, 1973), *Harpija* (Harpy, 1980) i dr. Neujednačena opusa, raznolikih sklonosti (od dnevnopolit. gega do slojevitih poetske metafore). S. je zanimljiv primjer talentiranog »svažtara« koji svojim projektima dodiruje mnoge značajne teme i arhetipove, ali rijetko prodire do suštine ili bitno obogaćuje obrađeni motiv. Prvak suvremene belg. animacije, nagrađivan je na svim važnijim međunar. festivalima. Od 1985. predsjednik je → ASIFA-e. R. Mun.

SET OBJEKTIVA → OBJEKTIVI

SEVER, Stane, film., kaz. i tv-glumac te kaz. redatelj (Ljubljana, 21. XI 1914 — Ribnica na Pohorju, 18. XII 1970). Završio učiteljsku školu u Mariboru. Isprva glumi u ljubljanskim amat. družinama, a 1937. stupa u angažman u Ljubljani. Izrazite moći uživljavanja, sugestivne scenske pojave, ubrzo se svrstava među najznačajnije glumce slov. kazališta; podjednako je uspješan u svim žanrovima, kao i u klas., suvremenom i domaćem (posebno Cankar i Krleža) repertoaru. U zrelijoj dobi okušao se i kao redatelj — također s uspjehom. Kao film. glumac debitirao je u prvom slov. igranom filmu *Na svojoj zemlji* (F. Stiglic, 1948). Iako nedovoljno iskorišten (tumačio je uglavnom veće epizode), uspio je i u tom mediju iskazati svu širinu svoga glum. raspona: npr. kao simpatični, pomalo ekscentrični profesor

u komediji *Vesna* (F. Čáp, 1953), kao liječnik u ratu podvojen »između dvije strane« u *Trenuci-ma odluke* (F. Čáp, 1955) i posebno interpretacijom nosača — izrazito humanoga tzv. malog čovjeka u *Priči koje nema* (M. Klopčič, 1967). Potkraj života nastupao je i na televiziji. Za svoju je djelatnost (posebno kazališnu) višestruko nagrađivan.

Ostale važnije uloge: *Plavi devet* (K. Golik, 1950); *Trst* (F. Stiglic, 1951); *Jara gospoda* (B. Stupica, 1953); *Tri priče* (omnibus, epizoda J. Kavčiča, 1955); *Vratit ću se* (J. Gale, 1957); *Ne čekaj na maj* (F. Čáp, 1957); *H-8* (N. Tanhofer, 1958); *Tri četvrtine sunca* (J. Babič, 1959); *Obiteljski dnevnik* (J. Gale, 1961); *Sretno, Kekec!* (J. Gale, 1963); *Breza* (A. Babaja, 1967); *Tvrđava sile-džija* (J. Pogačnik, 1967); *Pozdravi Mariju* (M. Klopčič, 1969). V. Mus.

SEVILLA, Carmen (pr. ime **María C. García Galisteo**), španj. glumica, pjevačica i plesačica (Sevilla, 16. X 1930). Vrlo nadarena plesačica, profesionalno nastupa već od 12. godine; članica je više vodećih španj. plesnih trupa (npr. E. Castra, F. Reyesa i P. Gitana). Na filmu od 1948 (*Jalisco pjeva u Sevilli* F. de Fuentes, uz → J. Negrete). Nastupajući uglavnom u muz. filmovima izrazitih folklorističkih crta, postiže velike uspjehe (npr. državna nagrada za film Španjolske za ulogu u *Buntovnici*, 1949, J. Díaz Moralesa) i golemu popularnost (i izvan domovine). Stoga od 50-ih godina snima i u Francuskoj (npr. *Ljepotica iz Cádiza*, 1953, R. Bernarda), Meksiku (npr. *Reportaža*, 1953, E. Fernández) i Hollywoodu (npr. *Španjolska afera*, 1958, D. Siegela i *Kralj kraljeva*, 1961, N. Raya). U nekim od sljedećih uloga (npr. *Osveta*, 1958, J. A. Bardema) pokazuje i dramski talent. Od poč. 60-ih godina posvećuje se televiziji, noćnim klubovima i estradi (njene estradne točke korištene su u dokum. filmu *Evropa noću*, 1958, A. Blasettija). Mi. Šr.

SEWERYN, Andrzej, polj. glumac (Heilbronn, Njemačka, 25. IV 1946). Diplomirao na kaz. akademiji u Varšavi, gdje je i otpočeo vrlo uspješnu kaz. karijeru. Na filmu debitira 1970. u *Poljskom albumu* J. Rybkowskog (zapaženu ulogu ostvaruje i u njegovim *Seljacima* iz 1973). Za razliku od većine polj. glumaca, znatno selektivnije bira film. projekte i traži put usavršavanja svoga glum. izraza, koji se očituje sposobnošću da se nametne izrazitom osobnošću, a da suspregnutom izražajnošću ocrti različite likove, ili čak jasnu podvojenost unutar jednog lika, kao u djelima A. Wajde: *Obećana zemlja* (1975), *Bez narkoze* (1978) te *Dirigent* (1979), za što je nagrađen na festivalu u Berlinu. U novije vrijeme nastupa i u inozemstvu (npr. *Mahabharata*, 1989, P. Brooka). Igra i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Noći i dani* (J. Antczak, 1975); *Opalo lišće* (S. Rożewicz, 1975); *Granica* (J. Rykowski, 1977). To. K.

SEYRIG, Delphine, franc. glumica i redateljica (Bejrut, 10. IV 1932). Djetinjstvo provodi u Libanonu. God. 1952–55. uči glumu u Parizu; u kazalištu debitira 1952, a kontinuiranu karijeru otpočinje 1955 (kasnije i režira). Po odlasku u SAD (1956) pohađa → Actors' Studio i glumi na televiziji. Ondje otpočinje i film. karijeru — u underground-filmu *Povucite me za moju tratinčicu* (1959) R. Franka i A. Leslieja. Njezina druga uloga (*Prošle godine u Marienbadu*, 1961, A. Resnaisa), interpretacija osobe zapravo neizdiferenciranih značajki — žene kojoj protagonist (G. Albertazzi) sugerira važnu ulogu u svojoj prošlosti i/ili imaginaciji, ostvarena iznimnom koncentracijom i gracioznošću, donosi joj ugled dive modernističkog fil-



STANE SEVER

ma. Tome pogoduju njezin izgled, privlačnost bez atributa *glamoura*, »neutralnost« u odnosu na postojeće tipove zvijezda (na razmiedi → mонденke i → dobre prijateljice) te ozbiljnost inteligentne urbane žene, ponekad i izraženijih građanskih osobina (npr. *Diskretni šarm buržoazije*, 1972, L. Bunuela). Ugled održava u djelima izrazitih predstavnika film. modernizma (npr. *Muzika*, 1967, i *India Song*, 1974, M. Duras), kao i u neofeminističkim (npr. *Jeanne Dielman*, 1975, Ch. Akerman, po mnogim mišljenjima njena glumački najekspresivnija uloga: žene koja uspješno pri-guše očajanje sve do trenutka u kojem postaje ubojica). Ipak, najzapamtljivija ostaje kao interpretatorica Resnaisova viđenja svijeta: svojevrstne proustovske junakinje, žene koja zrači tjeskobom usprkos vanjskoj »lepršavosti« u *Muriel* (1963). Najspecifičniji su, pak, za nju (kao u *Prošle godine u Marienbadu*) likovi »medija« za »materijalizaciju« tuđih emocija i maštanja (npr. *Nesreća*, 1967, J. Loseyja i *Ukradeni poljupci*, 1968, F. Truffauta); u tim filmovima glumi sporedne uloge, potvrđujući svoj stav da vrijednost filma pridonosi i vrijednosti uloge (neovisno o njenoj veličini). Kako nastupa i u inozemstvu, njena glum. pojava izražava i kozmopolitsku dimenziju, koju pojačava i »izvanvremenost« i stiliziranost mnogih fil-

D. SEYRIG u filmu *Prošle godine u Marienbadu*



mova u kojima glumi. Aktivna feministica, o temi ženskih prava režirala je više kinemat. i video-filmova (npr. *Budi lijepa i šuti* — Sois belle et tais-toi, 1977).

Njezin brat **Francis Seyrig** je film. skladatelj.

Ostale važnije uloge: *Mlijeca staza* (L. Bunuel, 1969); *Magareća koža* (J. Demy, 1970); *Crvenilo na usnama* (H. Kümmel, 1971); *Šakal* (F. Zinnemann, 1972); *Lutkina kuća* (J. Losey, 1973); *Crna vjetrenjača* (D. Siegel, 1974); *Posljednji krik* (R. van Ackeren, 1975); *Dragi Michele* (M. Monicelli, 1976); *Orijentiranja* (M. Soutter, 1977); *Draga nepoznata* (M. Mizrahi, 1979); *Zlatne osamdesete* (Ch. Akerman, 1986).

An. Pet.

SFIKAS, Kostas, grč. redatelj, scenarist i glumac (Atena, 20. IV 1927). Za njem. okupacije prekida studij muzike i zapošljava se na atenskoj gl. pošti, gdje radi 30 godina. Kao ličnost višestrukih interesa i sposobnosti otkriva ga N. Koundouros, za čije *Male Afrodite* (1963) S. piše scenarij. Kao redatelj debitira kratkometr. filmovima *Uvođenje* (Enkenia, 1961), *Očekivanja* (Anamoni, 1962) i *Zora nad Tirom* (Thireikos otros, 1967). Kao scenarist i redatelj snažno je utjecao na nekoliko posljednjih generacija grč. filma, posebno na autore tzv. grčkog novog vala (npr. Th. Rentzisa), a bogatom imaginacijom i shvaćanjem filma kao »vizualne simfonije« otvorio je put modernom eksp. i poetskom filmu u Grčkoj. U svojim dugometr. projektima — kolaž-filmu *Model* (Modello, 1974), koji neki kritičari smatraju »malim remek-djelom«, i sugestivnom, pesimističnom *Metropolisu* (1975) — prikazuje svijet robotâ i automata, što u posljednjem još i potencira. Kao glumac dao je više uvjerljivih interpretacija u djelima Th. Angelopoulosa, Th. Theosa, N. Panagiotopoulosa i P. Fleischmanna.

B. Ze.

SHAHINE, Youssef (u franc. filmovima **Yusuf Chahin**), egip. redatelj, producent i glumac (Aleksandrija, 1926). Napustivši studij odlazi u SAD i u kazalištu Pasadena Playhouse uči glumu i režiju. Kao redatelj debitira 1950. i u prvo vrijeme režira za egip. kinematografiju tipične komerc. filmove s glazbom (među kojima se izdvaja musical *Prodavač prstenova* — Bayya al-khawaim, 1965 /koprodukcija s Libanom/); u svojim projektima povremeno i glumi. God. 1956. režira prvi egip. film s radničkom tematikom *Tamne vode* (Sira fi al-mina), dok je soc. angažman još izraženiji u *Glavnom kolodvoru* (Bab al-hadid, 1958 /i gl. uloga/), o »malom čovjeku« koji kroz brutalne sindikalne borbe postupno postaje prijestupnik. Nakon vrlo spektakularnoga (iako snimljenog u niskobudžetnim uvjetima) pov. filma *Saladin* (An-Nasr Salah ad-din, 1963), u kojem se zalaže za toleranciju i arap. okupljanje, te *Zore novog dana* (Fajr yawm gadid, 1974), gdje analizira egip. proturječnosti i sukobe između tradicionalnoga i novoga, realizira *Zemlju* (An-ard, 1969) pod utjecajem A. P. Dovženka i J. Forda, o sprezi domaćih zemljoposjednika i brit. kolonizatora, kojom stječe i međunar. ugled. Velik uspjeh ostvaruje i svojim prvim franc. filmom *Adieu, Bonaparte* (1985), u kojem pokazuje da je »povijesna istina« često problematična, a da je štošta »pitanje interpretacije«. Do 1988. režirao je oko 25 igr. filmova (većinu je proizveo u okviru vlastite tvrtke *Misr International*). Radi i na tv.

Ostali važniji filmovi: *Nebo pakla* (Sira fi al-wadi, 1953); *Alžirka Gamila* (Gamila al-gaza, 1959) *Vrabac* (Al-usfur, 1973); *Povratak sina razmetnoga* (Awda al-ibn ad-dal, 1976); *Zašto Aleksandrija?* (Iskandariyya lih?, 1978); *Sjećanje* (Al-dhakira, 1982); *Sesti dan* (Le sixième jour, 1986).

Red.

SHALA, Abdurrahman, glumac i redatelj (Vučitrn, 25. X 1925). Završio gimnaziju; od 1942. borac NOB-e. Doajen među kosovskim glumcima, 1948–68. angažiran je u kazalištu u Prištini, gdje je i režirao nekoliko desetaka kaz. komada. Na filmu od 1954. sudjeluje u većini projekata snimljenih na Kosovu ili kosovske tematike. Oniži i snažan, ozbiljna nastupa te lica koje može djelovati i prijeteće i dobronamjerno, glumi uglavnom veće sporedne karakterne uloge — i pozitivaca i negativaca. Za jednu od rijetkih gl. uloga — zasluznog borca NOB-a koji nakon rata proživljuje vrijeme Informbiroa i dr. devijacije u jugosl. društvu u filmu i tv-seriji *Vjetar i hrast* (1979) B. Sahatčija — nagrađen je Srebrnom arenom na festivalu u Puli. Nastupa i u koprodukcijskim filmovima. Dobitnik je brojnih nagrada (npr. Decembarske nagrade Pokrajine Kosovo 1957).

Ostale važnije uloge: *Rafal u zoru* (V. Bjenjaš, 1958); *Kapetan Leši* (Z. Mitrović, 1960); *Obračun* (Z. Mitrović, 1962); *Brat doktora Homera* (Z. Mitrović, 1968); *Vuk s Prokletija* (M. Stamenković, 1968, i koscenarist); *Balada o svirepom* (R.-L. Đukić, 1971); *Moja luđa glava* (V. Vučo, 1971); *Kako umreti* (M. Stamenković, 1972); *Crveni udar* (P. Golubović, 1974); *Kad prolaze kasni* (E. Kryeziu, 1979); *Gazija* (N. Dizdarević, 1981); *Nabujala reka* (B. Sahatčiu, 1983); *Opasni trag* (M. Stamenković, 1984); *Za sada bez dobrog naslova* (S. Karanović, 1988).

Red.

SHAMROY, Leon, am. snimatelj (New York, 16. VII 1901 — Los Angeles, 8. VII 1974). Član A. S. C. Završivši strojarstvo, 20-ih godina laboratorijski je tehničar kompanije Fox. Snimatelj od 1927, kada skreće pozornost inventivnim postupcima u *Posljednjem trenutku* P. Fejosa. Stoga ga 1928. angažira R. J. Flaherty za rad na jednomu dokum. filmu (nedovršenom), a potom na Dalekom Istoku snima etnološke materijale. God. 1930. vraća se u Hollywood i radi za Paramount: npr. *Samo jednom se živi* (F. Lang, 1937), film osebujna, dijelom ekspresionističkog ugođaja. Od 1940. ugovorno je vezan za 20th Century-Fox, gdje radi oko 30 godina; snima mnoge značajne projekte tvrtke, često vrlo različitih snim. stilova, ali uvijek pogodajući ukus producenata. Ističući se 40-ih godina kao majstor snimanja u technicoloru, triput je nagrađen Oscarom za fotografiju u boji: *Crni labud* (1942) i *Wilson* (1944) H. Kinga, te *Preputi je nebu* (1945) J. M. Stahla; nagrađen Oscarom i za *Cleopatru* (1963) J. L. Mankiewicz, uz J. Ruttenberga jedini je četverostruki dobitnik. Snimatelj je i prvog filma u tehnici cinemascopea — *Tunike* (1953) H. Koster, a s uspjehom se ogledao i u dr. proporcijama film. slike; značajan je i po tome što je među prvim u Hollywoodu upotrebljavao zoom-objektive. Povukao se 1969.

Ostali važniji filmovi: *Trokustni mjesec* (E. Nugent, 1934); *Privatni svijetovi* (G. La Cava, 1935); *Udala se za svog šefa* (G. La Cava, 1935); *Naglasak je na mladosti* (W. Ruggles, 1935); *Mary Burns — pobjegla iz zatvora* (W. K. Howard, 1935); *Raspikuća* (R. Walsh, 1936); *Stvoreni jedno za drugo* (J. Cromwell, 1939); *Priča o Alexanderu Grahamu Bellu* (I. Cummings, 1939); *Pustolovine Sherlocka Holmesa* (A. L. Werker, 1939); *Mali stari New York* (H. King, 1940); *Sirotijske uličice* (W. Lang, 1940); *Potvrdi ili opovrgni* (A. Mayo, 1941); *Roxie Hart* (W. A. Wellman, 1942); *Deset džentlmena iz West Pointa* (H. Hathaway, 1942); *Zasjeda na dnu mora* (A. Mayo, 1943); *Greenwich Village* (W. Lang, 1944); *Buffalo Bill* (W. A. Wellman, 1944); *Državni sajam* (W. Lang, 1945); *Drvo raste u Brooklynu* (E. Kazan, 1945); *Sablaž-*

njava gospodica Pilgrim (G. Seaton, 1946); *Daisy Kenyon* (O. Preminger, 1947); *Dama u hermelinu* (E. Lubitsch, 1948); *Princ lisaca* (H. King, 1949); *Jeftinije na tucete* (W. Lang, 1950); *S pjesmom u srcu* (W. Lang, 1952); *David i Betsabeja* (H. King, 1952); *Srjegovi Kilimandžara* (H. King, 1952); *Kralj pušaka* (H. King, 1954); *Egipćanin* (M. Curtiz, 1954); *Nema posla kao što je šoubiznis* (W. Lang, 1954); *Tatine duge noge* (J. Negulesco, 1955); *Ljubav je sjajna stvar* (H. King, 1955); *Kralj i ja* (W. Lang, 1956); *Žene na desku/Gospodice, vi griješite!* (W. Lang, 1957); *Južni Pacifik* (J. Logan, 1958); *Bravados* (H. King, 1958); *Okupite se oko zastave, momci* (L. McCarey, 1958); *Porgy and Bess* (O. Preminger, 1959); *Plavi andeo* (E. Dmytryk, 1959); *Ljubljani nevjernik* (H. King, 1959); *Sjeverno prema Aljaski* (H. Hathaway, 1960); *Blaga je noć* (H. King, 1961); *Kardinal* (O. Preminger, 1963); *Agonija i ekstaza* (C. Reed, 1965); *Čamac s prozirnim dnom* (F. Tashlin, 1966); *Planet majmuna* (F. J. Schaffner, 1968); *Tajanstvena Justine* (G. Cukor i J. Strick, 1969). K. Mik.

SHANKAR, Ravi, ind. skladatelj (Benares, 7. IV 1920). Studirao u Indiji i u Parizu. Osnovao je Indijski nacionalni orkestar i bio upravitelj konzervatorija u Bombayu. Skladao je opere i balette, no posebno se posvetio sviranju ind. glazbala sitara. Uspješnim turnejama po Evropi i Americi stekao je ugled »svjetskog ambasadora indijske glazbe«, što je potvrdio i snimanjem ploča sa Y. Menuhinom i Beatlesima. Film. muziku sklada od 1955 (*Pjesma puta* S. Raya), umiješno koristeći ind. nacionalnu glazbu i glazbala (kao i u nastavcima tzv. *Trilogije o Apuu* — filmovima *Nepokoreni*, 1956, i *Apuov svijet*, 1959, S. Raya). Jedan je od izvođača u poznatom dokum. filmu *Pop-festival u Montereyu* (1968) D. A. Pennebaker i R. Leacocka, a njemu samom posvećen je dokumentarac *Rāga* (1973) H. Wortha. Na njem. jeziku objavio je 1969. knjigu *Moja glazba, moj život*. Nosi titulu *Pandit*.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Priča o stolici* (N. McLaren, 1957, eksperimentalni); *Kamen mudraca* (S. Ray, 1957); *Putovanje* (R. Corman, 1967); *Charly* (R. Nelson, 1968); *Guru* (J. Ivory, 1969); *Gandhi* (R. Attenborough, 1982); *Geneza* (M. Sen, 1986).

Ni. Š.

SHARIF, Omar (pr. ime **Michael Shalhoub**), egip. glumac (Aleksandrija, 10. IV 1932). Iz vrlo imućne sirijsko-libanonske kršć. obitelji trgovca, odgajan na franc. jeziku (arapski je naučio tek počinjući glum. karijeru). Studirajući na Victoria Collegeu u Kairu zainteresirao se za glumu; ipak, 5 godina radi u očevu poduzeću. Prvu ulogu daje mu prijatelj Y. Shahine (*Nebo pakla*, 1953); za snimanja upoznaje jednu od najpopularnijih glumica Bliskog Istoka Faten Hamama, s kojom se ženi i uz nju (kao *Omar El Cherif*) glumi u nizu egip. filmova nepoznatih izvan arap. jezičnog područja. Međunar. karijeru otpočinje u tunisko-franc. koprodukciji — melodrami *Goha* (1957) J. Baratiera, dok ugled stječe kao arap. prijatelj naslovnog junaka u *Lawrenceu od Arabije* (1962, nominacija za Oscar za epizodu) D. Leana. Crnok. i privlačan (najčešće s brčićima), ubrzo postaje međunar. zvijezda — tipiziran u ulogama romant. junakâ, kao jedan od posljednjih predstavnika tipa → latinskog ljubavnika (ponekad obuzetog i samouništavajućom strašću). Glumi uglavnom u niskobudžetnim projektima am. produkcije, tumačeći likove iz prošlosti i one izvan engl. jezičnog područja: »uklete ljubavnike« (npr. *Doktor Živago*, 1965, D. Leana /naslovni lik/ i *Mayerling*, 1968, T. Younga /kao Rudolf Habsburški/), idealiste (npr. *I dode dan osvete*, 1964, F. Zinne-

manja, *Noć generala*, 1967, A. Litvaka i *Che!*, 1969, R. Fleischera), avanturiste (npr. kao kockar u filmovima *Smiješna djevojka*, 1968, W. Wylera i *Ljubavnici gospođe Fanny*, 1975, H. Rossa) i sl. Potkraj 70-ih godina film. karijera mu opada, pa nastupa u kazalištu u Egiptu i u koprodukcijama tv-serijama (npr. *Petar Veliki*). Glumio je u više od 40 filmova (do 1989). Ugled međunar. zvijezde uspješno podupire kao vrhunski igrač bridgea.

Ostale važnije uloge: *Pad Rimskog Carstva* (A. Mann, 1964); *Žuti Rolls-Royce* (A. Asquith, 1964); *Džingis-kan* (H. Levin, 1964); *Bilo jednom* (F. Rosi, 1967); *MacKinnino zlato* (J. L. Thompson, 1969); *Ljubavni sastanak* (S. Lumet, 1969); *Konjanici* (J. Frankenheimer, 1970); *Provalnik* (H. Verneuil, 1971); *Posljednja dolina* (J. Clavell, 1971); *Tajanstveni otok* (J. A. Bardem i H. Colpi, 1973); *Sjeme korupcije* (B. Edwards, 1974); *Gospodar života i smrti* (R. Lester, 1974); *As u rukavu* (I. Passer, 1975); *Djevojka iz plemena Ashanti* (R. Fleischer, 1979); *Krone veze* (T. Young, 1979); *Bjesovi* (A. Wajda, 1987). Dr. II.

SHARP, Don, brit. filmski i tv-redatelj austral. podrijetla (Hobart, Tasmania, travanj 1922). Od 1945. kaz. glumac u Australiji a od 1948. u Vel. Britaniji. Na filmu od 1951. kao scenarist; režira od 1955. Pažnju svraća filmom *Poljubac vampira* (The Kiss of the Vampire, 1963) za produkciju → Hammer, i otada je jedan od vodećih brit. redatelja *horror*a, ujedno i među najkomercijalnijima. Kasnije najveće uspjehe postiže špijunskim thrillerom *Callanov dosje* (Callan, 1974) i filmom sjevernoir. tematike *Osvetnik iz Belfasta* (Hennessey, 1975). Zapaženo režira i na televiziji (npr. tv-serije *Q. E. D.* i *Bogatašica*).

Ostali važniji filmovi: *Proizvođač snova* (The Dream Maker/It's All Happening, 1963); *Čarobna moć* (Witchcraft, 1964); *Doktor Fu Manchu* (The Face of Fu Manchu, 1965); *Nevjeste Fu Manchua* (The Brides of Fu Manchu, 1966); *Raspućin, ljudi monah* (Rasputin — The Mad Monk, 1967); *Holandska veza* (Puppet on a Chain, 1971); *Trideset i devet stepenica* (The 39 Steps, 1978); *Ledeni pakao* (The Bear Island, 1979); *Tajne fantomskih spilja* (Secrets of the Phantom Caverns, 1983). Red.

SHAW, Robert, brit. glumac i pisac (Westhoughton, 9. VIII 1927 — Tourmakeady, Irsko, 27. VII 1978). Sin liječnika Irca, već kao dječak zavolio je glumu i književnost. Školovao se na londonskoj Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA), a karijeru otpočeo 1949. u Shakespeare Memorial Theatreu. Na filmu od 1954 (*Rušioći brana* M. Andersona), prvi veći uspjeh postiže 1963 (*Pazikuća* C. Donnera); tokom karijere igra uglavnom druge gl. uloge. Robustan, »urođene agresivnosti«, vrlo uspješno tumači autoritativne pov. ličnosti: Henrika VIII u *Čovjeku za sva vremena* (F. Zinnemann, 1966, nominacija za Oscar za epizodu), naslovni lik u *Custeru, čovjeku sa Zapada* (R. Siodmak, 1968) i osvajača Pizarra u filmu *U potrazi za zlatom* (I. Lerner, 1968). Visokoplaćenom zvijezdom postaje ulogama osobenjaka u brit. i am. komercijalnim filmovima (najčešće akcionima): *U pandžama lava* (R. Attenborough, 1972, kao lord Randolph Churchill), *Žalac* (G. R. Hill, 1973), *Pirati u metrou* (J. Sargent, 1974), *Ralje* (S. Spielberg, 1974), *Gusar s Jamajke* (J. Goldstone, 1976), *Dubina* (P. Yates, 1977) i *Snaga 10 Navarone* (G. Hamilton, 1978). Kritika njegovim najboljim ostvarenjem smatra tragičan lik šofera zaljubljen u poslodavku-aristokratkinju (S. Miles) u *Zabludi* (1973) A. Bridgesa. Vodio je nesređen osobni život (desetero djece iz tri braka /drugi s glumicom M. Ure/,

alkoholizam), a glumi na filmu nije uvijek prilazio s potrebnom koncentracijom (dobrim dijelom samo iz financ. razloga), pa su mu kreacije često bile na granici teatralnosti. Bio je i uspješan pisac (3 kaz. komada, 5 romana). Umro je od infarkta radeći na svomu 6. romanu.

Ostale važnije uloge: *Iz Rusije s ljubavlju* (T. Young, 1963); *Sreća Gingera Coffeja* (I. Kershner, 1964); *Bitka u Ardenima* (K. Annakin, 1965); *Rodendanska zabava* (W. Friedkin, 1968); *Bitka za Britaniju* (G. Hamilton, 1969); *Potjera* (J. Losey, 1970); *Odras straha* (W. A. Fraker, 1971); *Sudac i njegov krovnik* (M. Schell, 1975); *Robin Hood i Marian* (R. Lester, 1976); *Crna nedjelja* (J. Frankenheimer, 1977). B. Vid.

SHEARER, Norma (puno ime **Edith N. Shearer** 'negdje **Fisher**'), am. glumica kan. podrijetla (Westmount, Quebec, 10. VIII 1904 /negdje 1900. ili 1902/ — Los Angeles, 12. VI 1983). Od 1920. statistica (npr. *Put prema istoku* D. W. Griffitha), ubrzo dobiva sve veće uloge (osobito od 1923, kada sklapa ugovor s kompanijom MGM, gdje ostaje do kraja karijere). Prvi veći uspjeh postiže u filmu *Onaj koga su iščuškali* (V. Sjöström, 1924) i otada je — zahvaljujući i protekto-



NORMA SHEARER

ru (od 1927. suprugu) I. Thalbergu — u očitom usponu. Status zvijezde stječe ulogom konobarice u *Princu studentu* (1927) E. Lubitscha. Ostvarivši »bezbolan« prijelaz u zv. film, 1930. je nagrađena Oscarom za ulogu u *Raspuštenici* R. Z. Leonarda. Ta prva iz niza uloga svojeglavih, samostalnih žena čini je jednom od najpopularnijih predstavnica tipa → mondenke (»elegantnija verzija Joan Crawford«), inteligentne »svjetske žene za 30-e

godine«, posebno omiljene u ženske publike (1932–34. među 10 je najkomercijalnijih glumaca). Sukus *glamoura* kakav priželjkuje MGM — privlačna, »damskog« izgleda i nastupa, pažljivo birajući uloge i uživajući ugled glumice koja o kutovima snimanja i osvjetljenju zna koliko i snimatelj — na vrhuncu je popularnosti do potkraj 30-ih godina. Od ostalih uloga ističu se 2 u filmovima C. Browna (uz C. Gablea) za koje je nominirana za Oscar — *Slobodna duša* (1931) i *Idiotovo zadovoljstvo* (1939), zatim njena najdraža — pjesnikinje Elizabeth B. u *Barretuovima iz ulice Wimpole* (S. Franklin, 1934, nominacija za Oscar), Julije (iako postarije) u *Romeu i Juliji* (G. Cukor, 1936, nominacija za Oscar), naslovna u *Mariji Antoaneti* (W. S. Van Dyke, 1938), te središnji lik među više ženskih zvijezda u *Ženama* (G. Cukor, 1939). Nakon 2 manje uspjele filma iz 1942. povukla se s filma i iz hollywoodskih krugova. Nastupila je u ukupno 59 filmova.

Ostale važnije uloge: *Toranj laži* (V. Sjöström, 1925); *Đavolji cirkus* (B. Christensen, 1926); *Glumica* (S. Franklin, 1928); *Posljednji časovi gospođe Cheyney* (S. Franklin, 1929); *Budimo veseli* (R. Z. Leonard, 1930); *Privatni životi* (S. Franklin, 1931); *Neprestano nasmiješena* (S. Franklin, 1932); *Neobični interludij* (R. Z. Leonard, 1932); *Bijeg* (R. Z. Leonard, 1940); *Njen kartonski ljubavnik* (G. Cukor, 1942). Red.

SHEEN, Martin (pr. ime **Ramon Estevez**), am. filmski, kazališni i tv-glumac (Dayton, Ohio, 3. VIII 1940). Sin Španjolca i Irkinje, glum. karijeru počinje nakon srednje škole — u newyorškom Living Theatreu; usporodno se uzdržava raznim poslovima (vratar, perač automobila i dr.). Prvi broadwayski uspjeh postiže 1964. gl. ulogom u komadu *U pitanju bijahu ruže* F. D. Gilroya (igra i u ekranizaciji U. Grosbarda iz 1968). Na filmu debitira ulogom mladog nasilnika u metrou u *Noći divljaka* (1967) L. Peercea; u počecima karijere ističe se upravo likovima neurotičnih mladih ljudi »izvan morala«, često i vrlo nasilničkog karaktera (npr. kao mladić koji bezrazložno ubija u *Pustari*, 1973, T. Malicka). Ipak, njegovu međunar. ugledu najviše pridonosi uloga am. oficira u Vijetnamu, koji se suočuje s teško rješivim moralnim dilemama u *Apokalipsi danas* (1979) F. F. Coppole. Otada sve češće igra pozitivne likove, najčešće introvertirane idealiste, nerijetko u socijalno ili politički angažiranim djelima (npr. *Gandhi*, 1982, R. Attenborougha i *Wall Street*, 1987, O. Stonea). Vrlo je uspješan i na televiziji (npr. tv-film *Pogubljenje redova Slovik*, 1973, L. Johnsona i tv-serija *Kennedy*).

Njegova djeca **Emilio** i **Renée Estevez** te **Charlie** i **Roman Sheen** također su glumci.

Ostale važnije uloge: *Kvaka 22* (M. Nichols, 1970); *Katolici* (J. Gold, 1973); *Orlovo krilo* (A. Harvey, 1978); *Konačno odbrojanje* (D. Tay-

M. SHEEN u filmu *Apokalipsa danas*



ANN SHERIDAN

lor, 1980); *Enigma* (J. Szwarc, 1982); *Prvenstvena sezona* (J. Miller, 1982); *Čovjek, žena i dijete* (D. Richards, 1983); *Zona smrti* (D. Cronenberg, 1983); *Vjernici/Fanatici zla* (J. Schlesinger, 1987).

B. Vid.

SHEHU, Hadi, film., kaz. i tv-glumac (Đakovića, 15. II 1949). U kazalištu glumi već kao učenik. God. 1973. završava odsjek glume na Višoj pedagoškoj školi u Prištini i ulazi u angažman u đakovičko kazalište (čiji je i danas član). Gl. i veće sporedne uloge glumio je u filmovima snimljenim na Kosovu: *Kad proljeće kasni* (1979) i *Bijeli tragovi* (1980) E. Kryeziua, te *Vjetar i hrast* (1979) i *Nabujala rijeka* (1983) B. Sahatçiuua. Nastupa i na televiziji (npr. tv-drama *Epoha pred sudom* E. Kryeziua).

Am. S.

SHERIDAN, Ann (pr. ime **Clara Lou Sheridan**), am. filmska i tv-glumica (Denton, Texas, 21. II 1915 — Hollywood, 21. I 1967). Pobjedivši na natječaju ljepote napušta koledž i 1934. debitira na filmu (kompanija Paramount/1936–48. radi pretežito za Warner Bros, a 1950–53. za Universal/). Isprva nastupa uglavnom u B-filmovima i serijama (do 1935. pod pravim imenom), dok

pozornost privlači u gangsterskom filmu *Andeli garava lica* (M. Curtiz, 1938). Kako je visoka, stasita i privlačna, Warner Bros od nje želi stvoriti tzv. *oomph girl* (tadašnji naziv za → *pin-up*), no njoj znatno više odgovaraju realist. uloge drskih i izazovnih konobarica, zabavljačica, gangsterskih djevojaka (*moll*) i sl. I za novija poimanja modernog stila glume, dobra pjevačica, prilagodljiva raznim žanrovima, do sredine 50-ih godina uspješno glumi u vrlo raznolikim projektima: od krim. filmova (partnerica je J. Cagneyja, H. Bogarta, G. Rafta i J. Garfielda) do musicala, i — nakon II svj. rata — osobito zapaženo u komedijama (npr. *Bio sam ratna nevjesta*, 1949, H. Hawksa, uz C. Granta). Od kraja 50-ih godina pa do smrti zapaženo nastupa na televiziji. Igrala je u oko 80 filmova.

Ostale važnije uloge: *Crna legija* (A. Mayo, 1936); *Veliki O'Malley* (W. Dieterle, 1936); *San Quentin* (L. Bacon, 1937); *Nevaljale no prijazne* (M. Enright, 1939); *Andeli peru lica* (R. Enright, 1939); *Učinili su me zločincem* (B. Berkeley, 1939); *Serif iz Dodge Cityja* (M. Curtiz, 1939); *Grad koji valja osvojiti* (A. Litvak, 1940); *Dvorac na Hudsonu* (A. Litvak, 1940); *Oni voze noću* (R. Walsh, 1940); *Suha zona* (W. Keighley, 1940); *Čovjek koji je došao na večeru* (W. Keighley, 1942); *Ovdje je spavao George Washington* (W. Keighley, 1942); *Kings Row* (S. Wood, 1942); *Rub tame* (L. Milestone, 1943); *Nora Prentiss* (V. Sherman, 1946); *Neujerna* (V. Sherman, 1947); *Dobričina Sam* (L. McCarey, 1948); *Srebrna rijeka* (R. Walsh, 1948); *Odvodi me u grad* (D. Sirk, 1953); *Sastanak u Hondurasu* (J. Tourneur, 1953); *Suprotni spol* (D. Miller, 1956).

Red.

SHERLOCK HOLMES, gl. lik detektivskih romana i pripovijedaka engl. pisca *Arthura Conana Doylea* (prvo djelo s tim likom /»Skretna studija« — »A Study in Scarlet«/ objavljeno je 1887), detektiv aristokratskih manira, ekscentrik, ironičan, suzdržana ponašanja, s »legendarnom« kapom sa štitnicima i lulom (prema ilustracijama *Sidneyja Pageta*), koji komplicirane krim. slučajeve rješava zahvaljujući svom izvanrednom oštroumlju, služeći se induktivnom metodom zaključivanja i pouzdavajući se u egzaktnu znanost (u tom je smislu suprotnost detektivima iz romana D. Hammetta, R. Chandlera i G. Simenona), a uz asistenciju manje pronicavog »satelita« — *doktora Watsona*. Kao najpopularniji junak u žanru detektivskog romana na prijelazu u XX st., Sh. ubrzo

postaje i junak kaz. komada, a već poč. stoljeća (u adaptacijama i vrlo slobodnim obradbama) brojnih filmova i serija, odn. serijala (u povodu 100. obljetnice njegovog »rođenja« 1987. popisano je oko 200 filmova te oko 50 kaz. komada i dramatizacija). Prvi film (»Osujećeni Sherlock Holmes«, 1903) proizvela je u SAD kompanija *Biograph*, prvi serijal (12 filmova od 1 ili 2 role, većinom nesačuvanih) dan. kompanija *Nordisk* 1908 (redatelj *Viggo Larsen*, u naslovnoj ulozi *Forest Holger-Madsen*). Slijede 2 njem. filma iz 1910, potom britansko-franc. serija filmova od 2 role (na kojoj je navodno surađivao i Conan Doyle), pa još nekoliko franc. filmova (nakon kojih Holmesa potiskuju »lokalni« junaci → *Fantomas* i → *Ju-dex*). Za I svj. rata počinju se učestalije snimati i cjelovečernji filmovi: u SAD 1916. *William Gillette*, kaz. glumac i autor komada »Sherlock Holmes« (u kome je nastupao 17 godina), tumači naslovnu ulogu u istoimenom (izgubljenom) filmu *Arthura Bertheleta*; prema istom komadu 1922. snimljen je »Sherlock Holmes« *Alberta Parkera*, s *Johnom Barrymoreom* u naslovnoj ulozi; u Njemačkoj 1917. »Baskervilleskog psa« ekranizira *Richard Oswald*; prve cjelovečernje filmove s tim junakom u Vel. Britaniji režira *George Pearson* (npr. »Skretna studija«, 1914), a zanimanju za lik još više pridonosi nekoliko filmova *Mauricea Elweya* iz 1922 (s *Eille Norwoodom* u naslovnoj ulozi), potaknutih popularnošću 3 serije s po 15 filmova od 2 role pod zajedničkim naslovom »Pustolovine Sherlocka Holmesa« (1921/22). Kasnije je u SAD Holmesa 1932 (npr. »Sherlock Holmes« *Williamu K. Howardu*) a u 2 navrata tumačio *Clive Brook*, a 1933. u 1 filmu *Reginald Owen* (prethodno Watson uz C. Brooka); poč. 30-ih godina u Vel. Britaniji igraju ga *Robert Rendell* i *Arthur Wontner*. Za posljednji »veliki val« film. popularnosti junaka zaslužna je serija am. kompanije *Universal* (12 filmova 1939–42), s *Basilom Rathboneom* kao Holmesom i *Nigelom Bruceom* kao Watsonom (npr. »Pustolovine Sherlocka Holmesa«, 1939, *Alfreda L. Werkeru*). Nakon II svj. rata pojavile su se u Vel. Britaniji 2 uspjele tv-serije o Holmesu: 50-ih godina s *Ronaldom Howardom*, a 80-ih sa *Jeremyjem Brettom*. Iako Sh. u usporedbi sa suvremenijim i realističnijim junacima postupno zastarijeva, njegova knjiž., kaz., film. i tv.-popularnost ipak ne jenjava (postoje 3 Muzeja Sherlocka Holmesa, kao i brojna Društva prijatelja Sherlocka Holmesa). Nakon rata važnije filmove s tim likom realizirali su *Terence Fisher* (»Baskervilleski pas«, 1959, s *Peterom Cushingom* /u produkciji kompanije *Hammer*/), *Billy Wilder* (komedija »Privatni život Sherlocka Holmesa«, 1970, s *Robertom Stephensom*) i *Desmond Davis* (»Znak četvorice«, 1983, s *Ianom Richardsonom* /dio kraće serije/).

An. Pet.

SHERMAN, Lowell, am. redatelj i glumac (San Francisco, 11. X 1885 — Hollywood, 28. XII 1934). Sin glumaca, u kazalištu od djetinjstva; na Broadwayu debitira 1905. i ubrzo postaje kaz. zvijezda (posebno u suvremenom am. repertoaru). Na filmu od 1920 (*Put prema istoku* D. W. Griffitha); specijalizira se za likove elegantnih ljubavnika i, osobito, rafiniranih zlikovaca u komedijama i dramama. Režira od 1930 (ukupno 13 filmova), mahom komedije o »ratu spolova«. Posebno se ističu *Sve mu je to ona zamijesila* (She Done Him Wrong, 1933, nominacija za Oscar za najbolji film), jedan od najboljih filmova M. West koji je Paramountu donio 3 milijuna dolara utrška, te *Jutarnja slava* (Morning Glory, 1933), o ambicioznoj glumici (K. Hepburn) željno uspjeha pod svaku cijenu. Umro je za snima-

SHERLOCK HOLMES u filmu *Baskervilleski pas* (B. Rathbone i N. Bruce)

nja filma *Becky Sharp* (1935), koji je dovršio i potpisao R. Mamoulian.

Ostali važniji filmovi — kao glumac: *Gospodin Beaucaire* (S. Olcott, 1924); *Božanstvena žena* (V. Sjostrom, 1928); *Mama* (M. Curtiz, 1930); *Dokolice* (F. Capra, 1930); *Koliko stoji Hollywood?* (G. Cukor, 1932); kao redatelj: *Ispлата* (Pay-off, 1930); *Momački stan* (Bachelor Apartment, 1931); *Visok ulog* (High Stakes, 1931); *Rođena da bude zla* (Born to Be Bad, 1934); *Noćni život bogova* (Night Life of the Gods, 1935). Red.

SHERMAN, Vincent, am. redatelj, scenarist i glumac (Vienna, Georgia, 16. VII 1906). Studirao na sveučilištu Oglethorpe. Isprva kaz. glumac, na filmu debitira 1933 (*Pravni savjetnik* W. Wylera). Od 1938. redatelj dijaloga i scenarist (npr. *Skola zločina*, 1938, L. Seilera), režira od 1939 (B-film strave *Povratak doktora X* — The Return of Dr. X). Razvio se u prvorazrednog profesionalca bez izrazitijega red. stila (stand. kvaliteta njegovih filmova je spektakularnost), sposobnog gotovo svakim projektom ostvariti komerc. uspjeh. Posebno je uspješan u thrillerima (*Duboko u noć* — All through the Night, 1942), melodramama (*Stara poznanica* — Old Acquaintance, 1943) i vesternima (*Usamljena zvijezda* — The Lone Star, 1952), a okušao se i u socijalno-kritičkim temama (*Tekstina džungla* — The Garment Jungle, 1957, sa R. Aldrichem /o korupciji u am. sindikatima/). Do 1968. režirao je 30 filmova. Već od 1961. djelovao je uglavnom na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Subotnja djeca* (Saturday's Children, 1940); *U naše vrijeme* (In Our Time, 1944); *Gospodin Skeffington* (Mr. Skeffington, 1944); *Nora Prentiss* (1946); *Nevjerna* (The Unfaithful, 1947); *Pustolovine Don Juana* (Adventures of Don Juan, 1949); *Žustro srce* (The Hasty Heart, 1949); *Harriet Craig* (1950); *Prokleti ne plaču* (The Damned Don't Cry, 1950); *Slučaj na Trinidadu* (Affair in Trinidad, 1952); *Gola zemlja* (Naked Earth, 1958); *Mladi iz Philadelphije* (The Young Philadelphians, 1959); *Groznica u krvi* (Fever in the Blood, 1961); *Cervantes* (1968, u španjolskoj). Red.

SHIMAZU, Yasujiro, jap. redatelj (Tokio, 1897 — Tokio, 1945). Studirao je film. glumu, ali je karijeru otpočeo kao scenarist (1920), a potom se (od 1922) posvetio režiji. Veliku pažnju izaziva filmom *Otac* (Otosan, 1923), jednim od prvih u žanru → shomin-geki (iz života niže srednje klase), iako stiliziranim kao laka komedija. Nižom sl. filmova (posebno uspješni su *Nedjelja* — Nichiyobi, 1924, i *Seoski učitelj* — Mura no sensei, 1925) tokom 20-ih i poč. 30-ih godina učvršćuje ugled utemeljitelja žanra (čiji će najznačajniji protagonisti biti Y. Ozu, M. Naruse i H. Goshō), ujedno i jedne od ključnih osobnosti jap. filma nij. razdoblja. I njegovi zv. projekti nastavljaju s opserviranjem suvremenoga obiteljskog života. Najviše uspjeha imaju *Naša susjeda, gospodica Yae* (Tonari no Yae-chan, 1934), satira na začetke »amerikanizacije« jap. života, i *Koto i Sasuke* (O-koto to Sasuke, 1935) prema romanu J. Tanizakija, vrlo popularna melodrama o ljubavi slijepe buržujke (K. Tanaka) i glazbenika na tradic. instrumentu *koto*.

Ostali važniji filmovi: *Vjeridba tri gavrana* (Kon yaku sanbagarasu, 1937); *Brat i sestra* (Ani to sono imoto, 1939); *Plan jedne majke* (Haha no chizu, 1942). N. Sić.

SHIMURA, Takashi, jap. filmski i kazališni glumac (Hyogo, 29. III 1903 — Tokio, 11. II 1982). Iz samurajske obitelji. Školovan kaz. glumac,

K. SHINDO
Djeca Hirošime



poč. 30-ih godina nastupa u teatru i već dobiva manje film. uloge (zapaženiji nastup u *Elegiji iz Osake*, 1936, K. Mizoguchija). Nakon više desetaka uloga, ostvarenih 1937–42. u kompaniji Nikakatsu (pretežno u pov. žanru → jidai-geki), angažiran je u studiju Toho i glumi u prvom filmu A. Kurosawe *Legenda džudou* (1943). Suradnja s ovim redateljem nastavlja se, dajući poseban pečat karijeri vrsnog tumača karakternih uloga, među kojima se izdvajaju: liječnika-alkoholičara u *Pijanom anđelu* (1948), policijskog inspektora u *Psu litalici* (1949), drvosječe u *Rašomonu* (1950), vođe samurajske družine u *Šedam samuraja* (1954), a nadasve gl. lik sitnog činovnika, bolesnika od raka koji kraj života osmišljuje hrabrom humanom akcijom u filmu *Živjeti* (1952). Iako robustnog izgleda, u većinu tih uloga unosi profinjeni sentiment i prođuhovljenost, što mu rjeđe uspijeva u suradnji s dr. redateljima; najčešće tumači sporedne uloge u znanstvenofantastičnim filmovima I. Honde (npr. *Godzilla*, 1954).

Ostale važnije uloge: *Ljudi koji koračaju po tigrovom repu* (A. Kurosawa, 1945); *Tih dvoboj* (A. Kurosawa, 1949); *Sablazan* (A. Kurosawa, 1950); *Idiot* (A. Kurosawa, 1951); *Život O-Haru, galantne žene* (K. Mizoguchi, 1952); *Bilješke jednoga živog bića* (A. Kurosawa, 1955); *Krvavi prijesto* (A. Kurosawa, 1957); *Skrivena tvrđava* (A. Kurosawa, 1958); *Zli mimo spavaju* (A. Kurosawa, 1960); *Tjelesna straža* (A. Kurosawa, 1961); *Sanjuro* (A. Kurosawa, 1962); *Veliki i mali Između neba i pakla* (A. Kurosawa, 1963); *Strašne priče* (M. Kobayashi, 1964); *Riđobrađi* (A. Kurosawa, 1965); *Oginsaga* (K. Kumai, 1979). N. Sić.

SHINDO, Kaneto, jap. redatelj i scenarist (Hirošima, 28. IV 1912). Sin seljaka (iz osiromašene obitelji zemljoposjednika), po završenoj osnovnoj školi (1927) počinje raditi u laboratoriju studija Shinko u Kyotu, a iduće godine prelazi u scenogr. odjel iste tvrtke u Tokiju. Od 1936. počinje pisati scenarije, koji su nagrađivani ali ne i realizirani. God. 1937. asistent je scenografa u ekipi filma *Tjesnac ljubavi i mržnje* K. Mizoguchija; poznanstvo s redateljem koristi da bi od njega učio dramaturgiju i vještinu scenaristike. Nakon rata, od 1947. nastavlja karijeru uspješnog scenarista, surađujući prvenstveno sa K. Yoshimurom (npr. *Kraj obitelji Anjo*, 1947; *Zavođenje*, 1948; *Svijetli dani u našem životu*, 1948; *Legenda o Genjiju*, 1951); u 2 navrata radi za Mizoguchija (*Pobjeda žena*, 1946; *Plamen moje ljubavi*, 1949), zatim za K. Kinoshitu (npr. *Tost za mladu gospođicu*,

1949), F. Kameija (npr. *Jedna žena korača sama zemljom*, 1953), T. Imai (npr. *Nevjerna ženala/Bubnjevi u noći*, 1958) i dr. vodeće jap. redatelje. Zbog marksističke orijentacije i potrebe da stvara bez komerc. pritiska, 1950. napušta kompaniju Shochiku i osniva neovisnu produkciju *Kindai Eiga Kyokai* (s Yoshimurom i glumicom N. Otowa, koja će nastupiti u većini njegovih filmova i postati mu supruga 1978). Kao redatelj debitira 1951. ispovjednim filmom *Priča o voljenoj ženi* (Aisai monogatari), posvećenim rano preminuloj prvoj supruzi, u kome se očituje izravan utjecaj Mizoguchija. Veću pažnju skreće filmom o posljedica atomske katastrofe *Djeca Hirošime* (Genbaku-no ko, 1952), gdje do izražaja dolazi njegov soc. angažman i ponešto patetičan stil sovj. montažne škole (Nagrada mira /ex aequo/ na festivalu u Karlovym Varyma), a golem međunar. uspjeh postiže filmom *Goli otok* (Hadaka no shima, 1961), asketski reduciranim umj. dokumentom o borbi seljaka za održanje egzistencije na otoku bez vode (Grand Prix /ex aequo/ u Moskvi). Tokom 60-ih godina, pod pritiskom komercijaliziranog tržišta, okreće se erotskim motivima, vješto ih kombinirajući sa soc. pozadinom i oplemenjujući stilističkim rafinmanom (npr. *Onibaba*, 1964, i *Kuroneko*, 1968, studije seksualnih frustracija usamljenih žena). Naglašenijom društv. kritikom prožeti su njegovi ogledi u krim. žanrovskom okviru: *Otok toplog vala* (Kagero, 1969), *Čudna sklonost* (Shokkaku, 1969) i *Zivi danas* (Hadaka no jukyu-sai, 1970, Zlatna nagrada /ex aequo/ u Moskvi). Od njegovih novijih filmova najvredniji je dokum. film — *hommage* njegovu učitelju *Život filmskog redatelja: bilješke o Kenjiu Mizoguchiju* (Aru eiga-kantoku no shogai: Mizoguchi Kenji no kiroku, 1975), napravljen od izjava brojnih redateljevih suradnika te inserata iz filmova. Režira i za televiziju.

Kao scenarist Sh. je jedan od najznačajnijih i najplodnijih u Japanu (preko 200 scenarija); kao redatelj oscilira između progresivnog angažmana lijeve polit. orijentacije (s početaka karijere) i »dizajniranog komercijalizma« (u kasnijoj fazi), no uvijek potvrđuje izrazito red. umijeće. Opsesivna mu je tema održanje ugrožene obitelji, a u tom kontekstu posebno se ističe galerijom uvjerljivih ženskih likova.

Ostali važniji filmovi: *Lavina* (Nadare, 1952); *Minijatura* (Shukuzu, 1953); *Žlijeb* (Dobu, 1954); *Glumica* (Joyu, 1956); *Tuga je samo za žene* (Kamashimi wa onna dakeni, 1958); *Čovjek* (Ningen, 1962); *Majka* (Haha, 1963); *Osvajanje* (Akuto,

1965); *Izgubljeni spol* (Honno, 1966); *Libido* (Sei no kigen, 1967); *Željezni prsten* (Kanawa, 1972); *Himna* (Sanka, 1972); *Srce* (Kokoro, 1973); *Sljepi klaun* (Chikuzun hitori tabi, 1977); *Horizont* (Chiheisen, 1984); *Bjelogorično stablo* (Rakuyo-ju, 1987). N. Sić.

SHINODA, Masahiro, jap. redatelj (Gifu, 9. III 1931). Studirao književnost i dramu na sveučilištu Waseda u Tokiju. Od 1953. asistent redatelja u studiju Shochiku Ofuna. Najsnažnije utječe prima od Y. Ozua, kojem asistira u *Tokijskom sumraku* (1957), te od K. Mizoguchija, čiju tehniku snimanja i montaže studiozno proučava. Nakon red. debija filmom *Jednosmjerna karta za ljubav* (Koi no katamichi kippu, 1960), posvećenim usponu rock-glazbe u Japanu, označen je (uz N. Oshimu i Y. Yoshidu) kao najznačajniji protagonista jap. »novog vala«. U prvoj fazi, pod utjecajem svog scenarista Sh. Terayame, s izraženom se društv. kritičnošću bavi suvremenim marginalnim junacima iz svijeta zabavljača, sitnih gangstera i studenata-terorista. Njegova angažiranost proširuje se zatim i na teme iz prošlosti, s nedvosmislenim aluzijama na suvremenost, a uronjena je u estetizam vizije smrti i destrukcije (*Ubojstvo* — *Ansatsu*, 1964; *S ljeptom i tugom* — *Utsukushisa to kanashimi to*, 1965; *Oblaci u sumrak* — *Akanegumo*, 1967; *Dvostruko samoubojstvo u Amijimi* — *Shinju ten no Amijima*, 1969 /po anketi časopisa »Kinema Jumpo« film godine/; *Balada o Orinu* — *Hanare goze Orin*, 1977), odn. potencira degradaciju junaka uz nihilističko akcentuiranje prolaznosti života (*Tišina* — *Chinmoku*, 1971 /na listi »Kinema Jumpa« drugoplasirani/; *Okamenjena šuma* — *Kaseki no mori*, 1973; *Pod trešnjim cvjetovima* — *Sakura no mori no mankai no shita*, 1975). Najveći uspjeh u Japanu postiže filmom *Ubojstvo*, s karakterističnim, mazohistički nastrojenim junakom koji — poigravajući se politikom i vlastitim životom — gubi obje igre. Za razliku od Oshimina direktnog izričaja polit. shvaćanja posredstvom motiva nasilja, Sh. je senzualniji — poet pod utjecajem jap. tradicionalnog teatra (posebno *kabukija*). *Dvostruko samoubojstvo u Amijimi*, inspirirano lut. komadom (*buraku*) velikoga dramskog pisca iz XVIII st. Chikamatsua, strukturirano je kao originalna suvremena analiza sudbine oživljenih junaka i samog komada. Film *Buraikani/Skandalozne avanture Buraikana* (Buraikan, 1970) stiliziran je u tradiciji *kabukija*, ali u modernoj, ironično-pesimističnoj transpoziciji društv. zbivanja na razmeđu razdoblja *Edo* i *Meiji* (sredina XIX st.). *Tišina* efektno rekonstruira tragičnu sudbinu dvojice port. mislonara iz XVII st., a *Himiko* (1974) konfrontira suvremeni Japan s počecima jap. civilizacije. U većini filmova gl. ulogu tumači njegova supruga Shima Iwashita, utjelovljujući ljepotu kao simbol prolaznosti u neumitnom procesu nestajanja života. Od 1966. svoje projekte realizira u vlastitoj kompaniji *Hyogen-sha*. U novijim filmovima zapada u dekadenciju prenatrženog estetizma i artifičnosti, ali ostaje jedna od najzanimljivijih red. pojava suvremenoga jap. filma.

Ostali važniji filmovi: *Suho jezero* (Kawaita mizuumi, 1960); *Moje lice crveni u sumrak* (Yuhi ni akai ore no kao, 1961); *Epitaf za moju ljubav* (Waga koi no tabiji, 1961); *Suze na lavljjoj grivi* (Namida o shishi no tategami ni, 1962); *Bljedi cvijet* (Kawaita hana, 1963); *Samuraj špijun* (Ibun sarutobi sasuke, 1965); *Kazneni otok* (Shokei no shima, 1966); *Demonsko jezero* (Yashagaike, 1979); *Davolski otok* (Akuma-to, 1980); *Djeca MacArthura* (Setochi shonen yakyu dan, 1984); *Kopljanih Gonza* (Yari no Gonza, 1986). N. Sić.

SHOMIN-GEKI (jap.: drama iz života običnih ljudi), jap. žanr — filmovi posvećeni životu pripadnika niže srednje klase, pretežitno radnika i sitnih činovnika. Začinje se 20-ih godina djelima *Minorua Murate* i *Yasujira Shimazua*, a golemu popularnost stječe 30-ih i 40-ih filmovima *Yasujira Ozua*, *Mikia Narusea* i *Heinosukea Gosha*, djelomice i *Kenjija Mizoguchija*. Za tu vrst filмова specijalizirala se kompanija *Shochiku*, najčešće u obliku suvremenih soc. melodrama (kadikad i s humornim elementima), manje ili više angažiranih, mahom posvećenih obiteljskom životu i očuvanju tradic. moralnih vrijednosti. S pojačanim ekon. razvitkom Japana 50-ih godina, Sh. gubi popularnost nauštrb izrazitije komerc. žanrova (prije svega gangsterskog /→ YAKUZA/ i erot. šk. filma). Ipak, održava se u naznakama, prije svega u populističkim komedijama *Shochikua* (najčešće u režiji *Yojija Yamade*, s obljubljenim glumcem *Kiyoshijem Atsumijem*). N. Sić.

SIDNEY, George, am. redatelj i producent (Long Island City, New York, 4. X 1911 /negdje 1916/). Iz glum. obitelji, od 1923. tumači dječje uloge u filmovima T. Mixa, kasnije je glazbenik u orkestrima vodviljskih kazališta. Od 1933. radi

film/), omladinskom musicalu sa Ann-Margret i /ili E. Presleyjem (npr. *Zbogom, ptice* — *Bye Bye Birdie*, 1963; *Ljubav u Las Vegasu* — *Viva Las Vegas*, 1964; *Svingeri* — *The Swinger*, 1966), pustolovnom filmu (npr. *Tri mušketira* — *The Three Musketeers*, 1948, adaptacija romana A. Dumasa sa G. Kellyjem i L. Turner /po kritici, njegov najbolji film uopće/; *Scaramouche*, 1952, adaptacija romana R. Sabatinija) i dr. Do povlačenja 1968. režirao je 28 cjelovečernih filmova. God. 1951–58. predsjednik je kompanije za crt. film Hanna and Barbera.

Ostali važniji filmovi: *Pilot br. 5* (Pilot No. 5, 1943); *Tisuće kliču* (Thousands Cheer, 1943); *Diži sidra!* (Anchors Aweigh, 1945); *Harveyjeve djevojke* (The Harvey Girls, 1946); *Crveni Dunav* (The Red Danube, 1950); *Ključ grada* (Key to the City, 1950); *Mlada Bess* (Young Bess, 1953); *Jupiterova draga* (Jupiter's Darling, 1955); *Priča o Eddyju Duchinu* (The Eddy Duchin Story, 1955); *Prijatelj Joey* (Pal Joey, 1957); *Pepe* (1960); *Tko je bila ta dama?* (Who Was That Lady?, 1961). An. Pet.

SIDNEY, Sylvia (pr. ime *Sophia Kosow*), am. filmska, kazališna i tv-glumica (New York, 8. VIII 1910 /negdje 1908/). Iz obitelji rusko-rum.



S. SIDNEY u filmu
Ulica bez izlaza

u kompaniji MGM, gdje je od 1934. ton. tehničar i montažer, od 1935. asistent redatelja i redatelj II ekipe, a od 1936. redatelj kratkometr. filmova (režira epizode raznih serija, za što je 1940. i 1941. nagrađen Oscarom). Na igr. filmu debitira 1941 (do 1955. radi za MGM, do 1963. za Columbiju, kasnije za razne kompanije). Vješt red. za natlija, njegove projekte odlikuju lakoća razvijanja priče, dinamičnost (u odgovarajućim žanrovima), spontana živahnost, vizualna atraktivnost (osobito filmova u boji) te znalačko korištenje talenata izvođača (plesaća, pjevača, komičara) i privlačnosti glamuroznih glumica. Usmjeren prema → populističkom filmu, podjednako uspješno okušava se u mnogim žanrovima: melodrami (npr. *Sudac Timberlane* — *Cass Timberlane*, 1947, prema romanu S. Lewisa; *Jeanne Eagels*, 1957, sa K. Novak /otada je svojim filmovima često i producent/), muz. melodrami (npr. *Ploveće kazalište* — *Show Boat*, 1951, prema romanu E. Ferber i broadwayskom musicalu J. Kerna i O. Hammersteina II), muz. komediji po kojoj je najpoznatiji (npr. *Bal na vodi* — *Bathing Beauty*, 1944, sa E. Williams, kojim popularizira specifičan podžanr — »reviju na vodi»; *Uzmi pušku, Annie!* — *Annie Get Your Gun*, 1950, prema musicalu I. Berlina; *Pobjubi me, Kato* — *Kiss Me Kate*, 1953, prema komediji W. Shakespearea i musicalu C. Portera /njegov najuspjeliji muz.

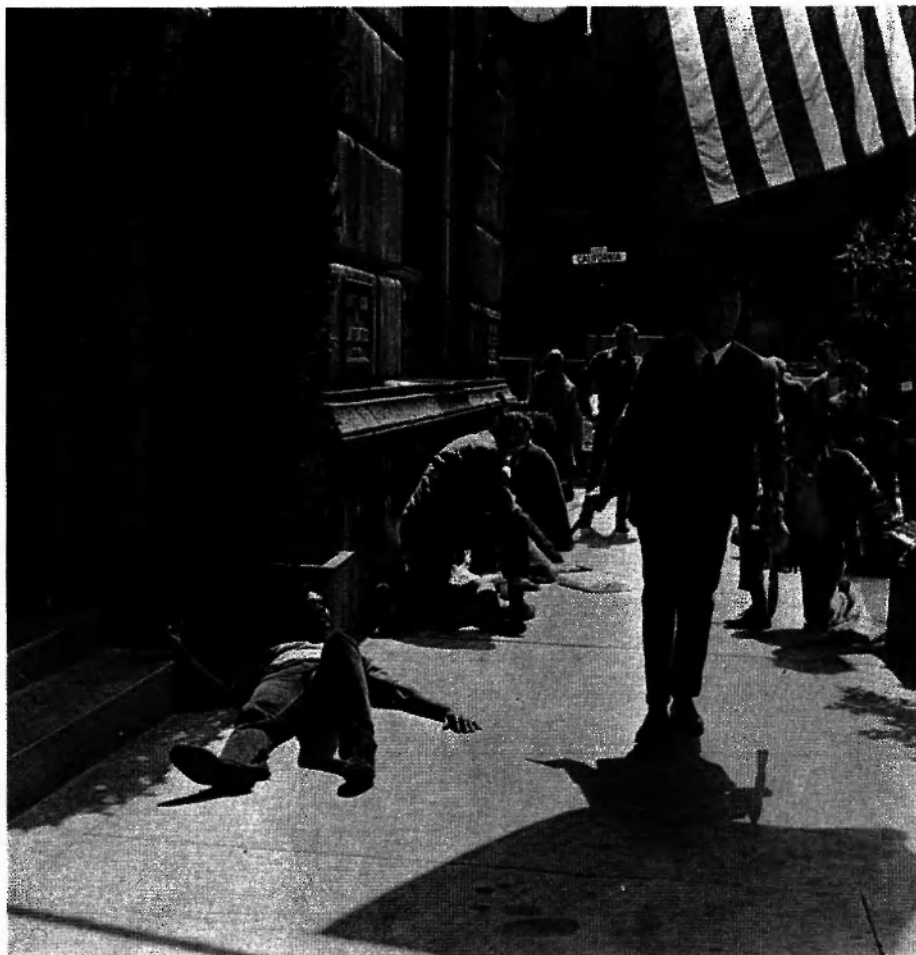
Židova, od 1926. pohađa Theatre Guild School u New Yorku (glumu uči — među ostalim — i kod R. Mamouliana). Te godine debitira u kazalištu, a 1929. na filmu; 1930. angažira je firma Paramount (do 1936), kasnije radi za razne tvrtke, a neko vrijeme ima i osobni ugovor s producentom W. Wangerom. Pažnju prvi put privlači u *Gradskim ulicama* (1931) R. Mamouliana, zamijenivši C. Bow. Sićušna, izraza nezaštićene djevojčice, »očiju spremnih na suze«, status zvijezde stječe dvjema odgovarajućim ulogama 1931: djevojke u drugom stanju koju želi ubiti njen momak u *Američkoj tragediji* J. von Sternberga, te — po turobnosti sličnom — u *Uličnom prizoru* K. Vidora. I na vrhuncu film. karijere, sredinom 30-ih godina, ističe se takvim ulogama žrtava (u tipu → dobre prijateljice): npr. kao supruga beskrupuloznog anarhista (O. Homolka) kojeg je prisiljena ubiti u *Sabotaži* (1937) A. Hitchcocka, radom izmučena sestra maloljetnog prestupnika u *Ulici bez izlaza* (1937) W. Wylera, te u prva 3 am. filma F. Langa (*Zakon linča*, 1936; *Samo jednom se živi*, 1937; *Ti i ja*, 1938), kao »utjelovljenje nedužnosti« u nesmiljenu langovskom svijetu. Pokušaji promjene stereotipa (koji je uvijek kreirala s novom proživljenošću) nisu joj donosili uspjeh, pa joj popularnost 40-ih godina opada. Prorjeđuje film. nastupe i sve više ponovno glumi u kazalištu. Od 1952. igrala je

samo u još 8 filmova, koji najčešće žanrovski pogoduju iskazivanju stanja karakterističnih za njezine najbolje godine (npr. *Damien — predskazanje II*, 1978, D. Taylora). Za drugačije impostiranu ulogu majke u filmu *Ljetne želje, zimski snovi* (1973) G. Catesa nominirana je za Oscar za epizodu. Glumila je (do 1987) u 39 filmova; u starijoj dobi vrlo je uspješna na televiziji (npr. nagrada Golden Globe 1985).

Ostale važnije uloge: *Madame Butterfly* (M. Geiring, 1932); *Čudotvorac* (N. Z. McLeod, 1932); *Mary Burns — pobjegla iz zatvora* (W. K. Howard, 1935); *Naglasak je na mladosti* (W. Ruggles, 1935); *Staza usamljenog bora* (H. Hathaway, 1936); *Vagoni putuju noću* (R. Enright, 1941); *Krv na suncu* (F. Lloyd, 1945); *Tražeci vjetar* (W. Dieterle, 1946); *Jadnici* (L. Milestone, 1952); *Dvija subota* (R. Fleischer, 1955); *Hammett* (W. Wenders, 1982).

An. Pet.

SIEGEL, Donald-Don, am. redatelj i producent (Chicago, 26. X 1912). Iz žid. obitelji virtuoz na mandolini i glazb. pedagoga, pod očevim utjecajem ateist (iako su mu preci većinom bili rabini). Neko vrijeme studira u Cambridgeu (Vel. Britanija), gdje se posvećuje proučavanju *Novog zavjeta*. Za velike ekon. krize nezaposlen, 1933. uz pomoć ujaka montažera i njegova prijatelja producenta H. B. Wallisa — iako bez zanimanja za film — dobiva posao u kompaniji Warner Bros. Isprva sortira snimke upotrebljive za razne filmove, te razvija interes za montažu (ustanovljuje specijalni montažni odjel) i, donekle, za montažne efekte (suraduje sa → B. Haskinom). Kao asistent montažera radi u odjelu za snimanje inserata, potom je montažer (npr. *Fićfirić sa Sjevera i Casa blanca*, 1942, M. Curtiza /sa J. Leicesterom, kasnije svojim montažerom i scenaristom/), napokon redatelj II ekipe (npr. za Curtiza i H. Hawksa). J. Warner (s kojim je u čestim sukobima) ipak mu omogućuje red. debi sa 2 kratkometr. filma (oba nagrađena Oscarom): *Zvijezda u noći* (Star in the Night, 1945), parabolom Kristova rođenja, i *Hitler živi* (Hitler Lives, 1946), kompilacijskim s tezom da je duh nacizma još djelat. Prvi cjelovečernji igr. film *Presuda* (The Verdict), prema detektivskom romanu *Misterij Big Bow* I. Zangwilla — navodno prvom s obrascem »tajne zaključane sobe«, režira 1946. Već u počecima karijere ističe se dinamičnim akcionim (često niskobudžetnim), većinom krim. filmovima, kojima (od 1949. za razne kompanije) postupno povećava ugled (s vrhuncem na prijelazu u 70-e godine). Tako 50-ih režira 3 buduća kult-filma: *Pobuna u bloku 11* (Riot in Cell Block 11, 1954), po dijelu kritike najuspjeliji »zatvorski film«; *Inovacija kradljivaca tijela* (Invasion of the Body Snatchers, 1956), jedan od najuspjelijih znanstvenofantastičnih tog doba, koji — iako posredan izraz antikomun. histerije — sugestivno u prvi plan stavlja psihozu čovjekove bespomoćnosti u trenucima opće dehumanizacije (inicirao je tv-seriju *Inovaders* i film. *remake* Ph. Kaufmana iz 1978 /u kojem S. glumi/; *Baby Face Nelson* (1957), gangsterski o članu Dillingerove bande (njima se može pridružiti i potcjenjivani soc. film *Zločin na ulicama* — Crime in the Streets, 1956). Uprkos sklonosti radikalnim rješenjima u obradbi tema i likova, te neisforsiranoj žestini akcionih prizora, S. ostaje u sjeni dr. »grubih redatelja« (tough directors) — R. Aldricha i S. Fullera. Ugled bitno ne uvećava ni 60-ih godina, kada se ističe ratnim filmom *Pakao je za heroje* (Hell Is for Heroes, 1962), te kriminalističkim *Ubojice* (The Killers, 1964, tv-film prebačen na 35mm vrpcu /remake istoimenog djela R. Siodmaka iz 1946/) prema priči



D. SIEGEL, *Škorpion ubija* (C. Eastwood)

E. Hemingwaya i *Inspektor Madigan* (Madigan, 1968) — oba na tragu am. film noir. Naturalizam i violentnost njegovih projekata znatno su bolje prihvaćeni na prijelazu u 70-e godine, kada ga kritika — zbog lakoće fabuliranja — proglašuje nastavljacem am. klasičnog filma; to se ne odnosi i na Siegelov svjetonazor (izražen kroz gl. likove — asoc. usamljenike sklone nesmiljenom preuzimanju društ. i zakonskih prerogativa), u kojem dio kritičara otkriva i dimenziju fašistoidnosti. Za to razdoblje presudna je suradnja sa → C. Eastwoodom (s kojim osniva i kompaniju *Malpaso Productions*) — osobito u krim. filmovima *Serif u New Yorku* (Coogan's Bluff, 1968, inicira popularnu tv-seriju) i *Skorpion ubija* (Dirty Harry, 1971, inicira film. seriju s Eastwoodom kao Prljavim Harryjem). Posebno mjesto u toj fazi zauzimaju horror-film originalna zapleta *Opčinjen* (The Beguiled, 1971) i »topliji« krim. film *Ubijte Charleyja Varricka!* (Charley Varrick, 1973). Nakon toga karijera mu opada, jer se ne snalazi u konjunkturi tzv. novog Hollywooda. Svojim je projektima često i producent. Od 1954. mnogo režira i na televiziji (npr. tv-film *Obješeni čovjek* — The Hanged Man, 1964).

Ostali filmovi: *Iz noći u noć* (Night unto Night, 1949); *Velika krađa* (The Big Steal, 1949); *Dvoboj u Silver Creek* (Duel at Silver Creek, 1952); *Nije vrijeme za cvijeće* (No Time for Flowers, 1953); *Izbroji sate* (Count the Hours, 1953); *Kineska pustolovina* (China Venture, 1953); *Privatni pakao 36* (Private Hell 36, 1954); *Priča iz Annapolisa* (An Annapolis Story, 1955); *Španjolska afera* (Spanish Affair, 1958); *Trgovci oružjem* (The Gun Runners, 1958); *Postava* (The Lineup, 1958); *Čovjek-pas* (The Hound Dog Man, 1959); *Na*

rubu vječnosti (Edge of Eternity, 1959); *Plamena zvijezda* (The Flaming Star, 1960); *Smrt revolveraša* (Death of a Gunfighter, 1969, pod pseudonimom Allen Smithee); *Sierra Torrida* (Two Mules for Sister Sara, 1970); *Crna vjetrenjača* (The Black Windmill, 1974, u Vel. Britaniji); *Posljednji hitac* (The Shootist, 1976); *Telefon* (1977); *Bijeg iz Alcatraza* (Escape from Alcatraz, 1979); *Dijamantski rez* (Rough Cut, 1980); *Baksuzi* (Jinxed, 1982).

LIT.: S. M. Kaminsky, Don Siegel: Director, New York 1974; J. Kass, Hollywood Professionals (Vol. 4), London/New York 1975.

An. Pet.

SIEGEL, Sol C., am. producent (New York, 30. III 1903). Studirao novinarstvo na sveučilištu Columbia. Isprva novinar, potom službenik diskografske kompanije. U Hollywoodu je od 1934. angažiran na fuzioniranju 4 kompanije u *Republic Pictures*, gdje — kao producent ranih vesterna G. Autreyja i J. Waynea — ostaje do 1940 (kada prelazi u Paramount). Nakon II svj. rata u 20th Century-Foxu, ugled stječe »kvalitetnom zabavom«, no ponekad i značajnim film djelima. Vrhunac karijere doseže sredinom 50-ih godina u MGM-u, kada — nakon pada D. Scharija — postaje potpredsjednik zadužen za produkciju. Od poč. 60-ih godina neovisni je producent (npr. *Tako se ne postupa sa ženama*, 1968, J. Smighta).

Ostali važniji filmovi: *Crna komanda* (R. Walsh, 1940); *Taoci* (F. Tuttle, 1943); *Plavo nebo* (S. Heisler, 1946); *Pismo trima ženama* (J. L. Mankiewicz, 1949); *Kuća mržnje* (J. L. Mankiewicz, 1949); *Bio sam ratna nevjesta* (H. Hawks, 1949); *Uzbuna na ulicama* (E. Kazan, 1950); *Cijena slave* (J. Ford, 1952); *Majmunska posla* (H. Hawks, 1952); *Muškarci više vole plavuše* (H. Hawks, 1953); *Zovi me gospodom* (W. Lang,

1953); *Tri novčića u fontani* (J. Negulesco, 1954); *Slomljeno koplje* (E. Dmytryk, 1954); *Visoko društvo* (Ch. Walters, 1956); *Plesačice* (G. Cukor, 1957); *Neki su dotrčali* (V. Minnelli, 1958). VI. T.

SIGHT AND SOUND, brit. filmski časopis; izlazi (tromjesečno) u Londonu od 1932 (najstariji časopis te vrste u Vel. Britaniji), a izdavač je *British Film Institute*. Prvi je broj izašao pod naslovom *Quarterly Review of Modern Aids* (pod pokroviteljstvom *British Institute for Adult Education*). Početni brojevi bavili su se pretežno teh. aspektima filma, te pitanjima radijske, glazb. i film. edukacije. Kad je 1933. osnovan *British Film Institute*, časopis postaje njegovo službeno glasilo i mijenja naziv u *Sight and Sound, a Review of Modern Aids for Learning*. I nakon toga časopis se bavi uglavnom edukacijskim aspektima film. medija, no razvojem film. teorije i kritike postupno mijenja koncepciju, s vremenom postavši jedan od najuglednijih u Vel. Britaniji. Obraduje široku problematiku teorije filma, objavljuje film. kritike, recenzije film. izdanja i intervjue s poznatim sineastima, te daje kritičke prikaze s film. festivala. Kada je 1962. osnovan film. časopis → *«Movie»*, njegovi mladi suradnici napadali su *«Sight and Sound»* zbog zastarjelih shvaćanja (iako je podržavao tada avangardne novovalovski tendencije), no unatoč tomu časopis

je zadržao svoj svjetski ugled. Urednici su od 1945. bili *Gavin Lambert* i *Penelope Houston* (kasnije ostaje samo ona), a među suradnicima su se isticali R. Combs, Ph. French, T. Milne, D. Robinson, R. Roud, J. Russell Taylor, Ph. Strick, E. Sussex i mnogi dr.

SIGNORET, Simone (pr. ime **Simone-Henriette-Charlotte Kaminker**), franc. filmska, kazališna i tv-glumica (Wiesbaden, 25. III 1921 — Pariz, 29. IX 1985). Rođena u Njemačkoj kao kći franc. državljana. Za njem. okupacije (kada je otac, Židov, morao emigrirati) pomaže majku i braću radeći razne poslove (npr. kao daktilografkinja), a 1942. počinje igrati male uloge na filmu (npr. *Noćni posjetioci*, 1942, M. Carnéa i *Zbogom, Léonard*, 1943, P. Préverta). Prvu veću ulogu igra u *Makadamu* (1946) M. Blistèneu, dok poznata postaje likom lučke prostitutke u *Dédée iz Anversa* (1947) Y. Allégreta (svoga prvog supruga), za koji dobija Prix Suzanne Bianchetti kao najbolja mlada glumica godine. Sl. uloge glumi i u filmovima *Vrtuljak* (M. Ophüls, 1950) i *Smrt u tom vrtu* (L. Buñuel, 1956) te osobito uspješno u *Zlatnoj kacigi* (J. Becker, 1952), ljubavnoj priči iz svijeta pariških marginalaca s poč. stoljeća. Podjednako je zapažena likovima opterećenim destruktivnim osobinama, npr. naslovnom u *Thérèse Raquin* (M. Carné, 1953) ili u *Demonima* (H.-G. Clouzot, 1955). Možda najviši glum. domet ostvaruje u *Vješticama iz Salema* (R. Rouleau, 1957), za što je nagrađena (*ex aequo*) na festivalu u Karlovym Varyma; prethodno je istu ulogu (u komadu A. Millera) uspješno tumačila i u kazalištu. Većinu tih likova odlikuje potraga za ljubavlju i sazrijevanje kroz ljubav, pa se S. postupno usmjeruje prema ulogama inteligentnih žena koje — iako nesretne — iskustvom i mudrošću nastoje prevladati teškoće i razočaranja. Paradigmatičan u tom smislu je lik zrele žene zaljubljene u beskrupuloznoga mlađeg muškarca (L. Harvey) u brit. filmu *Put u visoko društvo* (J. Clayton, 1958) za koji je — kao prva neam. glumica — nagrađena Oscarom za gl. ulogu, te nagradom Britanske filmske akademije. U srednjim godinama gubi na privlačnosti, pa još češće igra karakterne uloge. Ističu se filmovi *Brod ludaka* (S. Kramer, 1965), za koji je nominirana za Oscar, *Vojska u sjenci* (J.-P. Melville, 1969), kao aktivistica pokreta otpora, *Mačak* (P. Granier-Deferre, 1970), gdje je za ulogu starije žene u neprestanim svađama sa suprugom (J. Gabin) nagrađena (*ex aequo*) u Berlinu, i *Cio život je pred tobom* (M. Mizrahi, 1977), gdje je za

ulogu ostarjele prostitutke koja se brine za djecu svojih kolegica nagrađena Césarom. S drugim suprugom → Y. Montandom bila je pripadnica kruga franc. intelektualaca-ljevičara i istaknuta simpatizerka KPF, a nastupala je i u djelima struje → političkog filma (npr. *Priznanje*, 1969, Costa-Gavrasa). Igrala je u 56 filmova. Uspješno je glumila i na televiziji (npr. tv-serije *Thérèse Humbert* i *Pariz 38*). U zrelijoj dobi bavila se i knjiž. radom; ističu se memoarska proza *Nostalgija više nije ono što je bila* (La nostalgie n'est plus ce qu'elle était, Pariz 1979) i roman *Zbogom, Voloda* (Adieu, Volodia, Pariz 1985).

Ostale važnije uloge: *Demoni zore* (Y. Allégret, 1945); *Dva anđela u škripcu* (J. Tourneur, 1948); *Swiss Tour B XVI* (L. Lindtberg, 1949); *Manež* (Y. Allégret, 1950); *Adua i prijateljice* (A. Pietrangeli, 1960); *Loši potezi* (F. Leterrier, 1961); *Slavne ljubavi* (M. Boissard, 1961); *Dan i sat* (R. Clément, 1962); *Ispit savjesti* (P. Glenville, 1962); *Slatko i kiselo* (J. Baratier, 1963); *Kupe za ubojice* (Costa-Gavras, 1965); *Gori li Pariz?* (R. Clément, 1966); *Teror i strast* (C. Harrington, 1967); *Smrtonosni slučaj* (S. Lumet, 1967); *Galeb* (S. Lumet, 1968); *Udovica Couderc* (P. Granier-Deferre, 1970); *Mučan dan za kraljicu* (R. Allio, 1973); *Policijski kolt 357* (A. Corneau, 1976); *Adolescentica* (J. Moreau, 1979); *Draga nepoznata* (M. Mizrahi, 1979); *Guy de Maupassant* (M. Drach, 1982); *Sjeverna zvijezda* (P. Granier-Deferre, 1982).

LIT.: D. Sandre, Simone Signoret, Pariz 1981; J. Montserrat, Simone Signoret, Pariz 1983.

Dr. II.

SIGURD, Jacques, franc. scenarist (Pariz, 15. VI 1920 — Pariz, prosinac 1987). Isprva glumac, potom novinar (npr. u listu *«L'Écran Français»*). U njegovu scenar. opusu (od 1947) zapaža se afinitet prema temama i likovima tipičnim za prijeratni franc. poetski realizam. Najčešće suraduje sa Y. Allégretom: *Dédée iz Anversa* (1947), gdje je — kroz priču o marginalcima i gubitnicima iz lučkog miljea — sklonost prema poetskom realizmu osobito vidljiva, *Tako lijepa mala plaža* (1948), *Manež* (1950), *Čuda se događaju samo jednom* (1950), *Mlada luđa* (1952), *Najbolji dio* (1955) i dr. U novim društv. okolnostima ovakvi afiniteti sputavaju njegov scenar. razvitak. To se posebno pokazalo u suradnji sa M. Carnéom: *Zrak Pariza* (1954), *Varalice* (1958), priča o mlađoj generaciji, na koju su se — kao nevjerođostojnu — okomili kritičari franc. *novog vala*, proglašujući Sigurda jednim od protagonista tzv. *filma adaptacije* (→ AUTORSKA KINEMATOGRAFIJA), i *Tri sobe na Manhattanu* (1965). Uspješno je djelovao i kao dijalozist. S filma se povukao sredinom 60-ih godina.

Ostali važniji filmovi: *Lukrecija Borgia* (Christian-Jaque, 1953); *Djevica s Rajne* (G. Grangier, 1954); *Lijepa Otero* (R. Pottier, 1954); *Zločin se ne isplati* (G. Oury, 1961).

Pe. K.

SIGURNOSNI FILM → VRPCA, FILMSKA

SILBERMAN, Serge, franc. producent poljsko-žid. podrijetla (Łódź, 1917). Za II svj. rata u koncentracijom logoru; nakon rata iseljava u Francusku. Oženivši se kćerkom jednoga film. producenta, zainteresirao se za film i 1959. otpočeo karijeru kao koproducent *Rupe* J. Beckera. Proizvođači filmove najrazličitijeg profila (tako i komercijalne *Nepoznati je došao s kišom*, 1970, i *Trk zeca po poljima*, 1972, R. Clementa), ugled je stekao izuzetno uspješnom suradnjom sa L. Buñuelom (*Dnevnik jedne sobarice*, 1963; *Mliječna staza*, 1969; *Diskretni šarm buržoazije*, 1972; *Fantom slobode*, 1974; *Taj mračni predmet želje*, 1977). U novije vrijeme sudjeluje i u visokobudžetnim međunar. koprodukcijama (npr. *Pobuna/Kaos*,



S. SIGNORET u filmu *Zlatna kaciga*



S. SIGNORET u filmu *Put u visoko društvo* (sa L. Harveyjem)

1985, A. Kurosawa i *Max, ljubavi moja*, 1986, N. Oshime). Red.

SILLIPHANT, Stirling, am. scenarist i producent (Detroit, 16. I 1918). Studirao na sveučilištu Southern California. Od 1938. radi u reklamnom odjelu Disneyjeve kompanije, a 1941. prelazi u 20th Century-Fox, gdje neko vrijeme asistira S. P. Skourasu. Nakon II svj. rata (služi u mornarici) radi za razne producentske kuće, da bi sâm kao producent debitirao 1954. Od 1955. djeluje kao scenarist na filmu i televiziji (npr. tv-serija *Goli grad*). Najveći scenar. uspjeh ostvaruje adaptacijom antirasističkog romana J. Balla *U vrelini noći* (N. Jewison, 1967), za što je nagrađen Oscarom, kao i Golden Globeom, koji iduće godine osvaja i za scenarij filma *Charly* R. Nelsona. Svojim scenarijima za *Posejdonovu avanturu* (R. Neame, 1972) i *Pakleni toranj* (J. Guillermin, 1974) značajan je za razvitak → filma katastrofe. Od kraja 70-ih godina posvećuje se tv-produkciji; njegova tv-serija o Mussoliniju, proizvedena u koprodukciji sa zagrebačkim Jadran filmom, izazvala je proteste skupine domaćih film. i društ. radnika.

Ostali važniji filmovi (kao scenarist): *Petorica protiv Kuće* (Ph. Karlson, 1955); *Sumrak* (J. Tournier, 1957); *Postava* (D. Siegel, 1959); *Tanka nit / Život o koncu* (S. Pollack, 1965); *Šetnja na proljetnoj kiši* (G. Green, 1969); *Oslobođenje Byrona Jonesa* (W. Wyler, 1970); *Murphyjev rat* (P. Yates, 1971); *Noćna patrola* (R. Fleischer, 1972); *Shaft u Africi* (J. Guillermin, 1973); *Elita ubojica* (S. Peckinpah, 1975); *Telefon* (D. Siegel, 1977); *Roj ubojica* (I. Allen, 1978); *Kad je kraj blizu* (J. Goldstone, 1979); *Obarač* (M. Golan, 1987).

B. Vid.

SIM, Alastair, brit. glumac (Edinburgh, 9. X 1900 — London, 19. VIII 1976). Škot, izučio jejački zanat, potom studirao pravo u Edinburghu. Glum. karijeru otpočinje 1930. u kazalištu, a na filmu debitira 1935. Rano očelavio, pomalo žalobna izgleda, glasa, facijalne ekspresije i gestikulacije koje je teško imitirati, specijalizirao se za uloge ekscentriku u komedijama — crnim Ealingovim (npr. *Hajka*, 1947, Ch. Crichtona) i »lakim« (npr. *Ljepotice iz St. Triniana*, 1954, F. Laundera /u dvostruko uloji ravnateljice ženske škole i njezinog brata/), ali još više u krim. filmovima. Tako 1938–40. glumi smiješnog narednika u 3 filma serije o inspektoru Hornleighu, a potom s velikim uspjehom nastupa u ulogama detektiva (uvijek s dozom osobenjaštva): prikrivenog kontraobavještajca u *Kući za iznajmljivanje* (A. Asquith, 1941), smiješnoga ali inteligentnog inspektora u filmu *Zeleno svjetlo za opasnost* (S. Gilliat, 1946), za što dobiva superlativne kritike (i u SAD), te oca protagonista koji amaterski vodi istragu u *Tremi* (1950) A. Hitchcocka, u čiji se stil njegova glum. ekspresija ipak nije adekvatno uklopila. Popularnost mu opada poč. 60-ih godina, pa se okreće televiziji te kazalištu (gdje i režira). Igrao je u 54 filma. Bio je i zapažen dramski pisac.

Ostale važnije uloge: *Penjući se visoko* (C. Reed, 1939); *Ulica Waterloo* (S. Gilliat, 1944); *Kapetan Boycott* (S. Lauder, 1947); *London pripada meni* (S. Gilliat, 1948); *Najljepši dani vašeg života* (F. Lauder, 1950); *Inspektor je došao* (G. Hamilton, 1954); *Doktorova dilema* (A. Asquith, 1959); *Miljunašica* (A. Asquith, 1960); *Skola za nitkove* (R. Hamer, 1960); *Vladajuća klasa* (P. Medak, 1972); *Kraljevski fleš* (R. Lester, 1975). An. Pet.

SIMČIC, Marko, film., kaz. i tv-glumac (Ljubljana, 13. VI 1944). Završivši Akademiju za gledališče, radio, film in televizijo u Ljubljani, karijeru otpočinje u kazalištu. Na filmu debitira 1965

(*Istim se putem ne vraćaj* J. Babica). Uz više dr. pripadnika novije generacije slov. glumaca ističe se u *Petoj zasjedi* (1968) F. Kosmača. Značajnije karakterne uloge odigrao je u filmovima *Kad dođe lav* (B. Hladnik, 1972), *Let mrtve ptice* (Ž. Pavlović, 1973), *Proljetni vjetar* (R. Ranfi, 1974), *Trženja* (M. Klopčič, 1979) i *Djedovina/Nasljedje* (M. Klopčič, 1984). Mnogo nastupa na televiziji, u kratkim igr. te koprodukcijским filmovima; zbog fiz. izgleda u njima je (kao i u jugosl. filmovima izvan Slovenije) tipiziran u ulogama njem. oficira ili vojnika.

Mi. Gr.

SIMFONIJA VELEGRADA, vrsta dokum. filma tematski u cijelosti usredotočena na velegrad, »panoramski« prikaz života u njemu i njegovih najrazlicitijih ambijenata, vrlo često unutar jednodnevnog ciklusa (»od zore do mraka«). Iako je prvu snimio → Julius Jaenzon 1911 (»New York 1911«), S. se rasprostranjuje sredinom 20-ih godina pod posrednim utjecajem popularnih i od kritike respektiranih antropoloških filmova (osobito R. J. Flahertyja), u kojima se podrobnoprikazuje život primitivnih sredina, ali i istraživačke (pa i avangardističke) atmosfere iskušavanja novih tematskih i izražajnih perspektiva film. medija. S obzirom na ambijentiranje, kao prvi »urbani žanr« dokum. filma, S. reprezentira drugu fazu te razvojne linije roda; pojavivši se nakon niza filmova koji prikazuju život velikih, od civilizacije netaknutih prostranstava (i obrađujući odnos čovjek — priroda), prethodi fazama s povećanim polazišnim zanimanjem za prostorno suženije cjeline (gradska četvrt, tvornica, institucija, kuća), a s naglaskom na soc. tematici. Najistaknutiji film vrste je »Berlin — simfonija velegrada« (1927) Waltera Ruttmanna (po kojem je dobila i ime), a ističu se još ostvarenja Mihaila A. Kaufmana, Alberta Cavalcantija, Jeana Vigoa, Paula Stranda i dr.

An. Pet.

SIMIĆ, Borivoje, kompozitor i dirigent (Beograd, 1. XII 1920). Studirao kompoziciju i dirigiranje na Muzičkoj akademiji u Beogradu. Od 1944. dirigent KUD »I. L. Ribar«, a od 1948. dirigent i voditelj zbora Radio-Beograda, odn. RT-Beograd (sve do naših dana). Komponirao je solistička i zborna djela, masovne i solo-pjesme, te scensku i film. muziku, koristeći se i elementima nar. melosa. Napisao je partiture za sljedeće igr. filmove: *Sumnjivo lice* (1954, sa V. Simićem), *Pop Ćira i pop Spira* (1957, nagrađen *ex aequo* na festivalu u Puli), *Diližansa snova* (1960), *Dr* (1962, sa V. Simićem) i *Put oko sveta* (1964) S. Jovanović, *Tri koraka u prazno* i *Pogon B* (oba 1958) V. Nanovića, te *Vetar je stao pred zorom* (1959) R. Novakovića. Komponirao je i za brojne kratkometr. filmove raznih rodova R.-L. Đukića, I. Draškocija i dr. Dobitnik je Oktobarske nagrade grada Beograda za dirigentski rad, kao i više dr. priznanja. Bio je predsjednik Udruženja kompozitora SR Srbije.

Mo. I.

SIMIĆ, Nikola, film., kaz. i tv-glumac (Beograd, 18. V 1934). Sljedeći 10 godina starijeg brata, glumca Slavka S., u gimnaziji glumi u dramskoj sekciji, a kasnije diplomira glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Prvu ulogu igra već kao student (1957) u Jugoslovenskomu dramskom pozorištu, u kojem — kao stalni član (od 1959) — uspješno nastupa u nizu komada koji »nose« njegov repertoar; postupno, u najraznovrsnijim ulogama, prelazi put od epizoda do svoga vrhunskog ostvarenja — dvostruke gl. uloge u vodvilju *Buba u vihu* J. Feydeaua, u kojem se dulje od decenija potpuno iskazuje njegov osobiti komičarski dar. Na filmu uspješno debitira 1959. likom neobičnoga mladog borca

kojeg nije lako obuzdati (*Sam V. Pogačica*). I kasnije je zapažen u ratnim filmovima: *X 25 javlja* (F. Cap, 1960), *Koraci kroz magle* (Z. Skrigin, 1967) te posebno *Hitler iz našega sokaka* (V. Tadej, 1975), gdje je za tragični lik vojvodanskog folksdojčera nagrađen Srebrnom arenom u Puli i Čele kulom u Nišu. Iako glumac široka dijapazona, tek u tzv. novokomponovanim komedijama ogromne popularnosti — npr. *Laf u srcu* (1981) te *Tesna koža* (1982) M. Miloševića (igra i u nastavcima *Tesna koža 2*, 1987, M. Zivkovića i *Tesna koža 3*, 1988, A. Đorđevića) — nalazi, kako sam kaže, »svoju krvnu grupu«. Na tom tragu je i njegovo najznačajnije novije glum. ostvarenje — uloga luckasto neurotičnog inspektora u filmu *Davitelj protiv davitelja* (1984) S. Sijana, za koju je nagrađen na festivalu u Madridu. Uspješan je i na televiziji (npr. serije *Više od igre* i *Levaci*).

Ostale važnije uloge: *Gorki deo reke* (J. Živanović, 1965); *Pre rata* (V. Babić, 1966); *Uzrok smrti ne pominjati* (J. Živanović, 1968); *Veliki dan* (D. Ilić, 1969); *Devojka sa Kosmaja* (D. Jovanović, 1972); *Hajdučka vremena* (V. Tadej, 1977); *Pogled u noć* (N. Stojanović, 1978); *Nije nego* (M. Milošević, 1978); *Moljac* (M. Milošević, 1984); *Nema problema* (M. Milošević, 1985); *Cao, inspektore* (Z. Čalić, 1985); *Druga Žikina dinastija* (Z. Čalić, 1986); *Tajna manastirske rakije* (S. Šijan, 1988); *Suhde godine* (Z. Čalić, 1989).

Mo. I.

SIMIĆ, Vojislav, kompozitor i dirigent (Beograd, 18. III 1924). Diplomirao kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Beogradu. Posvetio se zab. muzici i komponirao djela simfonijskog jazz protkana i nar. melosom, kao i dr. djela raznih žanrova (tako i scensku i film. muziku). Bio je dirigent Džez-orkestra Radio-Beograda, odn. RT-Beograd, povremeno i dirigent Savremenog pozorišta u Beogradu. Snimio je više gramofonskih ploča. Napisao je originalne partiture ili adaptirao arhivsku muziku za sljedeće igr. filmove: *Sumnjivo lice* (1954) i *Dr* (1962) S. Jovanovića (u oba sa B. Simićem), *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975) i *Salaš u malom ritu* (1976) B. Bauera, *Vagon li* (1976) D. Ilića te *Osam kila sreće* (1980) P. Đorđevića. Komponirao je i za namjenske i dokum. filmove (npr. *Nepogoda*, 1957, M. Nikolića, *Cerska bitka*, 1964, i *Da capo al fine*, 1965, S. Pavlovića, te dr.).

Mo. I.

SIMJANOVIĆ, Zoran, kompozitor (Beograd, 11. V 1946). Završio muz. školu »Mokranjac«. Od 1961. svira u rock-grupi Siluete, 1963. prelazi u Elipse. God. 1968. nakon rasformiranja sastava, odlučuje se profesionalno posvetiti muzici i upisuje Muzičku akademiju u Beogradu. Od 1973. muz. suradnik na Televiziji Beograd, od 1974. piše za televiziju (npr. tv-serija *Grlom u jagode* S. Karanovića), a od 1977. i za film (*Specijalno vaspitanje* G. Markovića). Već *Grlom u jagode* programski odražuje sve bitne značajke njegova stvaralaštva: oslonac o lajtmotiv — karakterističnu prepoznatljivu temu koja je i neka vrsta »zaštitnog znaka« filma, istodobno i lako prihvatljivo, nezavisno muz. »štivo«, zatim osjećaj za aktualno u muzici, kultivirano korištenje tradicije rocka, te kreativan odnos prema suvremenim tokovima u domaćoj zab. i tzv. novokomponovanoj narodnoj muzici. Posebno se istaknuo u suradnji sa G. Markovićem (*Nacionalna klasa*, 1979; *Majstori, majstori*, 1980; *Variola vera*, 1982; *Tajvanska kanasta*, 1985; *Već viđeno*, 1987; *Sabirni centar*, 1989) i S. Karanovićem (*Miris poljskog cveća*, 1977 /Zlatna arena u Puli 1978/; *Petrijin venac*, 1980; *Nešto između*, 1983; *Jagode u grlu*, 1985; *Za sada bez dobrog naslova*, 1988). Cesto komponira za debitante: *Gazija* (1981) N. Dizdarevića, *Tri pri-*

loga slovenskoj ludosti (1983) B. Jurjaševića, Z. Lužnika i M. Milaveca te, posebno, *Sok od šjiva* (1981) B. Baletića, u kojem model tzv. novokomponovane muzike koristi kao osnovu za songove vrste »Bertolt Breht sa Balkana«, i *Sjecaš li se Dolly Bell* (1981) E. Kusturice, gdje i originalnom i odabranom muzikom znatno pridonosi rekonstrukciji 60-ih godina. Zlatnu arenu osvojio je i za partituru Baletićeva *Balkan-ekspresa* (1983), dok je za muziku Kusturičina *Oca na službenom putu* (1985) nagrađen na II smotri jugoslovenske filmske kostimografije, scenografije i muzike u Mladenovcu. Jedan od najplodnijih, ujedno i vodećih film. kompozitora Jugoslavije, dosad je objavio 7 LP i 2 EP ploče sa svojom film. muzikom. Piše i za kazalište, anim. filmove, reklamne spotove i filmove, te za televiziju (npr. špica beogradskog tv-dnevnika).

Ostali važniji filmovi: *Boško Buha* (B. Bauer, 1978); *Moja draga Iza* (V. Duletić, 1979); *Zemaljski dani teku* (G. Paskaljević, 1979); *Neka druga žena* (M. Stamenković, 1981); *Maratonci trče počasni krug* (S. Sijan, 1982); *Idi mi, dođi mi* (Z. Čalić, 1984); *Sto se zgodi kad se ljubav rodi* (Z. Čalić, 1984); *Moljac* (M. Milošević, 1984); *Pazi šta radiš/Maturanti* (M. Jelić, 1984); *Opasni trag* (M. Stamenković, 1984); *I to će proći* (N. Dizdarević, 1985); *Zikina dinastija* (Z. Čalić, 1985); *Bal na vodi* (J. Aćin, 1986); *Lepota poroka* (Z. Nikolić, 1986); *Anđeo čuvar* (G. Paskaljević, 1987); *Uvek spremne žene* (B. Baletić, 1987); *Lager Niš* (M. Stamenković, 1987); *Tajna manastirske rakije* (S. Sijan, 1988).

Mi. Vić.

SIMMONS, Jean, britansko-am. filmska, kazališna i tv-glumica (London, 31. I 1929). Pohađala plesnu školu A. Foster, gdje je zamijećena i 1944. angažirana za film. Popularnost stječe likom karpiciozne Estelle (u djevojačkoj dobi) u *Velikom iščekivanju* (1946) D. Leana, dok zvijezda postaje ulogom Ofelije u *Hamletu* (1948, nagrada u Veneciji, nominacija za Oscar) L. Oliviera. Oniža, privlačna crnka, pomalo lutkasta lica djetinje fizionomije, u prvoj fazi karijere najčešće igra neobuzdane i divlje likove, te takve koji sugeriraju ludilo (npr. *Crni Narcis*, 1947, M. Powella i E. Pressburgera; *Plava laguna*, 1949, F. Laundera; *Žuti leptir*, 1950, R. Thomasa). God. 1950. udaje se za S. Grangera i odlazi u Hollywood, gdje je — oslobodivši se sudskim putem ugovora sa H. Hughesom — zvijezda 20th Century-Foxa. U am. debiju *Anđeosko lice* (O. Preminger, 1952) igra ubojicu (na liniji svojih »pomaknutih« likova iz brit. faze). Iako postiže određenu popularnost nizom kostimiranih filmova (npr. *Androlo i lav*, 1952, Ch. Erskinea; *Mlada Bess*, 1953, G. Sidneyja; *Tunika*, 1953, i *Désirée*, 1954, H. Kostera; *Egipćanin*, 1954, M. Curtiza), te kao partnerica M. Branda (*Désirée*, te *Momci i djevojke*, 1955, J. L. Mankiewicza), postupno gubi svježinu i životost koji su je učinili pretečom tipa → nimfete, pa počinje igrati karakterne uloge u tipu → dobre prijateljice (npr. *Hilda Crane*, 1956, Ph. Dunnea; *Kući prije mraka*, 1958, M. LeRoya; *Velika zemlja*, 1958, W. Wylera; *Ovo je moja zemlja*, 1959, H. Kinga). Razvevši se 1960. od Grangera, udaje se za R. Brooksa, s kojim vrlo uspješno surađuje u filmovima *Elmer Gantry*, *šarlatan* (1960) i, posebno, *Sretan svršetak* (1969), gdje je za ulogu žene nesretne u dugogodišnjem braku ponovno nominirana za Oscar. Otada joj film. karijera opada (oko 50 filmova do 1987), ali se s uspjehom okreće kazalištu i, osobito, televiziji (npr. tv-serije *Ptice umiru pjevujući*, *Sjever i Jug* i dr.).

Ostale važnije uloge: *Gospodin Emmanuel* (H. French, 1944); *Put prema zvijezdama* (A. Asqu-



JEAN SIMMONS

ith, 1945); *Adam i Evelina* (H. French, 1949); *Tajna sobe br. 19* (T. Fisher i A. Darnborough, 1950); *Glumica* (G. Cukor, 1953); *Ljubav sa strancem* (R. Rowland, 1953); *Nije znala reći ne* (L. Bacon, 1954); *Dok ne isplove* (R. Wise, 1957); *Možda ove noći* (R. Wise, 1957); *Trava je zelenija* (S. Donnen, 1960); *Spartak* (S. Kubrick, 1960); *Život na vrhu* (T. Kotteff, 1965); *Gospodin Buddwing* (De. Mann, 1966); *Nasilje u Jerichu* (A. Laven, 1967); *Razvod na američki način* (B. Yorkin, 1967); *Dominika — duh koji ubija* (M. Anderson, 1979).

B. P. Kć.

SIMON, Michel (puno ime **François M. Simon**), franc. glumac podrijetlom iz Švicarske (Ženeva, 9. IV 1895 — Bry-sur-Marne, 30. V 1975). Sin kobasčara, od 1911. se u Parizu bavi različitim zanimanjima (npr. fotograf); usporedno kao imitator, akrobat i klaun nastupa u varijetima. Mobiliziran, 1914. se vraća u Švicarsku, no kao nediscipliniran više je puta zatvaran, a zatim ranjen i hospitaliziran. U kazalištu u Ženevi debituira 1915 (Ibsenova *Hedda Gabler* u trupi G. Pitoëffa), a 1918. se probija sa 2 značajne uloge: u Shakespeareovoj komediji *Mjera za mjeru* i drami G. B. Shawa *Androlo i lav* (kao Cezar). S trupom odlazi u Pariz, no nema uspjeha zbog izrazi-

MICHEL SIMON



toga švic. naglasaka, pa nastupa samo u malim epizodama. Film. karijeru otpočinje 1925. i u njoj razdoblju igra nekoliko manjih uloga: *Pokojni Matija Pascal* (M. L'Herbier, 1925), *Stradanje Ivane Orleanske* (C. Th. Dreyer, 1928), te *Zabušant* (1928), u kojem započinje dugogodišnju suradnju sa J. Renoirom. Istodobno postiže prvi veliki kaz. uspjeh likom Clo-Cloa u komadu *Jean de la Lune* M. Acharda: tu ulogu komičnoga ali beskrupoloznog parazita koji »mijenja lica«, pjeva i priča viceve ponavlja i u istoimenomu, svomu prvomu zv. filmu (1931), koji je potpisao J. Choux, dok je stvarno potpunu kontrolu nad projektom imao S. Odbivši više sl. uloga, prihvaća posve suprotnu: povučenoga i tužnoga bankovnog činovnika i slikara-amatera ponižavanog od supruge, koji zbog prevare ubija ljubavnicu u *Kuji* (1931) J. Renoira. Izbrzdan, »izgužvanog« lica izražena podbratka i obješene donje usne, neuredne kovrčave kose, pogrbljen, teška i troma »staračkog« koraka, istodobno nezgrapan i hitar, često i vrlo žestokih reakcija, film. afirmaciju stječu u vrijeme franc. → poetskog realizma, u čijoj »galeriji tipova« u svijetu nesigurnosti i poremećenih vrijednosti on predstavlja atavističku, najiracionalniju i »najotkačeniju« komponentu. Tome posebno pridonose 2 uloge: anarhoidnog skitnice u filmu *Boudu spašen iz vode* (J. Renoir, 1932) i sanjara sa šlepa okruženog mačkama u *Atalanti* (J. Vigo, 1934). Iznimnih sposobnosti glum. transformacije (i fiz. i psihološke), velike uspjehe ostvaruje i kao nezadovoljni, uvijek pijani profesor crtanja i krivotvoritelj novca u *Bjegunci-ma iz Saint-Agila* (Christian-Jaque, 1938), odbojni pratilac M. Morgan u *Obali u magli* (M. Carné, 1938) i ostarjeli glumac-mediokritet koji djetinjasto mašta o film. slavi u *Kraju dana* (J. Duvivier, 1939). Početak II svj. rata zatječe ga u Italiji, gdje snima film *Tosca* (1940, nedovršen) J. Renoira i C. Kocha. Za rata osumnjičen je da je Židov, potom komunist, napokon i kolaboracionist. Odmah nakon rata ostvaruje »ulogu-alegoriju« na vlastiti život za rata: čovjeka koga masa linčuje zbog njegove izuzetnosti i superiornosti u *Panici* (1946) J. Duviviera. Njegova posljednja značajna uloga jest lik u kojem spaja značajke Mefista i Fausta, demona i anđela, u filmu *Ljepota davola* (1949) R. Claira. Od sredine 50-ih godina nastupa neredovito zbog vrlo oštećene i ugrožene kože (posljedica kemijski neispravne šminke). Ipak, i u starosti potvrđuje glum. svježinu naslovnim likom u filmu *Starac i dijete* (1967) C. Berrija i ulogom okrutnoga srednjovj. velikaša u filmu *Blanche* (1972) W. Borowczyka. Glumio je u 102 filma (od toga 2 nedovršena).

I njegov sin **François Simon** poznati je glumac (u švic., franc. i tal. filmovima).

Ostale važnije uloge: *Beba se kupi* (J. Renoir, 1931); *Odozgo nadolje* (G. W. Pabst, 1933); *Djevičansko jezero* (M. Allégret, 1934); *Sreća* (M. L'Herbier, 1934); *Ljubavnici i kradljivci* (R. Bernard, 1935); *Mrtvac u bijegu* (A. Berthomieu, 1936); *Napulj vatrenog poljupca* (A. Genina, 1937); *Smiješna drama* (M. Carné, 1937); *Lijepa zvijezda* (J. de Baroncelli, 1938); *Posljednji povratnik* (P. Chenal, 1939); *Fric-Frac* (C. Autant-Lara, 1939); *Iza fasadâ* (G. Lacombe, 1939); *Nebeske melodije* (G. Lacombe, 1940); *Komedija sreće* (M. L'Herbier, 1940); *Kralj se zabavlja* (M. Bonnard, 1941); *Na sreću žena* (A. Cayatte, 1943); *Večeras dolazi prijatelj* (R. Bernard, 1946); *Fabiola* (A. Blasetti, 1948); *Otrov* (S. Guitry, 1951); *Neobična žudnja gospođina Barda* (G. von Radanyi, 1953); *Saadia* (A. Lewin, 1953); *Naša vremena* (A. Blasetti, 1954); *Austerlitz* (A. Gance, 1960);

Đavao i deset zapovijedi (J. Duvivier, 1962); *Cyrano i d'Artagnan* (A. Gance, 1963); *Vlak* (J. Franckheimer, 1965); *Opće pobijanje* (L. Zampa 1970); *Najljepša večer moga života* (E. Scola, 1972); *Crveni ibis* (J.-P. Mocky, 1975).

LIT.: F. Bauche, Michel Simon, un acteur et ses personnages, Fribourg 1962; F. Seguin, Fernand Seguin rencontre Michel Simon, Montreal 1969; J. Fansten, Michel Simon, Paris 1970; C. Gautier/A. Bernard, Michel Simon, Paris 1975; C. Gautier, Michel Simon, Paris 1987.

SIMON, Simone, franc. glumica (Marseille, 23. IV 1911). Od 1930. modna crtačica u Parizu, a usporedo uči pjevanje. Na filmu debitira 1931, a poznata postaje ulogom adolescentice u *Djevičanskom jezeru* (1934) M. Allégreta. Crvenokosa, napučenih usana, drska zavodničkog ponašanja, ubrzo stječe ugled jedne od najseksipilnijih franc. glumica. God. 1936. odlazi u SAD na poziv producenta D. F. Zanucka, koji od nje želi stvoriti »galsku Claru Bow« koja bi obogatila Hollywood »živahnim pariškim stilom«. Uspjeh postiže već prvom ulogom djevojke zaljubljene u ravnatelja škole (H. Marshall) u *Spavaonici za djevojke* I. Cummingsa. God. 1938. nakon skandala (optužila je svoju tajnicu da je potkrada), ali i jer se pokazala »teškom za suradnju«, vraća se u Francusku. Odmah ostvaruje značajnu ulogu žene koja nagovara ljubavnika (J. Gabin) da ubije njezina supruga (F. Ledoux) u filmu *Čovjek zvijer* (1938) J. Renoira. Nakon što je 1940. i Francuska stupila u II svj. rat, vraća se u Hollywood, gdje do 1946. glumi više uspješnih uloga (npr. *Sve što novac može kupiti*, 1941, W. Dieterlea i *Mačji narod*, 1942, J. Tourneura). Ponovno u Francuskoj, značajnu suradnju ostvaruje sa M. Ophülsom: kao sobarica u *Vrtuljku* (1950) i kao ljubavnica slikara koji je navede na pokušaj samoubojstva u *Užitku* (1952). Povremeno je nastupala i u njem., tal. i brit. produkcijama, a s filma se povukla 1973.

Ostale važnije uloge: *Mam'zelle Nitouche* (M. Allégret, 1931); *Crne oči* (V. Tourjansky, 1935); *Sedmo nebo* (H. King, 1937); *Prokletstvo mačjeg naroda* (R. Wise i G. Fritsch, 1944); *Made-moiselle Fifi* (R. Wise, 1944); *Petrus* (M. Allégret, 1946); *Zene bez imena* (G. von Radvanyi, 1949); *Olivia* (J. Audry, 1951).

An. Pet.
SIMOVIĆ, Tomislav-Tomica, skladatelj (Zagreb, 17. VIII 1931). Studirao povijest umjetnosti u Zagrebu, na muz. školi učio kontrabas i klavir. Kompozitor džezističke provenijencije, suvremenoga glazb. izraza, majstor orkestracije, sklada orkestralna i komorna djela, balet, scensku glazbu, no ponajviše ipak film. glazbu (više od 300 partitura do 1989) — kao vjerojatno najplodniji film. skladatelj jugosl. kinematografije. Najpoznatiji je kao suradnik Zagrebačke škole crtanog filma, surađujući s njenim vodećim autorima: D. Vukotićem (*Surogat*, 1961, i *Ars gratia artis*, 1970, za koje je nagrađen na festivalu u Beogradu; *Abra kadabra*, 1957; *Veliki strah*, 1958; *Igra*, 1961; *Astronaut*, 1962; *Mrlja na savjesti*, 1968; *Opera cordis*, 1968; *Gubeczičana*, 1974), Z. Grčićem (*Posjet iz svemira*, 1964; *Klizi puzi*, 1968; *Scabies*, 1970; *Optimist i pesimist*, 1974; *Trio*, 1975), N. Dragićem (*Elegija*, 1965; *Krotitelj divljih konja*, 1966; *Možda Diogen*, 1968; *Idu dani*, 1969; *Tup-tup* /nagrađen u Beogradu/; *Dnevnik*, 1974), B. Dovnikovićem (*Bez naslova*, 1964; *Krek*, 1968), A. Zaninovićem (*Truba*, 1964; *Zid*, 1965), Z. Bourekom (*I videl sem daljine meglene i kalne*, 1964; *Kapetan Arbanas Marko*, 1967; *Skolovanje*, 1970), V. Mimicom (*Vatrogasi*, 1971), P. Štalterom (*Sedam plamenčića*, 1975 /nagrađen u Beogradu/; *Dva cilindra*, 1978), J. Marušićem (*Riblje oko*, 1980) i dr. Piše i za dokum. filmove L. Zafranovića (*Dan i noć*, 1968), B. Žiži-

ća (*Jutro čistog tijela*, 1969), Lj. Jojić (*Vrata majstora Radošana*, 1971), M. Bogdanovića (*Pađaj silo i nepravdo/Naš Matij*, 1975; *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, 1977), B. Marjanovića (*Puh*, 1977; *O ljudima i magarcima*, 1978; serija *Mala čuda velike prirode*, 1971–74) i dr., povremeno i za reklamne (npr. *Balada o pijetlu*, 1964, Z. Berkovića), a autor je i partitura za petnaestak igr. filmova: *Da li je umro dobar čovjek* (1962) F. Hadžića, *Narodni poslanik* (1964) S. Jankovića, *Ključ* (1965) A. Vrdoljaka (epizoda u omnibusu), *Doći i ostan* (1965) B. Bauera, za koju je nagrađen u Pulji, *Sedmi kontinent* (1966), *Akcija Stadion* (1977) i *Gosti iz galaksije* (1981) D. Vukotića, *Imam dvije mame i dva tate* (1968) K. Golika, *Quo vadis Zivorađe* (1969) M. Đukanovića, *Nedjelja* (1969) L. Zafranovića, *Bablje ljeto* (1970) N. Tanhofer, *Kuća* (1975) B. Žižića i dr. Jugoton mu je objavio autorski LP *Zagrebačke impresije*.

A. Dić.

SINATRA, Frank, am. glumac i pjevač (Hoboken, New Jersey, 12. XII 1915). Iz siromašne obitelji tal. podrijetla, od malena se uzdržava fiz. radom. Sa 20 godina pobjeđuje na amat. pjevačkom natjecanju, pa počinje nastupati na radiju i u noćnim klubovima. Povremeno pjeva uz sastav T. Dorseyja, koji mu 1941. omogućuje film. debi (u musicalima). Sitan no živahan, slušateljstvo (napose tinejdžerke) osvaja ležernim baritonom (čak dobiva nadimak *Glas/Mr. Voice*), te počinje konkurirati i samom B. Crosbyju za naslov najpopularnijega bijelog pjevača SAD. Na filmu isprva nastupa samo u musicalima kompanija Columbia, Paramount i MGM (npr. *Diži sidra!*, 1945, G. Sidneyja i *U grad!*, 1949, S. Donena i G. Kellyja /u oba je partner Kellyju/). Oscarom za sporednu ulogu vojnika kojeg zlostavljanja od strane starijega odvode u smrt u filmu *Odarde do vječnosti* (F. Zinnemann, 1953) dokazuje se i kao dramski glumac. Nakon toga dotadašnji tip → momka iz susjedstva mijenja tipom gubitnika te postiže uspjehe likovima narkomana u *Čovjeku sa zlatnom rukom* (O. Preminger, 1955, nominacija za Oscar), odn. pisca u krizi u filmu *Neki su došli* (V. Minnelli, 1958); usporedo i dalje nastupa u musicalima (*Momci i djevojke*, 1955, J. L. Mankiewicz; *Visoko društvo*, 1956, Ch. Walters; *Prijatelj Joey*, 1957, G. Sidneyja). Kroz 60-e godine jedan je od najutjecajnijih protagonista am. show-businessa; poznate su njegove veze s obitelji Kennedy, a govori se i o nikad dokazanim vezama s mafijom. Stvara i svoj pjevačko-glum. »klan«, čiji su najpoznatiji članovi D. Martin, P. Lawford i S. Davis jr., uz koje S. često nastupa i na filmu (npr. *Jedanaest veterana*, 1960, L. Milestonea; *Tri narednika*, 1962, J. Sturgesa /otada je često i producent/; *Robin i sedam Hoodova*, 1964, G. Douglasa). U zrelim godinama sve češće tumači autoritativne borbe za pravdu u krim. filmovima (npr. *Tragom zločina*, 1967, te *Žena sa dna mora* i *Detektiv*, oba 1968, G. Douglasa), pokušavajući doseći mit H. Bogarta. Nakon vestern-komedije *Balada o Dingusu Mageeju* (1970) B. Kennedyja na 10 se godina povukao s filma; ukupno je (do 1984) igrao u 54 cjelovečernja filma te u Oscarom nagrađenom kratkometražnom *Dom u kojem živim* (M. LeRoy, 1945). Producirao je i režirao antiratni film *Jedino hrabri* (None but the Brave, 1965), u kojem je i glumio voj. liječnika-pijanica. Poznat i kao »osvajatelj«, bio je oženjen glumicama A. Gardner (1951–57) i M. Farrow (1966–68).

Ostale važnije uloge: *Čudo zvonâ* (I. Pichel, 1948); *Bandit koji ljubi* (L. Benedek, 1948); *Poveđi me na baseball* (B. Berkeley, 1949); *Upoznajte Dannyja Wilsona* (J. Pevney, 1952); *U srcu mladi*

(G. Douglas, 1954); *I ne kao stranac* (S. Kramer, 1955); *Nježna zamka* (Ch. Walters, 1955); *Ponos i strast* (S. Kramer, 1957); *Divlji čovjek* (Ch. Vidor, 1957); *Rupa u glavi* (F. Capra, 1959); *Nikad tako malo* (J. Sturges, 1959); *Can-Can* (W. Lang, 1960); *Đavao u 4 sata* (M. LeRoy, 1961); *Kandidat iz Mandžurije* (J. Frankenheimer, 1962); *Lista Adriana Messengera* (J. Huston, 1963); *Četvero za Texas* (R. Aldrich, 1963); *Ekspres pukovnika Ryana* (M. Robson, 1965); *Goli trkač* (S. J. Furie, 1967); *Prvi smrtni grijeh* (B. G. Hutton, 1980); *Autoput — Trka Cannonball II* (H. Needham, 1984).

LIT.: A. Shaw, Sinatra, New York 1968; A. I. Lonstein/V. R. Marino, The Complete Sinatra, Monroe 1970; G. Ringold/C. McCarty, The Films of Frank Sinatra, Jersey City 1971; J. Bird, Sinatra, Paris 1981; F. J. Turner, Frank Sinatra: A Personal Portrait, Tunbridge Wells 1983.

D. Mov.

SINEAST, film. časopis pokrenut potkraj 1967. kao tromjesečno glasilo u Sarajevu, u okviru Kino-kluba »Sarajevo«. U osnivačkoj redakciji bili su *Velimir Stojanović*, *Zlatko Lavanić*, *Mirko Komisar*, *Amir Hadžidedić* i *Nikola Stojanović* (od prvog broja gl. i odgovorni urednik). S osnovnom namjenom popularizacije film. umjetnosti i širenja film. kulture, sadržajno je slojevito koncipiran i obuhvaća informativno-aktualne te analitičko-istraživačke i teorijsko-estetičke aspekte, spregnute fenomenološkim i strukturalističkim pristupom film. praksi te praćenjem razvika medija. S vremenom se ustaljuju rubrike *Kolaž*, *Panorama*, *Istraživanje*, *Esej*, *Reportaž* te, posebno cijenjena, *Portreti*, koja kroz trodjelnu strukturu (kritička analiza opusa, analitički intervju, biografski podaci) prezentira istaknute film. stvaraoce iz zemlje i svijeta. Nastao u vrijeme ekspanzije autorskog filma, S. se u prvom redu bavi inauguriranjem autorske pozicije (kao primarne u odnosu na žanr), također i traganjem za sineastičkim vrijednostima — bez obzira na podrijetlo i okolnosti proizvodnje, od amat. do profesionalnih produkcija, baveći se posebno novim i nedovoljno afirmiranim kinematografijama i stvarateljima. U časopisu surađuju istaknuti jugosl. filmski kritičari i publicisti (npr. B. Tirnanić, S. Novaković, R. Munitić i B. Kalafatović), a na njegovim stranicama afirmaciju stječu I. Sakić, S. M. Franić, T. Gavrić, S. Guberinčić, B. Kunovski, A. Džanić, M. Kostović, D. Dimitrovski, M. Cvijanović i dr. Veoma su zapažena bogato komponirana tematska izdanja *Film i muzika* i *Profesija snimatelja*, izvanredno izdanje 25 godina bosansko-hercegovačke kinematografije te *Glosar filma*, *indeks filmskih pojmova* (i na francuskom i engleskom), te izdanja u ediciji »Prvi plan«: *Magija slike* V. Balvanovića i *Lakomo oko* V. Stojanovića. Od 1986. izdavač mu je Kino-savez BiH.

Red.

SINEMATIČNOST → FILMIČNOST

SINESTEZIJA, termin koji se odnosi na interakciju vizualnih i auditivnih doživljaja određenoga film. djela, za razliku od → *kinestezije* koja se odnosi na percepciju kretanja na ekranu. U psihologiji percepcije poznata je činjenica da osjećaji i predodžbe koji se obrazuju u jednom od naših čula djeluju na osjećaje i predodžbe u drugima, i mijenjaju ih. Tako nastaju *komplementarni osjećaji* ili *subjektivni osjećaji* koji se razlikuju od *direktnih osjećaja*. Najpoznatiji fenomen je dojam da određeni zvuci »posjeduju« adekvatne boje, ili da boje izazivaju dojam određenog »zvuka«. Budući da film uključuje mnoge komponente koje istodobno djeluju na različita čula gledalaca, S. može imati značajnu ulogu u percipiranju određenoga film. djela. To se u najvećoj mjeri odnosi na interakciju boje i zvuka, tj. njihovo sučeljavanje koje može utjecati na značenje snimljenog prizor-



SINKRONIZACIJA filma
s pomoću kompleta uređaja
NOVOCORD



SINKRONIZACIJA,
studio sinkronizacije
za završno
sinkrono miješanje
tona

ra. Tako je S. M. Ejzenštejn koristio sinesteziju u završnim sekvencama II dijela *Ivana Groznog* (1946), gdje se muz. ritam (posebno u scenama plesa opričnika) sučeljava s crvenom i crnom bojom fotografije, dok je M. Antonioni u *Crvenoj pustinji* (1964) mijenjao boje u stvarnom ambijentu da bi postigao vizualno-zv. kontrapunkt u odnosu na elektronsku muz. pratnju. V. Pet.

SINKRONITET, vremenska usklađenost vizualnih i auditivnih informacija (suprotno: *asinkronitet*). Može biti narušen nepravilnim razmakom između položaja slike i njenog zvuka na kopiji filma, odn. krivim startanjem slikovnih vrpca sa separatnim vrpca zvuka. Djelomično se može narušiti i bez teh. grešaka, i to utjecajem daljine s koje gledatelj promatra film. projekciju. Npr., ako je gledatelj udaljen od ekrana cca. 34 m, zvuk (budući da su zv. valovi sporiji od svjetlosnih) ima zakašnjenje od 0,1 sek. U ljetnim kinima, gdje su udaljenosti i veće od cca. 68 m, zvuk kasni 0,2 sek (što odgovara odstupanju u razmaku slike i zvuka od 2,5 sličice). Narušeni sinkronitet vizualnih i auditivnih signala vrlo se negativno reflek-

tira na praćenje sadržaja filma. Međutim, ima slučajeva gdje se narušavanjem sinkroniteta mogu postići određeni dramaturški efekti, posebno u komičnim prizorima.

Inače, *asinkronost* je područje istraživanja mnogih film. eksperimentalista. Posebna je zanimljivost tzv. *Manifest asinkroniteta* S. M. Ejzenštejna, s idejama o kontrapunktu slike i zvuka. V. Sm.

SINKRONIZACIJA, tehničko-kreativni postupak usklađivanja komponenti zvukovnog i slikovnog u filmu. Osnovni zahtjev usklađenosti postavlja se na *vremensko poklapanje* trenutaka zvukovnih i slikovnih zbivanja, odn. na njihovu *istovremenost*. Radi otežanih mogućnosti postizanja adekvatnih akustičkih uvjeta za vrijeme snimanja film. slike, te složenih zahtjeva za vizualnom i akustičkom izražajnošću filma, mnogi se zvukovi znadu snimati odvojeno od slike: govor, glazba, zv. efekti i šumovi. U fazi obradbe zv. filma zvuk i slika obrađuju se i usklađuju u sinkronizaciji i montaži snimljeni na posebnim vrpca. Iz toga proizlaze i zahtjevi za teh. sinkronitetom, odn. usklađenim brzinama kretanja obi-

ju vrpce tokom cijele obradbe zvuka, do konačnog zapisa na istu vrpcu. Teh. sinkronitet se praktično postiže primjenom zapisa zvuka na perforiranu magn. vrpcu (→ MAGNETFILM) te sinkronim pokretanjem svih uređaja za snimanje (*sinkrono snimanje*), presnimavanje (*sinkrono presnimavanje*) i reprodukciju zv. signala u međusobnoj sprezi, i u sprezi s reproduktorom film. slike.

U stvaranju zv. filma zvuk i njegov zapis mogu se naknadno usklađivati s već snimljenom film. slikom (→ NAKNADNA SINKRONIZACIJA) ili se slika može snimati i usklađivati prema prethodno snimljenomu zvukovnom zapisu (→ PRESINKRONIZACIJA).

Fazi sinkronizacije prethodi sinkrono snimanje i sinkrono presnimavanje svih potrebnih zvukova na magnetfilm. vrpce koje se u montaži zajedno s film. vrpcom sijeku na kraće fragmente, sortiraju i na njima obilježuju sinkrona mjesta početaka (→ START). Obradba filma u sinkronizaciji se, pored ostaloga, sastoji i od oblikovanja akustičkih svojstava zvuka i njegova → *miješanja* u skladu sa sinkronom reprodukcijom film. slike. Nakon tako (etapno) ostvarenih prikladnih sinkronih snimki govora, glazbe i šumova, svaki na jednoj ili više separatnih vrpce (→ PERFO), pristupa se završnoj fazi sinkronizacije koja se sastoji od njihova sinkronog miješanja (*finalmix*) i postizanja konačnoga zvukovnog izraza filma. Ponekad se kao četvrta vrsta zv. signala posebno miješaju zv. efekti.

S. se obavlja u posebnim prostorima specijalizirane namjene od kojih su osnovni:

1) *studio sinkronizacije* je jedan ili više namjenski izgrađenih prostora, posebno akustički obrađenih i funkcionalno opremljenih adekvatnim uređajima i opremom. U njegovu su sklopu studio za sinkrono snimanje govora, glazbe i zv. efekata prema film. slici, → tonrežija, prostorije s uređajima, dodatni akustički jako prigušeni studio bez jeke, tzv. tiha komora za snimanje zvuka neutralnoga akustičkog prostora, ječna komora (→ REVERBERACIJA), fonoeffektoteka (spremište fonogramā → zvučnih efekata), rekvizitka (spremište meh. naprava i pomagala za stvaranje zv. efekata) i dr. U studiju sinkronizacije u tu svrhu se nalaze ekran za projekciju film. slike, rekviziti za proizvođenje punkt-efekata, akustički paravani (→ AKUSTIČKI EKRAN), mikrofoni s priborom i dr. Sinkronizacija glazbe s većim orkestrima i ansamblima obavlja se u posebno izgrađenom studiju s pratećim prostorijama, tzv. tonhali, uz mogućnost praćenja projekcije film. slike i sinkronog snimanja zvuka;

2) u sklopu studija sinkronizacije nalazi se posebna prostorija, najčešće na katu iznad tonrežije, s kino-projektorima pomoću kojih se na ekranu u studiju vrši sinkrona projekcija film. slike. Ona se također može vršiti pomoću elektroničkog reproduktora slike (*videocord*) izravno s film. vrpce. Tada se slika s vrpce, pretvorena u el. signal, može reproducirati istovremeno na više tv-ekrana (monitora) i, s pomoću posebnog uređaja, na adekvatni ekran u studiju;

3) u posebnim prostorijama nalaze se i *cordovi* (→ MAGNETFILMSKI SNIMAČ-REPRODUKTOR) s mogućnošću sinkronog rada s reproduktorima film. slike: kino-projektorom, videocordom ili magnetoskopom.

Sinkroni rad svih tih uređaja ostvaruje nekoliko teh. sistema: *mehanički sistem zajedničke pogonske osovine*, gdje se svi uređaji poredani jedan do drugog pokreću jednim motorom i uključuju pojedinačno preko spojki; *Interlock-system*; *Selsyn-system*; *Synchrogenerator-system*; *Rotosyn-system* (Siemens) s impulsnim upravljanjem; *Syntronic-*

-system (Albrecht); *sinkrodigitalni sistem* kojim se preko komparatora impulsa (dobivenih brojačem perforacije, pilotonom, vremenskim kodom (*time code*)) i pobudnih upravljačkih sklopova upravlja sinkronim kretanjem svih uređaja. Z. Sc.

SINOPSIS, tekst u kojem se vrlo sažeto (obično na desetak stranica) izlaže — često u obliku pripovijetke — osnovna radnja (*siže*) zamišljenoga film. djela. Služi kao predložak za rad na → *scenariju*, iako se u razvijenoj film. industriji vrlo često razrađuje u → *treatment*. B. Bn.

SINTAGMA, također **sklop**, **montažni sklop** i **montažna sintagma**, niz kadrova poredanih po nekomu razabirljivom načelu (→ CH. METZ; MONTAŽA; MONTAŽNI SKLOPOVI; OPIS, FILMSKI; PARALELNA MONTAŽA; SCENA; SEKVENCA). H. Tč.

SINTAGMATIKA, također **sintagmatski poređak**, **sekvencijalnost** i **slijed** (suprotno: *paradigmatika*), nizalački poredak nekog priopćenja. Obilježen je odnosima *prije-poslije*, s time da ono što je prije ograničava mogućnosti prihvatljive pojave onoga što slijedi, a ono što se javlja poslije povratno ograničava tumačenje onoga što je prethodilo. U filmu se pod sintagmatikom redovito misli na poredak nizanja kadrova, ali i na tok prizornog zbivanja kako ga se predočuje na filmu (npr. → *priča*). Poneki teoretičari smatraju da je film bitno obilježen upravo sintagmatskim poretkom (*R. Jakobson*).

Suprotna sintagmatici jest *paradigmatika*, tj. sve one jedinice koje se prihvatljivo mogu pojaviti na određenom mjestu u sintagmatskom nizu. Npr., unutar → *scene*, nakon krupnog plana čovjekova lica zagledana u nešto, mogu prihvatljivo slijediti: a) različiti planovi nekog predmeta ili dijela okoline; b) tzv. kontrakadar drugog čovjeka u bilo kojem planu u kojem se razabire njegova reakcija (na pogled ili čin osobe iz prethodnog kadra); c) od krupnog plana različit plan samog čovjeka s nekom njegovom reakcijom ili postupkom. Tipične paradigmatičke nizove u filmu čini, npr., repertoar → *planova*, odn. uopće različiti modusi → *točke promatranja*, zatim različiti tipovi → *montažnih sklopova* (→ MONTAŽA; SINTAGMA).

Činjenica je da se S. ne može pojmiti ako se nizanje ne temelji na uzastopnim izborima iz nekako ograničenog broja izbornih mogućnosti (tj. iz *paradigmatičkog sistema*). Međutim, dok je sintagmatski poredak perceptivno provjerljiva činjenica, dotle je *paradigmatički poredak* zamišljanja. Osim toga, kakav će biti paradigmatički poredak (od čega će se sve sastojati, od kakvih pojedinačnih izbora) ovisi o sistemskom kontekstu iz kojeg se procjenjuju izborne mogućnosti; utoliko će uvijek ovisiti o restrikcijama koje donosi sklop unutar kojeg se javljaju, → *stil* unutar kojeg djelo nastaje ili unutar kojeg se ono promatra, odn. *žanr*, *filmska disciplina* i dr. H. Tč.

SINTIČ, **Zvone**, redatelj i scenarist (Ljubljana, 27. V 1912 — Ljubljana, 8. IV 1980). Studirao kaz. režiju u Pragu; 1939. osnovao je u Ljubljani avangardno Gledalište mladih. U partizanima od 1943. režira i glumi u Frontnem gledalištu VII korpusa. Od 1946. potpuno se posvećuje filmu. Režirao je 42 kratkometr. filma (najčešće prema vlastitim scenarijima), svrstavši se među gl. predstavnike (uz M. Badjuru i E. Adamića) slov. dokumentarističke škole 50-ih godina, koja se ugledala na predratne tzv. *kulturne filmove*; za njih je karakteristično da iz teme nastoje »izvući« što više umjetničkoga (pa i na račun verističke podloge), a film. stilizaciji dodana je i doza didaktičnosti. Najbolji primjer takvog usmjerenja je dokum. film *Ti si kriv* (1961) o drevnim karnevalskim

običajima u Slovenskom Primorju. Režirao je i lutkarske (npr. *Don Pedro i Prefrigani Jurček* — Prebrisani Jurček, oba 1961) i kratke igr. filmove (npr. *Tajna* — Skrivnost, 1959). Povremeno se bavio i montažom.

Ostali važniji filmovi: *Partizani i tisak* (Partizani in tisk, 1948); *Partizanske bolnice u Sloveniji* (Partizanske bolnice v Sloveniji, 1948); *Kurentovanje* (1949); *Putj* — *povijesni grad* (Putj — zgodovinsko mesto, 1949, sa M. Mahničem); *Prekomurje* (Prekmurje, 1950); *Ljepote podzemlja* (Lepote podzemlja, 1951); *Slike iz Loškeg Pogorja* (1951); *Hej, brigade!* (1952); *Kamo?* (1953); *Nejeste, uzmi riječ* (Neveste le jemli slovo, 1954); *Zima mora umrijeti* (Zima mora umreti, 1954); *Udvarač* (Vasovalec, 1959); *Revolucionarni val 1917–1920* (1959); *Na svojoj stijeni grad* (Na sivi skali grad, 1960); *Zivi i pusti da žive* (Zivi in pusti živeti, 1962); *Trbovlje* (1964); *Pjesma borbi i pobjeda* (Pesem borb in zmag, 1964); *Priča o dvije godine* (Zgodba o dveh letih, 1965); *Stan* (Stanovanje, 1966). Lj. N.

SIODMAK, Robert (pr. ime **R. Siodmark**), njemačko-am. redatelj (Memphis, Tennessee, 8. VIII 1900 — Locarno, Švicarska, 10. III 1973). Sin leipziškog bankara žid. podrijetla, u Njemačkoj od 2. godine; studirao na sveučilištu u Marburgu. Isprva bankovni činovnik, potom novinar; na filmu od 1925. crtač i ispisivač međunaslova za strane filmove, potom montažer i pomoćnik redatelja. God. 1929. sa → E. G. Ulmerom korežira *Ljude u nedjelju* (Menschen am Sonntag), dokum. film s kraja nij. razdoblja, koji realistički prikazuje zabavu berlinske omladine malograđanskih i proleterskih slojeva. Unatoč komerc. neuspjehu djela, kompanija UFA zapošljava ga kao dramaturga, a 1930. omogućuje mu da režira 1 kratkometr. film; iste godine režira i svoj prvi cjelovečernji igr. film *Rastanak* (Abschied). Za razliku od većine njem. filmova tog doba (rađenih po formuli »velegradska bijeda + romantika iza bogataških vrata«), djelo se odlikuje sumornim prikazom života i minucioznim portretiranjem ljudi u jednom pansionu, stilom asocirajući na *Ljude u nedjelju*; zbog depresivnosti i pesimizma nije imalo uspjeha u publike, pa su šefovi UFA-e bez Siodmakova znanja dosnimili hepiend. Nakon groteske iz berlinskog podzemlja *Čovjek u potrazi za svojom ubojicom* (Der Mann, der seinen Mörder sucht, 1931) po am. uzoru, režira zapažen krim. film *Prethodna provjera* (Voruntersuchung, 1931) i melodramu *Oluja strasti* (Stürme der Leidenschaft, 1931), potom i svoj najuspjeliji njem. film *Goruća tajna* (Brennendes Geheimnis, 1933), psihol. dramu o djeci i odraslima. Iste godine, po dolasku nacionalsocijalista na vlast, emigrira u Pariz. Ondje režira 7 filmova, od kojih se ističu komedija *Slabiji spol* (Le sexe faible, 1933), pustolovni film *Mollenard* (1938) i thriller *Zamke* (Pièges, 1939). Širenjem II svj. rata i na Francusku odlazi u SAD; svoj prvi hollywoodski film realizira 1941. Isprva snima niskobudžetne filmove (često *horrore* /npr. *Drakulin sin* — Son of Dracula, 1943). Priznanja stječe nizom psihol. thrillerima s očiglednom stilskom aplikacijom amerikanizirana i prilagođenog ekspresionizma, tako da am. kritik A. Sarris ta djela naziva »njemačkimjima od njegovih njemačkih filmova«: *Zena-fantom* (Phantom Lady, 1944), *Sumnjivac* (The Suspect, 1944), *Spiralne stepenice* (The Spiral Staircase, 1945) i *Tamno zrcalo* (The Dark Mirror, 1946). Krim. filmovi *Ubojice* (The Killers, 1946) prema E. Hemingwayu (*remake* snima D. Siegel 1964) i *Uzduž i poprieko* (Criss Cross, 1948) znatno su grublji i »američkiji«, pa su — uz spomenute thriller

— izrazitiji predstavnici → crnog filma (*film noir*). God. 1955. vraća se u SR Njemačku, gdje snima vrlo uspješnu ekranizaciju *Štakora* (Die Ratten, 1955) G. Hauptmanna i psihol. studiju o Bruni Lüdkeu, debilnomu masovnom ubojici iz doba nacizma (M. Adorf), koncipiranu kao simbolička sinteza totalitarizma, nasilja i zločina — *Noć u kojoj je došao davo* (Nacht, wenn der Teufel kam, 1957). Nakon melodrame s elementima špijunskog thrillera *Afera Nina B.* (L'affaire Nina B., 1962) u franc. produkciji, snima uglavnom komerc. filmove, a karijeru završava koprodukcijskim ratnim spektaklom *Bitka za Rim* (Der Kampf um Rom, 1969, u 2 dijela). Režirao je 51 cjelovečernji igr. film (uključujući i *Ultimatum*, 1938, R. Wienea, koji je dovršio); bio je koscenarist *Sukoba* (1945) C. Bernhardta.

Izraziti redatelj-kozmopolit, s nizom zapaženih filmova ali bez izvornoga autorskog nadahnuća, mijenjajući i miješajući tematiku, ambijente i stile, unatoč vrlo uspješnim njem. filmovima najviše je zapamćen po am. thrillerima u maniri *film noir*, jer se u tomu koherentnom nizu najviše približio autorskoj samosvojnosti i stilskoj prepoznatljivosti.

Njegov brat **Curt Siodmak** je pisac i film. redatelj.

Ostali važniji filmovi: *Quick* (1932); *Križa je prošla* (La crise est finie, 1934); *Gospodin Flow* (Mister Flow, 1936); *Zena-kobra* (Cobra Woman, 1944); *Božićni blagdani* (Christmas Holiday, 1944); *Ujak Harry* (Uncle Harry, 1945); *Plač grada* (The Cry of the City, 1948); *Veliki grijehnik* (The Great Sinner, 1949); *Thelma Jordan* (1949); *Deportiran* (Deported, 1950); *Zvižduk kod vodopada Eaton* (The Whistle at Eaton Falls, 1951); *Crveni gusar* (The Crimson Pirate, 1952); *Velika igra* (Le grand jeu, 1954); *Moj otac, glumac* (Mein Vater, der Schauspieler, 1957); *Katia* (1959); *Grubi i blagi* (The Rough and the Smooth, 1959); *Bijeg iz Istočnog Berlina* (Escape from East Berlin/Tunnel 28, 1962); *Šut* (Der Schut, 1964); *Custer, čovjek sa Zapada* (Custer of the West, 1968).

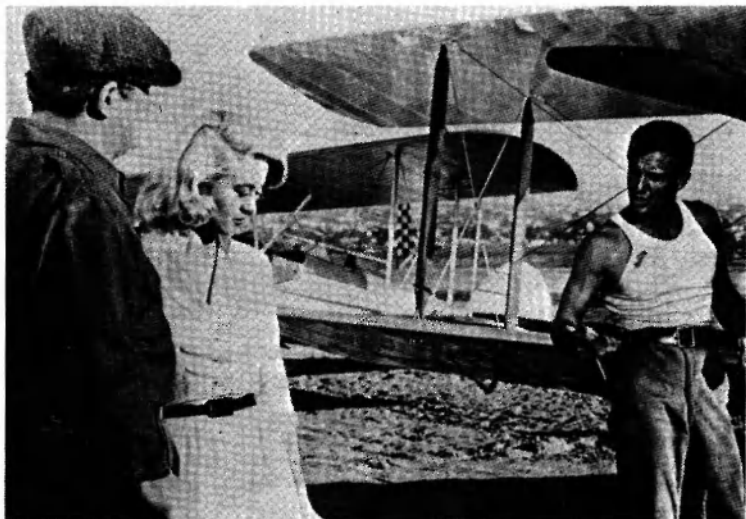
LIT.: H. C. Blumenberg, Zwischen Berlin und Hollywood, Berlin 1980; H. Dumont, Robert Siodmak, le maître du film noir, Lausanne 1981.

Vr. V.

SÎRBU, Laurențiu, rum. animator i redatelj. Jedan od poznatijih suradnika studija Animafilm u Bukureštu, filmovima poput *Priče s komedičima papira* (Povește cu cartonașe, 1966), *Seve* (Ciocirlia, 1969), *Sjenke nepromišljenosti* (Umbra voicnicului, 1971), *Prozora* (Fereastră, 1977), *Igre i igre* (Jocuri și jocuri, 1980) i dr. svrstao se među najvažnije rum. i poznate evr. predstavnike suvremene animacije. Nagrađivan je na više međunar. festivala.

R. Mun.

SIRIJA. Prva kino-predstava u tadašnjoj provinciji Otomanskog Carstva održana je u Alepu 1908 (po nekim izvorima 1906), a u gl. gradu Damasku 1912; ondje je 1916. otvorena prva kino-dvorana. Film ubrzo postaje vrlo popularan te zasjenjuje tradic. pučku zabavu (nar. pripovjedače i tzv. *karakuz*). Pojedini entuzijasti pokušavaju organizirati i domaću proizvodnju, ali bez uspjeha; produkcije gotovo da nema ni pod franc. kolonijalnom vlašću 1920–41 (prve igr. filmove realizirali su *Ayyub Badri* »Nevino optužen«, 1928/ i *Ismail Anzur* »Pod nebom Damaska«, 1932/). Nakon proglašenja nezavisnosti 1941. različita ministarstva naručuju dokum. filmove i film. novosti. Tek od 1958. kada je osnovano ministarstvo kulture s odjelom odgovornim za unapređivanje filma i uvođenje televizije, film. proizvodnja se stvarno ustanovljuje. Nakon nove reorganizacije kinematografije 1963. javljaju se prvi autori do-



D. Sirk, *Potamnjeni anđeli* (D. Malone i R. Stack)

kum. filmova opsežnijeg opusa *Salah Dhihni*, *Yusuf Fahdi* i *Khalid Hamada*; od 1969, kada je izvršena nacionalizacija svih kinemat. struktura, proizvodnja još više napreduje. Tada se javljaju *Umar Amiralay* sa socijalnokritičkim dokum. filmom »Život u sirijskom selu« (1974) i *Nabil al-Malih* satiričkim igr. filmovima »Leopard« (1972) te »Gospodin progresist« (1973) koji je zabranjen. *Burhan Alawyya* 1975. snima potresni film »Kafr Kassem« o izr. masakru u arap. selu 1956. Svojim djelovanjem u sirijskoj kinematografiji ističu se i pojedini stranci: Iranci *Faysal al-Yasiri* i *Qays al-Zubaydi* te posebno Egipćanin *Tawfik Salah* igr. filmom »Izigrani« (1974) o tragičnoj sudbini Palestinaca — naroda bez domovine. Nakon duljega proizvodnog zastoja, 80-ih godina javljaju se novi talenti: *Samir Dhikra*, *Muhammad Malass*, *Bilyal al-Sabuni*, *Salah Duxni*, *Muhammad Shahin*, *Merva Haddad* i dr. Onda se u Siriji proizvodi prosječno 6 igr. filmova godišnje. Od 1979. u Damasku se organizira bijalni film. festival, na kojem sudjeluju arap., dr. azijske i latinskoam. zemlje.

R. Sr. **SIRK, Douglas** (pr. ime **Detlef Hans Sierck**), njemačko-am. redatelj dan. podrijetla (Hamburg, 26. IV 1900 — Lugano, Švicarska, 16. I 1987). Odrastao u Skagenu u Danskoj. Nakon kraćeg boravka na Pomorskoj akademiji u Murwiku, studirao pravo u Münchenu, filozofiju u Jeni i povijest umjetnosti u Hamburgu. Karijeru otpočinja 1921. kao pomoćni dramaturg u hamburškom Schauspielhausu, 1923–29. je umj. rukovoditelj bremskog Schauspielhausa, a 1929–36. direktor leipziškog Alten Theatera. Od 1934. u ugovornom je odnosu s film. poduzećem UFA; 1934/35. režira 3 kratka igr. filma. Prvi cjelovečernji film *Bilo je to u aprilu* (April! April!) režira 1935. u njem. i niz. verziji, a iste godine slijede 2 nordijske teme: *Djevojka iz Moorhofs* (Das Mädchen von Moorhof) prema S. Lagerlof i *Stupovi društva* (Stützen der Gesellschaft) po H. Ibse- nu; u njima iskazuje istančan smisao za stvaranje ugođaja, slikovni kontinuitet ostvaren diskretnim pomacima kamere i rad s glumcima. God. 1936. snima svoj prvi izrazito osobeni film *Završni akord* (Schlussakkord), priču iz glazb. krugova o dirigentu, njegovoj ženi i usvojenoj kćeri; česti turobno-radosni preokreti u odnosima gl. likova, osjećajnost i hepiend pribavljaju mu velik uspjeh u publike; njime S. ustemljuje svoj stil rafinirane melodrame — jednostavnim »protočnošću« priče, diskretnim vizualnim naglascima i ritmičkim skladom dijaloga, glazbe i zv. efekata. Po mnogim kritičarima. Sirkov prvi istaknuti prilog žanru je

film *Prema novima obalama* (Zu neuen Ufern, 1937), priča iz puritanske Engleske XIX st. o pjevačici (Z. Leander) protjeranoj u Australiju. Vrlo cijenjen je i njegov posljednji njem. film *Habane- ra* (La habanera, 1937), u kojem također varira melodramsku (glazbeno-govornu) temu snimlje- nu na Tenerifeu: ljubav Švedanke (Z. Leander) i domaćeg *macha* koja propada, jer žena »pravu ljubav« nalazi sa šved. liječnikom. God. 1937. napušta Njemačku i preko Nizozemske (gdje režira film *Boeffe*, 1939) odlazi u SAD. Praktično nepoznat, prvi am. film — niskobudžetni zapis o Heydrichu i uništenju Lidica *Hitlerova luda* (Hitler's Madman) — realizira 1943, dok prvi uspjeh ostvaruje *Ljetnom olujom* (Summer Storm, 1944) po jednom starom UFA-inom scenariju prema Čehovu. Slijedi dvadesetak žanrovski raz- novrsnih i raznoliko primljenih filmova među kojima se ističu: pov. pustolovina *Skandal u Pari- zu* (A Scandal in Paris, 1946), thriller *Namamlje- na* (Lured, 1947) i *Spavaj, ljubavi* (Sleep My Love, 1948), komedija *Ovedi me u grad* (Take Me to Town, 1953), prva suradnja sa snimateljem → R. Mettjem, musicali *Srest ćemo se na sajmu* (Meet Me at the Fair, 1952) i *Da li je netko vidio moju curu?* (Has Anybody Seen My Gal?, 1952), vestern *Taza, Cochiseov sin* (Taza Son of Cochise, 1954), spektakularni 3-D film, te melodrama *Ve- ličanstvena opesija* (Magnificent Obsession, 1954, remake istoimenog filma J. M. Stahla iz 1935). Najveći uspjeh ostvaruje sa 4 melodrame iz po- slijednje faze stvaralaštva (za kompaniju Univer- sal, za koju radi od 1951): *Zapisano na vjetru* (Written on the Wind, 1957), prikaz protuslovlja i rasapa bogataške obitelji; *Potamnjeni anđeli* (The Tarnished Angels, 1958, crno-bijeli), jedan od njegovih najsumornijih i najrealističnijih — iz života avijatičara-akrobata prema romanu *Pylon* W. Faulknera; *Doba života i doba smrti* (A Time to Love and a Time to Die, 1958) po E. M. Re- marku (koji i igra jednu manju ulogu); *Imitaci- ja života* (Imitation of Life, 1959), priča iz niže srednje klase s motivom raskola između realnosti i iluzija (remake istoimenog filma J. M. Stahla iz 1934); u njima nastupaju Sirkovi »idealni inter- preti« D. Malone, R. Hudson, R. Stack i J. Ga- vin. Sva 4 djela pokazuju odlike njegovih njem. melodrama prilagođene vizurama am. gledanja i načina života; uz prijašnje karakteristike, u njima do izražaja osobito dolaze rafinirani tretman boje (kritika često zanemaruje vizualnu atrak- tivnost njegovih crno-bijelih filmova), kompozicija mizanscene i scenografija (osobito u interijerima), no ponajviše njegov pristup melodrami: očigled-

no melodramske komponente zapleta i portretira- nja likova kontrastiraju se s mjestimično i vrlo realistički ocrtanom soc. ili pov. pozadinom. Te- ško oboljevši, od 1959. više ne radi na filmu; vraća se u SR Njemačku i neko vrijeme režira u Münchenskom Residenztheateru i hamburškom Thalia-Theateru, a bavi se i pedagoškim radom na Visokoj školi za televiziju i film u Münchenu. Revalorizaciju i, ponegdje, adoriranje Sirkovih filmova potaknuo je R. W. Fassbinder svojim tv- emisijama i knjigom *Imitacija života* o tom reda- telju.

Ostali cjelovečernji filmovi: *Dvorski koncert* (Das Hofkonzert, 1936); *Nježno francuski* (Slightly French, 1949); *Otporan na šokove* (Shockproof, 1949); *Tajanstvena podmornica* (Mystery Subma- rine, 1950); *Prva legija* (The First Legion, 1951, i koproducent); *Grmljavina na brdu* (Thunder on the Hill, 1951); *Dama plaća dug* (The Lady Pays Off, 1951); *Vikend s ocem* (Weekend with Father, 1951); *Nema prostora za mladoženju* (No Room for the Groom, 1952); *Sve što želim* (All I Desire, 1953); *Znak poganina* (Sign of the Pagan, 1954); *Sve što nebo dopušta* (All That Heaven Allows, 1955); *Kapetan Lightfoot* (Captain Lightfoot, 1955); *Uvijek postoji sutra* (There's Always To- morrow, 1956); *Borbeno himna* (Battle Hymn, 1957); *Interludij* (Interlude, 1957).

LIT.: J. Halliday, Sirk on Sirk, New York 1972; M. Stern, Dou- glas Sirk, Boston/London 1979.

Vr. V.

SIZ (akr. od *samoupravna interesna zajednica*) **KI- NEMATOGRAFIJE** → SAMOUPRAVLJA- NJE U KINEMATOGRAFIJI

SJEDINJENE AMERIČKE DRŽAVE. U toku XIX st. dolazi do niza otkrića i eksperimenata što neposredno prethode pronalaženju raznih eleme- nata film. tehnike — npr. *Eadwearda Muybrid- gea*, *Hannibala Goodwina*, *Georgea Eastmana* i dr., no primat pionira često se daje onima koji su izveli prve, ma koliko »primitivne« projekcije — *Colemanu Sellersu*, strojaru iz Philadelphije, koji je 1861. patentirao napravu za serijalno prikazivanje fotografija, zatim, onima koji su potom kontinuirano projekcijalno nizove odvojenog snimlje- nih fotografija (*Henry Heyl* tzv. *phasmotrope*/i *Je- an-Aimé Le Roy*), te napokon, *Thomasu A. Edisonu* i njegovu asistentu *Williamu K. L. Dicksomu*, tvorcima patenta → *kinetographa* i → *kinetoscopea* iz 1888. Patent je bio definitivno potvrđen 1893, a komerc. eksploatacija počela 14. travnja 1894, kada je *Andrew M. Holland* pretvorio skladište cipela u ulici Broadway u New Yorku u prostoriju za prikazivanje filmova kinetoscopeom (ukupno ih je bilo 10), uz ulazninu od 25 centi. Proizvod- nja filma pouzdano je, međutim, počela već rani- je, pa je *Edison* 1893. izgradio i prvi film. studio u povijesti → *Black Maria*. Time počinje »raz- doblje kina za jednog čovjeka«; već za koji mjesec otvaraju se tzv. *kinetoscope parlors*, najčešće u tzv. *penny arcades* (arkadame, prolazima u zgradama), i u dr. većim gradovima, a u kolovozu *Norman C. Raff* i *Frank G. Gammon* osnivaju *Kinetoscope Company* koja se bavi isključivo distribucijom i prikazivanjem Edisonovih filmova. Oni traju do 1 min (prikazi raznih vještina, inscenirani box- matchevi poznatih boksača, pa i filmovi sa spec. efektima) i nailaze na veliki odziv gledalaca, no način gledanja (tzv. *peep-show*: viđenje) i projekci- ja za 1 gledaoca razlogom su što kinetoscope biva potisnut kinemat. projekcijom; tako, 1900. više nije prodat ni jedan. Istodobno, pronalaze se razne vrste projektorja za kinemat. prikazivanje — *Eugenea Laustea* 1894, *Majora W. Lathama* (tzv. *panopticon projector*, demonstracija 20. svib- nja 1895. na Broadwayu), no najprikladniji je

onaj *Thomasa Armata* (demonstracija u rujnu 1895), prava na kojega otkupljuje *Edison*, mijenja mu naziv u *vitascopes* i održava »gala-projekciju« u New Yorku 23. travnja 1896 — datum »rođenja« am. kinematografije. Iste godine javljaju se i konkurenti — 29. lipnja održava se prva projekcija Lumièreevim *cinématographeom*, a 12. listopada pomoću *american biographa*. Nagla popularnost filma dovodi do naglog razvoja produkcije i prikazivalaštva, pa već 1897. izbija »patentski rat« koji započinje *Edison*, a završava osnivanjem → *Motion Picture Patent Company* (akr. *MPPC*, 1908), sastavljene od vodećih proizvođača i vlasnika raznih patenata, a s *Edisonom* na čelu. Iznimno veliki posjet, u SAD specifično, uzrokovalo je naglo povećanje stanovništva (upravo na prijelazu u XX st. dolazi do najvećeg priliva doseljenika), smanjena konkurencija ostalih vrsta »spektakla« zbog nedostatne količine takvih oblika razonodivanja (osobito u manjim gradovima), napokon, »jezik slike« pogoduje raznojezičnim skupinama pridošlica. Procvat filma omogućuju i relativno elastični zakoni koji olakšavaju proboj novih inicijativa, neopterećenost krutim modusima poslovanja. Stoga već poč. stoljeća naglo se razvija prikazivalaštvo; nakon za čitav svijet tipičnih prvih prikazivališta (šatori, privremeno iznajmljene dvorane), oko 1905. rasprostranjuju se dvorane s oko 100 mjesta (→ *NICKELODEON*); 1908. bilo ih je oko 10 000, a na vrhuncu njihove raširenosti (1910) tjedni posjet bio je oko 26 000 000 gledalaca (oko petina cjelokupnog stanovništva). Usporedno se razvija i distribucija, sistem iznajmljivanja (»rentiranja«) filmova, tzv. *exchange*, regionalni biroji za promet filmovima (prvi je osnovan 1902. u *San Franciscu*). S obzirom na same filmove, zbog brzine proizvodnje i šarolikosti programa, isprva dominiraju kratki filmovi (od 1 min), najčešće sačinjeni od jednog kadra, no poč. stoljeća postupno se produžuju do jedne role, što postaje kinemat. standardom. Uz tzv. činjeničke filmove, u kojima se prikazuju najsenzacionalniji događaji, prikazuju se i uvezene film. novosti (ponajviše iz Francuske). Prevladava ipak igr. film u kojemu se inzistira na akcionim komponentama, ali i s jakim melodramskim akcentima (npr. stradanja bespomoćnih, od nasilnika i prevaranata zlostavljenih ili izigranih), čime se uspostavlja svojevrsni »konsenzus« s onima koji se tek mukotrpno prilagođavaju novom životu. Akcione komponente su ipak bitne — kao prikaz pokreta, očitovanje eminentno filmskoga, ali i kao značajke koje odražavaju proklamirane vrijednosti am. načina života, u duhu pragmatičkih pogleda na svijet i egzistenciju, a i shvaćanja da se ljudi najpodobnije procjenjuju na behavioristički način. S obzirom na isticano pravo individue da samostalno ostvaruje slobodu i sreću, film postupno počinje favorizirati individualnu akciju, radnju centriranu oko jedne ličnosti, od koje se očekuje da sama riješi svoje probleme. Komplementarno takvim nazorima, a ujedno u skladu sa željom za što efektinijom radnjom, jest i zaoštavanje dramskoga sukoba do krajnjih granica, najčešće uz *happy end*. Ta svojstva am. filma (tada još u zametku) bit će njegove gl. karakteristike sve do najnovijeg vremena, a drugačije tendencije uglavnom će imati marginalni karakter.

Neopterećenost kult. i umj. tradicijom razlog je, pak, što se upravo u SAD otkrivaju bitna svojstva film. jezika; to se primarno odnosi na montažu, i to na montažno strukturiranje radnje kod *Edwina S. Portera* (»Život američkog vatrogasca«, 1903; »Velika pljačka vlakom«, 1903), prvoga am. sineasta o kojem se zna govoriti i kao o umjetniku.

Drugo desetljeće stadij je prijelaza s »pionirske, sitnoznanatske prakse« kinematografije na industrijsku (što se vidi i u proizvodnji → *serija* i → *serijala*). Rastuća popularnost filma razlog je nicanja stalno novih proizvođača, koji s *Edisonom* i *MPPC* vode dugotrajni »antimonopolski« (*antitrust*) spor (započet 1912. od *Williama Foxa*) i koji konačno dobivaju 1917. U međuvremenu, upravo zbog tog »rata«, dio producenata preselio je iz dotadašnjeg centra proizvodnje — ist. dijelova SAD (*New York*, pa *Chicago* i *Philadelphia*) — u Californiju, kako bi bili što dalje od poreznika i istjerivača *Edisonovih* potraživanja, pa poč. 10-ih godina *Hollywood* počinje postajati središte am. kinematografije; svi dalji pokušaji zasnivanja nekoga dr. središta bili su tržišno beznačajni, iako ne i na planu razvijanja film. izraza (osobito *New York*). Javljaju se moderniji producenti, npr. *Carl Laemmle* i *Adolph Zukor* (nakon I svj. rata pridružuju im se *W. Fox*, *Samuel Goldwyn*, *Louis B. Mayer*, *braća Warner* i dr.), koji moderniziraju proizvodnju, postupno uvode star-sistem (*Laemmle*), čija je prva zvijezda *Florence Lawrence*, grade modernije i veće studije (npr. redatelj i producent *Thomas H. Ince*, koji je zaslužan i za institucionaliziranje pisanja scenarija i knjige snimanja). Posebno rev. vrijednost ima prijelaz na cjelovečernji film; nakon što su zanemarili (budući da su im konvencijali kratki/zbog brzine i masovnosti proizvodnje) zaključke sastanka vodećih svjetskih producenata 1909 (→ *CONGRÈS DES DUPES*), po kojem bi se svi proizvođači trebali preorijentirati na cjelovečernje filmove, ipak — zbog popularnosti tal. filmova (pov. i biblijskih spektakla), kao i potrebe za inovacijama u programu — am. producenti u toku rata prelaze na taj tip programa. Prvi takav film realizirao je *David W. Griffith* (»Judita iz Betulije«, 1914). *Griffith* je ujedno i osobnost od kapitalnog značenja za dalji razvoj am. i svjetskog filma (»otac filmske umjetnosti«): u svojim vrhunskim djelima (»Radanje jedne nacije«, 1915; »Netrpeljivost«, 1916) postavio je temelje za razvoj fabularnoga filma, dokazao da film može tretirati bogatije sadržaje, imati epski karakter i veće idejne ambicije, afirmirao je profesionalne glumce (*Lillian Gish*, *Mary Pickford*), a pritom je potpuno »raskrstio« s tradicijom kaz. mizanscene. Na tom vrhuncu am. filmske »naive« (primitivni narativni stil), uz njega (i *Incea*) značajna osobnost je i *Mack Sennett* koji je utemeljio tipično američku komediju (→ *SLAPSTICK-KOMEDIJA*) i dao šanse još nekim budućim velikanima žanra. *Vestern*, začat već u prvom desetljeću (*Broncho Billy Anderson*), povećava popularnost zahvaljujući *Williamu S. Hartu* i postaje am. žanr »par excellence«; velika zvijezda svih dr. vrsta akcionog filma je *Douglas Fairbanks*.

Nakon I svj. rata počinje indus. faza am. filma, odn. formiran je onaj kinemat. model koji se tek s nebitnim mijenama održao do kraja 40-ih godina. Moć se koncentrira u 4 velike kompanije (*Paramount*, *First National*, *Fox* i *Loew's* /ubrzo *MGM/*, kojima se malo zatim pridružuju još *Warner Brothers* i *RKO*); neovisnu poziciju zauzima neko vrijeme jedino *United Artists*. Studijski sistem zapravo garantira kompanijama vertikalnu organizaciju u kojoj su na vrhu veliki studiji (kompanije), koji proizvodnju usmjeravaju u sada već gigantskim kompleksima (rijetko se snima na prirodnim lokacijama), kontroliraju distribuciju i prikazivalaštvo (poč. 20-ih naglo se povećava broj dvorana s i po više od 1000 sjedala). Osnova proizvodnje jest njezino žanrovsko programiranje, i to sa sve većom sposobnošću transformacije žanrovskih obrazaca prema razvoju ukusa publike

na koji, istodobno, *Hollywood* ima sve veći utjecaj — u zemlji i u svijetu (američki »kulturni imperijalizam«); upravo popularnost am. filma razlog je odsutnosti potrebe da se u mnogim nerazvijenijim zemljama razvije vlastita produkcija. Osnova privlačivosti, odn. garancija za uspjeh većine filmova jest, pak, u *star-sistemu*, upravo definitivno ustoličenomu — programiranju proizvodnje usredotočavanjem na pojedine (»glamourozne«) zvijezde; tada se začinje i institucija → *fana*.

S obzirom na filmove, reprezentativno za taj »bum« kinematografije jest ono što se popularno naziva »hollywoodskim spektaklom«; na iskustvu *Griffithovih* epopeja sada se sve više realiziraju *kostimirani spektakli*, ne toliko bazirani na am. povijesti koliko kozmopolitskoga karaktera, s radnjom u prošlosti (npr. »Ben-Hur«, 1926, *Freda Nibloa*), novije tematike ali u dr. zemljama (npr. »Četiri jahača Apokalipse«, 1921, *Rexa Ingrama*), začinje se tradicija koja će kulminirati u filmovima *Cecila B. De Millea* koji u usporedbi s *Griffithovima* označavaju veću garanciju za uspješnost, ali — gotovo recipročno — i manju umj. kvalitete. U tom trendu spektakularnosti, pa i egzotičnosti, našlo se mjesta i za dokum. film koji, ranije najuže namjenskog karaktera (s dominirajućim film. novostima), privremeno doživljuje procvat zahvaljujući uspjehu filma »Nanook sa Sjevera« (1922) *Roberta J. Flahertyja*.

Uspješnom osvajanju svjetskoga tržišta, a u svezi s mijenom ukusa am. publike (nakon I svj. rata pojačane veze s Evropom, emancipacija žena, slabljenje puritanskog stega), jest i nagli razvoj *melodrame*, često kozmopolitskog karaktera, pomalo egzaltiranih ljubavnih filmova s novim tipom zvijezda — → *latinskim ljubavnikom*, te njemu sl. tipovima (npr. *Rudolph Valentino*, *Ramon Novarro*, *John Barrymore*, *John Gilbert*), te → *mondenne* (npr. *Gloria Swanson*, *Pola Negri*). Potrebi stvaranja takvih filmova koji izlaze iz okvira postojeće am. filmske tradicije (no njoj ubrzo asimiliranih) jest i »import« evr. redatelja (*Ernst Lubitsch*, *Victor Sjostrom*, *Friedrich Wilhelm Murnau*), kao i proboj američkih s nedavnim evr. iskustvima (*Erich von Stroheim*, *Joseph von Sternberg*). Od onih vrsta filmova koje su se javile već ranije i koje su očitije u svezi s tradicijom am. »naive« postupno sazrijevanje pokazuje vestern (npr. »Karavana ide na Zapad«, 1923, *Jamesa Cruzea*, »Željezni konj«, 1924, *Johna Forda*, te filmovi sa *W. S. Hartom*, *Tomom Mixom*, *Harryjem Careyjem* i dr.). Razdoblje vrhunske zrelosti zamjećuje se u komediji; nakon »mehaničkog slapsticka *M. Sennetta* sada odskaku remek-djela individualaca — *Charlieja Chaplina*, *Bustera Keatona*, *Harolda Lloydja*, *Harryja Langdona* i dr. Am. ruralnu tematiku pomalo potiskuje urbana; ipak, film »Strpljivi David« (1921) *Henryja Kinga* jedan je od najuspjelijih tog razdoblja. Bizarniju specifičnost predstavlja nagla popularizacija filma strave (*Lon Chaney*, *Tod Browning*, *James Whale*, kasnije *Edgar G. Ulmer*, *Boris Karloff*, *Bela Lugosi*) koji u svom slavnim razdoblju (1920–36) potvrđuje kompetentnost *Hollywooda* na područje maske, trika i transformacije.

Spektakularnost, gl. značajka *Hollywooda* 20-ih godina, ujedno je i najevidentniji prilog *Hollywooda* atmosferi »ludih dvadesetih«; specifičan prilog je i »razuzdani«, pun skandala život *Hollywooda*, što se donekle odražava i u filmovima, pa dovodi do postroženja *censure* (→ *HAYSOV URED*; *HAYSOV KODEKS*). Doba *Hollywood* očituje odražava tek na površinskoj razini (npr. frenetična komika *H. Lloydja*, tip → *flapper* /npr. *Clara Bow*). Uvid

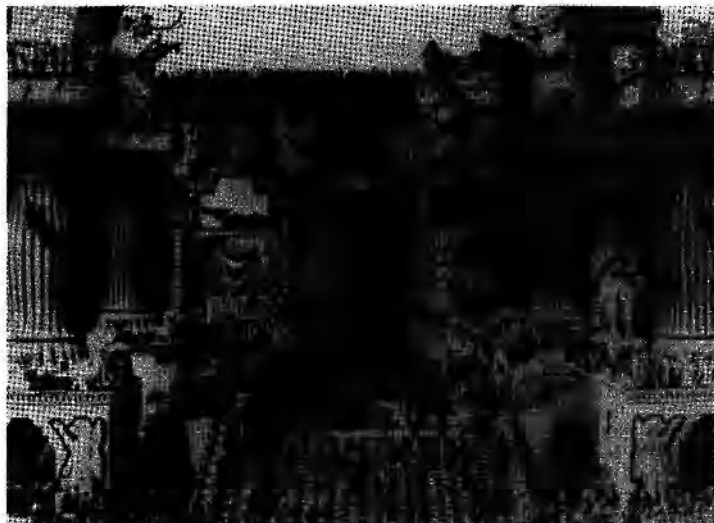
u razdoblje prisutan, npr., u djelima pisaca »izgubljene generacije« (Hemingway, Faulkner, Fitzgerald, Wolfe i dr.) gotovo je izostao; realističnije tendencije zamjetljive su u pojedinim filmovima *von Stroheima* i *Paula Fejosa*, tragičnost rata pokazao je *King Vidor* u »Velikoj paradi« (1925), proturječnosti kapitalizma *Chaplin*. Simptome skepse u »američki način života« pokazuju *gangsterski filmovi* (npr. »Podzemlje«, 1927, *von Sternberga*) koji odražavaju vrijeme prohibicije, odn. velike ekon. krize (1929). Ona, međutim, neće imati toliko rev. značenje za Hollywood, koliko upravo započeta teh. revolucija — otkriće zvuka. Potkraj nij. razdoblja (1927) osnovana je *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (akr. AMPAS).

Na temelju mnogih eksperimenata i otkrića (kulminiraju u onom → *Lee De Foresta*) Hollywood se odlučuje na zv. tehnologiju; premijera filma »Pjevač jazza« *Alana Croslanda* kompanije *Warner Bros* 6. listopada 1927. označava početak novoga razdoblja, jer uspjeh tog filma, kao i idućih, navodi i dr. kompanije da, približno do kraja 20-ih godina, potpuno napuste nijemofilm. produkciju.

Uz transformaciju tehnologije, Hollywood se i kadrovski i stvaralački mijenja: zamući žanrovi tipični za nij. film (npr. *slapstick*), a javljaju se novi (razne vrste muz. i krim. filma), mijenja se tip zvijezda, iščezavaju redatelji i glumci srasli s poetikom nij. filma (npr. *von Stroheim*, *Keaton*, *Swanson*, *Gilbert*, *Negri*, *Bow*), zbog početne prevlasti dijaloga afirmiraju se redatelji i glumci s kaz. iskustvom, potreba za razrađenijim dijalogima i nijansiranim psihol. portretiranjem likova rezultira prilivom poznatih pisaca kao scenarista. Stilski, na tradiciji fabularnoga filma razvija se primarno dijaloški film (brze izmjene replika), zvukovno višestruko »ilustriran« (i radi toga da bi se teh. senzacijom privukla publika — /1929. zabilježen je rekordan posjet: 95 000 000 tjedno/, a djeluje i najveći broj kina: 23 344). Ta »tiranija zvuka« postupno je prevladana stilskim inovacijama više redatelja: *K. Vidora* (»Aleluja!«, 1929), *Roubena Mamouliana* (»Aplauz«, 1929), *Johna Forda* (»Izgubljena patrola«, 1934), pa *Howarda Hawksa*, *Lewisa Milestonea*, *Willama Wylera* i dr., da bi se autentična poetika zv. medija



SAD Ch. CHAPLIN, *Moderna vremena* (Ch. Chaplin i P. Goddard)



SAD D. W. GRIFFITH, *Netrpeljivost*

SAD V. FLEMING, *Prohujalo s vjehom* (V. Leigh i C. Gable)





SAD,
Hollywood

konačno naslutila u remek-djelu Orsona Wellesa »Građanin Kane« (1941). Inače, Hollywood se pokazivao nezainteresiranim za formalne inovacije, ako nisu donosile odgovarajući prihod.

Hollywood je ekon. krizu prevladao ne samo zbog relativne jeftinoće ulaznica, nego i zbog sposobnosti prilagođavanja na svim kinemat. razinama. Karakteristična je inauguracija proizvodno-prikazivačke prakse → dvostrukog programa zasnovana na proizvodnji tzv. → B-filmova. U okviru repertoara pokazuje pak pragmatičnu fleksibilnost transformiranjem postojeće žanrovske strukture i njoj odgovarajućih tipova zvijezda. Tako, ubrzano se razvijaju — kao prva reperkusija prijelaza u zv. film — sve vrste muzičkog filma, koji se samo u početku oslanjaju na produkciju kazališta s Broadwaya, a u kojem su gl. ličnosti Busby Berkeley, Lloyd Bacon, Fred Astaire, Mark Sandrich, E. Lubitsch, potom Ginger Rogers, Jeanette MacDonald, Nelson Eddy i dr. Ekon. krizu s dozom realističnosti, ali i za masovnu publiku sa željenim stupnjem zanimljivosti, reflektira gangsterski film — djela redatelja poput H. Hawksa (»Lice s ožiljkom«, 1932), Williama A. Wellmana i Mervina LeRoya, s novim tipom zvijezde, → dobrim lošim momkom (npr. James Cagney, Edward G. Robinson, Paul Muni). Vestern, u početku 30-ih godina dometima manje istaknut žanr, produzetak tzv. konjske opere (horse opera) iz nje. razdoblja, ne gubi na popularnosti, već obogaćuje svoju poetiku dijalogom i počinje se bližiti fazi svoje zrelosti filmom »Poštanska kočija« (J. Ford, 1939, sa Johnom Wayneom). U melodrami, pak, koja

najočividnije nasljeđuje glamour Hollywooda iz 20-ih godina, uvodi se tip u izvanjskoj suprotnosti s očitovanjima krize, tzv. → vamp (npr. Greta Garbo, Marlene Dietrich, Mae West, Jean Harlow), a proslavljaju se i specijalisti za taj žanr (von Sternberg, Mamoulian, George Cukor, Clarence Brown, Frank Borzage). Kritičkiji izraz društveno-ekon. situacije su tek pojedina djela, od kojih se u nekima zamjećuje i utjecaj sovj. filma (npr. K. Vidor), te dokumentarista koji se aktiviraju u okviru altern. kinematografije (→ FRONTIER FILMS).

Mogućnost periodiziranja početka zv. razdoblja, 30-ih godina, omogućuje — vraćanjem prosperiteta i obnovom »američkog sna« — Rooseveltov New Deal (1933). Tada gangsterski film svojoj tematici pristupa iz nove perspektive — ili borbom protiv gangstera ili gangstera-usamljenika (npr. filmovi W. Wylera, Fritza Langa, Raoula Walsha i Michaela Curtiza), dominantni tip zviježde postaju optimistični → momci iz susjedstva (npr. Gary Cooper, James Stewart, Clark Gable, Cary Grant, Spencer Tracy, pa i Henry Fonda) i njihov ženski pandan → dobra prijateljica (npr. Katharine Hepburn, Jean Arthur, kasnije Ingrid Bergman), te izrazitije emancipirane žene (Bette Davis, Joan Crawford, Barbara Stanwyck). Atmosfera vraćanja nacionalnog optimizma najbolje odražava komedija; iako povremeno s »mračnim tonovima«, ipak u screwball-komediji težište je na »ratu spolova« više nego na ratu klasa (H. Hawks, Frank Capra, Gregory La Cava, Leo McCarey). Javlja se i tzv. luckasta komedija (npr. braća Marx

/nakon II svj. rata nastavljaju je Jerry Lewis i Frank Tashlin/), koja donekle odražava duh »ludih dvadesetih«. Vrhunac samosvijesti film. industrije očituje se tehnološki kroz aplikaciju kolora (prvi film »Becky Sharp«, 1935, R. Mamouliana) u većinom avanturističkim filmovima, ali i u spektaklu s možda najvećim prihodom u povijesti filma »Prohujalo s vihorom« (Victor Fleming, 1939), koji se može uzeti kao označitelj »kraja 30-ih«.

Specifikum razdoblja predstavljaju filmovi s dječjim zvijezdama (npr. Shirley Temple i Mickey Rooney), a osobito procvat crt. filma; nakon značajnih pionirskih pothvata u nje. razdoblju (npr. James S. Blackton, Winsor McKay, Pat Sullivan), crt. film obogaćen glazb. pratnjom postaje jedna od najprofitabilnijih grana industrije, a Walt Disney »pojam« u svjetskim razmjerima. Od kompanija (koje su monopolizirale sve grane kinematografije) u kategoriju »5 velikih« (Big Five) ubrajaju se Paramount, Fox (kasnije 20th Century-Fox), MGM, Warner Bros i RKO, uz njih su značajne »3 male« (Little Three) — Universal, Columbia i United Artists; za proizvodnju serija i B-filmova specijalizirale su se Monogram i Republic.

Sposobnost prilagođavanja okolnostima Hollywood jednako uspješno pokazuje i za II svj. rata. Iako je od 240 000 zaposlenih u film. industriji regrutirano 40 000, a filmovi su se vojski prikazivali bez naplate, te usprkos manjem padu produkcije, film i nadalje ostaje prvom »zabavom masa«; dapače, broj gledalaca ostaje isti, javljaju se neovisni producenti koji nadoknađuju pad proizvodnje u vodećim kompanijama (1945. ih je oko 40), a prihodi rastu. Bitne se karakteristike glavne produkcije ne mijenjaju; film je dugo ignorirao nacističko-faš. opasnost (prvi eksplicitno antinacistički film je »Priznanja nacističkog špijuna«, 1939, Anatolea Litvaka), no već od 1940. broj takvih filmova naglo se povećava, s geslom »upoznati neprijatelja, upoznati saveznika«, a sa svrhom da se »tipični Amerikanac« uvjeri u nužnost i opravdanost rata (vrhunski primjer predstavlja »Casablanca«, 1942, M. Curtiza). U takvim filmovima dolazi i do konačnog formiranja najrepresenzativnijeg protagonista u am. filmu do kraja 60-ih godina: neovisnoga, za tuđe probleme nezainteresiranog čovjeka (tragovi Monroeove doktrine) koji se nakon duljeg oklijevanja radikalno opredjeljuje za pozitivne vrijednosti. Propagandistička dimenzija prodire u sve žanrove, u kojima se spaja eskapistička dimenzija (osobito jasno je odražava tip → pin-upa, npr. Betty Grable, Jane Russell, nešto kasnije Rita Hayworth, Lana Turner, Ava Gardner) s pragmatikom. Od žanrova



SAD J. FORD,
Poštanska kočija

ipak je najrasprostranjeniji *ratni* — bilo melo-dramski (npr. »Gospoda Miniver«, 1942, W. Wylera), bilo akcioni (npr. »Junaci avijacije«, 1943, H. Hawksa). Procvat doživljuje i dokum. film; proizvode se (naročito studiji W. Disneyja) instruktivni filmovi, a nastaje i najveća dokumentaristička serija u povijesti filma »Zašto se borimo?« (1941–43) F. Capre. Inače, zbog koordinacije film. industrije s vojskom i propagandom, u lipnju 1942. osnovan je i specijalan ured pri vladi — *Office of War Information*.

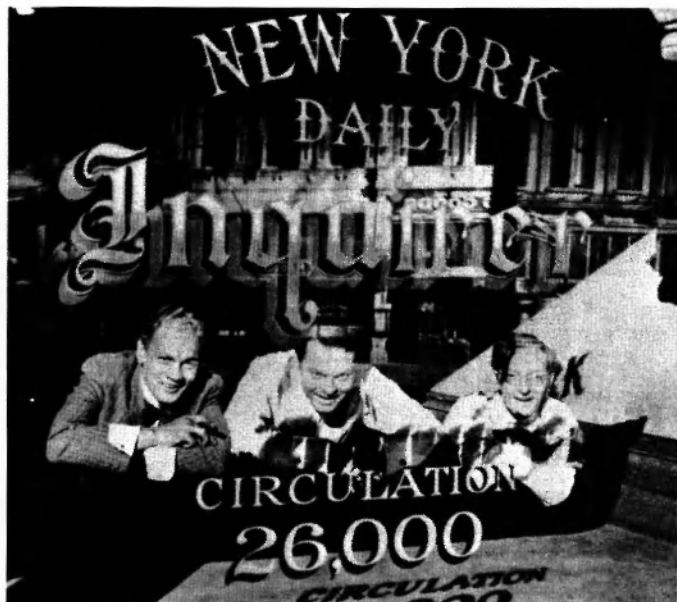
Psihozu ratne kataklizme, pritajenu tjeskobu, a bez izrazitijih propagandističkih komponenti ponajviše odražava *film noir* (kako je ta struja kasnije nazvana), vrsta krim. i fantastičkih filmova »noćnoga«, tjeskobnog ugođaja, s komponentom Hollywoodu do tada nepoznatoga iracionaliteta, te s novom varijacijom, najčešće ciničnijom, surovijom ili »zatvorenijom«, tipa → *dobrog lošeg momka* ili *gubitnika* (npr. Humphrey Bogart, Alan Ladd, nešto kasnije Burt Lancaster i Robert Mitchum). Protagonisti među redateljima su — uz Johna Hustona, Jacquesa Tourneura i H. Hawksa — većinom Evropljani, npr. Britanac Alfred Hitchcock, te val izbjeglica iz okupirane Evrope, dobrim dijelom i žid. podrijetla (npr. Robert Siodmak, Billy Wilder, Otto Preminger, F. Lang i dr.). Indirektno, ratni užas odražavaju filmovi relig. tematike (npr. L. McCareyja i H. Kinga), sofističnija dimenzija nove komedije (npr. Preston Sturges), a izravno i pojedini dokum. filmovi (npr. J. Hustona). Uz pojavu novih producenata veže se i razvoj eksp. avangardističkog filma — »druge američke avangarde« (npr. Maya Deren).

Prve poratne godine, doba »euforije« nakon pobjedonosnog okončanja rata, obilježuje najveći »bum« hollywoodske industrije u povijesti. God. 1945–48. broj gledatelja ustao je na 90 000 000 tjedno (prema 60 000 000 iz 1932/33, za kulminacije ekon. krize), a 1946. uslijedio je i rekordan prihod film. industrije (1692 milijuna dolara); bit će oboren tek 1973, ali zbog znatno povećane cijene ulaznica: 1946. prosječna cijena je bila 40,3 centa, a 1973 — 1,768 dolara (inače: 1940 — 24,1 centa, 1950 — 52,8, 1960 — 69, 1970 — 1,552 dolara).

Ubrzo, međutim, dolazi do jasnih najava krize s kojom će se Hollywood susretati sve do najnovijeg vremena. Inflacija uvećava troškove proizvodnje (npr. plaće angažiranih morale su se povećati za 25%), pa otada Amerikanci sve više snimaju u dr. zemljama, a smanjio se i posjet (1950 — 60 000 000 tjedno), jer publiku naglo počinje privlačiti novi medij — *televizija* (već 1948. prodano je u SAD milijun tv-prijemnika). Približno 1947. većina evr. zemalja počinje jače oporezivati svoje uvoznike am. filmova (što smanjuje prihod od izvoza). Najveći udarac industriji je završetak anti-trustovskog procesa, započetog još 1938. »protiv Paramounta i ostalih kompanija«, koji je na Vrhovnom sudu SAD okončan u svibnju 1948, označivši kraj monopolizma film. kompanija; otada one ne smiju posjedovati kinematografe (kojima su nametale cijene ulaznica, tzv. pakete filmova i B-filmove), pa stoga izostaje njihov najveći izvor prihoda. Zbog svega toga počinje se smanjivati broj kino-dvorana (od 20 457 iz 1945. na 17 965 iz 1953, odn. oko 16 000 iz 1958), a opada i produkcija (zbog gubitka kinematografa i pojave televizije prestaju se snimati serijski i B-filmovi) — od gotovo 500 filmova godišnje za II svj. rata na manje od 300 iz 1954.

Usporedna krizi industrije u to je doba i prva polit. kriza koja je zahvatila Hollywood: antikomun. kampanja senatora MacCarthya obuhvaća

SAD O. WELLES.
Građanin Kane



i film, pa je industrija — koja je ranije oprezno pratila razvoj polit. događaja — stavljena u situaciju da se opredijeli: izrazito desno ili prikrivenije lijevo (→ HOLLYWOODSKA DESETORICA); Joseph Losey i Ch. Chaplin napustit će SAD. Rezultat te psihoze, kao i ratnih trauma, jest u otkrićima novih tematskih interesa ili problemskih opredjeljenja: rasno-etničke tematike (npr. antisemitizam / »Džentlmenški sporazum«, 1947, Elije Kazana), crnačke problematike (»Uljez u prašinu«, 1950, C. Browna), neprilagođenosti bivših vojnika novim okolnostima (npr. »Najbolje godine našeg života«, 1946, W. Wylera), korupcionastva (npr. »Sila zla«, 1948, Abrahama Polonskoga), polit. manipuliranja (npr. »Svi kraljevi ljudi«, 1949, Roberta Rossena), sudskog manipuliranja (npr. »Bumerang«, 1947, E. Kazana), surovosti policije (npr. »Na opasnom terenu«, 1951, Nicholasa Ray-a), opsesije oružjem (»Ludilo za pištoljem«, 1950, Josepha H. Lewisa), amoralnosti u »svijetu spektakla« (npr. »Bulevar sumraka«, 1950, B. Wildera i »Sve o Evi«, 1950, Josepha L. Mankiewicz) i sl., proskribirano je svako iole zamjetljivije iskazivanje ideja koje bi se mogle ocijeniti kao »prokomunističke« (snimaju se i antikomun. filmovi, od kritike kasnije uglavnom obezvrjeđeni). Usporedno tom indirektnom otporu protiv polit. opresija, kao kvaliteta koju donosi opći razvoj interesa i ukusa jesu tendencije prema realizmu (npr. dokumentaristička dimenzija filmova Henryja Hathaway-a: njegov film »Ulica Madeleine br. 13«, 1947, prvi je te vrste snimljen na prirodnim lokacijama; filmovi Marka Hellingera i Julesa Dassina, te poneki utjecaji tal. neorealizma; odražavanje djela s ugođajem *film noir*a).

Smirenje polit. krize donosi tzv. *Eisenhowerova era* (1952–60). Konkurencija televizije sve je veća, ali joj se Hollywood opire sve savršenijim *kolonom*, osobito otkrićem raznih vrsta *širokoga platna* (npr. *cinemascope* kompanije 20th Century-Fox), *drive-in* kinima, te osobito *spektaklom* (najprije oni C. B. De Millea, s kulminacijom oko 1960 / npr. »Ben Hur«, 1959, W. Wylera). Prestanak antikomun. kampanje (odražava je još znanstvenofantastički film iz razdoblja 1950–58) i atmosfera detanta, a u skladu s kulminacijom tehnol. otkrića, omogućuju da se neki klas. američki žanrovi razviju do vrhunca: *vestern* (J. Ford / »Tragači«, 1956, i »Čovjek koji je ubio Liberty Valancea«, 1962, H. Hawks / »Rio Bravo«, 1959, te Anthony Mann, Delmer Daves i Budd Boetticher), kriminali-

stički film (A. Hitchcock / »Vrtoglavica«, 1958, i »Psiho«, 1960, te F. Lang, O. Preminger, Robert Aldrich, Don Siegel i Samuel Fuller), *muzička komedija* (Vincente Minnelli / »Diži zavjesu«, 1953, te Stanley Donen i Gene Kelly / »Pjevajmo na kiši«, 1952); *melodrama* (Douglas Sirk / »Zapisano na vjetru«, 1957); javlja se i posve nov tip ženske zvijezde — Marilyn Monroe. Skeptičnu dimenziju dočaravaju filmovi s tipom → *buntovnika bez razloga* (Marlon Brando, James Dean) redatelja E. Kazana, N. Raya i Lasla Benedeka, filmovi silovite režije N. Raya, R. Aldricha, S. Fullera, D. Siegela, Phila Karlsona i dr. (*tough directors*) koji zamjenjuju iščezli *film noir*, filmovi neovisnih nehollywoodskih redatelja (npr. Herberta J. Bibermana, Lionela Rogosina i Morrisa Engela), te ostvarenja redatelja pridošlih s televizije koji »diskretno« upozoravaju na opasnost od novog medija (npr. Delbert Mann, Sidney Lumet i John Frankenheimer). Reprezentativnu kombinaciju »akadem-ske« estetičnosti, umjerene kritičnosti i komerc. privlačnosti predstavljaju filmovi tzv. velike petorice tog razdoblja: W. Wylera, B. Wildera, J. Hustona, Georgea Stevensa i Freda Zimmemanna.

Razdoblje možda najvećeg preokreta u povijesti am. filma jesu 60-e godine: do toga dovodi sve jača konkurencija *televizije* (tjedni posjet smanjio se 1960. na 40 000 000), ali i slabljenje zanimanja publike za poetiku, dramaturške kliseje i pogled na svijet tradic. »klasičnog Hollywooda«, odražavanima osobito u žanrovskim filmovima i tipovima zvijezda. Istaknuti primjer depuliranosti hollywoodske »gigantomanije« je financ. katastrofa superspektakla »Kleopatru« (1963) J. L. Mankiewicz-a. Krizu hollywoodskih »formula« još uvećava rastuća polit. kriza u svezi s ratom u Vijetnamu. Velike film. tvrtke počinju apsorbirati indus. koncerni, zatvaraju se mnogi studiji (ili se preorijentiraju na tv-produkciju). Mnogi producenti, redatelji i glumci (ponekad u istoj osobi) osamostaljuju se i svoje usluge nude kompanijama na novoj osnovi (veći honorari, postotak od /eventualnog/ prihoda filma); dok je 1949. na neovisne produkcije otpadalo 20% filmova, 1953. taj se postotak popeo na 60. Mijenja se i distributersko-prikazivačka praksa; nakon što su mnoga velika kina zatvorena, počinju se preuređivati u po nekoliko manjih dvorana (1961. broj kina porastao je na oko 21 000), a sve više se javljaju specijalizirana tzv. *umjetnička kina* (u metropolama i sveuč. centrima). U njima prevladavaju klas. američki



SAD F. CAPRA, *Dogodilo se jedne noći* (C. Colbert i C. Gable)



SAD W. DISNEY, *Snjeguljica i sedam patuljaka*



SAD R. ALTMAN, *Nashville* (R. Blakley)

i svjetski filmovi, te osobito evr. autorski i modernistički (Bergman, Fellini, Antonioni, filmovi franc. novoga vala) koji će ubrzo ostaviti traga u am. modernizmu (Arthur Penn, Robert Altman, Bob Fosse i dr.). U atmosferu tih novih filmofilijskih okupacija uklapa se i slom institucije *fana*, te pojava → *kultizma*, povećavanje važnosti stručnih časopisa (npr. »Film Culture«, »Film Comment«, »Films Quarterly«), utjecaja pojedinih kritičara (npr. Andrew Sarris, Peter Bogdanovich), interes za izdavačku djelatnost te teoriju i povijest filma, a na sve više sveučilišta javljaju se odsjeci za nastavu (teorijsku i praktičnu) filma.

Iako su neki »legende« am. filma (npr. Ford, Hitchcock, Hawks, Cukor), te neki od novijih redatelja (npr. Stanley Kubrick i Sam Peckinpah) u tom razdoblju stvorili svoja najzrelija djela, za razdoblje su — možda najrepresantativnija, ali svakako najsimptomatičnija — djela neovisnih, većinom nehollywoodskih stvaralaca (→ NEWYORŠKI FILM; FILM MAKERS' COOPERATIVE) dobrim dijelom iznikla iz → *underground-filma*. To su improvizacijski igr. filmovi (npr. »Sjenke«, 1961, Johna Cassavetes i »Veza«, 1961, Shirley Clarke), filmovi braće Jonasa i Adolfa Mekasa, dokumentaristički filmovi struje → *direktni film* koja prenosi i iskustva struje filma-istine (Richard Leacock, Don Alan Pennebaker i Robert Drew), te — kao »najekstravagantniji« — eksperimentalistički filmovi Stana Brakhagea, Andyja Warhola, Michaela Snowa i dr. (→ STRUKTURALNI FILM). U tom razdoblju počinju očevidno slabiti i cenzorski kodeksi, osobito u prikazivanju eksplicitnijeg nasilja i seksa, pa s razdobljem koincidiraju i počeci pravog »buma« pornografskoga filma.

Takva događanja utiru put tzv. *Novom Hollywoodu* (New Hollywood), kako se naziva razdoblje od potkraj 60-ih do sredine 70-ih godina. »Slutnju« novoga razdoblja donose 2 filma iz 1967: »Diplomac« Mikea Nicholasa, kao izraz frustracija suvremene mladeži, i »Bonnie i Clyde« A. Penna, koji — uz oživljavanje interesa za gangsterski film — začinje i specifično američki žanr (iako kratkoga vijeka) → *filmova ceste*. Pravi njegov prvijenac su »Goli u sedlu« (1969) Dennisa Hoppera, niskobudžetni, u neovisnoj produkciji ali komercijalno vrlo uspješni, izraz deziluzioniranosti am. načinom života, odjek »hippie-kulture«, pa i frustracija nastalih od rata u Vijetnamu (koji indirektno »difamira« »M. A. S. H.«, 1970, R. Altmana, s radnjom u korejskom ratu). Iako se potiskuju neka najdublja klasna i polit. proturječja, javlja se niz značajnih filmova nove tematske orijentacije, kritičnijih u odnosu na društvo i polit. zbivanja (predstavljaju specifičan odraz struje → *političkoga filma* / »Paravan«, 1976, i »Norma Rae«, 1979, Martina Ritta), u kojima se prikazuje velegradska otuđenost (»Ponoćni kauboj«, 1969, Johna Schlesingera), deziluzioniranost intelektualaca (»Pet lakih komada«, 1970, Boba Rafelsona), skučenost života u provinciji (»Posljednja kino-predstava«, 1971, P. Bogdanovicha), naličje romant. verzija osvajanja Divljega Zapada (filmovi A. Penna, R. Altmana, Michaela Cimina i Alpha Nelsona — tzv. *antivesterni*), suvremeni svijet kao bitno determiniran shizofrenim sindromom (»Let iznad kukavičjeg gnijezda«, 1975, Miloša Formana), kao bitno neurotičan i ispunjen prikrivanom fašistoidnošću (»Taksist«, 1976, Martina Scorsesea), polit. manipulacijama, pa i na samom polit. vrhu (»Svi predsjednikovi ljudi«, 1976, Alana J. Pakule, o aferi Watergate), i, možda vrhunac epohe, prikaz SAD kao neurotičnog konglomerata spektakla, otuđenosti i etičkog relativizma (»Nashville«, 1975, R. Altmana). Do izražaja dolazi i prikaz

zapostavljenih i manjinskih grupa — katoličkih (*Francis Ford Coppola, Scorsese*), židovskih (*Woody Allen*), te Indijanaca i crnaca, čija se tragičnost i obespravljenost jasno naznačuje u više filmova.

Unatoč takvom previranju, u kojem se prepliću modernističke stilске karakteristike i oštrina opserviranja društva, Hollywood je ostao vjeran i tradiciji: u cjelini, njegova je praksa kompromis tradicionalnoga i novoga. Stare vrijednosti održavaju »veterani« — tako, 1970–72. posljednje su po jačim dometima klas. narativnog stila bogate godine (*Hitchcock, Hawks, Huston, Cukor, Hathaway* i dr.), kao i mnogi mlađi redatelji koji također režiraju većinom žanrovske filmove — npr. *Siegel, Aldrich, Peckinpah, George Roy Hill* (samo znatno »naturalističkije«; mnogi od jednih i drugih bili su proglašeni »hollywoodskom desnicom«). Tom tradic. kompleksu pridružuje se i specifična orijentacija prema → filmu *nostalgije* (npr. »Američki grafiti«, 1973, *Georgea Lucasa*).

Žanrovski film (iako u osuvremenjenoj, »korigiranoj« formi), općenito, predstavlja sponu staroga i novog Hollywooda, kao i razdoblja s poč. 70-ih i onoga do današnjih dana; iščezao je jedino *western* (premda njegova dramaturgija prelazi u dr. žanrove), kao simbol »stare Amerike« i ideologije *establishmenta*. Žanrovske formule najprije se pokazuju komercijalno vrlo uspješnim → filmu *katastrofe* (npr. »Aerodrom«, 1970, *Georgea Seaton*); na nj se nadovezuje fantastika (npr. »Rat zvijezda«, 1977, *G. Lucasa*, »E.T. — došliak iz svemira«, 1982, *Stevena Spielberga*, »Conan«, 1982, *Johna Miliusa*) u kojoj se pokušava stvoriti i nova mitologija, film strave u novom, morbidnijem ključu (npr. *Roman Polanski, John Carpenter, William Friedkin*), naturalističkiji krim. film (*Friedkin, Carpenter, Polanski, Walter Hill*), thriller, te napokon muz. film u kojem se vrlo brzo mijenjaju stilovi.

Povratak žanrovskom filmu, koji najbolje reprezentira gigantomanija fantastike (*Spielberg, Lucas*), bitna je karakteristika hollywoodske produkcije u najnovijem razdoblju (aproksimativno nakon 1975). Posjet, 1971. opao na 15 800 000 gledalaca, pokazuje postupni rast (1976 — 18 400 000), profiti su i nadalje u cjelini zadovoljavajući, jer manji broj filmova ostvaruje rekordne zarade ubrajajući se među najuspješnije svih vremena na poslovnoj → *ljestvici uspješnosti*. Druga karakteristika te produkcije jest orijentacija na juvenilnu duhovnu razinu, jer 80-ih godina

uzrast ispod 20 godina predstavlja oko 80% gledalaca (1976 — 45%). Sl. karakter imaju i filmovi koji odražavaju konzervativni duh ere predsjednika *Ronalda Reagana* (1981–88), u kojima se pokušava reafirmirati mit o am. individualcu, kao i općenito am. politička doktrina (npr. filmovi *Sylvestera Stallonea*). Žar »šezdesetosmaške generacije« i uzbuđenje kritičkih godina u am. povijesti su zamrli, ambicioznost »novoga Hollywooda« također, a i fabularni film je već odavno dosegao vrhunac, a kako se Hollywood rjeđe odvažava na riskantnije formalne eksperimente, razdoblje nakon 1975. uglavnom je bez inovativnijih dometa, u osnovi eklektičko, više no možda ikoje drugo u povijesti am. filmske industrije orijentirano na zadovoljavanje potreba za zabavom efemernijega tipa. Umj. dignitet djelomično održavaju filmovi tzv. vijetnamskog ciklusa (nakon razdoblja »šutnje« do 1978 — npr. djela *Cimina, Coppole, Kubricka, Olivera Stonea* i dr.), filmovi redatelja anglosaksonske provenijencije (npr. *Ridley Scott, Alan Parker, Peter Weir, Bruce Beresford*), intimističkija poniranja u vlastite more *W. Allena* i *M. Scorsesea*, kao i ostvarenja *Sydneya Pollacka, Roberta Bentona, Philipa Kaufmana, Alana Rudolpha* i mnogih dr. Svojevrsni epitaf nekadašnjem Hollywoodu predstavljaju osobeni filmovi *J. Hustona* (»Annie«, 1981, može se smatrati posljednjim hollywoodskim spektaklom staroga tipa). Nova je medijska vrijednost u širem smislu *video* koji se naglo rasprostranjuje nakon 1980, a on također odvlači dio publike, ali i sili na nove stvaralačke, produkcijske i distribucijske inicijative.

LIT.: *L. Jacobs*, *The Rise of the American Film*, New York 1939/1969; *E. N. Karceva*, *Sdelano v Gollivude*, Moskva 1964; *A. Saris*, *The American Cinema. Directors and Directions 1929–1968*, New York 1968; *B. Hampton*, *History of the American Film Industry*, New York 1970; *A. Dowdy*, *The Films of the Fifties. The American State of Mind*, New York 1973; *R. Sklar*, *Moviemade America*, New York/London 1975; *A. Madsen*, *The New Hollywood*, New York 1975; *R. Koszarski* (urednik), *Hollywood Directors 1914–1940*, London/Oxford/New York 1976; *R. Koszarski* (urednik), *Hollywood Directors 1941–1976*, London/Oxford/New York 1977; *J.-P. Coursodon/P. Savage*, *American Directors (I, II)*, New York 1983; *R. B. Ray*, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930–1980*, Princeton 1985.

AN. PET. **SJOBERG, Alf**, šved. redatelj i glumac (Stockholm, 21. VI 1903 — Stockholm, 17. IV 1980). Završivši glum. školu Kraljevskoga dramskog kazališta u Stockholmu, od 1925. nastupa kao kaz. glumac, a od 1927. režira te postupno stječe ugled jednog od najznačajnijih redatelja šved. teatra. Oduševljen filmovima S. M. Ejzenštejna, prihva-

ća ponudu kompanije Svensk Filmindustri i režira film *Najjači* (Den starkaste, 1929), ljubavnu dramu u miljeu lovaca na tuljane na Grenlandu; zbog funkcionalnosti prikaza krajolika kritika ga uspoređuje s filmom *Berg-Ejvind i njegova žena* (1918) V. Sjostroma. Nakon toga — razočaran frivolnim filmovima koji se snimaju u početku zv. razdoblja — 10 godina režira samo u kazalištu. Filmu se vraća na samom poč. II svj. rata pacifističkim djelom *Kockanje životom* (Med livet som insats, 1940). Za rata posebno se ističe *Putom u raj* (Himlaspelet, 1942) prema scenariju R. Lindstroma (tumača gl. uloge), koji se smatra najboljim skand. filmom 1925–50; u Sjostromovom stilu rađena alegorijska fantazija situirana je u XVIII st., a govori o djevojci optuženoj da je vještica; ona umire prije spaljivanja, na što njen zaručnik odlazi »na put u raj« da od boga traži pravdu, iz čega se razvija »faustovska tema« sa završetkom u psihičko-moralnom pročišćenju junaka. Prema scenariju I. Bergmana režira *Mučenje* (Hets, 1944), o sadističkom učitelju Kaliguli (S. Jarrel) koji terorizira jednog od učenika (A. Kjellin), čija djevojka (M. Zetterling) biva ubijena, a on ne uspijeva dokazati da je ubojica baš učitelj; pored neizravnih asocijacija na nacizam (posebno na sadizam H. Himmlera), djelo je zapaženo po iznimnoj dinamici u montaži, pa i u samom ugođaju. Isti glum. par igra i u melodrami *Iris i poručnikovo srce* (Iris och löjtnantshjarta, 1946), o djevojci čiji zaručnik pogiba u prometnoj nesreći, pa ona odlučuje raditi i sama odgajati dijete koje očekuje; zbog kadrova impresivne kompozicije kritika je uspoređuje s *Velikanstvenim Ambersonom* (1942) O. Wellesa. Mukotrpn život supruge i majke (E. Dahlbeck) tema je Sjöbergova evr. uspjeha *Samo mati* (Bara en mor, 1949). Golem umj. i financ. odjek postiže sljedećim filmom, ekranizacijom Strindbergove *Gospođice Julije* (Froken Julie, 1951) sa A. Björk, kojom je — ne iznevjerujući izvornik — uspio ostvariti moderan → *Kammerspielfilm par excellence*. Nakon toga nastavlja realizirati značajna knjiž. djela: *Baraba* (Barabbas, 1953) prema romanu P. Lagerkvista, o sudbini razbojnika Barabe nakon Kristova raspeća; *Karin Mansdotter* (1954) prema središnjem zbivanju Strindbergove hist. drama *Erik XIV*, koji je kritika smatrala odveć »ukočenim« i stiliziranim, dok ga danas ponovno »otkriva« — i zbog izuzetne chiaro-scuro fotografije S. Nykvista; *Divlje ptice* (Vildfaglar, 1955) inspirirane romanom B. Anderberga o životu prostitutki; *Sudac* (Domaren, 1961) prema noveli i scenariju V. Moberga. Posljednji uspjeh ostvaruje filmom *Otok* (Ön, 1966) o čovjeku koji gubi moć komunikacije s ljudima; u njemu potvrđuje svoj iznimni smisao za vizualnu izgradnju kadra i virtuozno korištenje film. tehnike (podsjećajući time na M. Stillera).

Ostali filmovi: *Vrijeme cvjetanja* (Den blomstertid, 1940); *Povratak iz Babilona* (Hem från Babylon, 1941); *Kraljevski lov* (Kungajakt, 1944); *Od-lazak* (Resan bort, 1945); *Posljednji par izvan igre* (Sista paret ut, 1956); *Otac* (Fadern, 1969).

LIT.: *G. Lundin*, *Filmregi Alf Sjöberg*, Lund 1979. V. Pet.

SJOMAN, Vilgot, šved. redatelj, scenarist i pisac (Stockholm, 2. XII 1924). Kraće vrijeme studirao književnost u Stockholmu. Kao zatvorski službenik počeo je pisati kaz. komade; jednu od svojih drama preradio je u roman, potom i u scenarij prema kojem je G. Molander snimio zapaženi film *Prkos* (1952). God. 1956. polazi šestomjesečni kurs filma na sveučilištu UCLA u Los Angelesu i prati snimanja u Hollywoodu, u kojem 1961. objavljuje zapaženu psihol. studiju *U Hollywoodu* (I Hollywood). Nakon što je asistirao I. Bergma-



A. SJOBERG, *Gospođica Julija* (U. Palme i A. Björk)

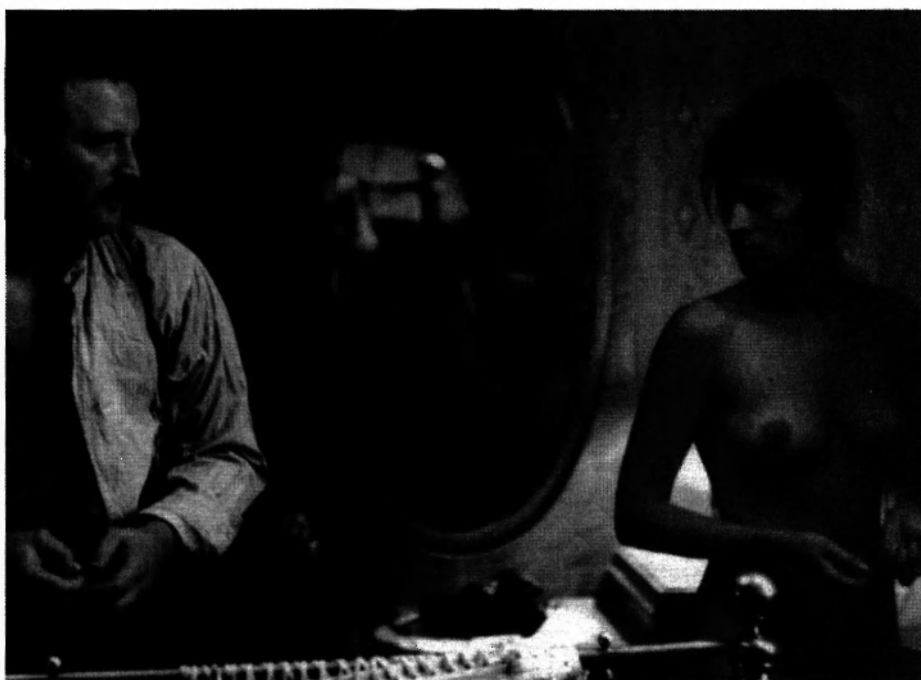
nu i filmu *Zimsko svjetlo/Pričesnici* (1962), objavio je čuveni *Dnevnik s Ingmarom Bergmanom* (Dagbok med Ingmar Bergman, 1963) koji svjedoči o njihovom prijateljstvu koje datira još iz 1940 (inače, S. se kao tv-reporter pojavljuje u Bergmanovu filmu *Sramota* iz 1968).

Svoj prvi film *Ljubavnice* (Ålskarinnan) S. režira tek 1962 (svojim je projektima uvijek i /ko/-scenarist); pričom o moralnim dilemama djevojke (B. Andersson), koja iznevjeruje mladića vezom s oženjenim čovjekom, pokazuje zanimanje za žensku psihologiju, kao i za problem promiskuiteta. Još jače taj je aspekt izražen u filmovima *491* (1964) prema »skandaloznoj« knjiži L. Görlinga, gdje otvoreno govori o seksualnim aberacijama među šved. omladinom i korupciji odgovornih institucija, te *Moja sestra, moja ljubav* (Syskonbädd 1792, 1966), gdje dotiče problem incesta. U filmovima *Ja sam znatiželjna — žuto* (Jag är nyfiken — gul, 1967) i *Ja sam znatiželjna — plavo* (Jag är nyfiken — blå, 1968), čiji naslovi ne impliciraju samo »znatiželju« gl. junakinje (L. Nyman), već i same kamere (P. Westér) kao promatrača zbivanja, S. prakticira metode snimanja karakteristične za → film istine i ostvaruje angažirano djelo o problemu seksualne slobode (pa i homoseksualizma), ali i o dr. »gorućim pitanjima« šved. društva; iako su svugdje, gdje su prikazivani, imali probleme s cenzurom, ostvarili su zavidne financ. uspjehe. Iako S. nakon toga izbjegava najdirektnije prikazivanje seksualnih odnosa, u svojim novijim filmovima nastavlja još dublje tretirati pitanja seksualnosti, ističući moralne i psihol. reperkusije uvjetovane restrikcijama koje društvo i njegove institucije (osobito religiozne) nameću pojedincu, tako da time korespondira i sa strujom → političkog filma. To je posebno uočljivo u filmovima *Dok nas seks ne rastavi* (Troll, 1971), *Pregršt ljubavi* (En handfull kärlek, 1974), *Tabu* (1976) i *Linus* (1979). Režira i kratkometr. filmove, kao i na televiziji.

U cjelini, svojim opusom neposredne angažiranosti i smionog tretiranja tema koje ga zanimaju, uvijek na granici lascivnosti pa i trivijalnosti, često uspijevajući proniknuti u suštinu problema i iskrenošću svoga umj. pristupa uzdići ga do životne činjenice (ako ne uvijek i do pravoga umj. doživljaja), S. se razvio — uz B. Widerberga — u najznačajnijega šved. sineasta koji se pojavio nakon I. Bergmana.

Ostali igr. filmovi: *Haljina* (Klänningen, 1964); *Stimulantia* (epizoda u omnibusu, 1967); *Ti lažeš!* (Ni ljuger, 1969); *Sretan Uskrs!* (Lyckliga Skitar, 1970); *Garaža* (Garaget, 1975); *Crvenim* (Jag rod nar, 1982); *Malacca* (1986). V. Pet.

SJÖSTRÖM, Victor, šved. redatelj, scenarist i glumac (Silbodal, 20. IX 1879 — Stockholm, 31. I 1960). Kao dječak odlazi s ocem (kojemu je posao u drvnoj industriji propao) u SAD i 6 godina živi u New Yorku. Po povratku studira na sveučilištu u Uppsali i surađuje u tamošnjoj studentskoj kaz. družini (inače, ujak mu je bio glumac Kraljevskoga dramskog kazališta u Stockholmu). Od 1896. glumac Švedskog kazališta u Helsingkiju, od 1912. glumi i na filmu (angažira ga producent → Ch. Magnusson): *Vampir* i *Crne maske* M. Stillera. Iste godine počinje i režirati (*Vrtlar* — Trädgårdsmästaren); prvi veliki uspjeh ostvaruje filmom *Ingeborg Holm* (1913), jednim od prvih uspješnih socijalnokritičkih djela uopće, prikazom krajnje zlorabe sirotinje (siromašnim udovicama vlasti oduzimaju djecu, »jer ih nisu u stanju prehraniti«), koji je izazvao oduševljenje među evr. inteligencijom. Postupno izgrađuje svoj jedinstveni stil karakteriziran epskom nara-

V. SJÖSTRÖM, *Pregršt ljubavi*

tivnošću izraženom ekspresivnim vizualnim sredstvima, uz dramski intenzitet što izbija iz same slike i ritma zbivanja. Iskazuje i sposobnost da

VICTOR
SJÖSTRÖM

kaz. dramatiku pretoči u sinematičke vrijednosti i, osobito, da se oslobodi meh. ilustriranja knjiž. djela na osnovi kojih piše scenarije, te da folklorne legende prikaže u novom svjetlu i značenju. Posebno se ističu *Terje Vigen* (1917) prema poemi H. Ibsena, o nevino optuženom za krađu (sam ga i tumači) iz vremena Napoleonskih ratova, u kojem se pejzaži, osobito uzbuđujuće snimke mora (→ J. Jaenzon, njegov omiljeni snimatelj u šved. razdoblju) funkcionalno uklapaju u radnju (što je i kasnije njegova važna karakteristika), kao i filmovi po romanima S. Lagerlöf, izrazito kreativne adaptacije i ekranizacije: *Cura s velikog tresetišta* (Tosen från stormyrtporpet, 1917), rustikalna priča o djevojci s vanbračnim djetetom koju prihvaća samo pošten seoski momak, i *Ingmarovi sinovi* (Ingmarssonerna, 1919), metaforička vizija starca koji se u snu penje uz beskrajne ljestve prema nebu da bi se s precima savjetovao o osobnim i obiteljskim problemima. Središnje je ostvarenje njegova šved. opusa *Berg-Ejvind i njegova žena* (Berg-Ejvind och hans hustru, 1918), o kojem

V. SJÖSTRÖM, *Terje Vigen*

V. SJÖSTRÖM, *Fantomska kočija*

L. Delluc piše da je »najljepši film na svijetu... prvi ljubavni duet viđen na ekranu«; djelo u episkomu narativnom razvoju prati dvoje ljubavnika (nepravедно optuženog bjegunca i udovicu) koje seoski filistri i »čuvare građanskog morala« progone sve do vrha planina, gdje žena gubi svoje jedino dijete, te i sama umire u snježnoj oluji; vizualna ljepota snimki u interijeru (»folklorna arhitektura«) i dramatska funkcija prirode (snijeg, oluja, divljina) spojeni su u jedinstvenu »vizualnu simfoniju« koja se još uvijek doživljuje na emotivnom planu. Spomenuti valja i *Fantomsku kočiju* (Körkarlen, 1921) koja je — usprkos kompliciranoj radnji (inspiriranoj franc. legendom o čovjeku ubijenom u novogodišnjoj noći, koji čitavu godinu mora voziti kočiju u kojoj Smrt skuplja umrle) — postigla i međunar. uspjeh; kroz mnoštvo flashbackova otkriva se prošlost ličnosti i njihovih patnji, a kondenzacijom slika u dvostrukim ekspozicijama stvorena je metaforična vizija smrti i stradanja, a istodobno dat i prikaz soc. okolnosti pod kojima su junaci počinili zločin ili povrijedili svoje bližnje (u Francuskoj je *remake* režirao J. Duvivier 1939 /u nas *Fantastična kočija*/, a u Švedskoj — znatno uspješnije — A. Mattsson 1958 /u nas *Sablana kočija*/). God. 1923. odlazi u Hollywood, gdje mu u kompaniji MGM mijenjaju prezime u *Seastrom*; ondje je za 6 godina snimio 9 filmova. Ističu se *Toranj laži* (The Tower of Lies, 1925) prema drami L. N. Andrejeva, sa L. Chaneyjem u gl. ulozi, te *Grimizno pismo* (The Scarlet Letter, 1926) prema N. Hawthorneu i, osobito, *Vjetar* (The Wind, 1928), oba sa L. Gish; potonji je gotovo ravan njegovim šved. remek-djelima, posebno po korištenju prirodnih elemenata za isticanje dramskog konflikta te psihol. trauma protagonista.

U Švedsku se vraća 1928. da bi posljednji put vidio svog prijatelja M. Stillera. U počecima zv. razdoblja u SAD režira *Zenu za ljubav* (A Lady to Love, 1930), a u Švedskoj *Markurellove iz Wadköpinga* (Markurells i Wadköping, 1931), u kojem sâm tumači lik sličan T. Vignu (snimatelj je ponovno J. Jaenzon). Svoj posljednji red. projekt, hist. romancu *Pod svečanim plaštem* (Under the Red Robe, 1937), snima u Vel. Britaniji za producenta A. Kordu. Karijeru nastavlja kao kaz. i film. glumac; okončava je impresivnom kreacijom starog profesora koji se prisjeća prošlosti

u *Divljim jagodama* (1957) I. Bergmana. Za II svj. rata bio je direktor proizvodnje film. kompanije Svensk Filmindustri, koja tada počinje vraćati ugled značajnog producenta.

Jedan od najznačajnijih redatelja u povijesti filma, ujedno jedan od stvaralaca koji su ukazali na nove mogućnosti korištenja medija, S. je kao redatelj obično uspoređivan sa → Stillerom. Kritika smatra da je Stiller tehnički savršeniji i dinamičniji u vođenju dramske radnje, dok je S. psihološki složeniji, ustrajući na unutarnjoj tenziji i gotovo ritualnom ritmu; Stiller je teatralniji (osobito u postavljanju mizanscene u interijeru), dok S. koristi specifično sinematička sredstva (posebno krupni plan i kutove snimanja) u svrhu prevladavanja scenskih konvencija. Osim toga, S. iskazuje više osjetljivosti za emocije, osobito za altern. stanja ljudske svijesti (čime je preteča Bergmana), a — uz D. W. Griffitha — jedini je redatelj ranoga nij. razdoblja koji je samo vizualnim sredstvima uspio otkriti nutarnja »vibriranja« ljudske psihe i povezati ih s određenom hist. situacijom. Ako je Griffith stvorio film. epopeju am. građanskog rata (*Radanje jedne nacije*, 1915), Sjöströmov opus čini epopeju svih nordijskih naroda.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Tajni brak* (Ett hemligt giftermål, 1912); *Agencija za sklapanje brakova* (Aktenskapsbrydån, 1913); *Smijeh i suze* (Löjen och tårar, 1913); *Konflikti života* (Livets konflikter, 1913); *Glas krvi* (Blodets röst, 1913); *Na putu sudbine* (På livets ödesvägar, 1913); *Ljetna saga* (En sommarsaga, 1913); *Ljetni flert lady Marion* (Lady Marions sommarsflirt, 1913); *Svećenik* (Prästen, 1914); *Ljubav jača od mržnje* (Kärlek starkare än hat, 1914); *Miješane krvi* (Halvblod, 1914); *Čudo* (Miraklet, 1914); *Ne sudite* (Dömen icke, 1914); *Prava djevojka pazi na sebe* (Bra flicka reder sig själv, 1914); *Djeca ulice* (Gatans barn, 1914); *Dogodilo se u maju* (Det var i maj, 1914); *Srca se susreću* (Hjärtan som motas, 1914); *Kći plamene* (Högflålets dotter, 1914); *Strajk* (Strejken, 1914); *Jedan od mnogih* (En av de många, 1914); *Otkupljenje grijeha* (Sonad skuld, 1914); *Svatko nek' gleda svoj posao* (Skomakare bliv vid din läst, 1915); *Judin novac* (Judaspengar, 1915); *Gubernerske kćeri* (Landshövdingens döttrar, 1915); *Morski orao* (Havsgammar/Rösen på Tistelön, 1915); *Ona je pobijedila* (Hon

segrade, 1915); *Susretanje broda* (Skepp som motas, 1915); *Vrijeme žalosti* (I prövningens stund, 1916); *Therese* (1916); *Poljubac smrti* (Dödskysen, 1917); *Ingmarovi sinovi II* (Ingmarssönerna II, 1919); *Oporuka njegove visosti* (Hans nåds testamente, 1919); *Samostan u Sendomiru* (Klostret i Sendomir, 1919); *Karin, Ingmarova kći* (Karin Ingmarsdotter, 1920); *Meštar* (Mästern, 1920); *Komu suditi?* (Vem dömer?, 1921); *Opkoljena kuća* (Det omringade huset, 1922); *Vatra na brodu* (Eld ombord, 1923); *Mač zakona* (Name the Man, 1923); *Onaj koga su iščukali* (He Who Gets Slapped, 1924); *Kraljičine ispovijedi* (Confessions of a Queen, 1925); *Božanstvena žena* (The Divine Woman, 1928); *Đavolove maske* (The Masks of the Devil, 1928).

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Kad ljubav ubija* (M. Stiller, 1913); *Dijete* (M. Stiller, 1913); *Zbog svoje ljubavi* (M. Stiller, 1914); *Najbolji film Thomasa Graala* (M. Stiller, 1917); *Najbolji sin Thomasa Graala* (M. Stiller, 1918); *Valpurgina noć* (G. Edgren, 1935); *John Ericsson* (G. Edgren, 1937); *Vječna vatra* (G. Molander, 1943); *Riječ* (G. Molander, 1943); *Portugalski car* (G. Molander, 1944); *Zeljezničari* (A. Mattsson, 1947); *Opa-san skok* (A. Mattsson, 1948); *Veseli* (I. Bergman, 1950); *Razšli kvart* (G. Molander, 1950); *Ljubav* (G. Molander, 1952); *Teški odjek* (A. Mattsson, 1952); *Ljudi u tami* (A. Mattsson, 1955).

LIT.: B. Idestam-Almqvist, Den svenska filmens drama: Sjöström och Stiller, Stockholm 1938; B. Idestam-Almqvist, Classics of Swedish Cinema, Stockholm 1952; R. Jeanne/Ch. Ford, Sjöström et l'école suédoise, Paris 1963; H. Pensel, Seastrom and Stiller in Hollywood, New York 1969; B. Forslund, Victor Sjöström: hans liv och verk, Stockholm 1980.

V. Pet.

SKELTON, Red (pr. ime **Richard Bernard Skelton**), am. glumac (Vincennes, Indiana, 18. VII 1913). Sin klauna, nastupa od 10. godine (cirkus, ploveća kazališta, vodvilji); na Broadwayu od 1937, a na filmu od 1938. Crvenokos, široka lica velikih usta, razvija specifičan tip komike lakrdijaških grimasa, brzog tempa i stalnih nespornazuma. Najveći uspjeh ostvaruje filmovima *Du Barry je bila dama* (R. Del Ruth, 1943), kao newyorški sanjar koji zamišlja da je Louis XV, te u musicalima *Bal na vodi* (G. Sidney, 1944) i *Neptunova kći* (E. Buzzell, 1949) uz E. Williams. U filmu *Klaun* (R. Z. Leonard, 1953) igra svoju jedinu dramsku ulogu — alkoholizirane bivše zvijezde cirkusa, u čiji povratak vjeruje samo još mali sin. Od 50-ih godina sve se više okreće televiziji; od 1953. ima vlastiti *The Red Skelton Show*, koji traje rekordnih 17 godina. Bavi se i sklapanjem songova. Povlači se 1971. kao milijunaš.

Ostale važnije uloge: *Budi dobra, gospo* (N. Z. McLeod, 1941); *Panama Hattie* (N. Z. McLeod, 1942); *Tisuće kliču* (G. Sidney, 1943); *Ja sam to učinio!* (V. Minnelli, 1943); *Priče s Broadwaya* (V. Minnelli, 1946); *Merton na filmu/Filmski čovjek* (R. Alton, 1947); *Tri male riječi* (R. Thorpe, 1950); *Daj gas, Joe!* (R. Rowland, 1951); *Karneval u Texasu* (Ch. Walters, 1951); *Roberta* (M. LeRoy, 1952); *Put oko svijeta za 80 dana* (M. Anderson, 1956); *Jedanaest veterana* (L. Milnestone, 1960); *Veličanstveni ljudi u letecim mašinama* (K. Annakin, 1965).

B. Vid.

SKINNER, Frank, am. skladatelj i aranžer (Mercedosia, Illinois, 31. XII 1897 — Hollywood, 8. X 1968). Studirao na Chicago Music Collegeu. Isprva pijanist (show-boat, vodvilji), 20-ih i 30-ih godina aranžer za glazb. nakladnike (npr. song *Yes, Sir, That's My Baby*); u Hollywoodu od 1936. kao aranžer (*Veliki Ziegfeld* R. Z. Leonarda, od 1938. i kao skladatelj (*Luda za glazbom* N. Tauroga) — uglavnom za kompaniju Univer-

sal. Osobito se istaknuo partiturnom za filmove *Hellzapoppin* (H. C. Potter, 1941) i *Goli grad* (J. Dassin, 1948, sa M. Rozsom), te dugogodišnjom suradnjom sa D. Sirkom (*Vikend s ocem* i *Dama plaća dug*, 1951; *Taza, Cochiseov sin, Veličanstvena opsesija*, te *Znak poganina* /sa H. Salterom/, 1954; *Sve što nebo dopušta*, 1955; *Interludij*, *Borbeni himna* i *Zapisano na vjetru*, 1957; *Potamnjeli anđeli*, 1958; *Imitacija života*, 1959). Kao skladatelj, aranžer, dirigent ili autor songova potpisao je više od 200 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Frankensteinov sin* (R. V. Lee, 1939); *Rio* (J. Brahm, 1939); *Destry ponosno jaše* (G. Marshall, 1939); *Kad su Daltonovi jahali* (G. Marshall, 1940); *Ljepotica iz New Orleansa* (R. Clair, 1941); *Pokrajnja ulica* (R. Stevenson, 1941); *Saboter* (A. Hitchcock, 1942); *Sumnjivac* (R. Siodmak, 1944); *Prolaz u kanjonu* (J. Tourneur, 1946); *Tulsa* (S. Heisler, 1949); *Moj prijatelj Harvey* (H. Koster, 1950); *Winchester 73* (A. Mann, 1950); *Svijet u njegovim rukama* (R. Walsh, 1952); *Ohujni zaljevi/Nemirni zaljev* (A. Mann, 1953); *Čovjek s tisuću lica* (J. Pevney, 1957); *Taj sretni osjećaj* (B. Edwards, 1958); *Savršen dopust* (B. Edwards, 1958); *Portret u crnom* (M. Gordon, 1960); *Ponoćna čipka* (D. Miller, 1960); *Kapetan Newman, liječnik* (D. Miller, 1963); *Pretraga časti* (A. V. McLaglen, 1965); *Jugo-zapadno od Sonore* (S. J. Furie, 1966). Ni S.

SKLADANOWSKY, Max, njem. pionir kinematografije (Berlin, 30. IV 1863 — Berlin, 30. XI 1939). Isprva fotograf, a bavi se i uređajima za projekciju fotografija koje konstruira njegov otac Carl S. — pretečama današnjih dijaprojektora. Sâm najprije konstruira neku vrstu *laterne magike*, potom (1894) projektor → *bioscop*, a 1895. i dvostruki projektor (kod kojeg frekvencija od 16 sličica postiže manje treperenje slike). Tako 1. XI 1895, oko 2 mjeseca prije braće Lumière, u berlinskom varijetetu *Wintergarten* priređuje 15-minutni program koji se sastojao od dokum. snimki s berlinskih ulica i snimljenih sajamskih atrakcija. God. 1896. s bratom Emilom (1866–1945) odlazi na turneju po Njemačkoj i Skandinaviji, gdje nastupaju pod prezimenom *Hamilton*, a dvorane za svoje predstave reklamiraju kao *Hamilton-kino*; njihovo već dogovoreno gostovanje u Parizu iste godine otkazano je »u zadnji čas«. Na poticaj brata Eugena (1859–1945), koji je sebe nazivao »prvim njemačkim filmskim glumcem«, 1896. počinje snimati i komične kratkometr. filmove, među kojima se izdvajaju prvi njem. igrani filmovi *Lov na muhe* (Die Fliegenjagd) i *Moderna Djevojka Orleanska* (Eine moderne Jungfrau von Orleans); iste godine realizira i prvi njem. reklamni film *Kuharica za lutke* (Die kleine Puppenköchin), u kojem njegova petogodišnja kći Gertrud reklamira mesni ekstrakt. Međutim, njegov izum ubrzo pada u zaborav, jer S. nije posjedovao dovoljno sredstava da bi usavršio uređaj i tako mogao konkurirati braći Lumière, ili O. Messteru u Njemačkoj; osim toga, filmovi koje je snimao bili su manje atraktivni od konkurentskih. God. 1898. osnovao je tvornicu fotogr. potrepština *Berliner Camera-Werk*, a 1905. proizvodnu kuću *Projektion für Alle*, u kojoj se ponovno pokušao kao redatelj (npr. produženi remake *Lov na muhe ili osveta gospođe Schultze* — Eine Fliegenjagd oder die Rache der Frau Schultze, 1905). K. Mik.

SKOK U KADRU, neznatna ali osjetljiva — jer je perceptivno nerealna — diskontinuirana promjena (tržaj) u nekom detalju inače kontinuiranog → prizora unutar jednog → kadra.

Do skoka u kadru tehnološki može doći ukoliko se pri prijelazu s kadra na kadar istog prizora,

s istim centrom pažnje, → *točka promatranja* ne promijeni u dovoljnoj mjeri, ili pak ukoliko se iz inače kontinuiranog kadra izbaci nekoliko → *sličica*. Bez obzira kako se postiže, S. se u pravilu doima kao diskontinuitet unutar istog kadra, a ne kao → *montažna granica*, montažni prijelaz između dvaju različitih kadrova.

Kad je diskontinuitet u prizoru nešto veći, takav da je gledatelj u prvih mah u nedoumici da li da ga protumači kao skok u kadru ili kao montažnu granicu, ili pak naknadno utvrdi da je doista riječ o 2 različita kadra, tada se govori o *skokovitoj rezu*. Između skoka u kadru i skokovitog rezu prijelaz je stupnjeviti — nema oštre granice.

S. se često javlja bilo kao neplanirana montažna greška pri ostvarivanju kontinuiranoga → *montažnog prijelaza*, bilo kao neizbježna posljedica kraćenja kadra iznutra (npr. pri izbacivanju dijela vrpce s nepoželjenom izjavom govornika unutar inače kontinuiranog govora u kadru, bilo kao loše izvedena → *montažna varka*, ili kao manje uspjela → *animacija* kontinuiranog kretanja).

Efekt skoka u kadru običava se izbjeći tako da se na njegovo mjesto ubaci tzv. *međukadar* — kadar nekog detalja ili nečega iz okoliša što okružuje govornika (→ INSERT).

S. se, međutim, može planirano koristiti u stilizacijske svrhe (→ *STILIZACIJA*) — kada se želi narušiti kontinuirani protok kadra i jasnoća montažnih granica, te stvoriti dodatan odnos prema tome (→ *SKOKOVITA MONTAŽA*). Ponekad se u filmovima žive animacije (*piksiliacija*), odn. u eksp. filmovima, S. koristi kao posljedni princip apriorne stilizacije kadra ili apriorne stilizacije montažnih prijelaza (→ *KONTINUITET*, *FILMSKI*, *MONTAŽA*). H. Tč.

SKOKOVITA MONTAŽA, vrsta → *montažnog prijelaza*, ponekad i → *montažnog sklopa*, u kojem se montažni prijelazi rješavaju *skokovitim rezom*, a koriste se i → *skokovi u kadru*. S. se pretežito doživljuje kao stilizacijski tip montaže (→ *STILIZACIJA*) koji kontrolirano unosi elemente dezorijentacije na montažnim prijelazima, stvara distancu prema zbivanju i naglašuje interpretativne aspekte film. izlaganja. Namjerno se rabi u modernističkim igr. i dokum. filmovima (npr. *Do posljednjeg daha*, 1960, J.-L. Godarda), osobito u → eksperimentalnim filmovima, kao apriorna stilizacijska značajka djela u cjelini (→ *MONTAŽA*, *NARATIVNI STILOVI*). H. Tč.

SKOBCEVA, Irina Konstantinovna, sovj. glumica (22. VIII 1927). Glumu učila na školi Moskovskog hudožestvenog teatra. Karijeru otpočinje u kazalištu, dok na filmu debitira 1956, kao Dezdemona u *Otelu* S. J. Jutkjeviča (uz supruga → S. F. Bondarčuka). Pomalo hladne ljepote, »damskog« nastupa i djelujući nadmoćno, otada s uspjehom tumači karakterne uloge (vrlo često u Bondarčukovim filmovima ili uz njega kao partnera): *Dvoboj* (V. M. Petrov, 1957), *Anuška* (B. V. Barnet, 1959), *Rat i mir* (S. F. Bondarčuk, 1965), *Waterloo* (S. F. Bondarčuk, 1970), *Šutnja doktora Ivensa* (B. A. Metaljnikov, 1974), *Izborci* (I. V. Talankin, 1976) i dr. Glumi i na televiziji. Od 1970. zajedno sa suprugom predaje glumu na visokoj film. školi VGIG u Moskvi.

Ostale važnije uloge: *Neponovljivo proljeće* (A. B. Stolper, 1957); *Serjoža* (G. N. Danelija i I. V. Talankin, 1960); *Šetam Moskvom* (G. N. Danelija, 1963); *Trideset i tri* (G. N. Danelija, 1965); *Cik-cak uspjeh* (E. A. Rjazanov, 1970); *Omi su se borili za domovinu* (S. F. Bondarčuk, 1975); *Stepa* (S. F. Bondarčuk, 1978); *Otac Sergej* (I. V.

Talankin, 1978); *Zlatna sezona* (V. Pavlovič, 1979). Red.

SKOLIMOWSKI, Jerzy-Jurek, poljsko-brit. redatelj, scenarist i glumac (Łódź, 5. V 1936). Kao student etnografije objavljuje 2 zbirke pjesama i piše eksperimentalni kaz. komad, a zatim je koscenarist filma *Nevini čarobnjaci* (1960) A. Wajde. Upisavši film. akademiju u Łódžu, snima kratkometr. film o sportu kojim se i sâm bavio — *Boks* (1961, Grand Prix festivala sport. filma u Budimpešti 1962); uspjeh postiže i kao koscenarist poznatog filma *Nož u vodi* (1962) R. Polanskog. Diplomira cjelovečernjim filmom *Osobni opis* (Rysopis, 1964) o posljednjem danu diplomanta prije odlaska u vojsku; to djelo o mentalitetu i mitovima Poljaka strukturira donekle godardovski. Takav, pomalo hermetičan prosede, ipak prepoznatljivo kritičan u odnosu na polj. društvo (posebno s obzirom na probleme mladih), odlikuje sve njegove polj. filmove (u kojima često tumači i gl. uloge): *Walkover* (1965), *Barijera* (Bariera, 1966) i *Ruke uvis!* (Ręce do góry 1981 /snimljen i zabranjen 1967/). Nakon toga napušta Poljsku. U Zap. Evropi nastoji snimati djela sl. tipa, no — iako ponekad uspijeva doseći vrijednost svojih polj. filmova (npr. u američko-zapadnonjem. koprodukciji *Uzrujanost* — Deep End, 1970) — producenti su sve manje zainteresirani za njega. Sl. koprodukcijom *Kralj, dama, pub* (King Queen Knave, 1972) prema prozi V. Nabokova pokušava se prilagoditi komerc. produkciji, što rezultira njegovim vjerojatno najslabijim filmom u dugom stankom. Skrasivši se u Vel. Britaniji, kritičarski uspjeh postiže filmom *Krik* (The Shout, 1978), režijski vrlo dotjeranom fantastičkom pričom o čovjeku koji može uništavati svojim krikom, u kojoj više no dotad poštuje tradic. dramaturgiju. Još je zanimljiviji film o Poljacima koji nelegalno rade za svog zemljaka u Londonu u prosincu 1981, kada u Poljskoj dolazi do uvođenja izvanrednog stanja: *Rad na crno* (Moonlighting, 1982), u kojem virtuozno prelazi iz banalne svakodnevice u beckettovski atmosferu. Thrillerom *Brod-svetionik* (The Lightship, 1985), u kojem se u klaustrofobičnim ambijentima broda usidrena na pučini razrješuje — kroz sukob s odbjelim kriminalcima — odnos između oca i sina, postigao je i određen komerc. uspjeh. Osim u svojim, kao glumac nastupa i u filmovima dr. redatelja (npr. *Falsifikat*, 1981, V. Schlöndorffa i *Byele noći*, 1985, T. Hackforda).

Ostali cjelovečernji filmovi: *Polazak* (Le départ, 1967, u Belgiji); *Dijalog* (epizoda u omnibusu, 1968, u ČSSR); *Gerardove avanture* (The Adventures of Gerard, 1969); *Uspjeh je najbolja osveta* (Success Is the Best Revenge, 1984); *Proljeće vode* (Torrents of Spring, 1989). To. K.

SKOURAS, Spyros Panagiotis, am. producent i prikazivač grč. podrijetla (Skourophorion, 28. III 1893 — New York, 16. VIII 1971). Kao siromašni imigrant radi razne poslove. Uštedjevši 4000 dolara, s dvojicom braće ulaže u nickelodeon-kino u St. Louisu. Ubrzo isplaćuju partnere i postupno postaju vlasnici čitavog lanca kinematografa na Srednjem Zapadu. Potkraj 20-ih godina S. prodaje lanac kompaniji Warner Bros, u kojoj sam postaje rukovoditelj kino-mreže. Poč. 30-ih godina prelazi u Paramount, potom u Fox (čiji lanac kinematografa krizne 1932. spašava od bankrota). God. 1935. ima ključnu ulogu u udruživanju Foxa s tvrtkom 20th Century; unatoč slabu poznavanju engl. jezika, uz pomoć šefa produkcije D. F. Zanucka kompaniju 20th Century-Fox ubrzo uzdiže među vodeće u Hollywoodu. Nakon II svj. rata, u doba prodora televizije,

inicijator je kampanje s glasovitim sloganom »Filmovi su bolji no ikada!«; u toj borbi S. sredinom 50-ih godina uvodi *cinemascope*. God. 1963, nakon komerc. fijaske superspektakla *Kleopatra* J. L. Mankiewicza, S. postaje »žrtveno janje« u financ. teškoćama Foxa; naizgled naprijeđen, kao novi predsjednik Odbora kompanije gubi kontrolu nad filmovima. God. 1969. napušta film i bavi se brodarstvom.

VI. T. SKRBINŠEK, Vladimir, film., kaz. i tv-glumac, te kaz. redatelj (Ljubljana, 2. X 1902). Glum. karijeru otpočinje 1923. u Mariboru, kasnije je angažiran i u Varaždinu, Zagrebu, Splitu i Skoplju; od 1941, uz 1 sezonu u Mariboru, član je ljubljanskih kazališta. Jedan od prvaka slov. glumišta, podjednako je uspješan u klas., modernom i domaćem repertoaru. Zapažen je i kao kaz. redatelj. Na filmu je malo nastupao, istaknuvši se karakternim ulogama u filmovima *Svijet na Kajžaru* (1952) i *Balada o trubi i oblaku* (1961) F. Štiglica, *Jara gospoda* (1953) B. Stupice, *Samonikli* (1963) I. Pretvara i *Zavjera* (1964) F. Križaja. Glumio je i u kratkim igr. filmovima te na televiziji.

V. Mus.

SKRIGIN, Georgije-Žorž redatelj ukr. porijekla (Odesa, 4. VIII 1910). Srednju i baletnu školu završio u Zagrebu. Od poč. 30-ih godina član Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Majstor umj. fotografije (u grupi sa T. Dapcom, Gj. Szabom i dr.), izlagao i nagrađivan i izvan zemlje. Na oslobođenom teritoriju od 1942. učestvuje u osnivanju i radu Kazališta narodnog oslobođenja, u kult. ekipi pri Vrhovnom štabu. Ratnim fotografijama (sačuvano ih je više od 500) daje neprolazno svjedočanstvo o NOB-i (objavio ih je 1968. u monografiji *Rat i pozornica*). Po oslobođenju kraće vrijeme rukovodi baletom (i operom) u Narodnom pozorištu u Beogradu, potom je asistent u sovj. filmu *U planinama Jugoslavije* (1946) A. M. Rooma. Privučen filmom, u kome otkriva neku vrst sinteze svojih iskustava u baletu kao umjetnosti pokreta i »kadriranja« slike u umj. fotografiji, posvećuje se režiji. Najprije je snimatelj prvoga jugosl. igranog filma *Slavica* (V. Afrić, 1947), kao i koscenarist i suredatelj (sa T. Balcom) te susnimatelj (sa N. Žedrinskim) srednjometr. dokumentarca *Tragom IV i V ofanzive* (1947), protkanog njegovim fotografijama iz tog

vremena. Pored desetak dokum. filmova (npr. *V kongres KPJ*, 1949), 1955. režira svoj prvi cjelovečernji igr. film *Njih dvojica* po scenariju S. Jankovića, o mentalitetu seljaka (J. Živanović) koji se kloni rata da bi preživio, što može jedino — boreći se. Ovaj film, uz ekranizaciju Nušićeve komedije *Gospoda ministarka* (1958), kritika smatra njegovim najboljim red. ostvarenjem. Uz još 2 ratna filma — *Potruga* (1956), o potjeri okupatorske policije za tajnom partizanskom štamparijom, i *Koraci kroz magle* (1967), o odlučujućoj ulozi partizanskog morala u ratu, ogledao se i u »lakoj komediji«: *Drug predsjednik centarfora* (1960), o atmosferi provincije; *Velika turneja* (1961), o rivalitetu putujućih umj. družina; ratna komedija *Mačak pod šljemom* (1962) prema popularnom romanu i po scenariju J. Horvata. Izvan navedenih žanrova realizira *Krvavu košulju* (1957), o tragičnom lancu krvne osvete. Bio je dugogodišnji sekretar Saveza filmskih radnika Jugoslavije. Među brojnim priznanjima i nagradama koje je dobio, izdvaja se Nagrada AVNOJ-a 1975.

Mo. I.

SKRIPT → SEKRETAR REŽIJE

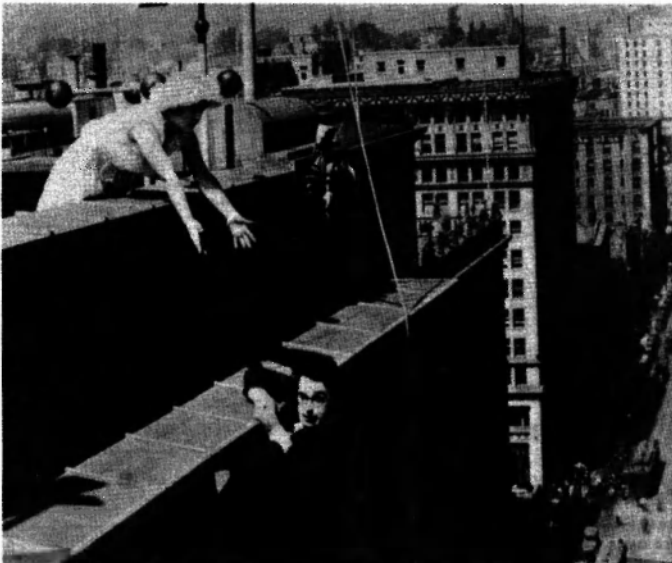
SKRIVENA KAMERA, metoda snimanja kod koje je kamera skrivena od snimanih, koja se — dakle — temelji na neznanju, neosvjedočenosti snimanoga o činu snimanja; izuzmu li se vrlo specifične praktične namjene takva snimanja (u vojne, obavještajne i sl. ciljeve), metoda se najčešće rabi u dokum. filmovima da bi se ostvario što realističiji prizor, isječak života, odn. prikaz ponašanja ljudi neinhibiranih nazočnošću kamere; problematičnost takva načina snimanja jest u pitanju (ne)dopustivosti snimanja nekoga bez njegova znanja. Iako ne postoje pouzdani podaci o prvim primjenama metode, vrlo je vjerojatno da su već u počecima filma — zbog zahtjeva za uvjerljivošću, prirodnošću, kao i zbog zabrana da se nešto/netko snimi — tako realizirane mnoge reportaže. Inače, posredno, zagovornik te metode bio je *Dziga Vertov*, a najuočljiviji primjeri ekstenzije metode na čitavo film. djelo kasnije su zamjetljivi u djelovanjima dokumentarističkih struja → *direktni film*, → *film-istina*, te u »filmovima gerile« iz 60-ih i 70-ih godina (→ DOKUMENTARNI FILM)

Zbog često očevidnog efekta zbiljskosti, životnosti, a posebno zbog ugođaja tajanstvenosti, konspirativnosti — stvorenih neobičnim postavljanjima, odn. skrivanjima kamere, S. se upotrebljava, imitacijski, i u igr. filmovima, naročito kriminalističkim (npr. *Prozor u dvorište*, 1954, A. Hitchcocka), kada može predstavljati i dominantan režijskog postupka.

Zv. pandan metode — za koji još ne postoji u filmu ustaljeni naziv — jest »skriveni mikrofon«; upotrebljava se u iste svrhe. An. Pet.

SLAPSTICK-KOMEDIJA (engl. *slapstick*: elastični štapić koji u pantomimama upotrebljava harlekin da bi udarajući izazvao maksimalnu buku, a udaranom zadao minimum boli). 1. Isprva, posprdni naziv za jeftinu, vulgarnu plebejsku komiku uopće. — 2. U žargonu am. filmske proizvodnje (1910–20), kratkometr. komedija (od 1 ili 2 role) temeljena na vizualnoj, fiz. komici → *gega*, vrlo brzom tempu i općoj zbrci, po čvrstom modelu koji je ustanovila kompanija → *Keystone*. — 3. Počesto, termin koji pokriva cjelokupnu am. nijemu burlesku. — 4. Ponekad (najrjeđe), naziv za svaki primjer meh., fiz. komike: od *Lumiereova* »Polivenog poljevača« (1896) do danas.

Utemeljiteljem film. slapsticka smatra se am. producent i redatelj → *Mack Sennett*, koji je



SLAPSTICK — KOMEDIJA



stvorio homogeni spoj klauneske glume komedijanata (koje je dovodio iz am. i evr. varijeta), Griffithova umijeća narativne artikulacije (paralelna montaža, uporaba krupnog plana, motiv potjere kao dramatično finale priče), grotesknih i akrobatskih radnji, te spec. efekata (osobito ubrzanoga i obrnutog pokreta, ali i dr. trikova). Neovisno o dugomu kaz. rodoslavlju fiz. komike (sve od *renesansne komedije* i *commedie dell'arte*, preko *pantomime*, do *music-halla* i, specifično u SAD, *vodvilja* i *burleske*), S. se uglavnom smatra prvim autentično film. žanrom. Improvizatorsko glumljenje, odn. kreiranje priče za samog snimanja, lišilo je ovu film. formu potrebe za knjiž. predloškom: naime, karakterizacija likova stvara se komički uvećanim i suprotstavljenim značajkama (mali i veliki, jaki i slabi, debeli i mršavi, muško i žensko, civil i uniforma), koherenciji radnji daje emfatički pokret kao njezin pretežiti oblik (gađanje tortama, jurnjava, proganjanje), a zapaža se i gotovo futuristička opčinjenost željeznicom i automobilom (i uopće svime gibljivim) te oduševljenje samim mogućnostima film. tehnike (česte očite optičke i meh. transformacije zbilje). Zahvaljujući tim očigledno sinematičkim kvalitetama, »univerzalnom jeziku« meh. komike, svojoj vitalnosti i simpatiji za tzv. male ljude, kao i istinskom optimizmu, ovaj tzv. *mehanički slapstick* premostio je sve kult., etničke, dobne i dr. barijere, i postigao popularnost svjetskih razmjera. Razvijajući se od prostodušne Sennetove sheme, gdje o dramske funkcije prijanjaju čitave grupe lica umjesto dramskih likova (npr. čuveni *Keystoneski policajci* i *Keystoneske kupalice*), meh. slapstick u narednom desetljeću (20-e godine) doživljuje stilsku, strukturnu i sadržajna proširenje i produbljivanje, osobito u srednjom i dugomet. remek-djelima mahom bivših Sennetovih protežea *Charlieja Chaplina*, *Bustera Keatona*, *Harolda Lloyda* i *Harryja Langdona* (često u produkciji → *Hala Roacha*), ali se tip slapstick-komike ipak održava kao osnovni komunikacijski model kojim nij. filmska burleska priopćuje svoj atraktivni i subverzivni svjetonazor. U njemu se, kao u ironijskom zrcalu, odražava cjelokupna am. kinematografija (svi žanrovi i tipovi junaka), te ukupno pov. vrijeme koje je proteklo od još gotovo pionirskog doba prije I svj. rata, preko »ludih dvadesetih«, do velike ekon. krize potkraj tog desetljeća.

Pojavom → *zvučnog filma*, verbalni humor (→ SCREWBALL-KOMEDIJA) postupno istiskuje fiz. geg, pa S. gubi svoju osnovnu stilizacijsku komponentu (koja ga može učiniti i fantastičkim) — *nijemost*. Većina komičara slapsticka, pa i najistaknutiji (*B. Keaton*, *H. Langdon*, *Mabel Normand*, *Ben Turpin*, *Larry Semon*, *Roscoe* »Fatty« *Arbuckle* i dr.), ne snalazi se u novim zahtjevima medija i/ili gubi na popularnosti; nešto dulje istraje *H. Lloyd*, dok *Ch. Chaplin* postupno uspijeva slapstick prilagoditi zv. filmu (dijelom ga i prevladati); *Stanlio i Olio* »počinju govoriti« bez teškoća (možda i zbog sporijeg ritma njihove komike); introvertirana izrugivalačka mizantropija *W. C. Fieldsa* izrazito pogoduje zv. filmu, pa on s novopridošlim komičarima *Bračom Marx*, tandemom *Ole Olsen/Chic Johnson* i dr. oblikuje tzv. *luckastu komediju* (engl. *crazy comedy*), u kojoj se futuristička dimenzija slapsticka zamjenjuje nadrealističkom i apsurdnom, ali se održava frenetičan ritam odvijanja radnje — primarno kroz dijaloge, pa se kod *Brača Marx* — prema navodima kritike — »delirij situacije ujedinjuje s delirijem riječi«. Tragovi slapsticka zamjetljivi su kod gotovo svih značajnijih komičara kasnijih razdoblja

(*Bob Hope*, *Danny-Kaye*, *Jerry Lewis*, *Mel Brooks*, *Red Skelton* i tandem *Abbott/Costello* u SAD, *Jacques Tati* i *Pierre Etaix* u Francuskoj, *Totò* u Italiji i dr.), dok ga donekle i oživljuju komičari televizije (npr. grupa *Monty Python* u Vel. Britaniji). Klas. komercijalni crt. film također bi bio teško zamisliv bez slapsticka kao situacijskog modela.

H. Hr. **ŠLAŠKA, Aleksandra**, polj. glumica (Katowice, 4. XI 1925). Diplomirala na Kazališnoj akademiji u Krakovu 1947 (već prije toga redovito je nastupala u lokalnim kazalištima); od 1949. glumi u varšavskim teatrima. Na filmu zapaženo debirom likom nadglednice u Auschwitzu u *Posljednjoj etapi* (1948) W. Jakubowske. Plavokosa i blijedoputa, suzdržana, pomalo hladnog nastupa, otada tumači vrlo raznolike uloge (i u nekim od najznačajnijih polj. filmova tog razdoblja: npr. *Petorica iz ulice Barske*, 1954, A. Forda), te postaje vodeća polj. glumica do sredine 60-ih godina; izdvaja se lik bivše nadglednice u konc-logoru, koja nakon rata slučajno susreće nekadašnju žrtvu (A. Ciepelewska) u *Putnici* (1963) A. Munka. Nakon toga težište je njena rada na televiziji, a vraća se i kazalištu.

Ostale važnije uloge: *Kuća u dvorjani* (J. Rybkowski, 1950); *Chopinova mladost* (A. Ford, 1952); *Čvor* (W. J. Has, 1958); *Njihova svakodnevnica* (A. Scibor-Rylski, 1963).

To. K.

ŚLESICKI, Władysław, polj. redatelj (Varšava, 5. I 1927). Završio režiju na film. akademiji u Łodzi 1955. Već svojim prvim filmovima, u kojima režirao sa → K. Karabaszom, svrstava se u sam vrh polj. dokumentarizma — posebno tzv. crne serije (*Gdje vrag kaže laku noć* — *Gdzie diabeł mówi dobranoc*, 1956; *Ljudi iz pustog prostora* — *Ludzie z pustego obszaru*, 1957). Kasnije S. karijeru nastavlja sam i potpuno mijenja tematiku, zanimajući se u prvom redu za odnos čovjeka i prirode, i izgrađujući specifičan poetični izraz koji mu donosi posebno mjesto u okvirima polj. dokumentarizma i niz nagrada na međunar. festivalima. Sl. pristup zamjećuje se i u njegovu prvomu cjelovečernjem igr. filmu *Živi pjesak* (Ruchome piaski, 1969), u kome se ipak sklonost dokumentarizmu osjeća kao opterećenje. Daleko je uspješniji u ekranizaciji poznatog romana H. Sienkiewicza *U pustini i prašumi* (W pustyni i w puszczy, 1973, u 2 dijela), jednom od najvećih komerc. uspjeha polj. kinematografije uopće. Mladima (ovaj put u ratnim okolnostima) bavi se u idućem igr. filmu *Dalek je put pred nama* (Daleka droga przed nami, 1979). Vrlo zapaženo režira i na televiziji (i u inozemstvu).

Ostali važniji dokum. filmovi: *Setnja u Bieszczadima* (Spacer w Bieszczadach, 1958); *Medu ljudima* (Wśród ludzi, 1960); *Prije nego padne lišće* (Zanim opadną liście, 1963); *Čovjekova obitelj* (Rodzina człowieka, 1965); *Dani, mjeseci, godine* (Dni, miesiące, lata, 1966); *Energija* (Energia, 1967).

To. K.

SLIČICA, također **kvadrat** i **fotogram**, pojedinačna statička slika u nizu takvih, od kojih se sastoji film. → *vrpca*, odn. projicirani film. Tehnološki, S. je onaj dio vrpce koji se — pri njezinu ritmičkom protoku kroz → *kameru*, odn. kroz → *projektor* — jednokratno, statično eksponira (→ *EKSPOZICIJA*), odn. projicira na film. platno. Pretežno, zato, sličica je fotografija (zato se još i naziva *fotogram*), i to pravokutnog oblika (koji je u nij. razdoblju bio blizak omjerima kvadrata /zato ga se naziva *kvadrat*). Ali, kako je prostor sličice standardno osiguran na vrpci, i tehnologijom stand. projekcije na platnu, to se S. može

izraditi i općim prosvjetljenjem vrpce, bez snimanja prizora, odn. ucrtavanjem figura unutar nje (→ CRTANI FILM; L. LYE; N. McLAREN), pa u tom slučaju ona nije fotografija.

S. je perceptivno nerazlučivi dio određene perceptivne cjeline koju tvori njihova ritmička sukcesija (pri snimanju i projekciji). Međutim, moguće je osigurati takvu okolinu datoj sličici tako da ju se izdvojeno zamijeti, kao izdvojeni dio film. izlaganja, kao → *kadar*. Kako se takvo opažajno izlučivanje sličice osjeća netipičnim narušavanjem njene uobičajene nerazlučnosti, to ju se može držati ili greškom, ili — ako ima sustavnog, izlagačkog opravdanja — faktorom stilizacije. Oko shvaćanja da S. može dobiti funkciju kadra postoji spor. Naime, kako jedna S. ne omogućuje percepciju pokreta unutar prizora snimljenog s pomoću nje, jer se sličicom snima i projicira fotografski, tj. statički (ne dinamički), a kadar se određuje kao najmanja izlagačka, dinamička jedinica filma, tj. onaj dio u kojem možemo zamijetiti prizorni pokret, to se smatralo da kadar mora imati najmanje 2 sličice (jer se u 2 sličice već može opaziti pokret), a obično više. Ovo je, međutim, pretjerano strogo shvaćanje kadra. Prvo, zato jer se i tzv. *zamrznuta slika* (→ ZAUSTAVLJENI POKRET) smatra kadrom, a sastoji se od niza istovjetnih sličica, bez faznih pomaka, dakle, bez pokazivanja ikakvog pokreta, a — drugo — zato jer film. izlaganje ne tvori samo pokazivanje pokreta, već i organizirana, ritmička sukcesija slika, te utoliko i S. može imati funkciju kadra ako se omogući njeno izdvojeno opažanje (tako se S. upotrebljava pretežno u eksp. filmovima).

H. Tć.

SLIJEPEČEVIĆ, Bosiljka-Bosa, filmolog (Samo-bor kod Gackog, BiH, 5. XII 1908 — Beograd, 13. V 1981). Diplomirala pravo u Beogradu. Isprva radi u struci, neposredno nakon rata u Komitetu za kinematografiju Vlade FNRJ, a po njegovu rasformiranju u Jugoslovenskoj kinoteci. Kao redaktor, dokumentarist i bibliotekar dala je krupan stručni doprinos biblioteci Kinoteke (sa O. Dobrović na čelu) — jednoj od najfunkcionalnijih i među najkompletnijima na tom području u svijetu. Također je utemeljila moderni sistem cjelokupne dokumentacije i rukovodila njome, što je bogate izvore podataka iz djelovanja Kinoteke učinilo dostupnima i stvorila uvjete za njeno uključivanje u → FIAF. Kao rezultat dugogodišnjega strpljivog rada, ispunjenog pravom istraživačkom strastu, objavila je iscrpnu studiju *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori i Bosni i Hercegovini 1896–1918*, u kojoj je skupila, klasificirala i detaljno obradila sve dostupne izvore u kontekstu zbivanja u tom vremenu. Taj njen rad, prvo cjelovito i sistematično djelo na tom području, zasnovano na suvremenom metodološkom instrumentariju (čije objavljivanje S., poginula nesretnim slučajem, nije dočekala), poslužilo je i umnogome olakšalo rad dr. istraživačima historije filma u nas. U svojim istraživanjima surađivala je s Britanskim filmskim institutom i dr. srodnim ustanovama, a za Institut za film u Beogradu pokrenula je (od 1969) *Bibliografiju napisa inostranih filmskih časopisa o domaćem filmu*. Objavila je i niz napisa u listovima »Film«, »Književne novine«, »Film danas«, »Filmska kultura«, »Sineast«, »Filmograf« i dr.

Mo. I.

SLIJEPEČEVIĆ, Vladan, redatelj i scenarist (Skoplje, 30. X 1930 — Beograd, 15. IX 1989). Studirao historiju umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Na filmu od 1949. kao asistent redatelja pa redatelj u *Filmskom mesečniku* Avala filma. Prvi dokum. film *Uvek pazi*, o saobraćajnim nesrećama, režira 1952. Nakon toga



V. SLIJEPCJEVIĆ, Štićenik

kroz desetak godina realizira oko 20 pretežno namjenskih kratkometr. filmova, kojima je najčešće i scenarist; ističe se *Danas u novom gradu* (1962), ispitivanje razloga napuštanja grada koji doživljuje nagli indus. razvitak (Travnik), za koji je dobio II nagradu (*ex aequo*) na festivalu u Beogradu 1963, a nagrađivan je i u Oberhausenu. Prvi cjelovečernji igr. film *Medaljon sa tri srca*, 3 ljubavne priče s djevojkama u središtu (S. Pešić, B. Lončar, V. Krajina), režira 1962. Sljedeći film *Pravo stanje stvari* (1964), i koscenarist sa J. Cirilovom), slično prethodnom prosedeu, govori o obostranoj nevjeri mladih bračnih drugova koju razrješuje slučaj (Srebrna arena za režiju u Pulji). Najviši domet ostvaruje filmom *Štićenik* (1966) prema scenariju J. Cirilova, pričom mnogo neposrednije iskazanom od prethodnih — o usponu i propasti mladog karijerista (Lj. Samardžić); za nju je nagrađen Velikom srebrnom arenom u Pulji, Oktobarskom nagradom grada Beograda i dr. Njegov posljednji igr. film *Kuda poslije kiše* (Kade po dožd, 1967, u SRM), ponovno po scenariju J. Cirilova, o djevojci (S. Pešić) koja se nije u stanju oduprijeti stihiji malograđanstvine, kritika nije prihvatila, pa S. nastavlja s kratkometr. filmovima (ukupno oko 50 do 1988). Ističu se: *Lepenski vir* (1968, Srebrna medalja »Beograd« */ex aequo/*); *Narodna biblioteka Srbije* (1973, Srebrna medalja »Beograd« */ex aequo/* 1974); *Srbi u Trstu* (1983); filmovi o slikarima *Kečić* (1986), *Čudni svet Zorana Petrovića* (1987) i *Jožef Ač — daleka putovanja* (1988). Za televiziju je režirao seriju *Đavolje merdevine*, više drama i emisija iz kulture, a bio je i suredatelj popularne serije *Ceo život za godinu dana*. Od 1968. radi na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu — isprva kao honorarni predavač, potom kao redovni profesor za predmet *Filmska režija*; neko vrijeme bio je šef katedre, u 2 mandata bio je dekan Fakulteta dramskih umetnosti i prorektor Univerziteta umetnosti, na osnovi čega je i rukovodio Centrom za umetnički i naučni rad. Nosilac je više odlikovanja.

Mo. I.

SLIKAR MASKE → MASKER

SLOANE, Everett, am. filmski i kazališni glumac, te kaz. redatelj (New York, 1. X 1909 — Brentwood, New York, 6. VIII 1965). Za studija na sveučilištu Pennsylvania glumac-amater. Isprva se bavi financijama u Wall Streetu, ali 1929. gubi posao i posvećuje se glumi (u kazalištu i na radiju). Na Broadwayu debitira 1935, kada ga zapaža O. Welles i angažira za svoj Mercury Theatre (gdje i režira). Na filmu debitira u Wellesovu *Gradaninu Kaneu* (1941), kao Bernstein — gl. suradnik naslovnog junaka. Nizak, mršav i neu-

gledan, upečatljivih oštih crta lica, tankih usana i izražena orlovskog nosa, najčešće tumači veće sporedne uloge — inteligentne osobe, često zle (npr. kao suprug-bogalj u *Dami iz Shanghaja*, 1948, O. Wellesa i financijer u *Uzorcima*, 1956, F. Cooka), ali i dobre, nemoćne naivčine (npr. *Netko tamo gore me voli*, 1956, R. Wisea). Umro je od prevelike doze tableta za spavanje; smatra se da je počinio samoubojstvo.

Ostale važnije uloge: *Putovanje u strah* (N. Foster, 1942); *Princ lisaca* (H. King, 1949); *Ljudi* (F. Zinnemann, 1950); *Iznuđivač* (B. Windust, 1950); *Široko* (C. Bernhardt, 1951); *Plavi veo* (C. Bernhardt, 1951); *Pustinjaška lisica* (H. Hathaway, 1951); *Na način gauča* (J. Tourneur, 1952); *Veliki nož* (R. Aldrich, 1955); *Zudnja za životom* (V. Minnelli, 1956); *Ljubav Marjorie Morningstar* (I. Rapper, 1958); *Trgovci oružjem* (D. Siegel, 1958); *Kuća na brežuljku* (V. Minnelli, 1959); *Opsjednuti ljubavlju* (J. Sturges, 1961); *Naivčina* (J. Lewis, 1964); *Zaljubljeni bolničar* (F. Tashlin, 1964).

Da. Mć.

SLOBODNI FILMSKI RADNIK, najčešći od više naziva za → status film. radnika; u Jugoslaviji se javlja poč. 1951, kad je — u okviru šire reorganizacije i decentralizacije drž. poduzeća — sav. Komitet za kinematografiju internom uputom stvorio mogućnost i sugerirao da se iz stalnoga radnog odnosa otpuste i prevedu u tzv. slobodni status film. radnici onih struka koje su vezane za neposrednu proizvodnju odn. stvaranje filma. Bili su to uglavnom članovi film. → ekipe: scenaristi, redatelji, glumci, snimatelji slike, snimatelji zvuka, scenografi, kostimografi, montažeri, organizatori, zatim njihovi pomoćnici i asistenti, te suradnici kao što su kostimeri, garderobijeri, rekviziteri, oružari, pirotehničari i sl.; laboranti, tehničari, propagandisti, komercijalisti i dr. producerski suradnici ostali su u stalnom radnom odnosu. *Uredba o angažiranju i nagrađivanju lica koja učestvuju u snimanju i izradi filma* (1952) donekle je definirala status slobodnih filmskih radnika, no fakički je legaliziran tek *Osnovnim zakonom o filmu* (1956).

Slobodni film. radnici angažiraju se za rad na pojedinom filmu temeljem posebnog → ugovora kojim se utvrđuje posao angažiranih, rokovi i honorari. Izvan angažmana S. nema osigurane nikakve prihode iz kinematografije. Zato je u prvo vrijeme prijelaz u slobodan status za većinu film. radnika bio vrlo raskantan korak: ostali su ne samo bez film. tehnike i »alata« za rad (koji je ostao u film. poduzećima, kod stalno zaposlenih), već i bez zdravstvene zaštite i mirovinskog osiguranja. Društva i udruženja filmskih radnika, os-

novana (1950) tek nešto prije ustanovljenja slobodnog statusa, nisu bila sposobna film. radnike socijalno i stručno zaštititi, pa su naglo nastali antagonizmi između slobodnih film. radnika s jedne i producenata sa stalno zaposlenima s druge strane. Kao mjeru zaštite svojih interesa slobodni film. radnici ubrzo su počeli osnivati najprije vlastita film. poduzeća (npr. u Srbiji *UFUS* 1952, u Hrvatskoj *Zagreb film* 1953, itd.), a kasnije i filmske radne zajednice (akr. *FRZ*), za proizvodnju jednog filma, odn. *trajne filmske radne zajednice* (akr. *TFRZ*) kao oblik samoupravne produkcije.

Z. Sud.

SLOCOMBE, Douglas, brit. snimatelj (London, 10. II 1913). Član B. S. C. Školovao se u Francuskoj. God. 1933–39. slobodan novinar i fotograf (npr. za »Life« i »Paris-Match«) u Vel. Britaniji; od 1940. ratni snimatelj (na 16mm kameri Elmo), kasnije surađuje i na ratnim dokumentarcima A. Cavalcantija. Ovaj ga dovodi u kompaniju Ealing, za koju od 1945 (omnibus *Gluho doba noći* /3 epizode/) radi 17 godina. Iz toga početnog razdoblja izdvaja se *Pjesma mrtvim ljubavnicima* (B. Dearden, 1948), prvi film u boji snimljen u technicoloru koji odudara od hollywoodskih standarda (povećan kontrast u slici, drugačija izgradnja svjetla), kao i više tzv. Ealing-komedija (*Nježno srce*, 1949, R. Hamera; *Banda s Lavender Hilla*, 1951, Ch. Crichtona; *Čovjek u bijelom odijelu*, 1951, A. Mackendricka). Od 1962. u slobodnom statusu, radi za mnoge vodeće brit. i am. redatelje: J. Loseya, K. Russella, P. Yatesa, G. Cukora, J. Hustona, F. Zinnemanna, N. Jewisona, R. Polanskog, S. Spielberga i dr. *Freud* (1963) J. Hustona značajan je po 5 različitih snim. stilova (u crno-bijeloj tehnici) koji sugeriraju: sadašnjost priče; flash-backove; snove; košmare; uspomene. U *Sluzi* (1963, nagrada Britanske filmske akademije) J. Loseya koristi naknadno produženo razvijanje negativa da bi pri snimanju mogao rabiti što veći kontrast; rješavajući pojedine prizore u dugim kadar-sekvencama uspijeva stvoriti klaustrofobičnu atmosferu. Od 70-ih godina radi mahom u Hollywoodu, osobito se ističući u spektakularnim produkcijama: *Putovanje s mojom tetom* (G. Cukor, 1972, nominacija za Oscar), *Isus Krist superstar* (N. Jewison, 1973), *Veliki Gatsby* (J. Clayton, 1974), *Rollerball* (N. Jewison, 1975), *Julija* (F. Zinnemann, 1977, nominacija za Oscar), *Nizinski* (H. Ross, 1980), *Otimaci izgnanog kovača* (S. Spielberg, 1981), *Nikad ne reci nikad* (I. Kershner, 1983), *Indiana Jones i hram sudbine* (S. Spielberg, 1984, sa A. Daviauom) i dr. U Spielbergovim *Bliskim susretima treće vrste* (1977) snimio je, kao jedan od snimatelja II ekipe, prizore u Indiji.

Ostali važniji filmovi: *Zarobljeno srce* (B. Dearden, 1946); *Hajka* (Ch. Crichton, 1947); *Kiša uvijek pada nedjeljom* (R. Hamer, 1947); *Lov na tvoj novac* (Ch. Freund, 1949); *Mandy* (A. Mackendrick, 1953); *Grom iz vedra neba u Tiflaidu* (Ch. Crichton, 1953); *Ljubavna lutrija* (Ch. Crichton, 1954); *Zakupljen život* (Ch. Freund, 1954); *Ludwig II* (J. Käutner, 1955, u SR Njemačkoj); *Barnacle Bill* (Ch. Freund, 1957); *Znak* (G. Green, 1961); *Krik straha* (S. Holt, 1961); *Soba u obliku slova L* (B. Forbes, 1962); *Pucnjevi u Batasiju* (J. Guillermin, 1964); *Vjetrovi Jamajke* (A. Mackendrick, 1965); *Slomljena krila* (J. Guillermin, 1966); *Obećaj joj bilo što* (A. Hiller, 1966); *Naprećka plačka stoljeća* (P. Yates, 1967); *Bal vampa* (R. Polanski, 1967); *Bum!* (J. Losey, 1968); *Zima jednog lava* (A. Harvey, 1968); *Dobar posao u Italiji* (P. Collinson, 1969); *Ljubitelji glazbe* (K. Russell, 1971); *Murphyjev rat* (P. Yates, 1971); *Mar-*

seilleski ugovor (R. Parrish, 1974); *Muž na probu* (M. Frank, 1979); *Dama koja nestaje* (A. Page, 1979); *Indiana Jones i posljednji križarski rat* (S. Spielberg, 1989).

K. Mik.

SLOVENSKI GLEDALIŠKI I FILMSKI MUZEJ, ustanova nastala 1. II 1979. u Ljubljani spajanjem *Gledališkog muzeja* (osnovanog 1952) i *Filmskega muzeja* (ustanovljenoga kao stalna kult. akcija pri *Društvu slovenskih filmskih delavcev* /akr. DSFD/ 1973). Film. odjel muzeja obuhvaća knjižnicu, opsežnu zbirku sinopsisa, scenarija i knjiga snimanja slov. kinematografije, fototeku, kolekciju plakata i prospekata, te dokumentaciju. Razvija istraživačku, kao i izdavačku djelatnost (zbirka *Slovenski film* /od 1981/, revija *»Dokumenti slovenskega gledališkega in filmskega muzeja«*). Od 1989. ima stalnu postavu i prostorije na ljubljanskomu Mestnem trgu 17. U suradnji sa DSFD i revijom *»Ekran«* godišnje priređuje međunar. jesensku film. školu.

Lj. N.

SLUH, jedan od senzoričkih modaliteta za percepciju meh. podražaja; ostali su dodir, propriocepcija, vestibularno osjetilo i propriocepcija oka. Prima frekvencije od 16 do 30000 Hz u intenzitetskom rasponu od —20 → decibela do 140 dB, što čini razliku akustičkog tlaka od gotovo nevjerojatnih 100000000 puta (10^8). S. razlikuje visinu, intenzitet, trajanje i smjer zvuka.

Vestibulokohlearno slušanje. Unutrašnje uho ima pužnicu, specijaliziranu za analizu zvuka, ali i starije vestibularno osjetilo, koje među svoja 4 modaliteta ima i onaj slušanja, pretežno ritma i intonacije, što pobuđuje starije strukture nego one ljudske za slušanje govora.

Slušna arheologija. S. se evolucijski razvijao od primarne funkcije prepoznavanja smjera izvora zvuka, zatim prepoznavanja bića koje proizvodi zvukove i prepoznavanja značenja zv. poruka, do ljudske funkcije slušanja. U rano razdoblje slušanja, koje počinje pojavom života i postoji mnogo prije razvoja samog uha, kad se »slušalo« preko površine tijela, dodirom, a mnogo kasnije preko posebnih receptora (kao što su vestibularni te lateralna pruga kod riba i žaba), moglo se prepoznavati razne ritmove. Razvojem pužnice kod sisavaca mogu se prepoznati melodije (što mogu i ptice), a zatim govor, i to prije pojave govora. U *corpus geniculatum mediale* u slušnom putu psa nađene su neuralne jedinice koje prepoznaju ljudske glasove (za svaki je posebna neuralna jedinica, koja šalje u koru mozga znak za fonem). SI. ponavljanje filogeneze ima ontogenezu čovjeka. Pojedine funkcije zauzimaju starije ili novije dijelove mozga, što znači da i razni podražaji prodiru u nove, stare i najstarije slojeve. Govor je donio semantiku, kao djelomično dogovorni skup znakova, koji istina ne može biti bez osjećajne pratnje (posebno u prozodiji i vrednotama govornog jezika), ali prelaskom iz govora na glazbu osjeća se prijelaz u neki dr. sloj — stariji, dublji, emotivniji. Stariji od glazbe je ljudski neverbalni zvuk, krik, smijeh, plač; još je stariji zvukovni ritam. Nije moguće zamisliti proizvodnju ni percepciju zvuka bez gibanja i motoričke aktivnosti.

Ritam je stariji od senzoričke i živih bića. Zvukovni ritam (proizveden) samo je dio kojim se ritam iskazuje, a perceptivno isto tako — slušni je ritam samo dio percipiranih ritmova. Paralelnost kojom se ritam izražava, i kanali kojima se prima, mogu biti na različite načine sastavljeni, smanjeni ili dopunjeni, čime se postiže gradacija. To se odnosi i na melodiju, koja ne mora biti samo zvukovna, a isto tako i na jezik, koji ne mora biti samo govorni, čak govorni dio može biti potpuno

isključen (ostaju jezici oblika, boja, pokreta itd.), što je i danas osobito vidljivo u nij. filmovima.

Predodžba. Kao i za ostalu sensoriku, tako i za sluh vrijedi pravilo da ne čuje izolirani podražaj, nego ga povezuje s predodžbom, a uglavnom i s nekim događajem, uzrokom. Zvuk, kojemu se ne vidi uzrok ili koji se ne prepoznaje, postaje uznemirujući, želi mu se naći izvor i razlog. Stvaranje je predodžbe najvećim dijelom multisenzorično, a pobuditi se može, kad je stvorena, bilo kojim svojim dijelom. Predmet ili osoba izvan kadra može zvukom nastaviti svoju ulogu neusporedivo više nego kad zvuka ne bi bilo. Kad nestane svjetla u prizoru, radnja se može razvijati zvukom.

Stereofonija. Primarna je biološka funkcija slušanja — određivanje mjesta izvora zvuka. Nedavno je otkriveno da slušno osjetilo ima u mozgu prostorni raspored neurona kao sliku u malom vanjskog prostora, zbog bolje motoričke prostorne usmjerenosti djelovanja, kako to ima i vidno osjetilo. U filmu se stereofonija postiže na razne načine, najčešće posredno, ali i stereofonskim zvukom, koji je daleko od prirodnih uvjeta. Javljaju se mnoge teškoće, a izgleda nesavladiv razmještaj mjesta u dvorani da bi se postigao točan smjer. Samo stereofonija preko »umjetne glave« u položaju kino-kamere može biti savršena; gledaoci moraju imati slušalice na ušima. Zv. film je produžio trajanje kadra, prava stereofonija to bi potencirala, ali bi ga učinila neizmjerano materijalnijim, prostornijim (→ STEREOFONIJA).

Oko i uho imaju mnoge sveze. Kontinuirani fiz. podražaj oko dijeli u boje, uho u ton. ljestvicu; intenzitetski mogu razlikovati 100 promjena. Oko ispod 16 sličica u sekundi gubi percepciju pokreta, uho ispod 16 Hz ocjenjivanje visine tona. Mnogi su im neurofiziološki zakoni jednaki, a mnoge su i neuralne sveze među njima, pa tako, ako je oko usmjereno prema izvoru zvuka, 10% slušnih neuralnih jedinica više uklopljeno je u slušanje. I bez neurofiziologije bilo je istraživanja te povezanosti (S. M. Ejzenštejn — odnos glazbe i pokreta očiju po crtama kompozicije). Vestibularno osjetilo prima zvukove, a jedan je od kontrolnih sustava za pokretanje očiju, pa je tako slušno i vestibularno osjetilo vezano uz vidno.

Filmska osjetila: 4 ili 7. Zvuk više od slike djeluje na tonus mišića tijela i na refleksne pokrete, a mišićna napetost i pokreti zatim — preko receptora dodira i propriocepcije — šalju povratne informacije. Tako se zv. slici pridodaje još taktilna i proprioceptivna percepcija, pa film izravno i posredno aktivira velik broj osjetila: *vid, sluh, dodir i propriocepciju*. Ako se vidno osjetilo podijeli na 3 modaliteta (*skopsko, fotopsko i proprioceptivno*), slušno na 2 (*kohlearno i vestibularno*), to je ukupno 5 modaliteta — ne spominjući ostale (koji mogu biti pobuđeni centralnim, izvanreceptorskim putem). Teorijski, ali i praktički, to se područje može razdrijeti za onaj smišljeni stručni, racionalni dio posla u stvaranju filma, bez obzira na to koliko onaj iracionalni bio velik i značajan.

Mih. P.

SLUIZER, George, niz. redatelj i producent (Pariz, 25. VI 1932). Završivši film. akademiju u Amsterdamu, karijeru otpočinje kao asistent B. Haanstre. Režira od 1961. isprva naručene dokum. i reklamne filmove za industriju. Pozornost privlači eksperimentiranjem bojom i zvukom u kratkometr. filmu *Clair obscur* (1963). Nakon toga u inozemstvu (Sjev. Irska, Škotska, Libanon, Izrael) snima reportaže i dokum. filmove izražena soc. angažmana. Radeći u Brazilu, dobiva priliku da u vlastitoj produkciji snimi svoj prvi

igr. film *Joao* (João en het mes, 1972) po romanu O. Coste, u tradiciji braz. pokreta *Cinema Novo*, o starjelom Indijancu koji se ne može priviknuti na civilizaciju, pa većinu vremena provodi u džungli. Njegov prvi igr. film u Nizozemskoj, *Dvapat žena* (Twee vrouwen/Twice a Woman, 1979) po romanu H. Mulischa, inteligentno i diskretno obrađuje jednu tabu-temu — lezbijisku ljubav (u gl. ulogama S. Dumas, B. Andersson i A. Perkins). U SAD je 1985. snimio niskobudžetni vestern s naturščicima *Zatvor u Crvenoj pustinji* (Red Desert Penitentiary). U međuvremenu je u Meksiku realizirao višestruko nagrađivani kritički dokumentarac *Tepito si* (1984). Režira i na televiziji (i u inozemstvu).

D. Mov.

SMEH, Anton Harry, film. snimatelj, redatelj, glumac i pedagog (Bizeljsko, 28. XI 1898 — Ljubljana, 1. VII 1953). Vrlo mlad profesionalno se posvećuje filmu. Od 1924. radi u više zagrebačkih film. poduzeća, igra nekoliko film. uloga (npr. *Ciganin hajduk Brnja Ajvador*, 1927, F. Ledića), te za njem. i franc. tvrtke počinje snimati film. reportaže (npr. o smrti Stjepana Radića, Meštovićevim »Indijancima« i dr.) i kratkometr. filmove. Od 1931. za Jugoslovenski prosvetni film iz Beograda snima brojne dokum., kult. i reklamne filmove (kao i nekoliko nedovršenih igranih). God. 1936–40. djeluje u okviru beogradske Zadruga za privredni film, a za rata u beogradskom dopisništvu njem. kompanije UFA. Od 1944. predaje na školi za partizanske ratne dopisnike u Beogradu, a 1944/45. snima borbe na Sremskoj fronti, te oslobođenje Beograda i Zagreba. Nakon rata asistent je E. K. Tisséa u filmu *U planinama Jugoslavije* (A. M. Rinow, 1946), potom snima za slov. filmske novosti *Obzornik*, napokon i više dokum. filmova (npr. *Omladina gradi*, 1946, F. Štiglica /sa I. Marinčekom i dr./, *Partizanske bolnice u Sloveniji*, 1948 /sa V. Pogacarom/, i *Kurentovanje*, 1949, Z. Sintiča, *Planica 1949*, 1949, /sa R. Vavpotičem/, i *Lavine u tolminskom kraju*, 1952, I. Pretinara, te dr.), za što je i nagrađivan.

Lj. N.

SMIGHT, Jack, am. filmski i tv-redatelj (Minneapolis, Minnesota, 9. III 1926). Za II svj. rata u avijaciji, potom studira umjetnost i psihologiju na sveučilištu Minnesota. Isprva disc-jockey, potom kaz. glumac, napokon redatelj na Broadwayu. Kao istaknut tv-redatelj (npr. epizode tv-serija *Goli grad*, *Alfred Hitchcock predstavlja*, *Doktor Kildare* i dr.) na film dolazi 1964 (*Kad bih bio bogat* — I'd Rather Be Rich). Kao i na televiziji, režira pretežno rutinske i ne odveć inventivne akcijske filmove. Ističu se detektivski *Pokretna meta* (Harper, 1966), pokušaj osuvremenjivanja chandlerovskog thrillera sa P. Newmanom u gl. ulozi, akcijska komedija *Kaleidoskop* (Kaleidoscope, 1966), o plejboju (W. Beatty) koji tajno obilježuje sve karte kako bi uvijek mogao pobjeđivati, i film fantastike *Tetoviran* (The Illustrated Man, 1969) sa R. Steigerom u naslovnoj ulozi, koji je neko vrijeme imao i kult-status. Velike komerc. uspjehe ostvaruje filmom katastrofe *S.O.S. iz Boeinga 747* (Airport 1975, 1974) i ratnim spektaklom *Bitka za Midway* (Midway, 1976), oba s brojnim zvijezdama svih generacija. Do 1989. režirao je oko 20 kinemat. filmova.

Ostali važniji filmovi: *Treći dan* (The Third Day, 1965); *Tajni rat Harryja Frigga* (The Secret War of Harry Frigg, 1967); *Tako se ne postupa sa ženama* (No Way to Treat a Lady, 1968); *Bježi, zeče* (Rabbit Run, 1970); *Frankenstein: istinita priča* (Frankenstein: The True Story, 1973, tv-film prebačen na 35mm vrpcu); *Aleja prokletstva* (Dam-

nation Alley, 1977); *Ljubavni parovi* (Loving Couples, 1980).

B. Vid.

SMIGIELÓWNA, Teresa, polj. glumica (Kobalowiec kod Tarnopola, 9. X 1929). Diplomiravši 1953. na akademiji u Łodzi, otpočinje kaz. te film. karijeru (*Tri priče* Cz. i E. Petelskih). U kinematografiji je najaktivnija 50-ih i 60-ih godina (i gl. i sporednim ulogama), kada snima barem po 1 film godišnje. Najveću popularnost donosi joj gl. uloga suvremene urbane djevojke u *Nevinim čarobnjacima* (1960) A. Wajde. Kasnije je težište njezina rada u kazalištu i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Celuloza* (J. Kawalerowicz, 1954); *Čvor* (W. J. Has, 1958); *Noćni vlak* (J. Kawalerowicz, 1959); *Barijera* (J. Skolimowski, 1966).

To. K.

SMITH, C. Aubrey, britansko-am. glumac (London, 21. VII 1863 — Hollywood, 20. XII 1948). Studirao u Cambridgeu. Isprva profesionalni igrač kriketa, kaz. glumac od 1892. U Londonu od 1895, ubrzo stječe velik ugled, pa od 1915. nastupa i u SAD, gdje iste godine debitira na filmu; pravu film. karijeru počinje u zv. razdoblju. Visok i snažan, sjedokos, jakih brkova i izbrazdana lica, popularnost stječe brojnim sporednim ulogama autoritativnih osoba (mahom pozitivaca): visokih činovnika i oficira, svećenika, pravnika, »obiteljskih patrijarha« i dr. (često u filmovima brit. i kolonijalne tematike). God. 1943. prima počasno plemstvo (Sir).

Važnije uloge: *Sin Indije* (J. Feyder, 1931); *Trader Horn* (W. S. Van Dyke, 1931); *Voli me noćas* (R. Mamoulian, 1932); *Kraljica Kristina* (R. Mamoulian, 1934); *Grimizna carica* (J. von Sternberg, 1934); *Život bengalskog kopljanika* (H. Hathaway, 1935); *Kinesko more* (T. Garnett, 1935); *Clive od Indije* (R. Boleslawski, 1935); *Alahov vrt* (R. Boleslawski, 1936); *Romeo i Julija* (G. Cukor, 1936); *Lloydovi iz Londona* (H. King, 1936); *Mali lord Fauntleroy* (J. Cromwell, 1936); *Zatočenik Zende* (J. Cromwell, 1937); *Viktorija Velika* (H. Wilcox, 1937); *Mala Willie Winkie* (J. Ford, 1937); *Uragan* (J. Ford, 1937); *Četiri čovjeka i propovjednik* (J. Ford, 1938); *60 slavnih godina* (H. Wilcox, 1938); *Četiri pera* (Z. Korda, 1939); *Rebecca* (A. Hitchcock, 1940); *Most Waterloo* (M. LeRoy, 1940); *Fantom Londona* (V. Fleming, 1941); *Madame Curie* (M. LeRoy, 1944); *Na kraju ne ostade nitko* (R. Clair, 1945); *Cluny Brown* (E. Lubitsch, 1946); *Idealan suprug* (A. Korda, 1948).

Mi. Šr.

SMITH, George Albert, brit. izumitelj i sineast (Brighton, 1864 — Hove, 1959). Po zanimanju fotograf-portretist u Brightonu. Širokih interesa, za film se počinje zanimati da bi produbio svoja istraživanja, te ilustrirao predavanja iz astronomije, hipnoze i psih. fenomena. God. 1896–98. konstruirao kameru i počinje snimati filmove za → Ch. Urbana. Sagrađivši 1900. studio u mjestu *St. Ann's Well* (Sussex), 1901. za G. Meliesu režira film o krunjenju Edwarda VII. Financiran od Urbana, 1906. patentira jedan od prvih procesa za film u boji (*kinemacolor*) — po principu dvobojnoga aditivnog miješanja boja; demonstrira ga 1908. i održava predavanje u Royal Society of Arts. Do 1911. proces usavršava i prodaje ga u više zemalja (SAD, Rusija, Francuska, Japan, Italija), no on — predstavljajući tek trenutnu senzaciju — potpuno izlazi iz uporabe 1916. Zamjerne znanstveno-teh. invencije, uspješno eksperimentira i s dvostrukom ekspozicijom u filmu *Korzikanska braća* (The Corsican Brothers, 1898) s motivom dvojnika, a prakticira i većinu dr. Meliesovih trikova (no bez njegove imaginacije). Jedan od

najistaknutijih predstavnika tzv. → *Brightonske škole*, S. se ističe i svojim istraživanjima na području film. izraza. Od 1897. realizira dokumentarističke snimke (*Actualities*) i uskoro ih producira oko 50 godišnje. Također snima kratke igr. filmove u kojima glume njegovi sinovi; karakteristični naslovi: *Faust i Mefisto* (Faust and Mephistopheles, 1898), *Fotografiranje duha* (Photographing a Ghost, 1898), *Mesmerist* (The Mesmerist, 1898), *Žena-brijač* (Woman Barber, 1899), *Viđeno kroz teleskop* (As Seen through a Telescope, 1900) i *Dorothy's san* (Dorothy's Dream, 1903). Gotovo legendarno postaje *Bakino povečalo* (Grandma's Reading Glass, 1900), u kojem efekt. no koristi detalj i funkcionalno ga uklapa u montažno razvijanje radnje, tako da ga se ubraja i među preteče → D. W. Griffitha. Također, među prvim u Vel. Britaniji prakticira pokrete kamere. Poč. XX st. napušta režiju, a u vrijeme I svj. rata i profesionalno bavljenje filmom, posvećujući se znanstvenim istraživanjima. Stekao je ugled najznačajnijeg pionira i stvaraoca brit. kinematografije do pojave → C. M. Hepwortha.

An. Pet.



GEORGE ALBERT SMITH

G. A. SMITH, *Bakino povečalo*



SMITH, Maggie, brit. filmska, kazališna i tv-glumica (Ilford, 28. XII 1934). Kći patologa, nakon studija glume u Oxfordu karijeru uspješno otpočinje u kazalištu. U Londonu debitira 1952. a na Broadwayu 1956 — uglavnom u komičnim ulogama, pa je kritika smatra »najvećom engleskom komičarkom«. Na filmu se prvi put pojavljuje 1958 (*Ne možeš otići nikuda* S. Holta), a prvi je put zapažena 1963 (*Vip* A. Asquitha). Najveće uspjehe ostvaruje u drugoj polovici 60-ih te 70-ih godina. Za ulogu autoritarne šk. učiteljice

u *Uzoru gospođice Jean Brodie* (R. Neame, 1969) nagrađena je Oscarom i nagradom Britanske filmske akademije, nominaciju za Oscar stječe gl. likom vitalne i ekscentrične starije žene u pustolovnoj komediji *Putovanje s mojom tetom* (G. Cukor, 1972), a Oscar za epizodu dobiva za ulogu profesionalno i privatno rezignirane glumice u *Apartmanu hotela California* (H. Ross, 1978). Mršava, blijeda i pjegava, otada sve češće igra sporedne uloge. Ipak, za lik tete-usidjelice u *Sobi s pogledom* (J. Ivory, 1986) nagrađena je nagradom Britanske filmske akademije za gl. ulogu, a vrlo je uspjela i sl. kreacija u *Samotnim strastima Judith Hearne* (J. Clayton, 1988). Nastupa i na televiziji. Njezin prvi suprug **Robert Stephens** poznati je brit. glumac.

Ostale važnije uloge: *Zderačica* (J. Clayton, 1964); *Za ljubav i slobodu* (J. Cardiff i J. Ford, 1965); *Vrč meda* (J. L. Mankiewicz, 1967); *Vrući milijuni* (E. Till, 1968); *Oh, kakav divan rat!* (R. Attenborough, 1969); *Ljubav i patnja, i čelo to smeće* (A. J. Pakula, 1972); *Poziv na večeru s ubojstvom* (R. Moore, 1976); *Smrt na Nilu* (J. Guillermin, 1978); *Kvartet* (J. Ivory, 1980); *Sudar Titana* (D. Davis, 1981); *Zlo pod suncem* (G. Hamilton, 1981); *Ménage à trois* (B. Forbes, 1982); *Zaljubljenka Lily* (K. Makk, 1985).

B. Vid.

SMOKTUNOVSKI, Inokentij Mihajlovič, sovj. glumac (Tatjanovka, Sibir, 18. III 1925). Još nepunoljetan bori se u II svj. ratu, kada i glumi u amat. kazališnim predstavama. Glumu studira u Teatru Puškina u Krasnojarsku. Karijeru otpočinje u provinciji (Norilsk, Mahačkala, Staljingrad), potom prelazi u Moskvu, napokon (1957) u Lenjingrad (prestižni angažman u Boljšom dramskom teatru), gdje se 1958. afirmira kao knez Miškin u *Idiotu*. Na filmu debitira 1956. Svjetle kose, prodorna pogleda, glum. temperamenta u rasponu od kontemplativnosti do grozničavosti, s lakoćom interpretira urbane protagoniste i intelektualce, intenzivnoću odudarajući od glum. patosa tipičnog za raniji socrealist. shematiizam. Izuzetno je zapažen kao sarkastični atomski fizičar u *Devet dana jedne godine* (M. I. Romm, 1962), no ključno mu je ostvarenje (kojim stječe i međunar. ugled) naslovni lik u *Hamletu* (1964) G. M. Kozinceva, gdje Shakespeareova junaka tumači kao srčanoga, prosvijećenog princa koji se pokušava suprotstaviti opresiji i licemjerju. Šezdesetih godina još se ističe likom čudaka u popularnoj komediji *Kradljivac automobila* (E. A. Rjazanov, 1966), dok 70-ih renome održava ulogama znamenitih ličnosti (npr. naslovni lik u *Čajkovskom* I. V. Talankina i lik fizičara Ciolkovskog u *Ukroćenim vatrama* D. J. Hrabovickog, oba 1971) ili u ekranizacijama klas. predložaka (npr. *Zločin i kazna*, 1970, L. A. Kulidžanova, *Ujak Vanja*, 1971, A. S. Mihalkova-Končalovskog i *Stepa*, 1978, S. F. Bondarčuka). Od 1976. član je Moskovskoga hudožestvenog teatra. God. 1964. nagrađen je Leninovom nagradom, 1971. Nagradom »Braća Vasiljevi«, a 1974. stječe titulu *Narodni umjetnik SSSR-a*.

Ostale važnije uloge: *Prvi dan* (F. M. Ermler, 1958); *Neposlano pismo* (M. K. Kalatozov, 1960); *Majke i kćeri* (S. A. Gerasimov, 1974); *Romanca o zaljubljenima* (A. S. Mihalkova-Končalovskog, 1974); *Legenda o Tillu Eulenspiegelu* (A. A. Alov i V. N. Naumov, 1975); *Oni su se borili za domovinu* (S. F. Bondarčuk, 1975); *Izbor cilja* (I. V. Talankin, 1976); *Barijera* (H. Hristov, 1979, u Bugarskoj); *Crne oči* (N. S. Mihalkov, 1987, u Italiji).

LIT.: R. Benjaš, Inokentij Smoktunovskij, Moskva 1965; J. Gazda, Inokentij Smoktunowski, Warszawa 1975.

N. Pc.

SMOLIK, František, čehosl. glumac (Prag, 23. I 1891 — Prag, 26. I 1972). Od djetinjstva pokazuje sklonost prema kazalištu (sudjeluje u radu kazališta lutaka), a 1906. počinje učiti glumu u privatnoj glum. školi. Od 1908. glumi u putujućim družinama, od 1914. u malim praškim teatrima, a 1921. dobiva angažman u Gradskom kazalištu; postavši poznat u češ. repertoaru, 1931. dobiva drž. nagradu i prelazi u Narodno kazalište. Na filmu od 1921. do sredine 60-ih godina nastupio je u velikom broju projekata; isprva glumi ljubavnike, ali najveće uspjehe ostvaruje (od 30-ih godina) u karakternim ulogama. Posebno se ističe kao lakovjermi suprug u filmovima *Pročerdana trgovina* (M. Frič, 1933) i *Ceh djevičica iz Kutne Hore* (O. Vávra, 1938), kao cijenjeni liječnik koji proživljuje potpun osobni i društ. slom u *Bataljoni* (M. Cikán, 1937) i kao seljak koji strada u sukobu s gazdom u filmu *Dignut će se novi borci* (J. Weiss, 1951). Djelovanjem u kazalištu i na filmu postao je jedan od najznačajnijih čehosl. glumaca, pa od 1953. nosi titulu *Narodni umjetnik*.

Ostale važnije uloge: *Humoreska* (O. Vávra, 1938); *Turbina* (O. Vávra, 1941); *Poduzetni diplomac* (O. Vávra, 1946); *Viola i san* (V. Krška, 1947); *Čapekove priče* (M. Frič, 1947); *Povratak kući* (M. Frič, 1948); *Krakatič* (O. Vávra, 1948); *Revolucionarna godina 1848.* (V. Krška, 1948); *Početak* (O. Vávra, 1953); *Jan Hus* (O. Vávra, 1955); *Legenda o ljubavi* (V. Krška, 1957); *Viši princip* (J. Krejčík, 1960); *Romeo, Julija i tama* (J. Weiss, 1960). To. K.

SNIMANJE. 1. U nas udomaćen sinonim za cjelokupnu realizaciju filma. — **2.** Uže, rukovanje i stvaralaštvo film. kamerom.

S. se može dijeliti na *eksterijerno* i *interijerno*, *dnevno* ili *noćno*, u *studiju* ili na *prirodnim lokacijama*, pri postojećemu ili umjetnom svjetlu, u *crno-bijeloj tehnici* ili u *boji*, na *fotografsko*, *filmsko* ili *elektronsko*, na *snimanje dokumentarnih*, *igranih* ili *animiranih filmova*, na *snimanje specijalnih efekata* ili u *specifičnim uvjetima* (iz zraka, pod vodom, iz vozila i sl.).

Snimanje iz zraka iziskuje od snimatelja izuzetnu spretnost u rukovanju kamerom, pri čemu je najvažnije osigurati stabilnost kamere, za što se koriste specijalni → stativi. Također, nužno je — s obzirom na raspored svjetla i sjene — odabrati najpogodnije vrijeme za snimanje, kako bi se pri određivanju ekspozicije dobili optimalni uvjeti. Prvo poznato zračno snimanje izveo je 1908. franc. snimatelj *Félix Mesguich* iz aviona pionira avijacije W. Wrighta. Zračna su snimanja učestala od vremena I svj. rata. Među snimateljima postoje specijalisti za takvu vrstu snimanja; posebno se ističe Britanac *Skeets Kelly* (npr. »Čovjek koji je volio rat«, 1962, Ph. Leacock); »Veličanstveni ljudi u letecim mašinama«, 1965, K. Annakina; »Slomljena krilavica«, 1966, J. Guillermina; »Bitka za Britaniju«, 1969, G. Hamiltona).

Snimanje pod vodom zahtijeva optimalnu zaštitu kamere i maksimalnu kontrolu postavljene udaljenosti na objektivu, te odabir najpovoljnije situacije loma svjetlosti (→ KAMERA, FILMSKA, Vrste kamera; J.-Y. COUSTEAU).

Snimanje iz vozila pred snimatelja postavlja određene teškoće s obzirom na određivanje brzine snimanja (ovisno o objektivu i kutu pod kojim se snima), kako bi se kasnije montažom maksimalno održao kontinuitet brzine kretanja vozila. I ovdje je bitno da je kamera relativno mirna, ali ne potpuno — da bi se očuvala uvjerljivost snimanja za vožnje. Važno je i uskladičiti ekspoziciju unutrašnjosti vozila i vanjskog okoliša



SNIMANJE ZVUKA, sinkrono snimanje tona i slike u studiju

— da se ne bi remetio fotogr. kontinuitet. Smatra se da je prvo poznato snimanje iz vozila (gondole u Veneciji) ostvario 1896. franc. snimatelj *Georges Promio*.

SNIMANJE ZVUKA, također **snimanje tona**, jedna od osnovnih djelatnosti i faza tehnol. postupka u stvaranju zv. filma (→ ZVUK NA FILMU). Pod snimanjem zvuka u najširem smislu razumijeva se stvaranje, prikupljanje i obrada njegovog signala za realizaciju → tona na filmu. U užem smislu predstavlja »konzerviranje« ton. signala (→ FONOGRAFIJA, FILMSKA), tj. stvaranje trajnog zapisa tona: → fonograma. Snimanju zvuka prethodi pisanje → tonskripta (prema scenariju, odn. knjizi snimanja). U ostvarenju određenoga zvukovnog izraza i izboru tehnologije snimanja zvuka sudjeluju redatelji, te snimatelj zvuka i njegovi suradnici, uz suradnju s → toninženjerom koji s → tontehtničarom osigurava tehnol. i akustične uvjete snimanja zvuka. S. se odvija u najrazličitijim prostorima (→ TONSTUDIO) i okolnostima, u kojima trebaju postojati primjereni akustički uvjeti (→ AKUSTIKA). Dotičan prostor mora omogućavati dobru čujnost odn. zadovoljavajuću *mikrofonsku registraciju* željenog zvuka (→ AKUSTIKA PROSTORA). U prostoru snimanja zvuka treba biti što manji utjecaj dr. nepoželjnih zvukova odn. buke, što osobito dolazi do izražaja u snimanju zvuka u eksterijeru. Eksterijerna snimanja zvuka, posebno → šumova i zvukova → akustične atmosfere, zahtijevaju odabir mikrofona i ton. opreme, korištenje posebnih prenosivih magnetofona → nagra, a snimanje film. scena i korištenje → megafona. Snimanja u interijeru, a naročito u specijaliziranim prostorima (*studijima*), uvjetovana su također razinom buke i određenom ječnošću prostora (→ reverberacijom). Primjerena reverberacija postiže se odgovarajućim → apsorpcijom zvuka u prostoru snimanja. Optimalni akustički uvjeti u zatvorenom postižu se odabirom scenog materijala i posebnom obradom zidova studija i prostora prilagodnim → akustičkim konstrukcijama i materijalima, te postavljanjem u prostor dodatnoga → akustičkog ekrana, → akustičkog paravana i ton-ske kabine. Za primjerenu mikrofonsku registraciju u prostoru snimanja primjenjuje se, osim najrazličitijih vrsta mikrofona, također → boom i → mikrokran za postizanje optimalnog položaja mikro-

fona u prostoru, a kojima rukuju *mikroman* ili *mikrooperater*. U mnogim snimanjima zvuk i sliku treba s pomoću magnetofona i film. kamere snimiti odmah sinkrono, što se postiže tzv. *sinkronim snimanjem* s → pilotonom. Sinkrono snimanje, koje može biti istodobno programirano i automatsko, vrši se primjenom → time codea (TC). U ozvučenju film. slike za postizanje prostornog zvuka oko gledalaca primjenjuju se razni sistemi: → stereofonija i → kinoambiofonija. Za sinkrono snimanje uz neposredno usklađenje veličine zv. i slikovnog prostora primjenjuje se → zoom-mikrofon. U snimanju filma za kućnu upotrebu zvuk se najčešće snima neposredno na ton. traga koji se nalazi na film. vrpici (tzv. *fonogram*), gdje se kvaliteta zvuka kreće u granicama → hi-fi normi.

U fonografiji na filmu primjenjuju se sve vrste meh., optičkog i magn. zapisa zvuka. U stvaranju filma svi se ton. signali različitog podrijetla — snimljeni na magnetofonskim vrpčama različitih širina, gramofonskim pločama raznih teh. standarda i kasetama — presnimavaju na poseban prikladan → magnetfilm, radi dalje zajedničke obrade sa slikom na film. vrpici. Za ton. snimanja s pomoću magnetfilm. vrpce odn. perfa primjenjuju se specijalni magnetofoni → magnetocord i → magnetfilmski snimač-reproduktor. Zadnju fazu snimanja i obrade zv. signala predstavlja *sinkronizacija*: tada ton poprima svoju završnu teh. i umj. kvalitetu usklađenu s film. slikom. U fazi → naknadne sinkronizacije zvuk se naknadno sinkrono oblikuje i snima prema unaprijed određenoj film. slici (za razliku od → presinkronizacije, kada je ton snimljen prije slike). U posebnim studijima za sinkronizaciju obavlja se snimanje → zvučnih efekata koje proizvodi neposredno glasom fonoanimator, ili nastaju uz pomoć ton. rekvizita (tzv. → tonanimator).

Ton se snima s pomoću → tonmiksputla, koji se u ton. studijima nalazi u posebnoj prostoriji za slušnu kontrolu: → tonrežiji. Na tonmiksputlu vrši se obrada zvuka s pomoću elektroakustičkih → filtera, → Dolby-sistema, dodavanjem umjetne → jeke, a također i → miješanje zvuka koje obavlja → tonmikser. Zvuk snima → snimatelj zvuka, a složenija studijska snimanja i sinkronizaciju još tonmikser, → tonmajstor, → tonrežiser ili toninženjer. Za vrijeme snimanja zvuka vrši se slušna

kontrola koja se — osim slušalica — obavlja u tonrežijama, studijima i projekcijskim dvoranama primjenom → *zvučnik* i → *ozvučnih konstrukcija*, koji se također koriste i za postizanje *kinoambiofonije* (kojom rukuje → *tonoperator*).

U razmjeni filmova i njihovoj uporabi za naknadnu sinkronizaciju primjenjuje se snimanje *IT-vrpce*, čiji ton, kao i ton za pojedine specifične namjene, u distribuciji specijalnih filmova uređuje → *tonredaktor*.

SNIMATELJ, FILMSKI, tehničko-kreativno zvanje u kinematografiji, osoba nadležna za slikovno-fotogr. komponentu film. djela. Snimanje može obavljati sam, ali i uz suradnju jednog ili više pomoćnika; tada se naziva *glavni snimatelj* ili *direktor fotografije* (prema engl. *director of photography*). Bilo da radi sam, ili je rukovoditelj snim. sektora film. → *ekipe*, najčešće sudjeluje u svim fazama proizvodnje filma. U pretpripremama projekta dužan je proučiti scenarij i dati prijedloge u svom djelokrugu rada. Nakon dogovora s redateljem o karakteru i stilu film. slike, predlaže vrste film. vrpce, film. formata, te potrebna teh. sredstva. S redateljem usvaja grube scenogr. skice i lokacije za snimanje u interijeru i eksterijeru, a za operativni plan daje prijedloge o najpogodnijem vremenu za snimanje pojedinih objekata; ujedno sastavlja popis teh. i materijalnih sredstava za potrebe snim. sektora. U fazi pripreme snimanja obavlja (eventualna) probna snimanja glumaca, s redateljem sudjeluje u definitivnom usvajanju scenogr. i kostimogr. skica, te daje prijedloge pri određivanju boja kostima i objekata u odnosu na karakteristike film. vrpce i svjetla. Određuje količinu i vrstu rasvjete, scensku tehniku i ostala teh. pomagala, te sudjeluje u izradbi operativnog plana i vrši snim. razradbu knjige snimanja. S laboratorijem dogovara sve teh. uvjete oko razvijanja negativ i izradbe radne kopije. Za snimanja slike, gdje u prvom redu dolazi do izražaja njegova kreativnost, s pomoću svjetla stvara atmosferu slike u interijeru i eksterijeru, određuje kompoziciju kadra, a često sâm izvodi i panorame i vožnje. S redateljem vrši pravovremeno → usvajanje objekata, sudjeluje u kadriranju i dr. dogovorima za snimanje. Nadležan za svjetlo i rasvjetu, daje upute šefu rasvjete i šefu scene, kao i sugestije majstoru za spec. efekte odn. pirotehničarima. Održava stalni kontakt s laboratorijem, obavlja kontrolne probe negativa, kontrolira razvijeni negativ i prisustvuje kontrolnim projekcijama, gdje u svom djelokrugu daje prijedloge o izboru repeticijskih. U fazi završne

obradbe daje sugestije pri izradbi spec. efekata i špice filma. Daje upute i kontrolira »čitanje svjetla« u laboratoriju, izradbu ton. kopija iz originalnog negativa, te izradbu izvornih materijala.

Najstarije zanimanje u povijesti kinematografije, snimatelji su ujedno i pioniri filma u većini nacionalnih kinematografija (pa su često postajali i redatelji). Imaju i svoja udruženja (npr. A.S.C. u SAD, B.S.C. u Vel. Britaniji i A.I.C. u Italiji), čijim članstvom dokazuju svoj visoki profesionalni ugled. U sâmoj snim. profesiji često postoje i specijalizacije: za eksterijere odn. interijere, za dnevno odn. noćno snimanje (npr. u žanru *horror*), prema film. rodovima (za igrani, dokumentarni, odn. animirani film), prema žanrovima (za spektakl, za akciom film i dr.) itd. U film. ekipi često se javlja i *snimatelj druge ekipe*, koji prema uputama direktora fotografije — provodeći njegovu koncepciju — samostalno snima dijelove filma.

U film. ekipi direktoru fotografije pomažu: *snimatelj slike* (u nas *szenker*), *prvi asistent snimatelja* (u nas *šarfer*) i *drugi asistent snimatelja*, a snim. sektoru pripada i *filmski fotograf*.

SNIMATELJ ZVUKA, također **tonski snimatelj** i **tonsnimatelj**, rukovoditelj sektora snimanja zvuka u film. → *ekipi*, osoba odgovorna za ton. realizaciju filma. Konzervira odn. trajno uskladištava zv. signale (govor, glazbu, šumove) određene i željene kvalitete; za to koristi suvremena teh., napose elektroakustička sredstva → *fonografije*. Zadužen je za izbor i postavu *mikrofonâ*, rukuje svim vrstama *magnetofona*, te → *tonmiks-pultom* s pripadajućim *regulatorima* i *filtrima* za oblikovanje pojedinih svojstava zv. signala (→ **ZVUK NA FILMU**). Prema → *tonskriptu*, a u suradnji s → *asistentom snimatelja zvuka* (*mikromanom*), vrši snimanje tona u film. studijima i najrazličitijim ambijentima zatvorenoga ili otvorenog prostora. Prema tome, sudjeluje u svim fazama realizacije film. djela. Ukoliko se snima sinkrono, sudjeluje u → *usvajanju* objekata. Za snimanja dužan je upozoriti redatelja na eventualne nedostatke u govoru glumaca i na dr. okolnosti koje onemogućuju kvalitetnu ton. snimku. U završnoj obradbi rukovodi *naknadnom sinkronizacijom* svih »nijemo« snimljenih prizora. Snimanje film. muzike obavlja u suradnji sa skladateljem i muz. suradnikom, a prema uputama redatelja izvodi *konačnu sinkronizaciju* filma.

SNIMKA, FILMSKA, također **snimak**, naziv za: a) ono što je postignuto snimanjem, za rezultat čina snimanja (u tom smislu u statičnoj fotografiji

pandan mu je »fotografija« ili, također, snimka /fotografska/; b) sinonim za → *kadar*, pa se taj naziv u nas rabio sve do kraja 40-ih godina (praktično, kadar — kao rezultat jednoga neprekinutog snimanja — može koincidirati sa snimkom, pa tada ne postoji prepreka sinonimne uporabe tih naziva). Distinkcija je ipak potrebna, iz dva razloga: 1) da bi se naznačila razlika između onoga što je snimljeno (*snimke*) i onoga što je od te snimke nakon montažne obrade uneseno u film (*kadra*); naime, gotovo uvijek se realiziraju snimke koje su dulje od zamišljenog kadra u dovršenom filmu. djelu — da bi se omogućila meh. obradba u montaži (kraćenja, »razlamanja«), u svrhu ostvarenja željenih sadržajnih, informatičkih, ritmičkih, općenito strukturnih efekata; 2) da bi se upozorilo na razliku između tvorbe kadra u snimanom i anim. filmu; u potonjem kadar se najčešće tvori iz većeg broja snimki (→ **ANIMACIJA**, **Proizvodnja**).

An. Pet.

SNIMLJENO KAZALIŠTE, također **snimljeno pozorište** i **snimljeni teatar**, rasprostranjen naziv za igr. filmove koje karakterizira lako zamjetljiva sličnost s kaz. predstavom i koji se stoga kvalificiraju kao nedostatan filmski (→ **FILMIČNOST**), odn. tipa prikazivanja neprimjerena film. mediju (→ **PRIKAZIVANJE**, **FILMSKO**). Odnosi se to većinom na djela — snimljena prema kaz. tekstu i/ili predstavi, ali i prema originalnim scenarijima koje karakterizira kaz. dijalog — u kojima prevladavaju dijalozi, »teatralna« gluma, odsustvo montažne razradbe prizora, dakle, u kojima se mizanscena razrađuje na kaz. način, svodeći se na »frontalnu« usmjerenost gledatelja, tj. uglavnom na jednu → *točku promatranja*; naime, u kazalištu gledatelj, tipično, vidi djelo uvijek iz iste udaljenosti, iz istog smjera i vremenski kontinuirano. Budući da je nemoguće apsolutno razgraničiti »kazališno« od »filmskoga«, tvrdnja da je neki film »snimljeno kazalište« znači samo indicaciju o svojstvima pojedinog djela, ne nužno i vrijednosni sud. Ipak, izraz se najčešće upotrebljava u pejorativnom smislu, osobito od strane film. »purista«, no nastanak te kvalifikacije ima jasne uzroke — primarno u tendencijama koje su pretpostavljale da se film. djelo može sačiniti »registracijom«, »imitacijom« kaz. predstave (→ **FILM D'ART**; M. PAGNOL), posebno u počecima i nij. i zv. razdoblja, te u kinematografijama u nastanku, u kojima kaz. predlošci mogu biti osnovica proizvodnje (→ **KAZALIŠTE I FILM**).

An. Pet.

SNOW, Michael, kan. sineast, slikar, kipar i fotograf (Toronto, 1929). Studirao na Ontario College of Art u rodnom gradu. Inspiriran N. McLarenom i, još više, J. Dunningom, 1956. režira prvi eksp. film — kratki apstraktni anim. »rondo«. Pozornost pobuđuje poluapstraktnim kolažom *New York Eye and Era Control* (1964), u kojem integrira svoje slike i skulpture (npr. *Žena koja hoda*), a svjetsku slavu stječe filmom *Duljina valova* (Wavelength, 1967, Grand Prix u Knokke-Le Zouteu); djelo se sastoji od nekoliko dugih kadrova, ostvarenih zoomom u prostranom starom skladištu: na početku se vidi čitava prostorija, da bi se na kraju kamera približila fotografiji morskog vala ovisenoj o suprotni zid. U filmu *Rameauov nećak po Diderotu* (zahvaljujući Dennisu Youngu) od *Wilme Schoen* (Rameau's Nephew by Diderot /Thanks to Dennis Young/ by Wilma Schoen, 1974) S. je pokušao ostvariti filoz. traktat u konstruktivističkom stilu, koristeći kao glumce poznate ličnosti i svoje prijatelje (koji raspravljaju o raznim temama), no duljina djela (270 min) opterećuje narativni aspekt na kome je zasnovana njegova struktura. Cetverosatna *Središnja oblast*



M. SNOW. Duljina valova

(La Région Centrale, 1975 /snimljena 1971/) ostvarena je također dugim kadrovima, tj. rotiranjem kamere (postavljene na brežuljku iznad Montreala) oko vlastite osi; kamera se kreće sve brže, tako da se pejzaž postupno pretvara u nefigurativnu apstraktnu sliku. Uspjeh postiže i *Poklonima* (Presents, 1982 /snimljeni 1980/), kolažom igr. i dokum. roda, u kome asocijativna i dinamička montaža ima važnu ulogu u povezivanju raznorodnih elemenata.

Iako stvara u Kanadi, S. se smatra pripadnikom am. neovisnoga, tzv. *underground-filma*. Uz S. Brakhagea i J. Mekasa sudjeluje u svim manifestacijama → *newyorskog filma*. God. 1980. organizirana je velika izložba svih njegovih radova (slike, skulpture, video-grafike, fotografije, kolaži, filmovi) u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku.

V. Pet.

SOAP OPERA (engl. sapunska opera), am. naziv za radio- i tv-serije obiteljske tematike; nastao je zbog toga jer su sponzori tih serija većinom bili proizvođači sapuna i deterdženata koji su i tako nastojali privlačiti kupce (osobito domaćice). Budući da su takve serije uglavnom bile krajnje sentimentalne i melodramske, naziv se postupno počeo — uglavnom s posprdnom konotacijom — upotrebljavati i u svezi sa sl. filmovima (kao i *weepie* ili *tearjerker* /engl. koji tjera na plač, suze/).

Red.

SOBOCINSKI, Witold, polj. snimatelj (Ozorkowie, 15. X 1929). Diplomirao na film. akademiji u Łodzi 1957. Isprva snima obrazovne i dokum. filmove, dok na igranomu debitira 1968. U filmu *Sve je na prodaju* (A. Wajda, 1968) vješto povezuje poetično s realističnim, a boju koristi u izrazito dramskoj funkciji; u *Svadbi* (1973) istog redatelja vrlo dinamično koristi panoramu i vožnje; u filmovima *Obećana zemlja* (1975, sa E. Kłosinskim) i *Linija sjenke* (1976) krajnje statičnom kamerom uspješno se prilagođuje redateljevu distanciranom stavu. Uspješno je surađivao i sa J. Kawalerowiczem (*Faraon*, 1966 /snimatelj II ekipe/; *Smrt predsjednika*, 1978), K. Zanussijem (*Obiteljski život*, 1970; *Ubijanje divlje mačke*, 1974; *Pužovi u noći*, 1979), A. Zulawskim (*Treći dio noći*, 1972 /za koji je, kao i za više Wajdinih filmova, nagrađen/), u inozemstvu sa R. Polanskim (*Pirati*, 1986; *Frantic/Ludilo*, 1988) i dr. Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Gerardove avanture* (J. Skolimowski, 1969); *Poljski album* (J. Rykowski, 1970); *Sanatorij pod klepsidrom/Pješčani sat* (W. J. Has, 1973, sa M. Jahodom); *Moj rat, moja ljubav* (J. Nasfeter, 1975); *Prošetne vode* (J. Skolimowski, 1989, sa D. Spinottijem). K. Mik.

SOCIOLOGIJA FILMA, teorijska disciplina koja proučava društ. aspekte kinematografije.

Područja i discipline. Tri su temeljna, razmjerno međusobno različita (premda međupovezana) problemska područja s kojima se načelno zaoкупlja sociologija.

1) *Proizvodnja filma u pravilu je društ. čin sa složenim sociol. implikacijama*. Npr., sama proizvodnja filma podrazumijeva organizaciju proizvodne grupe sa specifičnom podjelom radnih i statusnih uloga. Budući da je proizvodnja filma tehnološki složena, potrebne su posebne društ. proizvodnje i prateće organizacije (proizvodne kuće, studiji, agencije i dr.); zatim standardizacija proizvodnje i ustaljenje profesionalnih uloga u ukupnoj organizaciji proizvodnje (profesije, sindikati, školovanje i sl.). Profesionalno bavljenje filmom teži se, ponekad, statusno izlučiti iz ostatka društva tako da se mogu uspostavljati posebne društ. zajednice, odn. posebno isprepletene

društ. veze među uključenima u proizvodnju, s osobitom običajnom regulacijom i sociopsihol. problemima. Dalje, proizvodne se sredine teže međusobno diferencirati, zauzimati poseban položaj jedne u odnosu na drugu i s posebnim položajem u cjelini društva (npr. diferencijacija na amat. i profesionalno filmovanje, na indus. i neindustrijsko, visokobudžetno i niskobudžetno i sl.).

2) *Recepcija filma*, tj. *publika*, posebna je sociol. kategorija, npr. u tome kako se konstituira, kakve se sve diferencijacije odvijaju, kakve su društ. veze što se među gledaocima uspostavljaju. Zatim, koji su sve organizacijski uvjeti konstituiranja publike (npr. prikazivačka poduzeća, distribucijske pogodnosti, film. klubovi i dr.); problemi ambijentiranja recepcije (kina, pokretna kina, privatne prostorije...), a potom, kako je sve to povezano sa strukturiranjem i diferencijacijom publike i recepcije. Poseban su problem specijalizirane profesije koje prate film (npr. kritičari, povjesničari i teoretičari), specijalizirane institucije praćenja (časopisi, film. instituti, kinoteke, film. škole) i dr.

3) Ono što film. proizvodnju određuje kao baš filmsku, a film. publiku kao baš filmsku, jest sam proizvod, samo *filmsko djelo* i njegova recepcijski psihol. struktura. Filmovi su svojevrsni sociopsihol. regulatori, po tome društveno važni, ali su zato i povratno društveno regulirani. Zanimljivo je utvrđivanje po kakvoj je recepcijskoj logici film. izrađevina uopće mogla postati društveno regulativna, po kojim recepcijskim značajkama i razlozima film uspijeva na povijesno određene načine regulativno djelovati: na koje se obilježja proteže društ. regulacija nad filmom, tj. koliko su različite strukturalne diferencijacije unutar njega (npr. žanrovi, smjerovi, individualni opusi)... ujedno i socijalno-recepcijski regulirane diferencijacije. Dalje, od osobite je važnosti proučavanje općenite funkcije recepcijski relevantne strukture filma u kulturi određenih društava, u odnosu na staslešku i statusnu diferencijaciju, na različite tipove situacija (privatne, javne, formalne, neformalne) unutar kojih se javlja kao relevantan referentni faktor itd.

Soc. struktura proizvodnje i publike, organizacije vezane uz proizvodnju i uz praćenje filmova čine klas. zadatke sociologije, tako da ih se može proučavati s većine uspostavljenih disciplinarnih stajališta tradic. i suvremene sociologije. Nešto je drugačije proučavanje samih film. djela. Tu su temeljne sociol. discipline — one koje u tome već imaju neku tradiciju — *socijalna antropologija* odn. *teorija kulture* te *sociologija znanja*. Međutim, budući da je moguće cijeli kompleks proizvodnje, filmova i publike promatrati kao koordinirani sistem, načelno se očekuje posebno istraživanje te koordinacije. Takve su discipline *sociologija masovnih komunikacija*, *teorija komunikacijskog djelovanja* i *teorija recepcije*.

Povijesni pregled socioloških pristupa filmu. Interes za društ. aspekte filma iskazivan je već u prvim tekstovima o mediju. Retrospektivno se može rekonstruirati 6 dominantnih pov. tipova pristupa soc. aspektima kinematografije.

a) Jedan od najranijih pristupa, gotovo istodobnih pojavi filma, bio je *društveno-estetički*. Prve reakcije na film bile su dijelom u *procjeni* tipa njegove moguće i prisutne društ. važnosti. S tim u svezi ubrzo je postalo važno odrediti je li film umjetnost ili nije; zato se ovaj pristup može zvati društveno-estetičkim. Temeljna pitanja bila su: je li film privremena, »cirkuska«, tehnol. atrakcija ili je trajnije vrijednosti i većih razvojnih moguć-

nosti; je li zabava ili pouka ili fantazijska tvorevina, iziskuje li »duševni rad« ili je »eskapistički azil«... Potom, kojeg je statusa ono što film nudi: je li »vulgarna« pojava za niže obrazovne slojeve, ili je »viša« umjetnost i pouka vrijedna elite i posebno poklonjenoga osobnoga i društ. interesa. Ovakvo vođena razmatranja bila su pretežno spekulativna i *ad hoc*, nesustavna; najčešće ih nije podupirala empirija. Ipak su imala prilično protosociol. važnost jer su isticala društ. ulogu filma i artikulirala niz stavova prisutnih i diskutiranih do danas. Odnosi se u većinu prvih, često novinskih izvještaja, a i na većinu prvih teoretičara (npr. *Canudo*, *Faure*, *Matuszewski*).

b) Uočavanjem činjenice da film privlači gledaoce, procjene o utjecaju filma na društvo povlačile su — osobito kad su bile loše — zahtjeve za društ. intervencijom. Vrlo se brzo tako razvio stanovit *socijalno-politički pristup* filmu — sa stajališta soc. politike društva prema njemu. U temelju tog pristupa bilo je shvaćanje da ono što je običajno osuđivano i zakonski zabranjivo u svakodnevnom soc. životu ne bi smjelo biti prikazivano na filmu. Posljedice takvog pristupa bile su u ranim cenzorskim potezima (→ *CENZURA*), ali i u poticanju istraživanja u svrhu potvrde socijalno-polit. procjena o stupnju i oblicima štetnosti utjecaja filma na soc. strukturu. Javile su se brojne studije i knjige koje su se bavile takvim istraživanjima, a bile su čuvene tzv. *Peynove studije* (u SAD) u kojima se 30-ih godina sustavno raspravlja o socio-polit. implikacijama filma (→ *PSIHOLOGIJA I FILM*). U njihovu sklopu uspostavili su se, međutim, prvi istraživački obrasci za empirijsko ispitivanje, ispitivanja mnijenja i strukture publike, te analize sadržaja filmova (npr. *Blumer*, *Hauser*, *Charters*, *Dale*, *Thurstone*, *Peterson* i dr., ali i u dr. zemljama — npr. *Anderson*, *Braun-Larrieu*, *Coltard* i dr.).

c) U ovakvim razmatranjima često je propuštano ispitivanje proizvodne strane kinematografije. Međutim, njoj je već od rana posvećivana pažnja u sklopu *historičarsko-socijalnog pristupa*, jer se od ranih pokušaja praćenja razvoja filma pokušavalo slijediti i razvitak film. industrije i ekon. procesa u njegovu temelju (npr. *Hampton*, *Chevanne*, *Sadoul*, *Mitry*, *Jacobs* i dr.). S druge se strane proizvodnom aspektu pristupalo i sa *socioekonomskog stajališta* (npr. *Bachlin*, *Bertrand*, *Gessner*, *Guback*, *Huetting*, *Kunz*, *Tichener* i dr.). U pitanju su, najvećma, naprosto pregledi karakteristika, bez neke sustavnije interpretacije i teorije razvoja.

d) Većina opisanih pristupa više je shvaćala kinematografiju i same filmove kao društ. pojavu istog roda kao i drugi soc. fenomeni, tek s posebnim vrsnim odlikama. Tako su se tretirali i tzv. »sadržaji«, tj. teme filmova. Podrazumijevalo se da se kinematografiji može pristupiti na isti teorijsko-metodološki način na koji se već općenito pristupa soc. pojavama. Pojava *sociologije masovnih komunikacija* odn. *teorije masovnih medija* izmijenila je taj stav. Film se rodno pridružio posve specifičnom području društ. pojava — tzv. *masovnim komunikacijama*. Smatralo se da ono što generički specificira sve te pojave jest to da su one komunikacijske i da proizvode osobit, recepcijski determiniran oblik društ. artikulacije: *masovnu publiku*. Istraživanja kinematografije i dr. masovnih medija nisu donijela mnogo novina, tek su uvela stroži metodološki stav, trajniju disciplinarnu perspektivu s vlastitim teorijskim razvojem koji je postupno korigirao i mijenjao polazne predrasudne pristupe i sustavno ispitivao socio-estetičke stavove. Ta su se istraživanja uglavnom usredotočavala na pitanje *utjecaja* filma

na publiku, ali su pri tome uzimala u obzir i oblike strukturiranja publike i povratnu selektivnost koju takvo strukturiranje ima na recepciju pojedinih filmova (→ PROPAGANDNI FILM). Također, unutar tog se pristupa sustavnije razrađivala tzv. *analiza sadržaja* koja je bila preduvjet specificiranja što u danome filmu i na koji način djeluje na kakvu sve publiku. Bile su to, uglavnom tzv. *tematske analize* (analize komponenata film. → priče, odn. semantičkih sadržaja u nendarativnim, najčešće propagandnim filmovima).

e) Masovno-komunikacijsko izdavanje filma u poseban rod vrijedan posebne disciplinarnosti pažnje snažnije je potaknulo na višestruko, specijalističko znanstveno-sociol. posvećivanje filmu, tzv. *sociologiju filma*. Ona se pretežno temeljila na nastojanju da se sustavno obuhvate svi aspekti kinemat. procesa: i proizvodnja, i struktura filma, i recepcija — bilo u općim pregledima ovih komponenti (npr. *Jarvie, Prokop, Tudor, Jowett, Linton* i dr.), bilo u obliku monografskih studija jednog aspekta (pretežno proizvodnoga: *Powdermaker, Jewell, Kerr, Lewis* i dr.).

Posebna vrsta sociol. pristupa jest *kulturološki*; on pokušava ustanoviti stanovite »socio-mentalne strukture« što vladaju i samom strukturom filmova — i proizvodnim, i recepcijskim trendovima i dinamizmom (npr. *Sklar, Jowett, Woods, Wright* i mnogi dr.).

f) Ove kulturološke analize približavaju se osobitom tipu pristupa filmu koji, uvjetno, možemo nazvati *sociofilmološkim*, premda još nije jasno postuliran. To su raznovrsne tendencije pristupa filmovima, koje — nezadovoljne dotadašnjim sociol. i sociopsihol. pristupima problemima film. strukture i njene recepcijske funkcije — pokušavaju pronaći adekvatniji filmskoteorijski pristup. Temeljan je postulat tih pristupa da treba uzeti u obzir sve aspekte filma (ne samo tematske). Oni uvažavaju strukturalističko iskustvo po kojem pojedine komponente film. djela djeluju pod kontekstualnim restrikcijama cjeline čiji su dio, a cjelina je ta koja ima neku konkretnu kulturalnu funkciju. Takvi se pristupi u pravilu temelje na *detaalnim analizama filmova*, potom na ispitivanju *ideološke funkcije* pojedinih postupaka i globalnih tipova strukturiranja (odn. ispitivanju temeljnih *nazora na svijet*), kao što prate pov. razvoj ideološki vođenih tzv. *institucija filma*, odn. povijesno uspostavljenih *filmskih stilova, standarda, običaja*. Zasad je dominantna *poststrukturalistička*, ljevičarski orijentirana grana takvog pristupa (npr. grupa svojedobno okupljena oko časopisa → »*Cahiers du Cinéma*« odn. → »*Screen*«), ali je taj pristup otvoren disciplinarnom i metodološkom razvoju s različitim teorijskih orijentacija. Osim uvođenja i tzv. *formalne analize* u središte sociološki relevantnih razmatranja, ovu struju odlikuje i uvođenje *povijesno-razvojne perspektive* u teorijsko proučavanje filma (tumačenje tzv. *filmskog jezika* kao svojevrsnoga povijesno ograničenoga *socijalnog stila* (→ STIL, FILMSKI)).

LIT.: *Ch. Collard*, La cinématographie et la criminalité infantile, Bruxelles 1919; *H. Andersen*, Filmen i social og økonomisk belysning, København 1924; *G. C. Kunz/F. A. Tichenor*, The Motion Picture in Its Economics and Social Aspects, s. 1. 1926; *A. Gessner*, Film und Wirtschaft, Köln 1928; *W. W. Charters*, Motion Pictures and Youth, New York 1933; *E. Dale*, The Content of Motion Pictures, New York 1935; *M. Adler*, Art and Prudence, New York 1937; *E. Altenloh*, Zur Soziologie des Kinos, Jena 1937; *A. Braun-Larrieu*, Le rôle social du cinéma, Paris 1938; *D. Bertrand* i dr., The Motion Picture Industry — A Pattern of Control, Washington 1941; *M. D. Huetting*, Economic Control of the Motion Picture Industry, Philadelphia 1944; *J. P. Meyer*, Sociology of Film Studies and Documents, London 1945; *K. Box*, The Cinema and the Public, London 1947; *C. I. Howland* i dr., Experiments on Mass Communication, New York 1949; *A. Inkeles*, Public Opinion in Soviet Russia, Cambridge 1950; *H. Powdermaker*, Hollywood — The Dream Factory, s. 1. 1950; *G. Seldes*, The Great Audience,

New York 1951; *P. Bachlin*, Ekonomika historija kinematografije, Zagreb 1951; *M. Field*, Children and Films, Dunfermline 1954; *R. Maxwell*, The Film and the Public, Harmondsworth 1955; *P. Babitsky / J. Rimberg*, The Soviet Film Industry, New York 1955; *E. Barnouw*, Mass Communication: Television, Radio, Film, Press, New York 1956; *E. Morin*, Les stars, Paris 1957; *J. Durand*, Le cinéma et son public, Paris 1958; *F. Bellingroth*, Triebwirkungen des Films auf Jugendliche, Bern 1958; *J. T. Klapper*, The Effects of Mass Communication, Glencoe 1961; *E. Feldmann* (urednik), Theorie der Massmedien, München 1962; *L. de Heusch*, The Cinema and Social Science, Paris 1962; *R. Warshaw*, The Immediate Experience, New York 1962; *E. Patalas*, Sozialgeschichte der Stars, Hamburg 1963; *T. Gentile*, Cinema e società, Roma 1963; *P. Baldelli*, Sociologia del cinema, Roma 1963; *G. A. Huaco*, The Sociology of Film Art, New York 1965; *H. Mandelson*, Mass Entertainment, New York 1966; *M. Vrabec*, Film i odgoj, Zagreb 1967; *P. M. H. Cuipers*, Sociologie van de film, Utrecht 1967; *J. Lohisse*, Sociologie du cinéma, Paris 1969; *P. Wollen* (urednik), Sociology and Semiology, London 1969; *I. C. Jarvie*, Towards a Sociology of the Cinema, London 1970; *D. Prokop*, Soziologie des Films, Berlin 1970; *A. Todorović*, Filmski ukus kod omladine, Beograd 1971; *J.-P. Lebel*, Cinéma et idéologie, Paris 1971; *D. McQuail* (urednik), Sociology of Mass Communication, Harmondsworth 1972; *A. Tudor*, Image and Influence, London 1974; *W. Wright*, Sixguns and Society, London 1975; *M. Ferro*, Analyse de film — analyse de société, Paris 1975; *R. Sklar*, Movie-Made America, London/New York 1975; *G. Jowett*, Film, the Democratic Art, Boston 1976; *P. Sorlin*, Sociologie du cinéma, Paris 1977; *F. D. Lynch*, Clozentropy: A Technique for Studying Audience Response to Films, s. 1. 1978; *R. Dyer*, Stars, London 1979; *E. Moren*, Duh vremena LII, Beograd 1979; *G. Jowett/J. M. Linton*, Movies as Mass Communication, s. 1. 1980; *D. Lees/S. Berkowitz*, The Movie Business, New York 1981; *M. Rankovic*, Opšta sociologija umetnosti, Beograd 1983; *B. Austin*, The Film Audience. An International Bibliography of Research, s. 1. 1983; *P. Kerr*, Hollywood Film Industry, s. 1. 1987.

H. Tć.

SÖDERBAUM, Kristina, njem. glumica šved. podrijetla (Stockholm, 5. IX 1912). Iz dobrostojeće građanske obitelji, sa 16 godina dolazi u Njemačku i uči glumu kod R. Kleina-Roggea. Film. debi omogućuje joj redatelj E. Waschneck 1936. Od svoga prvog filma u režiji kasnijeg supruga → V. Harlana (1938) pa do kraja II svj. rata prva je zvijezda njem. kinematografije nacističkog razdoblja; lijepim izgledom i, kako se drži, polit. statusom svog supruga neprestano je inspirirala reklamne i propagandne stručnjake Goebbelsove Državne filmske komore. Izrazito privlačna plavuša čudnoga, skoro djetinjeg glasa, pretežito je tumačila melodramske uloge djevojaka i žena (iz raznih miljea) na rubu neurastenije i osjećajnog sloma. Takav glum. stil, potpomognut efektinim Harlanovim red. zahvatima, izazivao je usporedbe s tandemom J. von Sternberg/M. Dietrich — posebno u otkrivanju pritajene senzualnosti i potisnute seksualnosti. To potvrđuju Harlanovi filmovi *Mladost* (1938, seks kao grijeh), *Putovanje u Tilsit* (1939, monogamija kao osjećajna prepreka), *Židov Süß* (1940, seks kao represija), *Žrtveni hod* (1944, seksualnost i sklonost prema smrti) i *Hanna Amon* (1951, incestuozna ljubav); za sve te likove jedino je rješenje samoubojstvo (najčešće utapljanjem, pa su je nazivali »najljepšom utopljenicom njemačkog filma«). Bila je i zvijezda 4 Harlanova filma u boji (od 16 snimljenih u nacističkom razdoblju); uz spomenuti *Žrtveni hod*, to su još *Zlatni grad* (1942), *Kuća uz jezero* (1943) i *Kolberg* (1944). Na filmu se posljednji put pojavila 1974: u *Karlu Mayu* H.-J. Syberberga. Objavila je autobiografiju *Ništa ne ostaje zauvijek* (Nichts bleibt immer so, Bayreuth 1983).

Ostale važnije uloge: *Besmrtno srce* (V. Harlan, 1939); *Veliki kralj* (V. Harlan, 1942); *Izdaja Njemačke* (V. Harlan, 1955).

Vr. V.

SOFFICI, Mario, arg. redatelj i glumac (Mendoza, 14. V 1900 — Buenos Aires, 1977). Napušta studij elektrotehnike da bi postao kaz. glumac (kasnije i redatelj). Kao film. glumac (npr. *Buenosaireske lutke*, 1931, J. A. Ferreyre) ostvaruje golemu popularnost i brojne nagrade. Režira od 1935. Jedan je od najplodnijih i najznačajnijih stvaralaca arg. kinematografije, u koju — iako

u filmovima izrazito folklornih značajki — uvodi komponente soc. kritičnosti (utjecaj J. Forda). Ističu se: *Sjeverni vjetar* (Viento norte, 1937) o prvim dodirima gaučosa s pampsa sa civilizacijom; *111. kilometar* (Kilómetro 111, 1938) o špekulacijama preprodavača hrane; *Stari liječnik* (El viejo doctor, 1939) o teškom životu med. osoblja u arg. provinciji; *Zarobljenici zemlje* (Prisioneros de la tierra, 1939) o borbi čovjeka s prirodom, ali i protiv eksploatacije. Četrdesetih i poč. 50-ih godina okreće se komerc. produkciji; izdvajaju se filmovi *Rastrošna* (La pródiga, 1945), u kojem debitira glumica Eva Duarte (kasnije Evita Perón), i *Neobična zgoda o čovjeku i zvijeri* (El extraño caso del hombre y de la bestia, 1950, i gl. uloga), obradba motiva doktora Jekylla i gospodina Hyde-a, u kojem s minimumom trikova postiže vrlo uspjele efekte. Vrhuncem njegove karijere, ujedno jednim od najboljih poratnih arg. filmova, smatra se komedija pirandellovske inspiracije *Rosaura u 10 sati* (Rosaura a las diez, 1958). Zbog problema s peronističkom cenzurom povlači se poč. 60-ih godina.

Ostali važniji filmovi: *Duša muzičara* (El alma del bandoneón, 1935); *Susret na granici* (Cita en la frontera, 1940); *Kavalkada u cirkusu* (La cabalgada del circo, 1945).

Mi. Šr.



RUŽICA SOKIĆ

SOKIĆ, Ružica, film. kaz. i tv-glumica (Beograd, 14. XII 1934). Kao djevojčica sudjeluje u Dečjoj radio-dramskoj grupi Radio-Beograda, 1958. diplomira glumu na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Kraće vrijeme članica Savremenog pozorišta, ubrzo prelazi u Ateleju 212, gdje će brojnim ulogama (prvenstveno suvremenoga i domaćeg repertoara) otkriti i potvrditi dar »rođene glumice«. Već prvim ulogama navješta ne samo svojevrsni stil komike već i opredjeljenje za milje jednoga »pomereng sveta« s kojim uvjerljivo suosjeća, što joj donosi veliku popularnost u publike. Glumila je (do 1988) u oko 30 filmova; već za prvu ulogu (*Gorki deo reke*, 1965, J. Zivanovića) nagrađena je Srebrnom arenom na festivalu u Puli. Najveće uspjeha ostvarila je gl. ulogama pjevačice u filmu *Kad budem mrtav i beo* (Z. Pavlović, 1967) i prostodušne uličarke u filmu *Zuta* (V. Tadej, 1973), za koju je u Puli nagrađena Zlatnom arenom (igrala je i u istoimenom komadu G. Mihica u Ateleju 212), te sporednom ulogom majke kojoj sin pogiba u borbi u *Užičkoj republici* (Ž. Mitrović, 1974), za koju je također nagrađena Zlatnom arenom. Zapažena je i na televiziji (npr. komedije B. Crnčevića i A. Popovića, tv-serije *Ceo život za godinu dana*, *Rađanje radnog naroda*, *Zanati*, *Samci* i dr.). Za svoje film. i kaz. djelovanje dobila je brojne nagrade i priznanja (npr. na Sterijinom pozorju).

Ostale važnije uloge: *Bokseri idu u raj* (B. Čelović, 1967); *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (D. Makavejev, 1967); *Ima ljubavi, nema ljubavi* (N. Rajić, 1968); *Pozdravi Mariju* (M. Klopčić, 1969); *Cross Country* (M. Đorđević, 1969); *Ljubav i poneka psovka* (A. Vrdoljak, 1969); *Tragovi crne devojke* (Z. Randić, 1972); *Hitler iz našeg sokaka* (V. Tadej, 1975); *Poznajete li Pavla Pleša?* (J. Aćin i dr., 1975); *Čuvar plaže u zimskom periodu* (G. Paskaljević, 1976); *Leptirov oblak* (Z. Randić, 1977); *Hajdučka vremena* (V. Tadej, 1977); *Nije nego* (M. Milošević, 1978); *Pakleni otok* (V. Tadej, 1979); *Savamlala* (Ž. Mitrović, 1982); *Tesna koža* (M. Milošević, 1982); *Ada* (M. Kosovac, 1985); *Bal na vodi* (J. Aćin, 1986); *Druga Žikina dinastija* (Z. Čalić, 1986); *Već viđeno* (G. Marković, 1987); *Tesna koža 3* (A. Đorđević, 1988).

SOLANAS, Fernando Ezequiel, arg. redatelj (Buenos Aires, 16. II 1936). Studirao pravo, glazbu i kazalište. Nakon 2 kratkometr. filma 1962./63. okuplja skupinu mladih, militantnih redatelja, te 1966. osniva neovisnu proizvodno-distributersku zajednicu *Cine Liberación*. Vrhunac stvaralaštva postiže dokum. filmom *Sat visokih peći* (La hora de los hornos, 1968) u korežiji sa O. Getinom (s kojim 1973. korežira i dokumentarac o J. Peronu); ta optužba protiv nasilja feudalno-militarističke oligarhije i građanskog politikanstva, ujedno djelo snažne film. izražajnosti i složene strukture (uz snimke izravnoga film. dokumenta, fragmenti film. novosti, natpisi, graf. podloge, citati i intervjui) podijeljeno je u 3 dijela: *Neokolonijsizam i nasilje*, *Pokret oslobođenja i Nasilje i oslobođenje* (ukupno 260 min). Za arg. autore polit. orijentacije djelo je imalo vrijednost filma-manifesta, a i u svjetskim razmjerima postalo je uzor → političkog filma. Iduće godine S. i Getino objavili su teoretsku podlogu filma tekstom *Prema trećem filmu* (Hacia un tercer cine) prevedenim na 10 jezika. God. 1973. režira igr. film *Smrtni Fierra* (Los hijos de Fierro) od 210 min, prikazan tek 1978. u Francuskoj, prema poemi *Martín Fierro* J. Hernández iz 1872, s likom koji je postao simbol nacionalne borbe Argentinaca; otada je i sam polit. emigrant u Francuskoj. Ondje 1980. snima soc. film *Pogled drugih* (Le regard des autres) o ljudima s raznim fiz. i psih. oštećenjima, a 1985. polit. film *Tango — Gardelovo prognozo* (Tangos. El exilio de Gardel) o arg. izbjeglicama u Parizu. Kako mu je padom voj. hunte 1983. dozvoljen povratak u domovinu, ondje 1988. realizira francusko-arg. koprodukciju *Jug* (Sur), usredotočenu na proživljavanje polit. zatočenika puštenog nakon prestanka diktature, kojom je osvojio nagradu za režiju na festivalu u Cannesu. Bavi se i film. glumom.

R. Sr.

SOLDATI, Mario, tal. redatelj, scenarist, glumac i književnik (Torino, 17. XI 1906). Diplomiravši književnost, odlazi u SAD gdje se usavršava, potom i predaje na sveučilištu Columbia u New Yorku (usporo je i dopisnik lista "Il Lavoro" iz Genove). Po povratku knjigom *Amerika prva ljubav* (America primo amore, 1935) otpočinje uspješnu knjiž. karijeru; njegova darovitost ogleda se i u scenar. predlošcima — npr. za M. Camerinija (komedije *Muškarci, kakvi mangupi!*, 1932, i *Gospodin Max*, 1937, ali i profašistički udvorni *Veliki poziv*, 1936) i R. Castellania (*Pucanj iz pištolja*, 1941). Kao redatelj debitira u korežiji (*Princeza Tarakanova* — La principessa Tarakanova, 1938, sa F. Ozepom), dok mu je prvo samostalno ostvarenje *Dora Nelson* (1939). God. 1940. režira *Mali staromodni svijet* (Piccolo mondo antico), kanonski primjer estetike → kaligrafizma;

i idući filmovi (npr. *Sablast* — Malombra, 1942) odgovaraju takvoj poetici. Tek nakon rata S. "otkriva" problematiku svakodnevice i marginalnosti, ali izvan poetike realizma, pa se tada vladajućem neorealizmu približuje samo *Bijegom u Francusku* (Fuga in Francia, 1948). Žanrovski raznovrstan, režira ambiciozne adaptacije knjiž. predložaka (npr. *Eugenia Grandet*, 1946, prema Balzacu), populističke filmove (npr. *Daniele Cortis*, 1947), komedije (npr. *Milo za drago* — Botta e risposta, 1950, s Fernandelom), te komerc. pustolovine po ukusu najšire publike (npr. *Tri gusara* — I tre corsari, 1952). Najveće uspjehe ostvaruje filmovima *Provincijalka* (La provinciale, 1953) prema romanu A. Moravije o ženi (G. Lollobrigida) nezadovoljnoj hipokrizijom građanskog društva, *Žena s rijeke* (La donna del fiume, 1954), melodramom u ambijentu delte rijeke Po, i *Pisar Policarpo* (Policarpo, ufficiale di scrittura, 1959), komedijom s elementima satire na društvo, klasne i radne odnose u doba pojave prvih pisanih strojeva. Usredotočen na lit. stranu scenarija, produktivan (do povlačenja 1959. režirao je oko 30 filmova /3 u korežiji, 1 omnibus/), iznad zanatske korektnosti ali bez izrazitije autorske osobnosti, profesionalac i prema hollywoodskim standardima (suradivao je sa K. Vidorom u *Ratu i miru*, 1956, a sa W. Wylerom u *Ben-Huru*, 1959), prilagodljiv umj., polit. i komerc. datostima, nakon povlačenja s filma nastavio je uspješnu karijeru književnika. Djelovao je i kao film. glumac (npr. *Moj sin profesor*, 1946, R. Castellania).

Ostali važniji filmovi: *Nevolje gospodina Traveta* (Le miserie del signor Travet, 1946); *Zorrovan* (Il sogno di Zorro, 1951); *Ljubav me upropaštava* (È l'amor che mi rovina, 1951); *O.K., Nerone* (1951); *Mandrinove pustolovine* (Le avventure di Mandrin, 1952); *Strančeva ruka* (La mano dello straniero /The Stranger's Hand, 1953, koprodukcija s Vel. Britanijom); *Petak, 17 sati* (Era di venerdì 17, 1956).

Al. Pa.

SOLINAS, Franco, tal. scenarist i pisac (Cagliari, 1927 — Fregene, 1982). Isprva novinar, film. scenarist od 1951 (*Spušteni kapci* L. Comencinija). Nakon što je vlastiti roman *Squarcio* adaptirao za film *Široki plavi put* (1958) G. Pontecorva, sam ili u suradnji piše niz scenarija za društvenokritičke filmove, među njima i za neka vrlo uspješna ostvarenja struje → političkog filma (u zametku već od *Vanine Vanini*, 1961, R. Rossellinija). Zanimaju ga različite teme: otpor nacizmu (*Kapo*, 1960, G. Pontecorva), politika, sudstvo i mafija (*Salvatore Giuliano*, 1962, F. Rosija), kolonijalizam (*Bitka za Alžir*, 1966, i *Queimada — otok u plamenu*, 1969, G. Pontecorva), terorizam (*Opsadno stanje*, 1973, Costa-Gavrasa, te *Operacija Ogro*, 1979, G. Pontecorva /bez potpisa/), sukobi na lijevoj (*Sumnja*, 1975, F. Masellija), razizam (*Gospodin Klein*, 1976, J. Loseyja), a dao je doprinos i "politicizaciji" tzv. špageti-vesterna u drugoj polovici 60-ih godina (*Sokolov plijen*, 1967, S. Solime i *Plaćenik*, 1968, S. Corbuccija). Pisao je i za televiziju, a bavio se i film. publicistikom.

SOLLIMA, Sergio, tal. redatelj i scenarist (1921). Nakon bavljenja film. kritikom i scenariistikom za komerc. produkcije, 60-ih godina režira nekoliko špageti-vesterna, od kojih *Sokolov plijen* (Resa dei conti, 1967) prema scenariju F. Solinasa pridonosi politicizaciji podžanra. I u njegovim akcijskim thrillerima ima polit. elemenata, koji uglavnom ostaju nerazrađeni; izdvaja se *Revolver* (1973) o obračunu upravitelja zatvora i kriminalaca koji mu suprugu drže kao taoca. Visoku zanatsku razinu iskazuje i eskapističkim pustolovnim filmovima, kojima postiže najveće komerc. uspjehe;

ističe se *Sandokan — Tigar iz Malezije* (Sandokan, 1976, u 2 dijela) prema prozi E. Salgarija, prvotno snimljen kao tv-serija RAI-ja, vrlo zapažen zbog egzotičnih pejzaža i tada vrlo popularnoga ind. glumca K. Bedija.

Ostali važniji filmovi: *Zakon bezakonja* (Faccia a faccia, 1967); *Grad nasilja* (La città violenta, 1970); *Đavao u mozgu* (Il diavolo nel cervello, 1972); *Tigar je još živ* — *Sandokan* (La Tigre è ancora viva: Sandokan alla riscossa, 1977); *Crni gusar* (Il sorsaro nero, 1978).

V. Sva.

SOLNCEVA, Julija Ipolitovna, sovj. redateljica i glumica (Odesa, 7. VIII 1901). God. 1922. završava Državni institut muzičke drame, a 1924. debitira kao glumica likom marsovske kraljice u popularnom znanstvenofantastičnom filmu *Aelita* J. A. Protazanova. Od 1930. kontinuirano surađuje sa suprugom → A. P. Dovženkom: isprva kao asistenta redateljica (*Zemlja*, 1930 /i glumica/; *Ivan*, 1932; *Aerograd*, 1935), zatim kao suradnica na režiji (*Ščors*, 1939; *Mičurin — život u cvijeću*, 1947), napokon kao suredateljica (*Oslobođenje* — *Osvobođenje*, 1940 /dugometr. dokumentarni/). Za II svj. rata s Dovženkom korežira i dugometr. dokumentarne filmove *Bitka za našu sovjetsku Ukrajinu* (Bitva za našu Sovjetsku Ukrajinu, 1943) i *Pobjeda u zapadnoj Ukrajini i protjerivanje njemačkih okupatora preko granica ukrajinske sovjetske zemlje* (Pobeda na pravobrežnoj Ukrajine i izgnanje nemečkih zahvatčikov za predely Ukrajskih Sovetskih zemelj, 1945). Prvo joj je samostalno ostvarenje spektakl *Jegor Buličov i drugi* (Jegor Bulichov i drugie, 1945). Nakon što Dovženko umire uoči početka snimanja *Poeme o moru* (Poema o more, 1958), S. preuzima režiju i za taj rad dobiva i međunar. priznanja. Unatoč izloženosti povremenim nepovoljnim usporedbama s Dovženkovim majstorstvom, S. ustraje na realizaciji projekata koje je on zamislio: *Povijest plamenih godina* (Povest' plamennyh let, 1961, nagrada za režiju u Cannesu) poetizirana je, patosom ispunjena ratna kronika, dok *Začarana Desna* (Zacharovana Desna, 1963) ostvaruje gotovo hiperrealist. efekte u nastojanju da "prizove" dovženkovski vizualni prosede. Dovženkovom ratnom prozom nadahnut je i film *Nezaboravno* (Nezabyvaemoe, 1968), dok su *Zlatna vrata* (Zolotyje vorota, 1971) prikaz stvaralačkog puta njenog supruga. Dala je golem doprinos pripremi i objavljivanju sabranih djela A. P. Dovženka.

LIT.: A. Romanov, *Vernost'*, Moskva 1978; N. Tolčenova, *Julija Solnceva*, Moskva 1979.

N. Pc.

SOLOGNE, Madeleine (pr. ime **M. Vouillon**), franc. glumica (La Ferté-Imbault, 27. X 1912). Kći krojača, mlada dolazi u Pariz i radi u modnoj kući, potom kao slikarski model. Usporedo pohađa tečajeve glume, pa 1936. debitira na filmu (*Život pripada nama* J. Renoira), a 1937. i u kazalištu. Smedokosa, vitka i privlačna, koščata lica oštih crta, velikih očiju i naglašenih obrva, istaknuta no pravilna nosa i isturene brade, najbolju ulogu ostvaruje ambigvitnim likom u osuvremenjenoj verziji *Tristana i Izolde* — filmu *Vječno vraćanje* (J. Delannoy, 1943) uz J. Maraisa. Njezin fiz. izgled donosi joj gotovo neprekidno uloge egzotičnih ljepotica u komerc. komedijama ili melodramama, a ni povremeni nastupi uz glum. zvijezde poput M. Simona ili E. von Stroheima ne pomažu joj da se otme tom stereotipu. Stoga se nakon II svj. rata na filmu pojavljuje tek povremeno, posvetivši se kazalištu.

Ostale važnije uloge: *Odoka* (M. L'Herbier, 1937); *Adrienne Lecouvreur* (M. L'Herbier, 1938); *Ljudi na putu* (J. Feyder, 1938); *Vratimo se na Champs-Élysées* (S. Guitry, 1938); *Sukob* (L. Mo-

guy, 1938); *Zvezdano krstarenje* (A. Zwoboda, 1942); *Večeras dolazi prijatelj* (R. Bernard, 1946); *Poleđina karata* (A. Cayatte, 1948). Da. Mć.

SOLONJICIN, Anatolij (Otto) Aleksejevič, sovj. glumac (Bogorodsk, 30. VIII 1934 — Moskva, 11. VI 1982). God. 1960. završio studij glume u školi Sverdlovskoga dramskog kazališta, u kojem je i otpočeo karijeru. Na televiziji debitira 1963. a na filmu 1964. Međunar. ugled pribavlja mu 1971. zakašnjenja premijera *Andreja Rubljova* (1966) A. A. Tarkovskog, u kojem tumači glumački vrlo zahtijevan naslovni lik srednjov. ikonopisca, koristeći se u velikom dijelu filma tek nenametljivom gestikulacijom (bez verbalnih eksplicacija), dočaravajući tako dugo razdoblje slikarstva zavjeta šutnje. Duguljasta lica, odmjerena glasa koji rijetko povisuje, ostavljajući ponekad dojam introverta ili skeptika, S. se 70-ih godina nameće kao glumac atipičan za rus. školu povišenih glum. gesta, igrajući vrlo često u ambicioznim djelima: *Solaris* (1972), *Zrcalo* (1974) i *Stalker* (1980) A. A. Tarkovskog, *Kroz vatru prolaza nema* (1968) G. A. Panfilova, *Svoj među tuđima, tuđ među svojim* (1974) N. S. Mihalkova, *Uspom* (1977) L. J. Sepitko i dr. Tumači raznolike likove — cinične isljednike, intelektualce ili umjetnike, pa je za naslovnu ulogu u filmu *26 dana iz života Dostojevskog* (1981) A. G. Zarhog nagrađen na festivalu u Berlinu.

Ostale važnije uloge: *Voljeti čovjeka* (S. A. Gerasimov, 1972); *Legenda o Tihu Eulenspiegelu* (A. A. Alov i V. N. Naumov, 1975). N. Pć.

SOMLÓ, Tamas, madž. snimatelj i redatelj (Budimpešta, 21. III 1929). Isprva foto-reporter, 1949. diplomirao kameru na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti. Asistent je snimatelja u studiju za film. novosti i dokum. filmove, od 1951. i samostalni snimatelj. Snimio je oko 60 kratkometr. filmova (neke je sam i režirao); posebno se ističe u djelima lik. tematike (npr. *Vasarhelyijeve boje*, 1961; *János Tornyai*, 1962; *Miklos Borsos*, 1965, M. Meszaros), a velik uspjeh ostvaruje i snimanjem operacije na srcu dječaka u *Otkućaju srca* (1961) M. Meszaros. Već u tom razdoblju surađuje sa M. Jancsom, u čijem igr. prvijencu *Zvona su otišla u Rim* (1958) i sam debitira na cjelovečernjem filmu. Najveći uspjeh ostvaruje u Jancsovu filmu *Zvijezde i vojnici* (1967), zapaženu po izrazito dugim i dinamičnim kadrovima kojima se gledatelje "uvlači" u zbivanja. Perfekcionizam i izvedbena vještina takvih kadrova u dr. Jancsovim filmovima katkad djeluje kao manirizam. U filmu *Tri noći jedne ljubavi* (Gy. Revesz, 1967) iskazuje se i majstorom snimanja u boji. Od sredine 70-ih godina potpuno se posvećuje dokum. filmu. God. 1970. režirao je igr. film *Besmrtni legionar* (A. halhatatlan legios).

Ostali važniji igr. filmovi (kao snimatelj): *Odvezivanje i vezanje* (M. Jancso, 1963); *Tako sam došao* (M. Jancso, 1964); *Golači* (M. Jancso, 1965); *Sunce je zašlo* (M. Meszaros, 1968); *Svježi vjetrovi* (M. Jancso, 1969); *Kidnapiranje na mađarski način* (Z. Varkonyi, 1972); *Nevini ubojice* (Z. Varkonyi, 1973); *Bila jednom jedna obitelj* (Gy. Revesz, 1974). K. Mik.

SOMMER, Elke (npr. ime **E. Schletz**), njem. glumica (Berlin, 6. XI 1940). Kći pastora. God. 1959. proglašena je za Mis Viareggio i iste godine debitirala na filmu u Italiji; prvi uspjeh postigla je iste godine *Brodom smrti* G. Tresslera u Njemačkoj. Oniža, skladno građena plavuša lutkasta izgleda → nimfete, osrednje nadarenosti, nastupa uglavnom u akcionim filmovima i komedijama tal., njem., franc. i brit. proizvodnje; od 1963

(Nagrada M. Robsona) ostvaruje i hollywoodsku karijeru. Od 70-ih godina češće tumači i zahtjevnije uloge (npr. *Put u Beč*, 1973, E. Reitz i *Jedan od nas dvojice*, 1974, W. Petersena). Nastupila je u njemačko-jugosl. koprodukciji *Ostrva* (J. Zivanović, 1963). Igra i na televiziji (npr. tv-serija *Petar Veliki*).

Ostale važnije uloge: *Pobjednici* (C. Foreman, 1963); *Pucanj u tami* (B. Edwards, 1964); *Umijeće ljubavi* (N. Jewison, 1965); *Zamka novca* (B. Kennedy, 1966); *Oscar* (R. Rouse, 1966); *Opasnije od muškaraca* (R. Thomas, 1967); *Matt Helm sređuje račune* (Ph. Karlson, 1968); *Prijava heroji Yuke* (J. Negulesco, 1970); *Cepelin* (E. Périer, 1970); *Percy* (R. Thomas, 1971); *Najveći ljubavnik na svijetu* (R. Thomas, 1974); ... i na kraju ne ostade nitko (P. Collinson, 1974); *Tajna švicarske banke* (J. Arnold, 1977); *Zarobljenik dvorca Zenda* (R. Quine, 1979); *Najveća pljačka banke* (R. Thomas, 1979); *Zaljubljena Lily* (K. Mak, 1985, sudjelovala i u produkciji). V. R. V.

SONDERGAARD, Gale (pr. ime **Edith Holm Sondergaard**), am. glumica (Litchfield, Minnesota, 15. II 1899 /negdje 1900, čak 1907/ — Woodland Hills, California, 14. VIII 1985). Kći dan. useljenika, studirala glumu na sveučilištu Minnesota. Karijeru otpočinje 20-ih godina u kazalištu (karakterne uloge). Na filmu debitira 1936 (*Anthony Adverse* M. LeRoya) i ulogom suradnice trgovca — protagonistova dobrotvora osvaja Oscar za epizodu (prvi u kategoriji). Najčešće tumači odlučne i hladne žene: npr. suprugu A. Dreyfusa u *Životu Émilea Zola* (W. Dieterle, 1937), meks. caricu Eugeniju u *Juarezu* (W. Dieterle, 1939) i suprugu guvernera Californije u filmu *U znaku Zorroa* (R. Mamoulian, 1940). Najveći uspjeh ostvaruje likom Kineskinje koja se osvećuje za smrt svog ljubavnika u *Pismu* (W. Wyler, 1940); nakon toga, 40-ih godina često glumi likove žena zlih namjera. Zbog simpatiziranja komunizma, 1949. s drugim suprugom → H. J. Biberanom dospjeva na crnu listu, pa na filmu ne nastupa sve do 1969. Stoga se vraća kazalištu, a povremeno glumi i na televiziji. Surađivala je na dokum. filmu o makartističkim prigonima sineasta — *Suđenje Hollywoodu* (1976) J. Hespera jr.

Ostale važnije uloge: *Djevica iz Salema* (F. Lloyd, 1937); *Sedmo nebo* (H. King, 1937); *Lord Jeff* (S. Wood, 1938); *Mačka i kanarinac* (E. Nugent, 1939); *Plava ptica* (W. Lang, 1940); *Otok zaboravljenih grijeha* (E. G. Ulmer, 1943); *Božićni blagdani* (R. Siodmak, 1944); *Ana i kralj Sijama* (J. Cromwell, 1946); *Pirati iz Montereyja* (A. L. Werker, 1947); *Put u Rio* (N. Z. McLeod, 1947); *Istočna strana — zapadna strana* (M. LeRoy, 1949); *Robovi* (H. J. Biberman, 1969); *Povratak čovjeka zvanog Konj* (I. Kershner, 1976). B. Vid.

SORDI, Alberto, tal. glumac i redatelj (Rim, 15. VI 1919). Nakon kraćeg školovanja na privatnim glum. školama u Milanu, sa 17 godina otpočinje karijeru u putujućim družinama. Na filmu najprije "posuđuje glas" O. Hardyju, dok kao glumac debitira 1938 (*Princeza Tarakanova* F. Ozepa i M. Soldatija). Dugo glumi sporedne uloge; prvu glavnu — zahvaljujući popularnosti stečenoj u humorističkim radio-programima — dobiva 1950. Pravu priliku pruža mu F. Fellini u svomu *Bijelom šeku* (1952), suptilnoj parodiji na junake foto-romanâ. Svoj temeljni lik, ujedno i glum. stil, kreira u *Dangubama* (1953) F. Fellingija: glumi lijenčinu (a i njegov stil komike je — za razliku od većine tal. komičara — manje »razmahan«, često zasnovan na sporim reakcijama) i gotovana željnog lagodnog života, infantilnoga, ponekad zloga zbog osjećaja besperspektivnosti provincij-

skog življenja, ali u biti ipak bezazlenog dobričinu; za tu je ulogu nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento. Postaje jedan od najtraženijih tal. glumaca (samo 1953. snima 12 filmova), no takva hiperprodukcija dovodi i do vulgarizacije njegove komike koja ponekad prelazi u jeftinu farsičnost. Ipak, pamte se i vrсна ostvarenja: *Brak* (A. Petrucci, 1954), *Zavodnik* (F. Rossi, 1955), *Junak našeg doba* (M. Monicelli, 1955), *Neženja* (A. Pietrangeli, 1955, Nastri d'Argento), *Fortunella* (E. De Filippo, 1958), *Lopov on, lopov ona* (L. Zampa, 1958) i *Težak je život* (D. Risi, 1961). Od kraja 50-ih godina igra i dramske uloge, pa se tako u ratnim dramama *Veliki rat* (M. Monicelli, 1959, Nastri d'Argento) i *Svi kućama* (L. Comencini, 1960) njegov osnovni tip dangube transformira u heroja; u *Učitelju iz Vigevana* (E. Petri, 1963) tumači čak krajnjeg gubitnika. Ulogu sličnu spomenutima igra kasnije i u filmu *Mali, sasvim mali građanin* (M. Monicelli, 1977, Nastri d'Argento), gdje od sitnog činovnika kojem teroristi slučajno ubiju sina-jedinca postaje krvoločni osvetnik. Veliki komičarski uspjeh ostvaruje još likom legendarnog šaljivca u *Markizu del Grillu* (1981) M. Monicellija. Za filmove u kojima glumi (oko 190 do 1989) često sam daje ideje ili je koscenarist. Nastupa i na televiziji (npr. tv-serija *Zaručnici*).

Režirao je (od 1965) i nekoliko film. komedija koje ne izlaze iz stand. okvira *commedie all'italiana* (npr. *Oprostite, da li ste za ili protiv?* — Scusi, lei è favorevole o contrario?, 1966; *Talijan u Americi* — Un Italiano in America, 1967; *Zvezdana prašina* — *Polvere di stelle*, 1973; *Dok ima rata, ima i nade* — *Finché c'è guerra c'è speranza*, 1974; *Zajednički osjećaj stida* — *Il comune senso di pudore*, 1976; *Znam a znaš da znam* — *Io so che tu sai che io so*, 1982); u svima i igra gl. uloge.

Ostale važnije uloge: *Nevođe gospodina Traveta* (M. Soldati, 1946); *Zločin Giovannija Episcopa* (A. Latuada, 1947); *Pod suncem Rima* (R. Castellani, 1948); *Naći ćemo se u tunelu* (M. Bolognini, 1953); *Jedan dan na sudu* (Steno, 1953); *Dvije noći s Kleopatrom* (M. Mattoli, 1954); *Amerikanac u Rimu* (Steno, 1954); *U znaku Venere* (D. Risi, 1955); *Ljepotica iz Rima* (L. Comencini, 1955); *Moj sin Neron* (Steno, 1955); *Stražar, nadstražar, narednik* (M. Bolognini, 1956); *Muž* (G. Puccini i N. Loy, 1958); *Venecija, mjesecina i ti* (D. Risi, 1958); *Pakao u gradu* (R. Castellani, 1958); *Torbari* (F. Rosi, 1959); *Udovac* (D. Risi, 1959); *Stražar* (L. Zampa, 1960); *Crimen* (M. Camerini, 1960); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Mafijaš* (A. Latuada, 1962); *Bum* (V. De Sica, 1963); *Leteci tanjur* (T. Brass, 1964); *Velikanstveni ljudi u letječim mašinama* (K. Annakin, 1965); *Vještice* (omnibus, epizoda M. Bolognini, 1967); *Liječnik socijalnog osiguranja* (L. Zampa, 1968); *Opće pobijanje* (N. Loy, 1972); *Igra karata* (L. Comencini, 1972); *Najljepša večer moga života* (E. Scola, 1972); *Svjedok* (J.-P. Mocky, 1978); *Bertoldo, Bertoldino i Cacaseno* (M. Monicelli, 1984); *Ja sam paranormalni fenomen* (S. Corbucci, 1986).

LIT.: C. G. Fava, Alberto Sordi, Roma 1979; G. Governi, Alberto Sordi: un Italiano come noi, Milano 1979. D. Sva.

SOREL, Jean (pr. ime **J. de Combault-Roquebrune**), franc. glumac (Marseille, 25. IX 1934). Iz plemićke obitelji, studij u Parizu započinje radi diplomatske karijere. Na amat. predstavi *Mletačkog trgovca* zapažaju ga film. producenti, pa 1959. debitira na filmu. Izrazito lijep, pomalo sanjarskog izgleda, poč. 60-ih godina je — po nekim kritičarima — »idealna zamjena za Gérarda Philipea«. Prešavši u Italiju, nastupa uglavnom u ko-

merc. filmovima, a mijenja i »fah«: sve češće igra nastrane likove (npr. brat C. Cardinale incestuoznih sklonosti u *Dragim zvijezdama Velikog medvjeda*, 1965, L. Viscontija) i slabiće (npr. *Neobična djevojka*, 1969, D. Damianija). Već u tom razdoblju sve više tumači uloge »drugog plana« (npr. pažljivi suprug C. Deneuve u *Ljepotici dana*, 1967, L. Buñuela), a od 70-ih godina nastupa uglavnom na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Slatke prevare* (A. Lattuada, 1959); *Saljivi dan/jedan dan u Rimu* (M. Bolognini, 1960); *Amélie ili vrijeme ljubavi* (M. Drach, 1961); *Zivio Henrik IV, živjela ljubav!* (C. Autant-Lara, 1961); *Zlato Rima* (C. Lizzani, 1961); *Četiri dana u Napulju* (N. Loy, 1962); *Pogled s mosta* (S. Lumet, 1962); *Germinal* (Y. Allégret, 1963); *Kokošje meso* (J. Duvivier, 1963); *Vrtuljak* (R. Vadim, 1964); *Made in Italy* (N. Loy, 1965); *Vikend na talijanski način* (D. Risi, 1965); *Nered* (F. Brusati, 1967); *Ubij me što brže... zima mi je!* (F. Maselli, 1967); *Sakal* (F. Zinnemann, 1972); *Djeca iz ormara* (B. Jacquot, 1977); *Sestre Brontë* (A. Téchiné, 1979); *Bonnie i Clyde na talijanski način* (Steno, 1983).

Da. Mc **SOTHERN, Ann** (pr. ime **Harriette Lake**), am. glumica (Valley City, North Dakota, 22. I 1909). Kći pjevačice, studirala glazbu u Washingtonu. Na filmu pod pravim imenom debitira 1929, a na Broadwayu 1930 (ostvaruje zapaženu kaz. karijeru). Od 1933 (kao *Ann Sothern*) glumi najčešće u film. musicalima, gdje do izražaja dolazi njen pjevački i komičarski dar — posebno u ekranizacijama broadwayskih hitova *Budi dobra, gospo* (1941) i *Panama Hattie* (1942) N. Z. McLeoda. Posebnu popularnost stječe naslovnom ulogom u seriji *Maisie* (10 filmova 1939–46). Povremeno glumi i zanimljive karakterne uloge (npr. *Brat Orhideja*, 1940, L. Bacona i *Plava gardenija*, 1953, F. Langa). Od sredine 50-ih godina vrlo je uspješna na televiziji (2 vlastita show-programa), pa od 60-ih prorjeđuje film. nastupe.

Ostale važnije uloge: *Folies-Bergère* (R. Del Ruth, 1935); *Tisuće klti* (G. Sidney, 1943); *Znak za pljačku* (R. Thorpe, 1944); *Riječi i glazba* (N. Taurog, 1948); *Pismo trima ženama* (J. L. Mankiewicz, 1949); *Najbolji čovjek* (F. J. Schaffner, 1964); *Silvoja* (G. Douglas, 1965); *Luda mama* (J. Demme, 1975); *Kitovi u kolovozu* (L. Anderson, 1987).

B. Vid.

SOTLAR, Bert, film., kaz. i tv-glumac (Kočevje, 4. II 1921). Školovao se na Akademiji igralke umetnosti u Ljubljani. U sezoni 1947/48. bio je član Jugoslovenskoga dramskog pozorišta iz Beograda, a od 1951. Slovenskoga narodnog gledališća iz Ljubljane; ističe se širokim rasponom psihološki složenih likova. Na filmu debitira 1950 (*Žezero R.-L. Đukića*). Najčešće je tipiziran u 2 vrste likova: seljaka (u raz. pov. razdobljima) i borca NOB-a. U *Tri priče* (omnibus, epizoda I. Pretnara, 1955) temperamentni je mlinar koji izazove smrt mlade djevojke, u filmu *Toga ljepog dana* (F. Štiglic, 1962) veseli udovac kojem traže ženu, a u *Desetom bratu* (V. Duletić, 1982) seoski čudak. Muževna izgleda, posebnu popularnost stekao je likovima partizana — i u slov. filmovima (npr. *Ne plači, Petre!*, 1964, F. Štiglica) i izvan Slovenije (npr. *Ne okreći se, sine*, 1956, B. Bauera/nagrađen *ex aequo* na festivalu u Pulji, *Kozara* 1962, V. Bulajića, *Sutjeska*, 1973, S. Delića i dr.). Nastupa i u koprodukcijskim filmovima (npr. *Cesta duga godinu dana*, 1958, G. De Santisa i *Sarajevski atentat*, 1968, F. Hadžića), kao i filmovima i na televiziji njem. govornog područja.

Ostale važnije uloge: *Svijet na Kajžaru* (F. Štiglic, 1952); *Kuća na obali* (B. Kosanović, 1954);



B. SOTLAR u filmu *Kozara*

Trenuci odluke (F. Čap, 1955); *U mreži* (B. Stupica, 1956); *Rafal u nebo* (V. Bjenjaš, 1958); *Dobri stari pianino* (F. Kosmač, 1959); *Tri četvrtine sunca* (J. Babič, 1959); *Dvostruki obruč* (N. Tanhofer, 1963); *Sretno, Kekec!* (J. Gale, 1963); *Dobra kob* (M. Kosovac, 1964); *Lucija* (F. Kosmač, 1965); *Cvijeće u jesen* (M. Klopčič, 1973); *Crveni udar* (P. Golubović, 1974); *Četiri dana do smrti* (M. Jokić, 1976); *Idealist* (I. Pretnar, 1976); *Mangupi* (J. Bevc, 1977); *Sudbine* (P. Golubović, 1978); *Moja draga Iza* (V. Duletić, 1979); *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982); *Stričevi su mi pričali/Vesela svadba* (F. Štiglic, 1983).

Lj. N.

SOTO, Helvio, čil. filmski i tv-redatelj (Santiago, 1930). Nakon studija u domovini, red. karijeru otpočinje na arg. televiziji, potom prelazi na čileansku. Prvi kratkometr. film režira 1964, zatim (1966) sudjeluje u jednomu koprodukcijskom omnibusu, dok je njegov prvi cjelovečernji film *Krvava salitra* (Caliche sangriento, 1969), demistifikacija voj. zasluga, na tragu filmsko-polit. pamfletizma njegovih generacijskih drugova (npr. M. Littina). Po dolasku socijalista S. Allendea na vlast (1970) angažira se na obnovi čil. kinematografije, ali i uspješno režira filmove *Glasački listić i puška* (Voto + fusil, 1971) o povijesti čil. ljevice i »polit-thriller« *Preobražaj šefa političke policije* (Metamorfosis de un jefe de la policía política, 1973). Nakon voj. udara 1973. emigrira u Francusku. Ondje režira minucioznu rekonstrukciju pada Allendeove vlade *Kiša nad Santiagom* (Il pleut sur Santiago, 1975) s mnogo franc. i međunar. zvijezda, a potom i thriller o tragičnom emigrantskog življenja *Trostruka smrt treće osobe* (La triple mort du troisième personnage, 1980). Bavi se i film. publicistikom.

Mi. Šr.

SOURIAU, Étienne, franc. filozof, estetičar i teoretičar (1892—1979). Jedan od vodećih predstavnika fenomenološke estetike, profesor na Sorbonni, osnivač i rukovodilac *Filmoškog instituta* pri Institutu za umjetnost u Parizu, koji je bio veoma aktivan oko 1950. i iz kojeg su potekli čuveni filmološki testovi *TET* (test filmique thématique). Nalazeći da se umjetnost među sobom razlikuje po senzibilnim kvalitetama koje angažiraju, za senzibilne kvalitete filma proglašavao je *szejtlost* i *sjenku* kojima se pridodaje *pokret*, pa je film smatrao bliskim plastičnim umjetnostima i fotografiji po senzibilnosti za svjetlo, te plesu i pantomimi po senzibilnosti za pokret (*Odnos među umjetnostima* — La correspondance des arts, 1947). Sastavio je »filmološki rječnik« od 8 izraza,

kojim je uveo u praksu nekoliko kasnije općeprihvaćenih termina, kao → *afilmsko*, *dijegetičko* (→ *DIJEGETA*) itd. (*Predgovor* — Préface / za zbornik filmoloških radova raznih autora koji je sâm uredio *Filmski svijet* — L'univers filmique, 1953/). Proučavao je sličnosti i razlike između dojma stvarnog svijeta i film. slike, utvrdivši da se razlike pojavljuju kao *superiorne za film* (finalnost film. svijeta, u kojem je sve postavljeno u funkciju gledaočeve ličnosti; fiz. ritam koji se treba dotaci čovjekove afektivnosti; specifični psihomotorički fenomeni koji neskladno relativiziraju prostor i vrijeme; usmjeravanje na povlaštena čula, gdje se vizualne vrijednosti javljaju kao homogene, a auditivne kao heterogene) i *inferiorne po njega* (sve se sagledava izvana, bez introspekcije i odgovarajuće identifikacije, pa je potreban poseban napor da se unutrašnje u čovjeku prikaže simbolizmom ili osobitom ekspresijom; sve je hipertrofirano i »puno grešaka« u odnosu na iskustvo sa stvarnošću), a da gledalac ipak tu sliku prima ne kao realnost sna, jer je od ovoga logičnija i više poštuje materijalne zakonitosti, već kao realnost života u svakodnevi (*Glavne osobine filmskog svijeta* — Les grands caractères de l'univers filmique /u spomenutom zborniku/).

Ostali značajni radovi: *Priroda i granice pozitivnih doprinosa estetike filmologiji* (Nature et limites des contributions positives de l'esthétique à la filmologie, 1947); *Filmologija i komparativna estetika* (Filmologie et esthétique comparée, 1952); *Ritam i jedinstvo* (Rythme et unanimité /u zborniku *Filmski svijet*/).

Du. S.

SOUTTER, Michel, švic. redatelj franc. izraza (Ženeva, 2. VI 1932). Nakon gimnazije bavi se raznim poslovima. Širokih interesa, objavljuje zbirku poezije (1953), piše libreto za operu J. Guynoneta, nastupa kao šansonjer-kantautor. U Parizu upoznaje C. Gorettaa; kao njegov asistent 1961. otpočinje film. karijeru. Od 1965. režira na televiziji, dok prve kinemat. filmove (*Zubati mjesec* — La lune avec les dents, 1966; *Hašiš* — Hashisch, 1967; *Jabuka* — La pomme, 1969; *James ili ne* — James ou pas, 1970; *Mjernici* — Les arpenteurs, 1972) snima u niskobudžetnim uvjetima (na 16mm vrpici) i u crno-bijeloj tehnici. Iznenađni uzlet švic. frankofonske kinematografije poč. 70-tih godina, čiji je — nakon Gorettaa i A. Tannera — najznačajniji protagonist, omogućuje mu rad na visokobudžetnim projektima, uz znatno povoljnije produkcijske uvjete i često s poznatim franc. zvijezdama. Ti njegovi filmovi (npr. *Bijeg* — L'escapade, 1973; *Orijentiranja*



S. SPACEK u filmu *Rudareva kći*

— Repérages, 1977; *Ženska ljubav* — L'amour des femmes, 1981; *Adam i Eva* — Adam et Ève, 1983; *Potpis: Renart* — Signé Renart, 1985) manjim brojem likova, emotivnošću, vještim miješanjem dramskih i komičnih elemenata, te »škrtim« red. stilom izazivaju usporedbu s djelima čehosl. »novog vala« iz 60-ih godina. Mi. Šr.

SOVCOLOR → KOLOR

SPAACK, Catherine, tal. glumica belgijsko-franc. podrijetla (Pariz, 3. IV 1945). Kći → Charlesa S. i glumice Claude Clèves, nećakinja državnika Henrija S. God. 1958. upoznaje prijateljicu redatelja J. Gauthiera, s čijom pomoću debitira na filmu. Ugled stječe već 1959. u franc. filmu *Rupa* J. Beckera i tal. filmu *Slatke prevare* A. Lattuada, inače obiteljskog prijatelja. Prešavši u Italiju, jedna je od prvih → nimfeta tal. kinematografije. Svjetlokosa, vrlo privlačna, izrazito spontana nastupa, tumači djevojke bez predrasuda i moralnih obzira (*Djevojka iz Parme*, 1963, A. Pietrangeli), blazirane pripadnice viših slojeva (*Dosada*, 1963, D. Damianija /po kritici, njena najbolja uloga/) ili mlade žene koje preuzimaju inicijativu u ljubavnim odnosima (*Topli život*, 1964, F. Vancinija, te *Žene vladaju*, 1968, P. Feste Campanilea /gdje iskazuje i komičarski dar/). Ustrajući na stvorenom tipu, povremeno ponovno nastupa u Francuskoj, pa i u SAD. Od sredine 70-ih godina gotovo se potpuno — kao glumica i voditeljica — okreće televiziji.

Ostale važnije uloge: *Luda želja* (L. Salce, 1962); *Opasne krivine* (D. Risi, 1962); *Vikend u Zuydcooteu* (H. Verneuil, 1964); *Vrtuljak* (R. Vadim, 1964); *Made in Italy* (N. Loy, 1965); *Gospođica de Maupin* (M. Bolognini, 1965); *Brancaleoneova vojska* (M. Monicelli, 1966); *Preljub na talijanski način* (P. Festa Campanile, 1966); *Hotel* (R. Quine, 1967); *Neobična djevojka* (D. Damiani, 1969); *Mačka s devet repova* (D. Argento, 1970); *Umorstvo je umorstvo* (E. Périer, 1972); *Dragi roditelji* (E. M. Salerno, 1973); *Grozница za ubiti se!* (Steno, 1977); *Ljubavnici nedjeljom* (omnibus, epizoda D. Risija, 1980); *Claretta* (P. Squitieri, 1984).

Da. Mć.

SPAACK, Charles, franc. scenarist podrijetlom iz Belgije (Bruxelles, 25. V 1903 — Nica, 4. III 1975). Iz čuvene belg. obitelji koja je dala niz značajnih ličnosti kult. i polit. života (otac pjesnik i dramatičar, majka dugogodišnja članica belg. Senata, jedan brat istaknuti političar, drugi dramatičar); otac → Catherine S. Prekida studij

prava i bavi se novinarstvom, a uspješan je i kao kaz. pisac. God. 1928. odlazi u Pariz, gdje ga zemljak — redatelj J. Feyder uvodi u krug mladih sineasta koji čine J. Epstein, R. Clair, M. Carné i dr. Iduće godine piše svoj prvi scenarij za *Novu gospodu* J. Feydera, za kojeg stvara još 3 značajna predloška: *Velika igra* (1934), *Pansion Mimoza* (1935) i *Herojski kermes* (1936). Velik doprinos daje i franc. → poetskom realizmu: *Velika iluzija* (J. Renoir, 1937) i *Kraj dana* (J. Duvivier, 1939). Osnovni postulat njegova pisanja za film bilo je vjerno slikanje određene sredine (*la peinture d'un milieu*), u kojoj likovi nose određene tipične karakteristike vezane uz soc. podrijetlo (što je ponajbolje uočljivo u *Velikoj iluziji*). Nakon II svj. rata osobito uspješno surađuje sa A. Cayatteom, posebno u »filmovima s tezom« *Pravda je izvoršena* (1950) i *Svi smo mi ubojice* (1952). Istaknuo se i kao adaptator knjiž. djela (npr. Dostojevskoga /*Idiot*, 1946, i *Zločin i kazna*, 1956, G. Lampina/; Gorkoga /*Na dnu*, 1936, J. Renoira/ i dr.). Sam ili u suradnji napisao je oko 140 scenarija, od kojih je realizirano više od 100. Aktivan je do 1974; u poslijeratnom razdoblju njegove predloške realiziraju mahom redatelji starije generacije (npr. Duvivier, Cayatte, H. Decoin, Christian-Jaque, G. Lacombe i dr.), s kojima je od kritičara franc. novog vala bio napadan kao jedan od najeminentnijih predstavnika tzv. *cinéma d'adaptation*. Režirao je igr. film *Misterij Barton* (Le mystère Barton, 1949) — bez većeg uspjeha.

I njegova mlađa kći **Agnès Spaak** je glumica.

Ostali važniji filmovi: *Zastava* (J. Duvivier, 1935); *Bilo ih je pet* (J. Duvivier, 1936); *Čovjek dana* (J. Duvivier, 1936); *Ždrijelo ljubavi* (J. Grémillon, 1937); *Neobični gospodin Victor* (J. Grémillon, 1938); *Mollenard* (R. Siodmak, 1938); *Posljednji povratnik* (P. Chénal, 1939); *Božanski trag* (L. Moguy, 1940); *Kakav otac, takav sin* (J. Duvivier, 1940); *Ubojstvo Djeda Mraza* (Christian-Jaque, 1941); *Nebo pripada vama* (J. Grémillon, 1943); *Stubište bez kraja* (G. Lacombe, 1943); *Dio sjene* (J. Delannoy, 1945); *Domovina* (L. Daquin, 1945); *Afera kraljčine ogrlice* (M. L'Herbier, 1946); *Pamika* (J. Duvivier 1946); *Vječni sukob* (G. Lampin, 1947); *Poledina karata* (A. Cayatte, 1948); *Čovjek čovjeku* (Christian-Jaque, 1948); *Noć je moje carstvo* (G. Lacombe, 1951); *Divna stvorenja* (Christian-Jaque, 1952); *Thérèse Raquin* (M. Carné, 1953); *Ođemuti gole* (M. Pagliero, 1953); *Plaža* (A. Lattuada, 1953); *Osnovna škola* (A. Lattuada, 1954); *Velika igra* (R. Siodmak,

1954); *Prije potopa* (A. Cayatte, 1954); *Crni dosje* (A. Cayatte, 1955); *Pariz, Palace Hotel* (H. Verneuil, 1956); *Kad se žena umiješa* (Y. Allégret, 1957); *Varalice* (M. Carné, 1958); *Katja* (R. Siodmak, 1959); *Usijana soba* (J. Duvivier, 1962); *Cartouche* (Ph. de Broca, 1962); *Germinal* (Y. Allégret, 1963); *Mač i vaga* (A. Cayatte, 1963); *Četiri dana u paklu* (É. Périer, 1974).

Da. Mć.

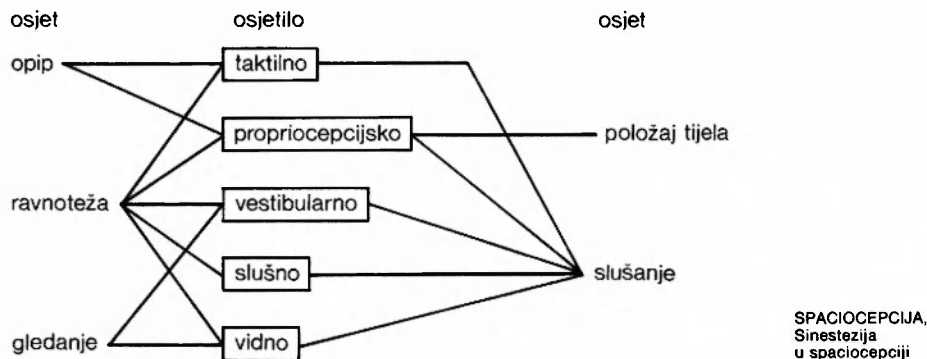
SPACEK, Sissy, (pr. ime **Mary Elizabeth Spacek**), am. glumica (Quitman, Texas, 25. XII 1949). Iz obitelji češ. podrijetla, kraće vrijeme uči glumu u → Actors' Studiju (profesor joj je sâm L. Strasberg). Karijeru otpočinje na televiziji. Na filmu se prvi put pojavljuje 1970 (*Smeće* P. Morrisseyja), dok prvu veću ulogu — štićenice L. Marvinu — ima u *Lavu među gangsterima* (1972) M. Ritchieja. Vrlo je zapažena već idućom ulogom 15-godišnje djevojke koja s mladićem-ubojicom (M. Sheen) luta Amerikom u *Pustari* (1973) T. Malicka. Sitna, krhke građe, plavokosa i pjegava lica, u prvoj fazi film. karijere najčešće glumi žrtve okoline koje se s vremenom mijenjaju, čega je najekstremniji primjer lik kćeri religiozno fanatične majke koja se — ismijavana u školi — okrutno osvećuje otkrivši u sebi parapsihol. sposobnosti u filmu *Carrie* (1976) B. De Palme; tipski je slična uloga povučene med. sestre koja postupno postaje sve samouvjerenija i agresivnija u *Tri žene* (1977) R. Altmana. Na vrhuncu je karijere potkraj 70-tih godina, kada dobiva Oscar u biografskom filmu *Rudareva kći* (1980) M. Apteda, gdje tumači Lorettu Lynn, djevojku iz rudarskog kraja koja postaje zvijezda country-muzike; ta uloga ujedno je oslobođenje od prethodno stvorenog stereotipa. Kasnije uspjehe postiže u angažiranim filmovima *Nestali* (Costa-Gavras, 1982), kao mlada Amerikanka koja traži supruga nestalog za voj. udara u Čileu 1973, i *Marie* (R. Donaldson, 1985), kao M. Ragghianti, žena koja je 1973. razotkrila korupciju u polit. vrhovima sav. države Tennessee.

Njezin suprug **Jack Fisk** je film. scenograf i redatelj.

Ostale važnije uloge: *Dobrodošli u Los Angeles* (A. Rudolph, 1977); *Rijeka* (M. Rydell, 1984); *Zločini srca* (B. Beresford, 1986).

B. Vid.

SPACIOCEPCIJA, osjet za percepciju prostora; ostvaruje se u sustavu za percepciju prostora, koji čine *vidno*, *slušno* i *vestibularno osjetilo*, te *opip* i *propriocepcija*. Zatvarajući senzorički ulaz i motorički izlaz senzomotoričkim sklopom, S. omogućuje komunikaciju s okolinom, svladavanje prostora i daje prirodnu svijest o prostoru, na kojoj se kasnije grade predodžba, mišljenje i govor. Osjet (senzorički modalitet) nije usko ni nužno vezan uz određeno osjetilo (anatomsko-fiziološku cjelinu s osjetnim organom, živčanim putovima i senzoričkom korom mozga). Tako, jednostanična bića imaju *taktilje* (npr. fototaksiju, mehanotaksiju, stereotaksiju), koje nisu vezane uz osjetila, jer ih ta bića nemaju. U evoluciji osjeti prethode osjetnim organima. Dok s jedne strane ima osjeta bez osjetila, s druge neki osjetni organi imaju više osjeta. S treće pak, neki se osjeti ostvaruju suradnjom više osjetila, što je evolucijski razumljivo, jer u početku postoji totalna komunikacija u kojoj nema anatomske diferencijacije ni senzoričkih granica, pa osjetila i dalje osjetaju povezana i čine cjelinu u središnjemu živčanom sustavu. To su i neki od razloga koji otežavaju čak da se nabroje svi osjeti. Danas ih je poznato tridesetak, a prije 100 godina navodilo ih se samo 5. Posebno su povezana osjetila koja čine sustav za percepciju prostora. Najstarije je kožno osjetilo. Ono je eksteroreceptor, upoznaje okolinu koja



dotiče površinu tijela, ali ako se nađe u gustom sredstvu, u vodi ili u dodiru s čvrstim predmetima ili podlogom, prenosi vibracije iz daleka, postaje tada telereceptor i proširuje svoju spaciocepcijsku zadaću. Gledanje se razvija u suradnji s dodiranjem i propriocepcijom kao starijim osjetilima, koja uče vid za vrijeme njegovog razvoja. B. Berenson smatra da je u slikarstvu bitno vidom pobuditi taktilnost, koja će dati volumen oblicima, prisjećajući se primarne taktilne percepcije oblika, i koja će tako od dvodimenzionalne slike učiniti trodimenzionalnu prostornu predodžbu. Drugo je, prenijeti na gledaoca preko propriocepcije mišićnu napetost, koja se, npr. vidi u borbi dvojice muškaraca ili kod dizača utega. To utječe na krvotok i disanje, pa se može usporediti s djelovanjem glazbe: glazbeno-slušni pokret prema filmsko-vidnom pokretu (time se osobito bavio S. M. Eizenštejn). Propriocepcijom se čak dobiva značenje pokreta. U jeziku filma ulaze tako: taktilni jezik i proprioceptivno-mišićni jezik, te prostornost. Taktilna vrijednost slike, pokret i prostor još više dolaze do izražaja u filmu, pa je S. pravi senzorički put film. doživljaja. Opip, osim toga, ulazi u najstarije dijelove mozga i više je od dr. osjetila »univerzalni« jezik za sva živa bića. Prijenos emocija ovim putem je najizravniji i nikad ne laže (F. Leboyer). Propriocepcija mjeri kutni položaj zglobova, obavještava o položaju i stavu tijela, ali kad se biće kreće, oponašajući površinu prepoznaje oblike (na primjer hodanje stepenicama) i mjeri prostor (npr. I. Bergman vodeći glumca za ruku hoda scenom da bi propriocepcijom upoznali prostor, jer vid nije dostatan). Funkcija svakog od 5 osjetila stoji pod utjecajem spaciocepcijskog sustava i nije samostalna. Odlikuje ih *mehanoreceptivnost* i *bilateralnost* (2 oka, uha, ruke). Perifernom analizom i centralnom sintezom monosenzorički podaci postaju multisenzorički, stvaraju prostorne poruke. U tome sudjeluju razni dijelovi mozga, retikularna formacija, mali mozak, metatalamus i talamus, asocijativna vlakna koja povezuju kortikalna područja te sekundarna i tercijarna, asocijativna područja kore mozga.

LIT.: B. Berenson, I pittori italiani del Rinascimento, Milano 1936; P. Guillaume, Psihologija, Zagreb 1958; F. Leboyer, Pour une naissance sans violence, Paris 1974; A. Montagu, Touching. The Human Signification of the Skin, New York 1979. Mih. P.

SPARKUHL, Theodor, njemačko-am. snimatelj (Hannover, 7. X 1894 — Hollywood, 1945). Studirao na sveučilištima u Göttingenu i Bonnu. Od 1911. kino-operator u Berlinu, već 1912. postaje snimatelj film. novosti; u tom svojstvu za I. svj. rata snima u Rusiji i na Srednjem istoku. Na igr. filmu od 1918. osobito uspješno surađuje sa E. Lubitschom (od njegova odlaska u SAD). Posebno se ističu filmovi *Gospoda Dubarry* (1919), gdje iskazuje izrazit smisao i za interijere i za masovne scene, *Princeza ostriga* (1919), gdje mak-

simalno koristi razne optičke efekte kako bi dočarao stanja likova, *Anna Boleyn* (1920) s izrazito rafiniranom kompozicijom slike, te *Brdska mačka* (1921), u kojem kombinira fotogr. realizam u eksterijerima s interijernom fotografijom u stilu ekspresionizma i jugendstila, a u stilizacijske svrhe koristi razne fotogr. → maske (krugovi, elipse i sl.). God. 1930. odlazi u Vel. Britaniju, a 1931. u Francusku, gdje snima *Kuju J. Renoira*. U SAD imigrira 1933. i potpisuje ugovor s Paramountom. Iako radi uglavnom u visokobudžetnim projektima, ne prelazi razinu vrhunske rutinske fotografije (osim u filmu *Dok se ponovno ne sretnemo*, 1944, F. Borzagea). Umro je za snimanja *Neženjinih kćeri* (1946) A. L. Stonea.

Ostali važniji filmovi — u Njemačkoj: *Oci mumije Ma* (E. Lubitsch, 1918); *Carmen* (E. Lubitsch, 1918); *Djevojka iz baleta* (E. Lubitsch, 1918); *Opojnost* (E. Lubitsch, 1919); *Lutka* (E. Lubitsch, 1919); *Sumurun* (E. Lubitsch, 1920); *Kohlieselove kćeri* (E. Lubitsch, 1920); *Faraonova žena* (E. Lubitsch, 1921); *Plamen* (E. Lubitsch, 1922); *Stari zakon* (E. A. Dupont, 1923); *Don Carlos i Elizabeta* (R. Oswald, 1924); *Manon Lescaut* (A. Robinson, 1926); *Stranputice* (G. W. Pabst, 1928); u SAD: *Karavana* (E. Charrell, 1934, sa E. G. Palmerom); *Visok, pametan i lijep* (R. Mamoulian, 1937, sa V. Milnerom); *Wells Fargo* (F. Lloyd, 1937); *Kad bih bio kralj* (F. Lloyd, 1938); *Vladari mora* (F. Lloyd, 1939, sa A. Stoutom); *Beau Geste* (W. A. Wellman, 1939, sa A. Stoutom); *Varljivo sjetlo* (W. A. Wellman, 1939); *Druga trupa* (H. C. Potter, 1940); *Stakleni ključ* (S. Heisler, 1942); *Wake* (J. Farrow, 1942, sa W. C. Mellorom); *Ritam posut zvijezdama* (G. Marshall, 1942, sa L. Toverom); *Johnny je zakasnio* (W. K. Howard, 1943); *On reče: ubij!* (F. Marshall, 1945); *Salty O'Rourke* (R. Walsh, 1945); *Krv na suncu* (F. Lloyd, 1945). K. Miik.

SPASOJEVIĆ, Neda, film., kaz. i tv-glumica (Beograd, 16. IV 1941 — Beograd, 16. VII 1981). Kći Milorada S. (poznatoga putujućeg glumca) i majke kaz. krojačice, gotovo je odrasla na sceni, školujući se u desetak gradova. Apsolvirala glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Glumica prirodne otmenosti koja je iz neje zračila na poetičan način, u skladu s tim najbolje je uloge ostvarila u komadima s korijenima u klasičnom avangardnog repertoara Ateleja 212 (čija je članica od polovice 60-ih godina): Euripid-Sartreovim *Trojanima*, Kišovih *Elektri* i dr. Poč. 70-ih godina kraće je vrijeme u slobodnom statusu (npr. Sonja Marmeladova u *Zločinu i kazni* na sceni Jugoslovenskoga dramskog pozorišta), a od 1973. do smrti članica Narodnog pozorišta, u kojem nastavlja niz apartnih ženskih likova u nezaboravljanim interpretacijama i domaćega i stranog repertoara (dvostruka je dobitnica Sterijine nagrade). Film. karijeru otpočinje ulogom seljanke

u epizodi *Put N. Rajića* u omnibusu *Vreme ljubavi* (1966), za koju na festivalu u Puli dobiva debitantsku nagradu. Igrajući u oko 20 filmova, ostvarila je više zapaženih uloga u djelima istaknutih redatelja: *Jutro* (1967) P. Đorđevića, *Kad budem mrtav i beo* (1967) Z. Pavlovića, *Događaj* (1969) i *Makedonski dio pakla* (1971) V. Mimice, *Tragovi crne devojke* (1972) Z. Randića, gdje je za ulogu periferijske prostitutke nagrađena Srebrnom arenom u Puli, *Strah* (1974) M. Klopčiča, *Kičma* (1975) V. Gilića, *Jovana Lukina* (1979) Ž. Nikolića i *Izgubljeni zavičaj* (1980) A. Babaje. Mnogo je nastupala i na televiziji (za ulogu u *Gospodinu Foki* G. Mihića nagrađena je na tv-festivalu u Monte Carlu) i radiju.

Ostale važnije uloge: *Ima ljubavi, nema ljubavi* (N. Rajić, 1968); *Sramno leto* (B. Bastač, 1969); *Žed* (D. Osmanli, 1971); *Valter brani Sarajevo* (H. Kravac, 1972); *Miris zemlje* (D. Jovanović, 1978); *Dvoboj za južnu prugu* (Z. Velimirović, 1978). Mo. I.

SPECIJALNI EFEKTI, također **posebni efekti** ili **trikovi**, vrlo specifični načini realizacije film. snimke i film. izražavanja; općenito, sve snimke koje se ne mogu postići konvencionalnim snimanjem, nego se stvaraju složenim metodama snimanja, fototeh. postupcima ili simuliranim radnjama i pojavama. Postoje različite klasifikacije spec. efekata: posebno je značajno razlikovanje »specijalnih efekata« — onih koji se fizički stvaraju pred kamerom, i »specijalnih fotografskih efekata« — onih koji se postižu optički ili fotografski na samoj vrpici. Potonji se dalje dijele na one koji se postižu: 1) u kameri (npr. → dvostruka ekspozicija, te ubrzani i usporeni pokret /→ POKRET U FILMU/, → maska, → Schufftanov proces); 2) u laboratoriju (npr. → pretapanje /može se izvesti i u kameri/, → zatamnjene, → odtamnjene, → truka, razne distorzije slike); 3) kombinacijom prva dva (npr. → prednja projekcija i → stražnja projekcija). S obzirom na snimke u kojima se ispred kamere, za snimanja, simuliraju radnje ili pojave (npr. tornado u »Čarobnjaku iz Oza«, 1939, V. Fleminga ostvaren je puhanjem u gotovo prozirnu žensku svilenu čarapu; divovska → Godzilla prurušen je čovjek među maketama; krv koja teče iz usta ubijenoga dugo je bio posebni crveni čokoladni sirup), klasifikacija je znatno otežana zbog velikog broja različitih simuliranih pojava koje se izvode (i istih izvedenih na razne načine /tzv. trikovima/), s pomoću specijalnih fotogr. efekata ili bez njih (inače, pojam trik u novije se vrijeme sve češće rabi u svezi s anim. filmom /→ ANIMACIJA; TRIK-STOL/).

S. se primjenjuju: 1) da bi se smanjili troškovi snimanja; 2) jer je neki događaj ili prirodni fenomen teško predvidjeti i/ili dočekati; 3) jer su neka događanja i odveć opasna; 4) jer se nešto nikako drugačije ne može postići (gotovo svi fotogr. i laboratorijski efekti). Potonji je bio i jedan od presudnih razloga za otkrivanje spec. efekata, neposredno po otkriću filma. Nakon što su iskušane osnovne fotogr. mogućnosti filma (»reproduktivne«, »registracijske«), S. se javljaju kao eksperimentiranje, dokazivanje posebnih mogućnosti film. tehnologije, ali i kao izraz težnje za prevladavanjem pojavnoga. Kao prvi spec. efekt u povijesti filma navodi se odsijecanje glave u am. filmu za kinetoscope »Smaknuće Marije, škotske kraljice« (1893) Thomasa A. Edisona, no primat na tom području ipak pripada Francuzu Georgesu Méliesu (→ ZVUČNI EFEKTI).

LIT.: H. A. V. Bulleid, Special Effects in Cinematography, London 1954; F. P. Clark, Special Effects in Motion Pictures, New York 1966; R. Fielding, The Technique of Special Effects in Cinematography, New York 1966; M. Besi, Trikovi na filmu.

SPECIJALNI EFEKTI C.B. DE MILLE, *Deset zapovijedi*SPECIJALNI EFEKTI
D. CRONENBERG, *Moć razaranja*

Beograd 1967; A. Antonic, *Trikovi u amaterskom filmu*, Beograd 1967/1971; E. Brodbeck, *Movie and Videotape Special Effects*, Philadelphia 1968; *The Focal Encyclopedia of Film and Television Techniques*, London/New York 1969; J. O'Connor/K. Hall, *Magic in the Movies. The Story of Special Effects*, Garden City/New York 1980; P. Hémardinquer, *Technique des effets spéciaux pour le film et la vidéo*, Paris 1980; Z. Perić, *Special Optical Effects*, London 1980; J. Culhane, *Special Effects in the Movies: How They Do It*, New York 1981; D. Hutchison, *Special Effects: High Tech Films*, New York 1982; B. Wilkie, *Effetti speciali per il cinema e la televisione*, Roma 1982; L.G. Dunn, *The A. S. C. Treasury of Visual Effects*, Hollywood 1983. E. Gre.

SPERLING, Milton, am. producent i scenarist (New York, 6. VII 1912). Školovao se na newyorškom City Collegeu. Vrlo mlad počinje raditi u newyorškim studijima Paramounta. Poč. 30-ih godina odlazi u Hollywood; isprva je tajnik D. O.

Stewart, H. B. Wallisa i D. F. Zanucka, potom radi za neovisnog producenta E. Smalla, a od 1936. kao scenarist (npr. *Sretno spuštanje*, 1938, R. Del Rutha), te od 1941. kao producent u 20th Century-Foxu. Za II svj. rata (služi kao kapetan mornaričke pješadije) sudjeluje u snimanju ratnih dokum. filmova. Po povratku u Hollywood sa J. Bernhardom osniva neovisnu produkcijsku tvrtku *US Films Inc.*, čiji su prvi uspjesi *Ogrtač i bodež* (F. Lang, 1946) i *Progonjen* (R. Walsh, 1947), a najveći *Zadatak kapetana Wyatta* (R. Walsh, 1951), *Suđenje Bilbyju Mitchellu* (O. Preminger, 1955, i koscenarist) i *Uspori i pad Legsa Diamonda* (B. Boetticher, 1960). S filma se povlači 1971.

Ostali važniji filmovi (kao producent): *Prstenje na njenim prstima* (R. Mamoulian, 1942); *Zasjeda na dnu mora* (A. Mayo, 1943); *Moja djevojka Tisa* (E. Nugent, 1948); *Južno od St. Louisa* (R. Enright, 1949); *Kad žene vole* (R. Wise, 1950); *Iznuđivac* (B. Windust, 1950); *Balada o crnom zlatu* (H. Fregonese, 1953); *Ljubav Marjorie Morningstar* (I. Rapper, 1958); *Kupinov grm* (D. Petrie, 1960); *Merrillovi ratnici* (S. Fuller, 1962, i koscenarist); *Bitka u Ardenima* (K. Annakin, 1965, i koscenarist). B. Vid.

SPIEGEL, Samuel-Sam, am. producent poljsko-žid. podrijetla (Jaroslau, Austro-Ugarska/danas Jaroslau, Poljska/, 11. XI 1903 — otok St. Martin, Karibi, 31. XII 1985). Nakon studija u Beču odlazi u Palestinu, a 1927. prvi put u Hollywood (kao prevoditelj); po povratku u Evropu rukovoditelj je Universalove podružnice u Berlinu. Nakon dolaska Hitlera na vlast djeluje kao neovisni producent u više evr. zemalja, a 1938. odlazi definitivno u SAD; isprva predaje evr. dramu u Los Angelesu, a od 1942. počinje producirati filmove (pod pseudonimom *S. P. Eagle*). Ubrzo stječe ugled producenta koji zna pomiriti umj. težnje i komerc. zahtjeve, pa surađuje s mnogim vodećim am. redateljima: E. Kazanom, L. Milestoneom, J. Hustonom (s kojima je 1947. osnovao neovisnu tvrtku *Horizon*), J. Loseyjem, O. Wellesom i dr. Tri njegove produkcije osvojile su Oscar za najbolji film: *Na dokovima New Yorka* (1954) E. Kazana, te *Most na rijeci Kwai* (1957) i *Lawrence od Arabije* (1962) D. Leana. God. 1963. primio je Irving Thalberg Memorial Award.

Ostali važniji filmovi: *Priča s Manhattana* (J. Duvivier, 1942); *Stranac* (O. Welles, 1946); *Bili smo stranci* (J. Huston, 1949); *Njuškalo* (J. Losey, 1951); *Afrička kraljica* (J. Huston, 1951); *Melba* (L. Milestone, 1953); *Iznenada prošlog ljeta* (J. L. Mankiewicz, 1959); *Potjera bez milosti* (A. Penn, 1966); *Noć generala* (A. Litvak, 1967); *Nikolaj i Aleksandra* (F. J. Schaffner, 1971); *Posljednji magnat* (E. Kazan, 1976). B. Vid.

SPIELBERG, Steven, am. redatelj i producent (Cincinnati, Ohio, 18. XII 1947). Sin elektroinženjera, već sa 12 godina snima kućne filmove, sa 13 osvaja lokalnu nagradu, a sa 16 realizira amat. ratni film (140 min). Studirao engleski, potom film na California State Collegeu; 1969. režira prvi profesionalni kratkometr. film, nakon čijeg uspjeha potpisuje ugovor s kompanijom Universal i počinje raditi na televiziji (epizode tv-serija, tv-filmovi). Njegov najcjenjeniji tv-film *Dvoboj* (Duel, 1972) prebačen je na 35 mm vrpcu i uspješno prikazivan u kinima. Kao i prvi kinemat. film *Texas-ekspres* (Sugarland Express, 1974), spada u → filmove ceste: u prvom »običnog čovjeka« (D. Weaver) progoni i želi uništiti kamion čijeg vozača nikad ne vidimo (što se tumači kao simbol dehumanizacije suvremenog svijeta), dok u drugom odbjegli zatvorenik sa ženom (M. Sacks i G. Hawn) putuje Amerikom ne bi li vratio prisilno usvojenu kćer. Idući projekt jasno pokazuje usmjerenost prema fantastici i komerc. filmu: *Ralje* (Jaws, 1974/do 1987. dr. redatelji snimili su i 3 nastavka/), ekranizacija popularnog romana P. Benchleyja o morskome psu koji terorizira jedno ljetovalište; taj spoj → filma katastrofe, pustolovine i *horror*a u siječnju 1977. izbija na 1. mjesto liste najkomercijalnijih filmova svih vremena (118 777 000 dolara). U *Bliskim susretima treće vrste* (Close Encounters of the Third Kind, 1977), o dolasku svemiraca na Zemlju (koji su, za razliku od fantastike 50-ih godina, prikazani kao dobroćudni), sjedinjuje naivni, gotovo djetinji senti-

S. SPIELBERG, *Otimači izgubljenog kovčega*S. SPIELBERG, *E. T. — došljak iz svemira*

mentalizam s težnjom za spektakularnošću uz obilnu uporabu spec. efekata. Ostvarivši ogroman prihod, dio kapitala ulaže u vlastitu produkciju filmova mladih redatelja (R. Zemeckis, J. Dante, T. Hooper). Nakon financ. neuspjeha filma *1941. Luda invazija na Californiju* (1941, 1979), komične fantazije o jap. napadu na SAD za II svj. rata, realizira 2 iznimno komerc. pustolovna filma s junakom Indiana Jonesom (H. Ford), *Otimači izgubljenog kovčega* (Raiders of the Lost Ark, 1981) i *Indiana Jones i hram sudbine* (Indiana Jones and the Temple of the Doom, 1984), koji ponovno oživljavaju tematiku »kolonijalne egzotike« avanturističkih filmova iz 30-ih i 40-ih godina (oba su među 10 najkomercijalnijih svih vremena); 1989. realizira i 3. nastavak — *Indiana Jones i posljednji križarski rat* (Indiana Jones and the Last Crusade). U međuvremenu nastaje *E. T. — došljak iz svemira* (E. T. — The Extra-Terrestrial, 1982), lirski priča o simpatičnom svemircu koji stupa u kontakt s djecom, film s najvećom zaradom u povijesti kinematografije (227 960 804

dolara do 1985). U novije vrijeme, ne zapuštajući produkciju komerc. filmova (pa i animiranih), kao redatelj okreće se društv. i polit. tematici. *Boja purpura* (Color Purple, 1985) po romanu A. Walker nastoji govoriti o crnačkom pitanju, dok je antiratno *Carstvo sunca* (Empire of the Sun, 1987) priča o stradanjima u jap. logorima, sagleđana iz perspektive dječaka.

Premda karijeru otpočinje kao i dr. predstavnici tzv. novog Hollywooda, S. se ubrzo okreće naglašenom komercijalizmu (premda ne u tolikoj mjeri kao → G. Lucas, njegov čest suradnik u producenturi) i spektakularnom filmu, postavši simbolom razdoblja u kojem se s manjim brojem komercijalno uspješnih filmova nadoknađuje financ. neuspješnost kvantitetom opale produkcije. Njegova red. vještina i znaci originalnosti ipak ostaju u sjeni spektakularne komponente njegovih projekata (tek ponekad nominiranih za Oscar za najbolji film).

Ostali filmovi (kao redatelj): *Zona sumraka* (epizoda u omnibusu, 1983); *Uvijek* (Always, 1989).

Važniji filmovi (kao producent): *Kopneno razvođe* (M. Apted, 1981); *Poltergeist* (T. Hooper, 1982); *Gremlini* (J. Dante, 1984); *Gadovi* (R. Donner, 1984); *Povratak u budućnost* (R. Zemeckis, 1985); *Ponor bez dna* (R. Benjamin, 1986); *Tko je podvalio zeki Rogeru?* (R. Zemeckis, 1988); *Gremlini II* (J. Dante, 1990).

LIT.: F. La Polla, Steven Spielberg, Firenze 1982; T. Collins, Steven Spielberg, Creator of E. T., Minneapolis 1983; T. Crawley, The Steven Spielberg Story, London/New York 1983; D. Kaufman, Steven Spielberg, Madrid 1983.

B. Vid.

SPIRIDONVIĆ, Olga, film., kaz. i tv-glumica (Split, 29. V / negdje 11. VI/ 1923). Kći putujućih glumaca Riste i Milice (rođene Josić), već od 7. godine tumači dječje uloge u cetinjskom i dr. teatrima. »Pravu« glum. karijeru otpočinje 1939. u beogradskom Umetničkom pozorištu koje su osnovali V. Starčić i N. Popović; s njima je i članica drame Radio-Beograda. God. 1940. prelazi u Narodno pozorište, a od 1951. do umirovljenja članica je Jugoslovenskoga dramskog pozorišta. Jedna je od rijetkih kaz. prvakinja koja je tumačila skoro sve heroine klas. repertoara; osim toga, više je sezona nastupala u monodrami hollywoodske zvijezde Zsa Zse Gabor *Kako osvojiti, sačuvati i otarasiti se muškarca*. Posvećena velikom broju kaz. uloga lirske-dramske faha, nemajući većeg afiniteta za film. način glumljenja, ostvarila je nevelik broj film. i tv-uloga. Prvu, i to gl. ulogu igra u filmu *Potraži Vandu Kos* (1957) Z. Mitrovića, a iduće godine daje svoje najbolje ostvarenje — lik am. misionarke Helen Stone u Makedoniji — u filmu *Mis Ston* istog redatelja, koje joj donosi nagradu za najbolju žensku ulogu u Puli. Gl. ulogu igrala je i u filmu *Dan četnaesti* (Z. Velimirović, 1960), a sporedne u filmovima *Klakson* (K. Rakonjac, 1965), *Kuda poslije kiše* (V. Slijepčević, 1967), *Miris poljskog cveća* (S. Karanović, 1977), *Kvar* (M. Radivojević, 1978) i dr.. Mo. I.

SPOT, FILMSKI → REKLAMNI FILM

SPOTTISWOODE, Raymond, brit. teoretičar, producent i teh. stručnjak (Bath, 1913 — 18. VIII 1970). Isprva radi sa J. Griersonom i u Hollywoodu (za MGM); za vrijeme II svj. rata producent je kan. ratnih filmova i teh. supervizor u → National Film Board of Canada; 1958. postaje direktor londonskog Film Centrea. Predavao na brit. i am. univerzitetima; u 50-im godinama surađivao na istraživanjima trodimenzionalnog filma, iz čega je proizišla suradnja u zborniku *Teorija stereoskopskog prijenosa* (Theory of Stereoscopic Transmission, 1953), koji ga je — kao i vlastita knjiga *Film i njegove tehnike* (Film and Its Techniques, 1951 — proslavio kao stručnjaka za teh. aspekte medija. Za razliku od većine teoretičara u 30-im godinama (koji su najčešće povlađivali Pudovkinovim učenjima o montaži), nastavlja i proširuje Arnheimove ideje o nužnosti proučavanja filma s psihol. stajališta i kao rezultata ograničenja karakterističnih za izvjesne oblike predočavanja stvarnosti, ali uglavnom shvaćenih sa stajališta red. posla i svedenih na konvencionalne teh. aspekte, nadmašujući uzor po sistematičnosti i po pretjeranom hijerarhiziranju stvaralačkih postupaka. Film počiva na uspostavljanju razlike između dojma koji stvara film. slika i dojma stvarnosti; ovaj kriterij omogućuje razlikovanje čitave skale medijskih oblika, od kojih je prosto reprodukciji najbliža *foto-drama* (photoplay), a od nje su najdalji *imagistički* (»koji se služi vizualnim paralelizmom i simbolikom kao glavnim montažnim sredstvima i kao alternativom govornoj riječi«) i *dokumentarni film* (»koji je po predmetu i postupku dramatizirani prikaz čovjekovih veza s njegovim institucionalnim životom — industrij-

skim, društvenim ili političkim, a po tehnici je potčinjavanje forme sadržaju». Film se može promatrati *analitički*, kao struktura, i *sintetički*, kao efekt na gledaoca; analitički, on se sastoji od slike i zvuka koji se manifestiraju kao *činioci razlikovanja* (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO), detaljno pobrojani i proučeni optički elementi — kamera, okvir slike, boja, plosnatost, kretanja kamere, frekvencija snimanja, distorzija slike, dvostruka ekspozicija i oština, te kao *zvučni činioci* — šum, govor, muzika (koji se mogu upotrijebiti realistički, objektivno i paralelno sa slikom ili obrnuto); sintezu omogućuje *montaža*: njeno osnovno sredstvo, *rez*, omogućuje diskontinuirano prikazivanje stvarnosti po načelima inferencije ili asocijacije, pružajući prizoru dublji smisao kao rezultat sukoba ili implikacije (postoje *ritmička*, *primarna*, *simultana*, *sekundarna*, *implikativna* i *ideološka montaža* /pored činilaca suprotnih montaži/). *Totálni film* je dijalektičko jedinstvo: »Afektivni je ton rezultat uzajamnog djelovanja dvaju nezavisnih činilaca, sadržaja i montažnog tona, ali svaki od njih može djelovati i sam, u odsutnosti nekog drugog« (Filmska gramatika — A Grammar of the Film, 1934). Du. S.

SQUITIERI, Pasquale, tal. filmski i tv-redatelj (Napulj, 1938). Završivši pravo neko se vrijeme bavi sociologijom kriminala. Taj stručni interes prenosi na svoju film. i tv-djelatnost. U poč. karijere režira tv-seriju o maloljetničkom kriminalu. Na filmu debitira 1969. špageti-vesternom *Django protiv Sartane* (Django sfida Sartana). U svojim najuspjelijim filmovima bavi se problematikom mafije i njenoga napuljskog derivata camorre: *Camorra* (1972), *Krvava braća* (I guappi, 1974), *Gvozdeni prefekt* (Il prefetto di ferro, 1977), *Corleone* (1978) i *Pokajnik* (Il pentito, 1986). Posebno se ističe *Gvozdeni prefekt*, autentična priča o sposobnom i beskrupuloznom policajcu (G. Gemma) koji se 20-ih godina nastoji suprotstaviti mafiji, ali mora prekinuti na zahtjev faš. vlasti koje su se bojale da se ne razotkriju veze njenih vrhova i mafije. Fašizmom se bavi i u filmu *Claretta* (1984), o ljubavnom odnosu Mussolinija i C. Petacci (glumi je C. Cardinale, njegova tadašnja supruga i česta protagonistica). Obrađuje i soc. teme s izraženim moral. tendencijama (npr. *Pištolj* — L'arma, 1978), kao i političke — kroz tzv. fantapolitiku (npr. *Russicum. Dani davola* — Russicum. I giorni del diavolo, 1987) ili direktno (npr. *Nevidljivi* — Gli invisibili, 1988, o terorizmu).

Ostali važniji filmovi: *Divlja vrsta* (La razza selvaggia, 1980). D. Sva.

SRDOČ, Milan, film., kaz. i tv-glumac (Zamet-Rijeka, 3. I 1920 — Beograd, 7. I 1988). Sin bro-

dokovača, odrastao na periferiji Beograda; izučio metalostrugarski zanat u čukaričkom brodogradilištu. Uz rad se amaterski bavio glumom (već kao dijete igrao je Raku u Nušićevoj *Gospođi ministarki*). Nakon tramvajske nesreće onesposobljen za fiz. rad, neko vrijeme djeluje u Lutkarskom pozorištu u Beogradu, od 1948. u zaječarskom teatru, 50-ih godina u Beogradskom dramskom pozorištu (gdje tumači manje uloge), potom u Narodnom pozorištu u Beogradu, da bi prešao u slobodni status i posvetio se filmu (kasnije i televiziji). Debitira u *Sumnjivom licu* (1954) S. Jovanović i P. Dinulovića, veću ulogu igra u filmu *Veliki i mali* (1956) V. Pogačica, a njegova uloga propaloga boksačkog trenera zvanog »Doktor« u II priči filma *Subotom uveče* (1957) istog redatelja pravo je glum. otkriće i omogućuje mu dalju vrlo uspješnu karijeru. Iduće godine u Puli dobiva Zlatnu plaketu za epizodnu mušku ulogu u filmu *Četiri kilometra na sat* V. Stojanovića. Radeći i bukvalno do posljednjeg dana, nastupio je u oko 40 filmova; svojim, u pravilu sporednim ulogama uspješno je dodavao kontrapunktnu dimenziju gl. likovima, i te njegove kreacije — nezavisno o sadržaju i uspjehu filma — zbog spontane glume i neobično upečatljive i izražajne fizionomije dugo bi se pamtile. Istaknuo se još u filmovima *Sam* (1959) V. Pogačica, *Osma vrata* (1959) N. Tanhofera, *Kota 905* (1960) M. Relje, *Akcija* (1960) J. Kavčiča, *Zemljaci* (1963) Z. Randića, *Licem u lice* (1963), *Nikoletina Bursać* (1964) i *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975) B. Bauera, *Narodni poslanik* (1964) S. Jankovića, *Palma među palmama* (1967) M. Đukanovića, *Dvoje senke* (1967) K. Rakonjca, *Goli čovik* (1968) O. Gluščevića, *Burduš* (1970) M. Popovića, *Poseban tretman* (1980) i *Suton* (1983) G. Paskaljevića, *Jaguarov skok* (1984) i *Hajde da se volimo* (1987) A. Đorđevića, *Zikina dinastija* (1985) i *Druga Zikina dinastija* (1986) Z. Čalića, *Razvod na određeno vreme* (1986) M. Jeličića, *Posljednji skretničar uzanog kolosjeka* (1986) V. Ljubić i dr. Zapažene su i njegove uloge na estradi i radiju, ali je najpoznatiji po onima na televiziji (npr. tv-serija *Muzikanti*) Mo. I.

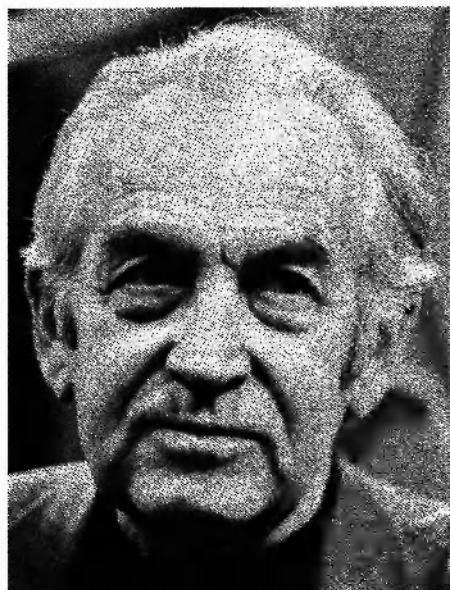
SREBOTNJAK, Alojz, skladatelj (Postojna, 27. IV 1931). Studirao na Akademiji za glasbo u Ljubljani (kod L. M. Skerjanca), usavršavao se (1955–63) u Sieni, Rimu, Londonu i Parizu. Sklada orkestralna, komorna, klavirska i vokalna djela, a od 1958. i film. muziku. Istakao se vrsnom partituroom za svoj prvi cjelovečernji film *Akcija* (J. Kavčič, 1960), kasnije za polit. film *Zavjera* (F. Križaj, 1964), no najuspješnije je surađivao sa F. Stiglicom: *Balada o trubi i oblaku* (1961), *Toga lijepog dana* (1962), *Ne plači, Petre!* (1964), za koji je nagrađen Zlatnom arenom na festivalu u Puli,

Amandus (1966) i *Prizivanje proljeća* (1978). Osim toga skladao je za mnogobrojne dokum. filmove (posebno iz oblasti umjetnosti), te za televiziju (npr. tv-serija VOS F. Stiglica). Od 1970. profesor je na Akademiji za glasbo u Ljubljani. Lj. N.

SREDNJI ILI NORMALNI OBJEKTIV → OBJEKTIVI

SREDNJI KLJUČ (prema engl. *medium key*), također *ljestvica* ili *tonalitet*, film. snimka koja sadrži sve zone refleksije, najčešće u harmoničnim odnosima. U svakodnevnoj snim. praksi to su pozitivni koji sadrže bjeline s detaljima i sjene također s detaljima, a između tih krajnje crnih, odn. bijelih dijelova slike nalazi se još čitav niz tonova ili valera; to je snimka snimljena pri osnovnoj svjetlosnoj poziciji kod kontrasta 3:1, sa srednje svijetlom pozadinom. Kako se takav način prezentacije fiz. realnosti film. tehnikom čini najbližim iskustvu, u filmu je i najzastupljeniji. Tonaliteti koji odstupaju od srednjeg ključa često djeluju kao stilizacija. K. Mik.

SREDNJI PLAN → PLANOVI



RUDOLF SREMEC

SREMEC, Rudolf, redatelj, scenarist, film. kritičar i publicist (Vinkovci, 18. VIII 1909). Diplomirao slavistiku, francuski i nacionalnu povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; neko vrijeme profesor na srednjim školama. Filmom se bavi od 10. V 1945, kada ulazi u Direkciju za Hrvatsku → Filmskog preduzeća DFJ; isprva radi u propagandnom odjelu, potom je dramaturg, napokon redatelj dokum. filmova (većinom za Jadran film, kasnije i za Zora film) — jedan od najznačajnijih hrv. i jugoslavenskih uopće. U svom opusu (oko 90 kratometr. filmova, kojima je sam i scenarist) preferira kulturološki te antropološki dokum. film (posebno zanimanje za Slavoniju), pretežno ruralne tematike s lirskim akcentima (osobito u prikazu sukoba staroga i novoga) i vizualno atraktivnih prikazima arhaičnoga i prirode, ali i suvremene, aktualne društ. teme. U počecima zamjetni su utjecaji R. J. Flahertyja i, još više, poetskoga dokum. filma evr. škole, kasnije među prvima prihvaća metode filma-istine; u tom smislu *Ljudi na točkovima* (1963, Zlatni zmaj u Krakovu, II nagrada za režiju u Beogradu, Nagrada grada Zagreba), o seljacima-radnicima koji svakodnevno putuju na posao, predstavlja poticaj za prihvaćanje tekovina te struje u SFRJ, kao i impuls za kritičkije opserviranje društ. stvarnosti.



MILAN SRDOČ

Za *Uspavanu ljepoticu* (1953), o kulturno-pov. spomenicima Trogira, nagrađen je diplomom u Berlinu, *Crne vode* (1956), o Kopačkom ritu, nagrađene su za fotografiju (F. Vodopivec) u Cannesu i Beogradu, dok je za *Učitelja plesa* (1969), o putujućem seoskom učitelju plesa, i *Vrijeme šutnje* (1971), o slavonskom običaju da starci čeka-ju smrt u tzv. stanu na kraju sela, dobio specijalne diplome u Beogradu, gdje je 1962. nagrađen i za scenarij Oscarom nagrađenoga crt. filma *Surogat* (D. Vukotić, 1961). Ogledao se i u kratkomu igr. filmu (*Oklada Mr. Greena*, 1971), a za Televiziju Zagreb i Beograd režirao je niz popularnoznanstvenih i obrazovnih programa (u Zagrebu i dvodijelni tv-film *August Senoa*, 1981). Bio je pomoćnik redatelja u *Kamenim horizontima* (1953) S. Simatovića.

Aktivan film. kritičar i publicist, suradnik niza dnevnika i film. časopisa (urednik je »Filmske kulture«), objavio je knjigu kritika i eseja *Pogled na film* (Zagreb 1979). Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu predavao je 1963–69. povijest filma i film. jezik. Kao film. teoretičar jedan je od prvih koji skreće pozornost na specifične komponente film. izražavanja, dok je kao povjesničar medija vrlo zaslužan za upoznavanje jugosl. javnosti s kinematografijama zemalja u razvoju. Dulje vrijeme bio je predsjednik jugosl. sekcije FIPRESCI-ja (međunar. federacije film. novinstva), kao i čest član žirija na međunar. festivalima (npr. u Oberhausenu, Mannheimu i Krakovu). Nosilac je Ordena rada sa zlatnim vijencem i Ordena zasluga za narod sa srebrnim vijencem, Srebrne medalje Francuske lige za međunarodnu pomoć i filantropiju, te dobitnik rep. Nagrade »Vladimir Nazor« za životno djelo 1977.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Koraljari i spužvari* (1947); *Jugoslavenski narodni plesovi* (1948); *Crna rijeka* (1949); *Borba za tlo* (1949); *Veliki izvori* (1951); *Samotno otočje* (1955); *Moreška* (1957); *Nomadi s rijeke* (1958); *Skulptor i materija* (1959); *Mali grad* (1960); *Zlatna dolina* (1961); *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (1964); *Zemlja* (1964); *Sezonci* (1965); *Zelena ljubav* (1968); *Džamonja* (1968); *Anatomija ljubavi* (1969); *Stranac* (1974); *Cijeli život* (1975); *Ugar* (1977). An. Pet.

SRNKA, Jiri, čehosl. skladatelj (Písek, 19. VIII 1907 — Prag, 31. I 1982). God. 1924–28. studirao na praškom konzervatoriju, 1929–32. učenik čuvenog skladatelja V. Nováka. Uspješan je violinist i dirigent. Pisao je simfonijsku, komornu i scensku glazbu, a od 1936. filmsku (kasnije i televizijsku). Uz Z. Lišku najznačajniji čehosl. filmski skladatelj, skladao je za više od 140 igr. i dokum. filmova, najuspješnije surađujući sa J. Weissom, O. Vávrom i V. Krškom; 1948. i 1954. nagrađen je drž. nagradom. Nekoliko godina bio je profesor film. muzike na Akademiji glazbenih umjetnosti u Pragu.

Važniji filmovi: *Vatreno ljeto* (F. Cáp i V. Krška, 1939); *Svibanjska bajka* (O. Vávra, 1940); *Zakrinkana ljubavnica* (O. Vávra, 1940); *Turbina* (O. Vávra, 1941); *Začarana* (O. Vávra, 1942); *Sretno putovanje* (O. Vávra, 1943); *Nahoće Rozina* (O. Vávra, 1945); *Poduzetni diplomac* (O. Vávra, 1946); *Pančo se ženi* (R. Hrušínský, 1946); *Predosjećaj* (O. Vávra, 1947); *Ukradena granica* (J. Weiss, 1947); *Krakatit* (O. Vávra, 1948); *Nijema barikada* (O. Vávra, 1948); *Posljednji hitac* (J. Weiss, 1950); *Dignut će se novi borci* (J. Weiss, 1951); *Mjesec nad rijekom* (V. Krška, 1953); *Srebrni vjetar* (V. Krška, 1954); *Moj prijatelj Fabián* (J. Weiss, 1954); *Psetance i njegovi prijatelji* (J. Weiss, 1955); *Jan Hus* (O. Vávra, 1955); *Jan Žižka* (O. Vávra, 1956); *Igra za život* (J. Weiss, 1956); *Vučja jama*

R. SREMEC. Ljudi na točkovima



(J. Weiss, 1957); *Romeo, Julija i tama* (J. Weiss, 1960); *Policijski sat* (O. Vávra, 1961). Ni. Š.

STAATLICHES FILMARCHIV DER DDR, državni film. arhiv Njemačke DR osnovan 1955, kada je vlada SSSR-a vratila DDR-u dio bivšeg *Reichsfilmarchiva* (uglavnom fond njem. filmova). Smješten najprije u skladištima Reichsfilmarchiva koje je ministarstvo propagande III Reicha 1934/35. izgradilo u berlinskom predgrađu *Babelsberg*, a koja su — zbog dinamičnog razvoja novog arhiva — uskoro postala tjesna, pa je 1964–66. izgrađen novi, moderni film. arhiv u *Wilhelmshagen*u na ist. kraju Ist. Berlina. Danas S. po svojoj teh. opremljenosti i širini istraživačkog rada na polju konzervacije filmova predstavlja jednu od vodećih kinoteka u svijetu. Pored klimatiziranih skladišta za smještaj 800 tona filmova i posebnih magazina-frižidera za čuvanje filmova u boji, S. ima film. laboratorij za kopiranje filmova, kem. laboratorij za ispitivanje i restauraciju filmova te teh. odjel za projektiranje i izradbu tehnike potrebne za rad arhiva. Uz kino-dvoranu *Camera* u središtu Ist. Berlina (gdje se filmovi prikazuju svakodnevno), arhiv surađuje sa 180 film. klubova u DDR-u i posebno s međunar. festivalom kratkometr. i dokum. filmova u *Leipzigu*, u okviru kojega organizira retrospektive istaknutih autora dokum. filma, nacionalnih selekcija ili selekcija filmova »socijalističke zajednice«. Od osnivanja je član → FIAF-a.

V. Pog.

STACK, Robert, am. filmski i tv-glumac (Los Angeles, 13. I 1919). Iz ugledne obitelji koja se bavila kazalištem (njegov djed je 1849. otvorio prvi teatar u Los Angelesu). Studirao u SAD i Evropi, polazio glum. školu H. Duffyja. Na filmu debitira 1939 (*Prva ljubav* H. Kostera) kao »momak koji je prvi put poljubio Deannu Durbin«. Isprva nastupa u sl. ulogama romant. mladića (npr. *Biti ili ne biti*, 1942, E. Lubitscha), po ulasku SAD u rat služi u mornarici. Karijeru nastavlja 1948, sve češće u tipu → čovjeka od akcije; prvu gl. ulogu igra 1951 (*Borac s bikovima i dama* B. Boettichera). Ipak, najuspjelije likove gradi na suprotnosti snažne i sigurne pojave te unutrašnje krhkosti (npr. uloge rezigniranih muškaraca u melodramama *Zapisano na vjetru*, 1957, i *Potamnjeli anđeli*, 1958, D. Sirk). U filmu *Banda Ala Caponea* (Ph. Karlson, 1962) tumači chicaškog policajca Eliotta Nessa u stalnoj borbi s gangsterima (kao i u dugogodišnjoj tv-seriji *Nesalomljivi*, kojoj zahvaljuje popularnost).

Ostale važnije uloge: *Ljudska oluja* (F. Borzage, 1940); *Određ za borbu* (R. Walsh, 1948); *Moj brat odmetnik* (E. Nugent, 1951); *Zapisano na nebu* (W. A. Wellman, 1954); *Dobro jutro, gospodice Dove* (H. Koster, 1955); *Kuća od bambusa* (S. Fuller, 1955); *Zora velikog dana* (J. Tourneur, 1955); *Dar ljubavi* (J. Negulesco, 1958); *John Paul Jones* (J. Farrow, 1959); *Posljednje putovanje* (A. L. Stone, 1960); *Gori li Pariz?* (R. Clément, 1966); *Drugi dah* (G. Blain, 1978); *1941./Luda invazija na Californiju* (S. Spielberg, 1979). B. Vid.

STAHL, John M., am. redatelj, producent i glumac (New York, 21. I 1886 — Hollywood, 12. I 1950). Sa 14 godina napušta školu i pridružuje se kaz. trupi u kojoj glumi, kasnije i režira. Na filmu debitira 1913. kao glumac, a 1914. kao redatelj kratkometr. filmova (malo je sačuvanih). Prvi cjelovečernji film režira 1918 (do povlačenja 1949. snimio je 41); 1920–26. radi za kompaniju First National, 1926/27. za MGM, a 1928–30. za vlastitu *Tiffany-Stahl Productions*. Poč. 30-ih godina (kada radi uglavnom za Univerzal /40-ih za 20th Century-Fox/) realizira djela najprije procijenjena kao tipični »ženski filmovi«, kasnije kao temeljna za žanr melodrame. Prvo je *Pokrajnja ulica* (Back Street, 1932) o ljubavnici trg. putnika (I. Dunne), žrtvi predodžbi o »američkom snu«, zapažen i po atraktivnoj fotografiji W. H. Danielisa, a posebno zanimljiv jer gotovo i nema glazb. pratnje (1941. *remake* snima R. Stevenson, a 1961. D. Miller). Slijede novi uspjesi filmovima koji će biti još poznatiji u novim verzijama D. Sirk (1959. odn. 1954): *Imitacija života* (Imitation of Life, 1934, nominacija za Oscar za najbolji film) sa C. Colbert, koji je zainteresirao sociologe kao jedan od prvih proživljenijih — iako sentimentaliziranih — film. prikaza crnačkog pitanja, i *Veličanstvena opsesija* (Magnificent Obsession, 1935) sa I. Dunne i R. Taylorom. Iz toga razdoblja ističu se još *Samo jučer* (Only Yesterday, 1933) i *Kad dođe sutrašnji dan* (When Tomorrow Comes, 1939), a 40-ih godina *Ključevi kraljevstva* (Keys of the Kingdom, 1944), o požrtvovnomu svećeniku (G. Peck) u Kini, i *Prepušti je nebu* (Leave Her to Heaven, 1945), o samoživoj i ljubomornoj ženi (G. Tierney) koja samoubojstvom unesrećuje sve oko sebe. Njegov opus u novijim valorizacijama sve više dobiva na cijeni.

Ostali važniji filmovi: *Ljubavnici?* (Lovers?, 1926); *Dosljedno nečasno* (Strictly Dishonorable,

1931); *Parnell* (1937); *Besmrtni narednik* (The Immortal Sergeant, 1943); *Sakrament braka* (Holy Matrimony, 1943); *Lisice Harrowa* (The Foxes of Harrow, 1947); *Zidovi Jerihona* (The Walls of Jericho, 1948); *Otac je bio bek* (Father Was a Fullback, 1949).

B. Vid.

STALEŠKE (STRUKOVNE) ORGANIZACIJE U KINEMATOGRAFIJI. Za razliku od organizacija koje okupljaju institucije (kinoteke, kinematografe, film. škole i sl.), S. su prvenstveno organizacije pojedinaca koji u njima unapređuju svoju užu struku i zaštićuju svoje osobne interese. Najčešće se staleške organiziraju redatelji, scenaristi, snimatelji, glumci, montažeri, kaskaderi i dr., rjeđe struke kao što su film. arhivari, film. fotografi ili film. arhitekti — jer se one organiziraju na području širem od kinematografskoga. Ponekad se *filmski umjetnici* (scenaristi, redatelji, snimatelji, scenografi, kostimografi, skladatelji, gl. crtači i dr.) organiziraju odvojeno od *filmskih radnika* iste struke. Staleške organizacije prvenstveno djeluju u smislu sindikalne organizacije, pa brinu o soc. i zdravstvenoj zaštiti članova, imaju svoje mirovinske fondove, domove ostarjelih i socijalno ugroženih kolega, stambene zgrade, odmarališta i sl. Radeći na unapređivanju struke, S. održavaju stručne skupove, seminare i dopunsko školovanje članova, organiziraju festivale i smotre filmova, donose stručne pravilnike, standarde i kodekse, bave se autorskom zaštitom i zastupanjem članova, izdaju adrese i propagandne informacije o članovima, tiskaju stručne publikacije i godišnjake, pojedincima i ustanovama dodjeljuju nagrade za dostignuća u struci i sl.

S. najčešće djeluju na nacionalnoj i regionalnoj osnovi, rjeđe prema ideol., polit. ili vjerskoj opredijeljenosti svojih članova. Organizirane su kao društva ili udruženja, odn. savezi, a u širem smislu (kad hijerarhijski sjedinjuju više istih organizacija užega regionalnog značenja) kao federacije ili konfederacije; na međunar. razini postoje unije, savjeti i dr. koordinativna tijela. Međunar. staleške organizacije ponekad neposredno uključuju pojedince bez obzira na njihovo članstvo u nacionalnim organizacijama (→ ORGANIZACIJE U KINEMATOGRAFIJI, MEĐUNARODNE).

U Jugoslaviji S. djeluju od 1950. U pojedinim razdobljima organizirali su se glumci ili film. kritičari, dok ostale struke imaju zajedničke organizacije svih film. radnika (npr. *Društvo filmskih radnika Hrvatske*, *Društvo na filmske radnike ot Makedonija*, *Društvo slovenskih filmskih delavcev*, *Udruženje filmskih radnika Srbije* i dr.). Na sav. razini rad rep. i pokr. društava i udruženja koordinira *Savez filmskih radnika Jugoslavije*. Z. Sud.

STALLICH, Jan, čehosl. snimatelj (Prag, 19. III 1907 — Prag, 1973). Zahvaljujući ocu Juliusu, pioniru čehosl. filma, brzo ovladava svim vrstama film. posla. Isprva radi u laboratoriju, 20-ih godina snima reklamne filmove i film. novosti, a od 1927. i igr. filmove. I međunar. ugled stječe u *Ekstazi* (1933) G. Machatyja izražajnom kamerom u tom djelu gotovo bez teksta, a potvrđuje iste godine u *Rijeci* J. Rovenskog, stvarajući izrazito lirski ugođaj. Stoga dobiva priliku da radi i u inozemstvu: Francuskoj, Vel. Britaniji, Italiji i Njemačkoj, gdje 1945. snima svoj prvi film u boji. God. 1948. vraća se definitivno u Čehoslovačku, gdje se posebno ističe suradnjom sa M. Fričom (*Carev pekar*, 1951; *Tajna krvi*, 1953; *Pasoglavci*, 1955), za kojeg je uspješno radio i prije rata (*Dobri vojnik Švejk*, 1931; *Revizor*, 1933). Poznavanje različitih snim. tehnika, stilova i laboratorijskih postupaka te međunar. iskustvo svrstali su Stallicha među najznačajnije čehosl. snimate-

lje (od 1955. nosi titulu *zaslužni umjetnik*). Od 1949. bavi se i pedagoškim radom na visokoj film. školi FAMU u Pragu.

Ostali važniji filmovi: *Leliček u službi Sherlocka Holmesa* (K. Lamač, 1932, sa O. Hellerom); *Nokturno* (G. Machatý, 1934); *Romanca u Tatramu* (J. Rovenský, 1934); *Golem* (J. Duvivier, 1936, sa V. Vichom); *Opsada Alcazara* (A. Genina, 1940, u suradnji); *Caravaggio* (G. Alessandrini, 1940, sa A. Tontijem); *Devet sati, lekcija iz kemije* (M. Mattoli, 1941); *Bečka krv* (W. Forst, 1942); *Žene nisu anđeli* (W. Forst, 1943); *Ljudi bez krila* (F. Čap, 1946); *Predosjećaj* (O. Vávra, 1947); *Revolucionarna godina 1848.* (V. Krška, 1948); *Peti kotač kola* (B. Zeman, 1958).

K. Mik.

STALLONE, Sylvester, am. glumac, redatelj i scenarist (New York, 6. VII 1946). Iz obitelji sicilijanskih useljenika. Iako isključen iz 14 škola, atletskim sposobnostima stječe sport. stipendiju za Američki koledž u Švicarskoj; kasnije kratko studira glumu na sveučilištu Miami, gdje mu nastavnici osporavaju talent. Na filmu debitira 1974. Nakon nekoliko manjih uloga (npr. *Zbogom, ljepotice*, 1974, D. Richardsa i *Zatočnik Druge avenije*, 1975, M. Franka), navodno 3 dana završava scenarij o usponu anonimnog boksača za Oscarom nagrađeni film *Rocky* (J. G. Avildsen, 1976), kojim stječe golemu popularnost (1977. je 1. na listi 10 najkomercijalnijih glumaca /na njoj se nalazi i 1979, 1982/83, te 1986/). Visok i snažan, »latinskih« crta (zbog teškog poroda ostao mu je paraliziran mišić iznad lijeve usne, što mu daje poseban izraz i pomalo nerazgovjetan govor), utjelovljuje čistitog i upornog → momka iz susjedstva, a njegovu stvarnu i film. biografiju bitno povezuje odlučnost da ostvari »američki san«. Iskazujući veliku poslovnost, u daljim projektima uglavnom se javlja u trostrukoj ulozi glumca, scenarista i redatelja, gradeći tako mit vlastite ličnosti (popularnost je održavao i brakom s vrhunskim modelom — Dankinom B. Nielsen). Kao redatelj debitira filmom iz boksačkog života *Paklena četvrt* (Paradise Alley, 1978), a potpuni je autor i filmova *Rocky II* (1979), *Rocky III* (1982) i *Rocky IV* (1985), u kojima se naslovni lik sreće sa sve težim (ali i politički opasnijim) protivnicima, čije prijeteće prisustvo odražava polit. poglede reaganovske Amerike (čija je S. jedina reprezentativna film. zvijezda). Zaokret prema brutalnom → čovjeku od akcije do vrhunca je doveden u filmovima *Rambo* (T. Kotcheff, 1982), *Rambo II* (G. Pan-Cosmatos, 1985) i *Rambo III* (P. McDonald, 1988, svu kontrolu ima ipak sâm S.), u kojima tumači lik vijetnamskog veterana — borca za ideale konzervativne Amerike. Nastupa i na televiziji.

Njegov brat **Frank Stallone** je film. i tv.-glumac.

Ostali važniji filmovi — kao glumac: *F.I.S.T.* (N. Jewison, 1978, i koscenarist); *Pobjeda* (J. Huston, 1981); *Obarač* (M. Golan, 1987); *Tango & Cash* (A. S. Mihalkov-Končalovski, 1990); kao redatelj: *Ostati živi* — *Groznica subotnje večeri II* (Staying Alive, 1983).

LIT.: K. Kajiwara (urednik), Sylvester Stallone, Tokyo 1983.

Dr. II.

STAMENKOVIĆ, Miomir-Miki, film. i tv.-redatelj (Kruševac, 31. X 1928). Studirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Na filmu od 1948. kao asistent redatelja u nizu dokum. i igr. filmova. Kako sâm kaže, na njegova tematska i žanrovska opredjeljenja posebno je utjecala suradnja sa Ž. Mitrovićem. Jedan je od rijetkih jugosl. redatelja koji je — uz ratne filmove — veći dio svoje djelatnosti, u želji da popuni prazninu u ovom

žanru u domaćem filmu, posvetio temama vezanim za rad OZN-e i Službe sigurnosti; u tim se projektima ističe lakoćom i dinamičnošću izlaganja priče. Kao redatelj debitira filmom *Pod istim nebom* (Pod isto nebo, 1964, sa Lj. Georgievskim) o borbi partizana protiv alb. balista u Makedoniji. Potom režira prve filmove snimljene na Kosovu na alb. jeziku: *Vuk s Prokletija* (Uka i Bjeskëve të Nemuna, 1968), o Albancu (Lj. Tadić) koji ubija sina jer je digao ruku na pobratima-Srbina, i *Kako umreti* (Si të vdiset, 1972, i koscenarist), o zajedničkoj smrti nar. heroja Ramiza Sadiku (koji se mogao spasiti) i Bore Vukmirovića. Slijede: *Klopka za generala* (1971), o akciji hvatanja Draže Mihailovića od strane OZN-e, *SB zatvara krug* (1974, i koscenarist), o sprečavanju diverzije međunar. špijunskog centra na vrlo značajnom objektu, *Neka druga žena* (1981), o istrazi zbog ubojstva poznatog ginekologa, i *Opasni trag* (1984), o mreži alb. iredentista koji ilegalno uvoze oružje na Kosovo. Snimio je i filmove ratne tematike *Devojački most* (1976), o razmjeni zarobljenika između partizana i Nijemaca, i *Lager Niš* (1987), o pokušaju bijega zatvorenika iz logora Gestapoa 1941 (ratom se bavi i njegov tv-film *Dvostruki udar*, 1985). Režirao je više namjenskih filmova, dokum. trilogiju *Marš smrti* (1985), *Marš pobjede* (1986) i *Jugoslavija po volji naroda* (1988), te dr. U Kruševcu 1984 (i u Zrenjaninu) postavio je krim. dramu *Klopka* I. Levina (u repertoaru Teatar u gostima).

Mo. I.

STAMP, Terence, brit. glumac (London, 22. VII 1939 /negdje 1940. ili 1938/). Vrlo mlad počinje karijeru u kazalištu. Već prvom film. ulogom — prostodušnog mornara, žrtve surovosti prvog oficira (R. Ryan) u *Paklenoj fregati* (1962) P. Ustinova — stječe nominaciju za Oscar za epizodu. Najupečatljivije mu je ostvarenje složeni lik mladića, u biti perversiranog moralista, koji kidnapira djevojku (S. Eggar) želeći je staviti u svoju zbirku poput leptira u *Kolekcionaru* (1965) W. Wylera, za što je nagrađen na festivalu u Cannesu. Nakon toga jedan je od traženijih glumaca u Vel. Britaniji (pa i Evropi), no ističe se samo ulogom ambicioznoga, nesimpatičnog oficira u filmu *Daleko od razuzdane gomile* (1967) J. Schlesingera. Sve izraženiji problemi s drogom i alkoholom utječu na opadanje njegove karijere, a sporedne uloge (najčešće negativaca u komerc. filmovima) ne opravdavaju očekivanja iz početnog razdoblja. Izuzetak je tek uspjelo tumačenje tal. aristokrata kojeg ljubav prema pučanki (L. Antonelli) odводи u propast u *Božanstvenoj ženi* (1975) G. Patronija Griffija. Nastupa i na televiziji (u Vel. Britaniji i SAD).

Ostale važnije uloge: *Ispit savjesti* (P. Glenville, 1962); *Modesty Blaise* (J. Losey, 1966); *Joy, jedna djevojka* (K. Loach, 1967); *Tri koraka u ludilo* (omnibus, epizoda F. Fellinija, 1967); *Teorema* (P. P. Pasolini, 1968); *Blue* (S. Narizzano, 1968); *Superman* (R. Donner, 1978); *Susreti sa značajnim ljudima* (P. Brook, 1979); *Superman II* (R. Lester, 1980); *Hit* (S. Frears, 1984); *Orao prave* (I. Reitman, 1986); *Sicilijanac* (M. Cimino, 1987); *Wall Street* (O. Stone, 1987).

B. Vid.

STAMPFER, Simon von, austr. izumitelj (Windisch-Matrei, 28. X 1792 — Beč, 10. XI 1864). Profesor na Polytechnikum u Beču, zanimao se za fenomen → *prividnog kretanja* odn. → *perzistencije vida*. God. 1833. godinu dana nakon J.-A.-F. Plateaua i njegova → *phenakistiscopea*, izumio je sl. napravu → *stroboskop*, jedan od niza izuma iz XIX st. kojima se stvarala iluzija pokreta, pa su tako bili preteče kinematografije (→ STROBOSKOPIJA).

K. Mik.

STANDARDI U KINEMATOGRAFIJI, kinematografski obrasci koji se prvenstveno odnose na *tipologizaciju (standardizaciju)*: 1) *sredstava rada* (kamera za snimanje zvuka, strojeva za laboratorijsku obradu, kinoprojektora i sl.); 2) *materijala* (prije svega film, vrpce, ali i dr. materijala koji se koriste kod snimanja i obradbe filmova); 3) *filmove* (s obzirom na širinu/format vrpce, dužinu trajanja filma, vrstu ili žanr, profesionalni status i sl.); 4) *prometa filmova* (standardi prikazivanja); 5) *procesa rada* (normativi pri snimanju i obradbi filmova). Ti se standardi zovu još i *funkcionalni* ili *tehnološki standardi*. Uz njih, u manjem opsegu, postoje još i tzv. *razvojni standardi* koji se odnose na estetske i dr. stvaralačke norme, kao i oni koji su u funkciji *planiranja* ukupnog razvoja kinematografije u određenoj zemlji ili užoj regiji: npr. izgradnja kinemat. infrastrukture (→ KINO-MREŽA). S. su uglavnom rezultat društ. konvencija kojima se nastoji velik broj oblika svesti na manji broj tipičnih obrazaca (standarda) forme, razmjera, dužine itd. Standardizacijom se želi proizvodnju prilagoditi određenom uzorku i stanovitoj kvaliteti. S obzirom na razinu društ. konvencija, može se govoriti o *međunarodnim* i *nacionalnim standardima*. Gotovo svi tehnol. standardi su međunar. značenja i univerzalne vrijednosti. Od tehnol. standarda najvažniji su oni koji utvrđuju *dimenzije* stand. filmske vrpce s ukupnom širinom od 35 mm i dimenzijama film. sličice (kvadrata) 18 x 24 mm, odn. omjera stranica 1:1,33. Važan je i standard *filmske perforacije* (4 sa svake strane pojedine sličice).

Standardizacija film. vrpce uvjetuje i čvrste standarde film. *kamere* i *projektor* (transportnih zupčanika, prozorčića za sliku i sl.); većinu je utvrdio Th. A. Edison još 1889. Ključni standard je i *brzina izmjerjivanja* (snimanja i projiciranja) od 24 sličice u sekundi. Uz standarde *fonograma* optičkoga i magn. zapisa zvuka, to su najvažniji tehnol. standardi na kojima se temelje i ostali standardi u kinematografiji. Tako uz stand. *format* 35 mm postoje i dr. formati (standard 8 mm, super 8 mm, 9,5 mm, 16 mm, 70 mm). Veličina ekrana nije standardizirana, jer varira ovisno o veličini kino-dvorane, ali su standardizirani *omjeri stranica slike*: od standardnih prema širim formatima 1:1,66, 1:1,75, 1:1,85, 1:2,0, 1:2,6, 1:2,75 i sl.; međutim, formati iznad standardnog rjeđe se primjenjuju, jer su neprikladni za tv-prikazivanje; komerc. nazivi su im *cinemascope*, *Todd-AO*, *super panavision 70*, *vista vision* (→ PROPORCIJE FILMSKE SLIKE). Međunar. standardizacija film. slike, osim dimenzija, utvrđuje još i *osjetljivost* na *svjetlo* koja se iskazuje u DIN-ima (akr. od njem. *Deutsche Industrienorm*: njemačka industrijska norma), ali i u dr. kompatibilnim mjernim jedinicama (npr. ASA). S obzirom na *trajanje/dužinu* filma, standardi su različiti od zemlje do zemlje: većinom *kratkometražni* do 30 min ili 820 m, *srednjemetražni* od 30–60 min ili 820–1640 m, te *dugometražni* od 61 min ili od 1641 m naviše. Standardnim kratkometr. filmom smatra se onaj dužine oko 300 m, standardnim srednjemetražnim dužine oko 1200 m i standardnim dugometražnim dužine oko 2000 m. Dužina standardne kinemat. predstave je oko 2 sata. Postoje i dr. standardi kinemat. predstave (npr. tzv. → *dvostruki program* trajanja oko 3 sata).

Za izgradnju → kinematografa postoje standardi *kvalitete projekcije* (veličina ekrana u odnosu na veličinu gledališta, svjetlosna refleksija ekrana, jačina izvora projekcijskog svjetla, akustičnost i sl.), *komforna gledalaca* (razmak između sjedala), *vatrogasno-sigurnosni standardi* (broj i obilježava-

nje izlaza u slučaju nužde i sl.), *sanitarni standardi* i dr.; za specifične vrste kinematografa (npr. *drive-in*) postoje i specifični standardi.

Od razvojnih standarda najznačajniji su oni koji se odnose na *razvijenost kino-mreže*: broj stanovnika na jedno sjedalo, širina »gravitacijskog« prostora jednog kina (u km) i broj stanovnika tog gravitacijskog polja, i sl.

Standardi u sferi proizvodnje filmova vrlo su »fluidni«, pa se samo uvjetno može govoriti, npr., o dominantnom ili vrhunskom standardu u izradbi filmova, o standardima hollywoodskog filma, o standardu populističkog filma i sl.

U svezi s propagandom filma može se govoriti o stand. »*spici*« filma (redosljed i način isticanja imena autora i suradnika), o stand. propagandnom setu (komplet fotosa, propagandni listići i brošure, plakati, najave /»foršpani«, tv-spotovi), standardi cenzure i sl.

Z. Sud.

STANDARDNA KINEMATOGRAFIJA, uži pojam za → *kinematografiju* (proizvodnju, distribuciju i prikazivanje) na 35mm vrpici koja djeluje isključivo na profesionalnoj osnovi — za razliku od *substandardne kinematografije* (uske, 16mm) koja može biti profesionalna, ali i neprofesionalna (amaterska).

Z. Sud.

STANIĆ, Stevan, film. i tv-redatelj i scenarist (8. VI 1929). Po zanimanju novinar. Film. karijeru otpočinje kao pisac tekstova i scenarist za desetak kratkometr. filmova novosadskog Neoplanta filma 1965–70 (npr. B. Miloševića). Režirao je 7 dokum. filmova i 1 srednjometr. igrani. Teme i tekstovi njegovih dokumentaraca najčešće su okrenuti prošlosti i noše toku, poetsku notu; osobito se ističu *Salaši*, »*zbogom salaši*« (1969) o životu na preostalim salašima, i *Strajk* (1970) o štrajku ciglarskih radnika u Kikindi 1936. Sl. ugođaja je i igrani *Stari somot* (1973), o starici — bivšoj vlastelinki, jedinjoj stanovnici napuštene vojvodanskog zamka-ljetnikovca. Autor je i niza zapaženih tv-emisija s tematikom lik. stvaralaštva.

Br. Mil.

STANISIC, Ranko, redatelj i snimatelj (Sarajevo, 27. VI 1932). Na filmu je od 1950. asistent snimatelja. Ključna znanja stječe suradujući u ekipi igr. filma *Hanka* (1955) S. Vorkapića. Kao samostalni snimatelj debitira kratkometr. filmom *Zahutali* (1957) V. Balvanovića. Tehnički siguran, sklon vizualnom istraživanju, posebno uspjele domete ostvaruje u dokum. filmovima *Na kamenu*, u *Počitelju* (1963) P. Majhrovskog i *Život je lijep* (1976) B. Cengića. God. 1963–73. radi na Televiziji Sarajevo, gdje snima niz zapaženih i nagrađivanih dokum. emisija, te Cengićevu tv-

-dramu *Jagoš i Uglješa*. Kao redatelj (od 1978) ostvaruje poetske dokum. filmove posvećene tematici rada, zasnovane na efektnoj ritmičkoj vezi slike i zvuka: *Penjači* (1978), *Hiljadu ruku jedna snaga* (1979), *Beskrušna zemlja* (1980), *Vrijeme ruža* (1981), *Put* (1982) i dr. Za propagandni film o pripremama za ZOI 1984. u Sarajevu — *Dobro došli u Sarajevo* (1983) — dobio je I nagradu na festivalu turističkog filma u Karlovym Varyma; nagrađivan je i na jugosl. festivalima.

N. Sić.

STANLIO I OLIO, am. komičarski par. Nakon ne odveć uspješnih samostalnih karijera, 1926. se udružuju u komičarski duo (jedno pojavljivanje u istom filmu 1917. bilo je slučajno i razdvojeno) — pod poslovnim i umj. vodstvom producenta H. Roacha i redatelja L. McCareya (snimatelj njihovih nij. filmova često je G. Stevens). Psihologija i dramaturgija njihove komike zasnovane su na kontrastu mršavog, nižega i slabijega (Stanlio) te debeloga, višega i jačega (Olio); uz to, Stanlio je plašljiv, s izrazom lica kao da će briznuti u plač, dok je Olio pompozan, nametljiv i autoritaran, a postavlja se kao »voda« tandem; zajednički, odlikuje ih infantilnost i sklonost donošenju potpuno nerazboritih odluka. U nij. razdoblju njihova komičnost i gegovi, u osnovi »spori« (iako u tradiciji *slapsticka*), upotrebljavaju se kao inicijalni pokretač radnje; tako, u *Bitki stoljeća* (L. McCarey i C. Bruckman, 1927) jedan »incident« razvija se u vjerojatno najveći »rat tortama« u povijesti filma, dok u *Dva momara* (L. McCarey i J. Parrott, 1928) u osnovi bezazlenim zastojem uzrokuju opći prometni kaos (to se, kroz orgijastičko uništavanje statusnih simbola potrošačkog društva /automobili, cijele kuće/, tumači kao »davanje oduška gledateljuv pritaženomu destruktivnom nagonu«). Prilagodivši se zv. filmu, prvi cjelovečernji film snimaju 1931, a njihov kratkometražni *Muzička kutija* (J. Parrott, 1932) nagrađen je Oscarom. Od njihovih cjelovečernih zv. filmova ističu se *Fra Diavolo* (H. Roach i Ch. Rogers, 1933), *Sinovi pustinje* (W. A. Seiter, 1933), *Bonnie Scotland* (H. Roach i J. W. Horne, 1935), *Stanlio i Olio na Divljem zapadu* (J. W. Horne, 1937) i *Brucosi u Oxfordu* (A. Goulding, 1940). God. 1937. prekinuli su suradnju s Roachom i počeli raditi za kompanije 20th Century-Fox i MGM. Nakon komerc. fiasco njihova filma *Atol K* (L. Joannon, 1950) snimljenog u Francuskoj prekidaju karijeru (više od 100 filmova, od toga 27 dugometražnih). Namjere o reaktiviranju prekida Olova smrt 1957, a Stanlio odbija nastupati sam. Ipak, film. i tv-retrospektive osigurale su im popularnost i kod novijih generacija gledatelja, i potvrdile ih kao najpopularniji komičarski par u povijesti filma (→ O. HARDY; S. LAUREL).



STANLIO I OLIO

Ostali važniji filmovi: *Bistre glave* (H. Roach i J. G. Blystone, 1938); *Leteći đavoli* (A. E. Sutherland, 1939); *Trovači na pučini* (G. Douglas, 1940); *Abra kadabra* (A. L. Werker, 1942); *Veseli spletkari* (M. St. Clair, 1943); *Učitelji plesa* (M. St. Clair, 1943); *Velika buka* (M. St. Clair, 1944); *Toreadori* (M. St. Clair, 1945). Al. Pa

STANOJEVIĆ, Ilija, glumac, redatelj i pisac (Beograd, 7. VIII 1859 — Beograd, 8. VIII 1930). Gotovo cijelu karijeru (osim 4-godišnjeg angažmana u Novom Sadu) proveo je u Srpskomu narodnom pozorištu iz Beograda. U mladosti je popularnost stekao u operetama, dok se u zreloj dobi isticao karakternim komičnim ulogama nacionalnoga (npr. Kir Janja) i klas. repertoara (npr. Falstaff, te naslovni likovi u *Gradanin-u-plemiću* i *Umišljenom bolesniku*). Specifičan ugled uživao je i kao boem («Čiča Ilija»). God. 1911. režirao je 3 filma u proizvodnji → S. Botorića: *Ciganska svadba* snimljena je na Adi Ciganliji kao režirana improvizacija običaja beogradskih Roma (franc. kompanija Pathé prikazivala ga je pod naslovom *En Serbie: Un mariage chez les Tziganes*); hist. spektakl *Karadorde* dug 1800 m, dijelom zasnovan na nar. pjesmi *Početak bune na dahije*, prvi igr. film snimljen na području današnje Jugoslavije, u kojem su glumili vodeći beogradski glumci (sām S. igrao je 2 uloge: tur. pašu i Vujicu Vulićevića); *Ulrich Celjski* i *Vladislav Hunjadi*, također hist. spektakl (o kojem nema podataka, osim da su također glumili članovi Srpskoga narodnog pozorišta). Sve ih je snimio franc. snimatelj Louis de Berry, a obrađeni su kod Pathéa u Parizu. Nakon toga S. se više nije bavio filmom (osim što se više puta pojavio u film. novostima). Objavio je komediju iz starog Beograda *Dorćolska posla*. D. Kos.

STANOJEVIĆ, Stanislav-Staša, redatelj, scenarist i fotograf (Beograd, 27. XII 1938). Diplomirao arhitekturu u Beogradu; za studija se bavio film. kritikom («Politika», Radio-Beograd). Član Foto i kino kluba «Beograd». Kao stipendist godinu dana boravi u Poljskoj, gdje u Wrocławu surađuje sa J. Grotowskim. Po povratku bavi se film. publicistikom. U Parizu (od 1965) kao redatelj, scenarist i dijalogist realizira 3 igr. filma, koje odlikuje izrazit smisao za pikturalno: *Dnevnik samoubojstva* (Le journal d'un suicide, 1972), sa D. Seyrig, M.-F. Pisier i S. Freyom, *Subverzija* (Subversion, 1979) te *Slavni nepoznati* (Illustres inconnus, 1985), nagrađivan za originalnost vizualnog koncepta. Usporedno, njihove je scenarije objavio kao knjige. Njegov kratkometr. film *Biti mlad i raditi* (Être jeune et travailler, 1976), za UNESCO, uvršten je (s djelima J. Roucha, J. Ivensa, F. Wisemana i W. Herzoga) u *Almanah etnografskog i sociološkog filma* (povodom međunar. festivala etnografskog i sociološkog filma *Cinéma du Réel* 1979). Za znanstveni film *Privatni i društveni život molekula* (La vie privée et sociale des molécules, 1986) nagrađen je franc. nagradom Fisa d'Or. Kao fotograf uspjeh je ostvario fotografijama projekata fin. arhitekta E. Saarinea. Uz D. Makavejeva, član je franc. Académie des Arts et des Techniques du Cinéma. Mi. Vic.

STANWYCK, Barbara (pr. ime Ruby Stevens), am. filmska, kazališna i tv-glumica (New York, 16. VII 1907—1990). Siroče od 4. godine, zaraduje od 13; sa 15 nastupa u plesnom zboru trupe Ziegfeld Folies, a od 1926. glumi na Broadwayu (u musicalima). U Hollywoodu od 1927. do 1935. radi većinom za Warner Bros i Columbiju, do 1937. za RKO, potom za sve vodeće kompanije. Snimila je samo 1 nij. film, a uspon joj počinje



B. STANWYCK u filmu *Dvostruka obmana*

zahvaljujući F. Capri (*Dokoličarke*, 1930; *Čudotvorka*, 1931; *Zabranjeno*, 1932; *Gorki čaj generala Yena*, 1933 /od uloge misionarke u potonjemu je i »priznata« zvezda); u to doba često surađuje i sa W. A. Wellmanom. Ne toliko lijepa koliko skladno građana, svjetlokosa, topla promuklog glasa, sugerirajući »radikalno« životno iskustvo (kao »grublja« verzija J. Crawford), glumački se razvija usporedno s vodećim trendovima u hollywoodskom filmu, no stalno zadržavajući istu odliku svojih likova: preplitanje vanjske otrešitosti i prikrivene topline, odlučnosti i krhkosti, cinizma i osjetljivosti, samostalnosti i samopouzdanja, ali i zaljubljenosti i popustljivosti (na granici tipova → mondenke i → dobre prijateljice). Ističu se uloge majke koja je spremna sve učiniti za svoje dijete u *Stelli Dallas* (K. Vidor, 1937, nominacija za Oscar) i prodorne novinarke u filmu *Upoznajte Johna Doea* (F. Capra, 1941). Na vrhuncu je popularnosti poč. 40-ih godina (1944. je navodno najbolje plaćena žena u SAD) ulogama u kojima njezino samopouzdanje kulminira: prevarantice koja se uz H. Fondu »popravlja« u romant. farsu *Lady Eve* (P. Sturges, 1941) i pjevačice s vezama u podzemlju u screwball-komediji *Vatrena kugla* (H. Hawks, 1942, nominacija za Oscar). Ipak, najviše joj pogoduju uloge žena koje uzrokuju nesreću (kojima ponekad zna izraziti upravo demonsku zloću) u djelima struje → crnog filma: *Dvostruka obmana* (B. Wilder, 1944, nominacija za Oscar), *Neobična ljubav Marte Ivers* (L. Milestone, 1946), *Zalim, pogrešan broj* (A. Litvak, 1949, nominacija za Oscar), *Thelma Jordan* (R. Siodmak, 1949) i *Sukob u noći* (F. Lang, 1952). Kasnije je vrlo uspješna u karakternim ulogama, uvijek s dozom negativnosti: npr. kao kruta poslovna žena u filmu *Iznad 30. kata* (R. Wise, 1954) i kao osiona rančerica u vesternu *Četrdeset ubojica* (S. Fuller, 1957), gdje sama izводи kaskaderske padove s konja. Od 60-ih godina težište je njena rada na televiziji: 1960/61. vodi vlastiti *The Barbara Stanwyck Show*, a za ulogu u vestern-seriji *Velika dolina* nagrađena je tv-nagradom Emmy. Nastupila je (do 1965) u 83 filma. Dobitnica je nagrade za životno djelo Američkoga filmskog instituta 1987.

Ostale važnije uloge: *Zatvorena vrata* (G. Fitzmaurice, 1929); *Selma* (W. A. Wellman, 1932); *Kockarica* (A. Mayo, 1934); *Zena u crvenom* (R. Florey, 1935); *Annie Oakley* (G. Stevens, 1935); *Poruka Garciji* (G. Marshall, 1936); *Zena njegovog brata* (W. S. Van Dyke, 1936); *Plug i zvijske* (J. Ford, 1937); *Union Pacific* (C. B. De Mille, 1939); *Zlatni mladić* (R. Mamoulian, 1939); *Sjeti se noći* (M. Leisen, 1940); *Ti mi pripadaš* (W. Ruggles, 1941); *Žena velikog čovjeka* (W. A. Wellman, 1942); *Pit i mašta* (J. Duvivier, 1943); *Hollywoodska kantina* (D. Daves, 1944); *Nevjesta je nosila čizme* (I. Pichel, 1946); *California* (J. Farrow, 1946); *Istočna strana — zapadna strana* (M. LeRoy, 1949); *Bijesni* (A. Mann, 1950); *Opasnost* (J. Sturges, 1952); *Sve što želim* (D. Sirk, 1953); *Titanic/Propast Titanica* (J. Negulesco, 1953); *Balada o crnom zlatu* (H. Fregonese, 1953); *Okrutni nokturno* (R. Rowland, 1953); *Svjedok umorstva* (R. Rowland, 1954); *Stočarska kraljica Montane/Kraljica Divljeg zapada* (A. Dwan, 1954); *Bijeg u Burmu* (A. Dwan, 1955); *Divljaci/Dolina nasilja* (R. Maté, 1955); *Uvijek postoji sutra* (D. Sirk, 1956); *Te luđe godine* (R. Rowland, 1956); *Zločin iz strasti* (G. Oswald, 1957); *Vrela ulica* (E. Dmytryk, 1962); *Noćni šetač* (W. Castle, 1965).

LIT.: E. Smith, Starring Miss Barbara Stanwyck, New York 1973; J. Vermih, Barbara Stanwyck, New York 1975; A. Di Orio, Barbara Stanwyck: A Biography, New York 1975. H. Hr.

STANJA KAMERE, naziv za kinetičke aspekte uporabe kamere pri snimanju, odn. njihova očitovanja u projekciji na ekran. Tako, kamera može biti statična (*statična kamera*), nepomična, a može biti i dinamična (*dinamična kamera*, tzv. *pokretna kamera*), pokrenuta, »u pokretu«. Altern. nazivi su još i *statični kadar* odn. *dinamični kadar*, no oni mogu asociirati i na statički ili dinamički karakter radnje u kadru.

Statična kamera. U usporedbi s dinamičnom, omogućuje lakše i preciznije vizualno komponiranje kadra, također i veću redateljevu kontrolu nad svim komponentama kadra; teškoće se javljaju naročito u formatima tzv. *širokog platna* (→ PROPORCIJE FILMSKE SLIKE), osobito ako je kompozicija prema strogim »klasičnim kanonima«. Tipično, upravo zbog svoje statičnosti, ona može potencirati dinamičke komponente unutar kadra (pokrete glumaca, vozila i sl.). Retorički pojačani efekt dobiva u duljim kadrovima, kada se zbog izostajanja dr. »informacija« gledalac počinje usredotočavati upravo na statičnost snimke, što u kontekstu djela može dobivati razne psihol., dramaturške, uže sadržajne i sl. vrijednosti: psihološki — duljiti vrijeme, dramaturški — stvarati pojačano, napregnuto očekivanje, s obzirom na smisao — sugerirati dovršenost nekog »procesa« (često se stoga upotrebljava na samom završetku sekvence ili filma), i sl.

Dinamična kamera. Dva su osnovna modusa pomicanja, »dinamiziranja« kamere: panorama i vožnja.

Panorama (u uporabi je i izraz »švenk« /njem. *schwenken*: okrenuti/), kamera čvrsto »ute-meljena« svojim stativom, ali koja se rotira oko svoje osi, odn. oko glave stativa: *panoramira* horizontalno (*panorama ulijevo* ili *panorama udesno*) ili vertikalno (*panorama prema gore* ili *panorama prema dolje*). Takva »dinamika« → *točke promatranja* izrazito je funkcionalna kod film. → *opisa*, jer se postupno, ponekad i »analitički«, prikazuju pojedini dijelovi film. prizora (segmenti prostora, dijelovi nekog zbivanja i dr.). Panoromom se također pozornost može zadržavati na osnovnoj komponenti zbivanja (npr. panoramskim praćenjem

lika u pokretu), ali se može i »premješati«, prenositi s jednog dijela prostora na okolišni, s jednog lika na drugi, s jednog dijela radnje na drugi. Takva mijena u točki promatranja može biti osobito sugestivna u → *subjektivnim kadrovima*. Panorame su retorički i uže dramatski osobito efektne kada nisu izričite motivirane radnjom ili šire kontekstualno; tada one, i vrlo jasno, sugeriraju autorovu → *točku gledišta*, postojanje razloga panoramiranja koji tek treba saznati, pa stvaraju stav očekivanja, napetost, »perspektivu« iznenađenja (vrlo često u krim. filmovima, filmovima strave, raznim akcionim filmovima i sl.).

Vožnja, pomicanje kamere s cijelom njezinom podlogom — na specijalnim kolicima (→ *KOLICA*) ili na bilo kojem vozilu. Razlikuju se sljedeći osnovni tipovi vožnje: *vožnja prema naprijed* — kada se kamera iz početne točke promatranja bliži nekom objektu (jasno vidljivom — npr. čovjekovu licu, ili »transparentnije« — prema horizontu, nebu); *vožnja prema natrag* — kad se kamera udaljava od nekog objekta; *bočna vožnja* — kad kamera vozi uz neki objekt (ako se izvodi uz objekt u pokretu, naziva se *pratećom vožnjom*). Svi ti tipovi mogu biti *horizontalni* ili *vertikalni* (tada se, radi razlikovanja od horizontalnih vožnji, nazivu dodaju još i odrednice *prema gore* ili *prema dolje*); kod bočne odn. prateće vožnje još se upozorava na to je li ona *uljevo* ili *udesno*.

Budući da se pri vožnji mijenjaju prostorne koordinate same temeljne točke promatranja, ona pojačava iluziju dubine, trodimenzionalna obilježja film. prostora; usporedno s tim ističe se i vremenski karakter film. prizora, odn. film. fotografije, jer upućuje na vremensku »protežnost«, na samo trajanje. S obzirom na opis, vožnje su iznimno funkcionalne kao prateće ili kao bočne (npr. uz neki zid, fasadu). S obzirom, pak, na retoričke efekte i, općenito, na izlaganje, vožnja prema naprijed služi izdavanju nečega iz šireg konteksta prostora i zbivanja (npr. bliženjem licu jednoga čovjeka u masi), dok vožnja prema natrag služi uklapanju nekog objekta u širi kontekst (npr. tek pomicanjem kamere prema natrag ustanovljuje se mjesto na kojemu se netko nalazi). Tim funkcijama vožnje usporedni su efekti stvaranja stava anticipacije (osobito kod vožnje prema naprijed, jer se sugerira bliženje nekom cilju /odlatle i konvencija uvođenja u → *retrospekcije* — bliženjem kamere licu), ili iznenađenja (osobito vožnjom prema natrag: npr. otkriva se da čovjek koji u krupnom planu ima cilindar i kravatu u srednjem planu /kad se kamera »odmakne«/ nema hlače ni cipele). Ukoliko, pak, vožnje nisu jasnije motivirane radnjom ili kontekstualno, zbog svoga očitijeg »geometrizma« (gibanje kamere je ravnostrano i jednoliko) imaju — još u većoj mjeri od panorame — komentativni karakter, djeluju kao indikator izrazito autorove točke gledišta.

Ostali tipovi dinamičke kamere su:

Kombinacija vožnje i panorame, dinamičko stanje kamere kad snimatelj u toku vožnje (u kojem god smjeru) kamerom panoramira (također u kojem god smjeru); ako kamera vožnjom »ispisuje« kružnicu, odn. »kruži« oko nekog mjesta, naziva se to *kružnom panoramom*, a takva panorama-vožnja može vrlo efikasno služiti opisu ili usredotočenju na neki predmet ili zbivanje (osobito ako se kamerom panoramiraju oni neprekidno zadržavaju u istaknutom dijelu kadra).

Brišuća panorama /ili vožnja (u uporabi je i naziv »filaž« /prema franc. *filage*/), toliko brzi pokret kamerom panoramski ili (rjeđe)

vožnjom, da se zbog brzine pokreta u projekciji ne razaznaje (ili jedva razaznaje) što je snimljeno; najčešće, tek se vidi »izmjena«, »nizanje« valera sivoga ili tonova boje snimljene površine. Upotrebljava se najčešće u svrhu retorički naglašenog prenošenja gledaočeve pozornosti s jednog mjesta /ili zbivanja na drugo. Time se, ovisno o kontekstu, ili ističe znatno veća važnost događanja koje će se pokazati u prizoru nakon filaža ili se, ovakvim očitim vizualnim efektom, 2 prizora naglašeno povezuju i uspoređuju.

Kranska vožnja /ili panorama, panorama, vožnja ili kombinacija panorame i vožnje postignute snimanjem s posebne dizalice (→ *KRAN*).

Panorama i vožnje često se izvode snimanjem iz ruke. Iako su ostvareni efekti u osnovi isti kao i kod panoramiranja kamere na stativu ili vožnje na kolicima, specifičnu kvalitetu takvih snimanja predstavlja upravo ono što se postavljanjem kamere na stativ ili kolica želi izbjeći: nepravilnosti pokreta, »trzanja« kamere koja su jasno zamjetljiva u projiciranoj snimci. Tvori se time dojam autentičnosti film. prikazivanja, snimanja u uvjetima kada je bila onemogućena uporaba stativa ili kolica. Taj dojam najizraavnije »nazočnosti« nekom događanju učestao je u dokumentarističkoj praksi, ali se 60-ih godina (franc. *novi val* i njegovi sljedbenici) neko vrijeme prakticirao i u igr. filmu (→ *STEADYCAM*).

Sugestija vožnje ponekad se ostvaruje i uporabom *zoom-objektiva* (→ *OBJEKTIVI*).

Povijesni pregled. U počecima kinematografije prevladavaju statični snimci — kao iskustvo naslijeđeno iz statične fotografije (to više što su se mnogi film. snimatelji »regutirali« iz redova fotografije), te kao posljedica naslijeđivanja kaz. točke promatranja (gledalac prizor motri stalno s istoga mjesta, iz istoga »plana« i »kuta«). Prva prakticiranja dinamičke kamere zabilježena su ipak već potkraj XIX st. (Promio snima Veneciju iz gondole, filmovi kompanije Biograph sa snimanjem iz vlaka u pokretu). Općenito, statična kamera jedna je od bitnih značajki »naive«, primitivnog narativnog stila (→ *NARATIVNI STILOVI*) u kojem se teži usredotočenju na djelovanje likova ili na registraciju radnje (pokreta u prizoru). Dinamička kamera funkcionalno se počinje upotrebljavati najprije u dokum. filmovima (naročito panorame), a u igranima — u talijanskim pov. spektaklima (masovne scene); tako G. Pastore 1913. patentira *kolica*. Značajan prilog razvoju uporabe dinamičke kamere daje i D. W. Griffith — već i samim zaziranjem od »frontalnoga« kaz. prikaza radnje. Suptilnije funkcije dinamičke kamere otkriva tek struja → *Kammerspielfilma* (naročito F. W. Murnau) u Njemačkoj; franc. avangardisti i predstavnici sovj. montažne škole preferiraju statičnu kameru — radi ostvarivanja ritma (primarno izmjenom kadrova) ili naglaska na lik. kompozicijskim vrijednostima kadra. Dinamička kamera podosta je rijetka i u slapstick-komediji — zbog usredotočenja na glumčevu kreaciju.

U zv. razdoblju, u početku — u tzv. dijaloškim filmovima, prevladavaju statični kadrovi; dinamička kamera najprije se počinje rasprostranjivati u tzv. *žanrovskim filmovima* (muzičkima, kriminalističkim, vesternima), a posebno u djelima *Orsona Wellesa*; u filmovima soc. tematike najprije se sustavne rabi u tal. *neorealizmu* (npr. djela L. Viscontija i R. Rossellinija). Kao indikator autorskog gledišta dinamička kamera naročito se rasprostranjuje kod redatelja franc. *novog vala* (npr. J.-L. Godarda i A. Resnaisa), pa pokretanje kamere postaje neko vrijeme i manirom, »zaštit-

nim znakom« autorskoga i modernističkog filma. Uporaba dinamičke kamere usko je vezana i uz težnje prema → *kadru-sekvenci* (M. Jancso), kao i uz praksu dokumentarističkih pokreta → *filma-istine* i → *direktnog filma*, te, općenito, u svezi s utjecajem tv-dokumentarističkih metoda. Tada se i u igr. filmu neko vrijeme osobito respektira *snimanje iz ruke* (npr. R. Coutard, u nas A. Petković).

An. Pet.

STAR → ZVIJEZDA, FILMSKA

STARČEVIĆ, Ivan, film. kritičar (Zagreb, 21. I 1942). Diplomirao (1975) na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje već u studentskim listovima. Od 1975. film. kritičar »Vjesnika« — izrazito polemičkog tona, osobito zainteresiran za problematiku domaćeg filma. U tjedniku »Dan« (od 1982) sve češće piše i o raznim izvanfilm. fenomenima. Aktivna društ. radnik, 1985–87. bio je predsjednik Sekcije filmskih kritičara i filmologa Zagreba.

An. Pet.

STARČIĆ, Viktor, film., kaz. i tv-glumac (Ruščuk /danas Ruse/, Bugarska, 11. V 1901 — Beograd, 1. VI 1980). Sin Istranina, graditelja pruga u Maloj Aziji, Grčkoj, Rumunjskoj i (od 1908) Srbiji, i majke Francuskinje (čiji je jezik prvo naučio). Živeći »nomadskim životom«, završio svega 2 razreda osnovne škole. Sa 15 godina općinski je pisar i arhivar na sudu; prve glum. pokušaje čini u amat. družini u Gornjem Milanovcu. God. 1919. primljen je za člana opernog zbora Narodnog pozorišta u Beogradu, gdje postupno dobiva i beznačajne epizode u kaz. komadima. Naviknut na putovanja, 1922. prelazi u Sarajevo, pa u Split, vraća se u Beograd (gdje 1939. sa N. Popovićem osniva *Umetničko pozorište*), zatim odlazi u Novi Sad, na Rijeku i ponovno u Beograd (gdje je od osnivanja pa do smrti član Jugoslovenskoga dramskog pozorišta). Doajen jugosl. teatra, tokom 60-godišnje karijere igrao je — po svojoj procjeni — više od 500 uloga (u dramama, komedijama i operetama). Najbolja ostvarenja dao je u komadima Krleža, Sterije, Shakespearea, Gogolja, Čehova, Gorkoga, zatim Goethea, Shawa i Millera (u čijim je djelima gostovao u prvim predstavama Ateljea 212), i dr.; veliki majstor glume, i od najmanjih epizoda znao je napraviti izuzetnu kreaciju. Prvu film. ulogu, lopova Lajoša, igrao je — još u nij. razdoblju — u *Grešnici bez greha* (1927) K. Novakovića. Poslije rata glumio je gl. ulogu u filmu *Opštinsko dete* (P. Đorđević, 1953), a sporedne uloge različita opsega u filmovima *Novjera* (V. Pogačić, 1953), *Dva zrna grožđa* (P. Đorđević, 1955), *Lažni car* (V. Stojanović, 1956), *Zenica* (J. Živanović i M. Stefanović, 1957), *Dan četnaesti* (Z. Velimirović, 1960, nagrađen na festivalu u Puli), *Naslije na trgu* (L. Bercović, 1961), *Ne diraj u sreću* (M. Đukanović, 1961), *Srećemo se večeras* (F. Čap, 1962), *Medaljon sa tri srca* (V. Slijepčević, 1962), *Saša* (R. Ostojić, 1962), *Ovčar* (B. Tanović, 1971), *Beštije* (Ž. Nikolić, 1977), *Ljubav i bijes* (B. Tanović, 1978) i dr. Za svoj umj. rad dobio je niz nagrada i priznanja: dvije na Sterijinom pozorju, Sedmojulsku nagradu SR Srbije 1964. i dr. Od 1949. bio je 10 godina profesor glume na Pozorišnoj akademiji u Beogradu, odgovorivši niz poznatih glumaca.

Mo. I.

STAREVITCH, Ladislav (pr. ime *Władysław Starewicz* /ruski *Vladislav Aleksandrovič Starevič*/), franc. animator i redatelj poljsko-rus. podrijetla (Moskva, 6. VIII 1892 — Fontenay-sous-Bois, ožujak 1965). Studirao slikarstvo u Petrogradu (danas Lenjingrad). Oduševljen entomologijom, za muzej u Kaunasu (Litva) realizira do-



L. STAREVITCH, Zanzabelle u Parizu

kum. filmove iz prirode. Pokušava snimiti borbe insekata, no kad mu to ne polazi za rukom »uživo«, okreće se modelima i film. tehničar snimanja »sličicu po sličicu«. Tako 1910. realizira prvi didaktički anim. film *Lucanus servus* (oko 30 m). God. 1911. pridružuje se u Moskvi poduzeću A. A. Hanžonkova — isprva kao scenograf, potom kao autor (scenarist, redatelj, snimatelj) anim. filмова u kojima kreira i pokreće trodimenzionalne kukce i dr. likove. Služi se lutkama izvedenim od raznih materijala i »armiranom« žicom, tako da savršenu prirodost svakog »organizma« dopunjuje precizno sprovedenim odgovarajućim pokretom. *Osveta filmskog snimatelja* (Mesto kinematografičkog operatora, 1912), *Ljepa Lukanida* (Prekrasna Ljukanida, 1912), *Avijatičarska nedjelja kukaca* (Aviacionnaja nedelja nasekomyh, 1912) i *Veseli prizori iz života životinja* (Veselye scenki iz žizni životnyh, 1912) prvi su uspjesi na tom putu, a *Cvrčak i mrav* (Strekoza i muravej, 1913, po Krilovljevoj basni) prvo remek-djelo animacije trodimenzionalnih modela — po finoći, preciznosti i izražajnosti tehnike do danas nenadmašeno. God. 1913. realizira i prvi ruski crt. film *Petuć i Pegaz*. Idućih godina režira igr. filmove (npr. *Čovjek — drama naših dana* /Celovek, 1912/, *Noć prije Božića* /Noć perez Roždestvom, 1913/ i *Ruslan i Ljudmila* /1914/, svi sa I. I. Možuhiuom u gl. ulozi), filmove sa životinjama (*Četiri davora* — Četyre čerta, 1913) i kombinacija »živih« i anim. elemenata (*Belgijski lilijan* — Lilija Belgij, 1915).

Pred sve većom bijedom 1919. emigrira u Francusku, gdje je iste godine snimatelj *Tjeskobne pustolovine* J. A. Protazanova. Od 1921. potpuno se posvećuje lut. animaciji, pa u Fontenay-sous-Bois otvara vlastiti studio. Nastaju redom *Strašilo* (L'épouvantail, 1921), *Glas slavuja* (La voix du rossignol, 1923), *Zabe traže kralja* (Les grenouilles qui demandent un roi, 1923), *Zmajeve oči* (Les yeux du dragon, 1927), *Kućni i poljski miš* (Le rat des villes et le rat des champs, 1927), *Mala parada* (La petite parade, 1929) i napokon dugometražni *Roman o Liscu* (Roman du Renard, 1931 /sniman 3 godine/), prikazivan najprije kao niz epizoda, a tek 1936. kao cjelovečernje ostvarenje. U Njemačkoj 1928. realizira *Začaranu šumu* (Der verzauberte Wald) i *Sat čudesa* (Die Wunderuhr), 30-ih godina u Francuskoj lut. seriju *Fetiš* (Fétiche), a nakon II svj. rata još nekoliko lut. filмова za djecu (do 1950).

Kao istraživač i perfekcionista na polju lut. animacije, S. ostaje — uz J. Trnku — njezin neosporni prvak sve do naših dana. R. Mun.

STAR-SISTEM → SUSTAV ZVIJEZDA

START, početni dio film. vrpce na svakoj roli filma. Omogućuje kino-operateru ili film. montažeru umetanje filma i fokusiranje, te informacije o naslovu filma i rednom broju role. Svaka film. produkcija ima svoje startove, ali svi oni vrlo slični jedni drugima. Tako, start zagrebačkog Jadran filma ima oznake **POZOR, START** i 1 2 3 na određenim udaljenostima. Na broju 1 nalazi se ton. zapis od 1000 Hz (*pipser*). Isti startovi, ali skraćeni do oznake **START** ili čak do broja 1, upotrebljavaju se i za petlje kod → naknadne sinkronizacije. M. Rod.

STASENKO, Aleksandar F., redatelj (Split, 23. VI 1933 — Split, 5. IV 1990). Završio elektrotehniku u Ljubljani. God. 1965–70. snimio je 11 amat. filмова nagrađivanih u zemlji i inozemstvu; od 1968. ima zvanje *majstora amaterskog filma*. Profesionalizira se 1970, a prvi mu je profesionalni film kratkometr. dokumentarac *Miting u odjelu IV F* (1972) na temu liječenja od alkoholizma. U njegovu su opusu zamjetne 2 osnovne teme: nostalgije (*Posljednji*, 1972, o odumiranju pjeskara i njihovih brodova; *Kolonisti*, 1978, o ljudima iz Dalmacije koji se u panonskoj ravni nikako ne mogu ukorijeniti; *Poslije potopa*, 1985, o životu posljednjih stanovnika sela potopljenog umjetnim jezerom), te ljudske upornosti i pregalštva (*Put*, 1977, o probijanju ceste kroz krš Dalmatinske zagore; kratki igrani *Zene*, 1977, o dalmatinskim ženama koje su po ratnim bespućima skupljale hranu; *Jamar*, 1983, o rudaru koji je sam iskopao svoju jamu). Uspjeh je postigao i kratkim igr. filmovima *Sve godine u jednoj noći* (1980), o ženama čiji muževi rade u tuđini, i *Vrijeme heroja* (1981), epopejom o pogibiji nar. heroja I. Lučića-Lavčevića, kao i dokumentarcem *Lov* (1981) o krvavom lovu na tune. Ostvarenja mu se odlikuju vizualnom ljepotom (njihovi snimatelji /npr. A. Pivčević/ često su nagrađivani), a red. postupak je dokumentaristički, pa mu i igr. filmovi vrlo izraženo djeluju kao »stilizirani fragmenti iz života«. Sr. P.

STATIČNA KAMERA → STANJA KAMERE

STATIV (lat. *stativus*: postojan), pribor film. i tv-tehnike (scenske, ton., rasvjetne), te osnovni pribor film. i elektronskih kamera, kojima omo-

gućuje sigurno i stabilno postolje i štiti ih od neželjenih vanjskih podražaja i vibracija koje utječu na stabilnost snimljene slike. U kombinaciji se specijalnim šinskim i izvanšinskim voznim napravama (→ *kran*, → *kolica*, *spider-dolly*, *crab-dolly*, *automobil*, *helikopter* i dr.), S. omogućuje kontrolirano i precizno kretanje kamere u prostoru (*vožnja naprijed* i *natrag*, *bočna*, *prateća*, *vertikalna* i *kombinirana*). Osnovnu konfiguraciju stativa čine tronožna ili jednonožna postolja i glava stativa (uz to i pribor). Tronožna postolja izrađuju se od tvrdog drveta, aluminija, čelika, titana ili ugljenih vlakana. S mogućnošću gotovo dvostruke izvlake — produženja nogara, u primjeni su uglavnom 2 nestandardizirane veličine s uobičajenim nazivima *veliki* (100–180 cm) i *mali* (*baby*, 40–80 cm). *Glava*, ključni dio stativa, omogućuje kontroliranje i precizne pokrete kamerom kao što su *horizontalna*, *vertikalna*, *dijagonalna* i *nepravilna panorama*. Kretanje oko horizontalne i vertikalne osi glave stativa kontrolirano je sklopom koji može biti riješen na principu trenja (*friksijske glave*), prigušivanja gibanja tekućinama visoke viskoznosti (*hidrauličke glave*), meh. prijenosa u sustavu pokretanja (*ozubljene glave*), kao i žiroskopskim sustavima. Suvremene glave stativa za mobilnu filmsku i elektronsku tehnologiju (*ENG/EFP*) uglavnom su hidraulične s različitim stupnjevima regulirane pokretljivosti oko osi. U uvjetima snimanja kamerom iz ruke primjenjuju se jednonožni stativ (*monopod*), prsni/rameni stativ ili specijalni žiroskopski stabilizacijski sustav za kamere, ovisan o tijelu snimatelja (→ *STEADYCAM*) E. Mć.

STATUS FILMSKIH RADNIKA U KINEMATOGRAFIJI

Ovisi o više kriterija: 1) o statusu same struke kojoj film. radnik pripada; različit je status film. radnika struka koje neposredno sudjeluju u stvaranju filma (→ *EKIPA, FILMSKA*), od struka koje sudjeluju u obradi filma (laboranti, tehničari i sl.) i struka koje sudjeluju u eksploataciji filma (→ *DISTRIBUCIJA; PRIKAZIVALAŠTVO, FILMSKO*). *Status filmskog radnika u užem smislu* imaju samo članovi film. ekipe; 2) ovisno o vrsti radnog odnosa (stalno zaposleno i ugovorno osoblje) film. radnici najčešće su *samostalni* ili → *slobodni filmski radnici*. Njihov angažman može biti vezan isključivo uz jednog producenta ili producersku kuću, na duže ali i kraće vrijeme. Većina samostalnih film. radnika sklupa → *ugovore* o angažmanu za određeni film, bez obzira na njegova producenta, a ugovorni odnos vremenski je ograničen do dovršetka tog filma ili, što je češće, na određen broj tjedana ili dana angažmana. Pojedini film. radnici (montažeri, trik-snimatelji, ton. snimatelji i sl.) ponekad raspolazu vlastitom opremom i odgovarajućim radnim prostorom, pa uz vlastiti rad pružaju i dr. poslovne usluge; iako djeluju kao samostalni, njihov status bliži je statusu samostalnog zanatlije ili obrtnika; 3) film. radnici užeg broja struka (scenaristi, redatelji, snimatelji, scenografi, kostimografi, slikari maske, gl. crtači, glumci) ovisno o ispunjavanju zadanih vrijednosnih kriterija (karaktera i stupnja škole, te određenih stvaralačkih rezultata) mogu imati *status filmskih umjetnika* koji im omogućuje određene privilegije u → *autorskoj zaštiti*, zdravstvenomu i mirovinskom osiguranju, dobivanju zvanja i nagrada viših kategorija i sl. Osim ovih temeljnih varijanti statusa film. radnika, postoji i niz međuvarijanti — ovisno o ustrojstvu kinematografije i društ. sustavu određene zemlje. Z. Sud.

STAUDTE, Wolfgang, njem. filmski i tv-redatelj (Saarbrücken, 9. X 1909 — kod Sevnice, 19. I 1984). Sin glumca Fritz S., prekida studij tehnike i 1926. otpočinje glum. karijeru u Berli-

nu. Na filmu od 1931 (*Gassenhauer* L. Picka); zbog nastupa u *Zidovu Süssu* (V. Harlan, 1940) kritiziran je nakon rata. Red. iskustvo stječe 30-ih godina u dokum. filmovima (i dugometražnim); prvi igrani *Bravo, akrobat!* (Akrobat schööön!, 1943), o poznatom klaunu Charlyju Rivelu, režira za kompaniju Tobis. Do kraja rata snima više nezapaženih zab. filmova. God. 1946. realizira prvi njem. poratni film *Ubojice su među nama* (Die Mörder sind unter uns) za tek osnovano poduzeće DEFA; nastao prema projektu savezničkih oficira zaduženih za kulturu, prikazuje depresivno stanje u ruševinama grada, gdje se odvija drama bivših logoraša i nacisti koji postaje ugledni tvorničar i »obnovitelj Njemačke«. U sumorno realist. tonovima suprotstavljeni su Nijemci koji su surađivali s nacističkim režimom i oni drugi, koji trebaju ponijeti breme prošlosti »što se nikada ne smije zaboraviti«; djelo je politički na pozicijama ondašnjeg plana za denacifikaciju Njemačke. Idući film *Rotacija* (Rotation, 1949, u Njemačkoj DR) prikazuje također »tipičnu« njem. sudbinu: u doba krize (1933) sin, angažirani član Hitlerjugenda, denuncira oca — člana NSDAP iz egzistencijalnih razloga — kao antifašista, a nakon oslobođenja obojica odgovaraju pred sovj. vlastima za iste zločine; djelo je stilski blisko nekadašnjim filmovima u produkciji UFA-e. Njegov posljednji film u NjDR, *Podanik* (Der Untertan, 1951), prikazan je u SRNj tek 6 godina kasnije (na scenariju prema romanu H. Manna surađivao je i njegov otac); ta sarkastična priča o pruskom reacionaru iz doba Carstva njegov je formalno najsavršeniji film. U SRNj prvi veliki uspjeh ostvaruje *Ružama za državno tužila* (Rosen für den Staatsanwalt, 1959, Glavna nagrada /ex aequo/ u Karlovym Varima), kritičkom analizom činovničkog mentaliteta u sudstvu, pritisnutog konformizmom i kukavičlukom. Slijede uspjesi pov. dramom *Kirmes* (1960) i satirom *Muški izlet* (Herrenpartie, 1964, koprodukcija sa SFRJ). Okušao se i u dječjem filmu (npr. *Priča o malom Mucku* — Die Geschichte vom kleinen Muck, 1953, koprodukcija sa NjDR) i u ekranizacijama knjiž. baštine (npr. *Rose Bernd*, 1957 /po G. Hauptmannu/ i *Prosjakova opera* — Die Dreigroschenoper, 1962 /po B. Brechtu/). Od sredine 60-ih godina okreće se televiziji te režira epizode krim. serija, niz filmova po J. Londonu i više tv-serija. Umro je snimajući u Sloveniji. Režirao je oko 30 kinemat. filmova (2 nikad prikazana, 1 u korežiji, 1 omnibus).

Redatelj u prvom redu usmjeren prema realist. priči »s porukom«, raznovrsne — pedagoške, soc., polit. ili psihol. tematike, S. je — uz R. Thielea — najznačajniji zapadnonjem. redatelj do pojave tzv. novoga njemačkog filma sredinom 60-ih godina.

Ostali važniji filmovi: *Svjetionik* (Leuchttower, 1954, koprodukcija sa NjDR); *Madeleine i legionar* (Madeleine und der Legionär, 1958); *Topovska serenada* (Kanonenserenade/Pezzo, capoezzo e capitano, 1958, koprodukcija s Italijom); *Sretne godine Thorwaldovih* (Die glücklichen Jahre der Thorwalds, 1962); *Čast lopova* (Ganovenahre, 1966).

Vr. V.

STAWINSKI, Jerzy Stefan, polj. scenarist, redatelj i književnik (Zakret kraj Varšave, 1. VII 1921). Za rata sudionik pokreta otpora i ustanka u Varšavi (ta iskustva koristi u svome prvom scenariju za *Kanal*, 1956, A. Wajde, A. Wajde). Nakon rata završava prekinuti studij prava, a 1953. počinje objavljivati knjiž. radove. Od *Čovjeka na pruzi* (1957) počinje suradnju sa A. Munkom, koja najviše pridonosi njegovu visokom ugledu (*Eroica*, 1958; *Zrikava sreća*, 1960); racionalisti-



W. STAUDTE, *Podanik*

ko-egzistencijalistički filoz. podtekst njegovih scenar. predložaka uspješno funkcionira u Munkovoj red. interpretaciji povijesti kao rezultante raznih međuovisnih sudbina pojedinaca. Nakon Munkove prerane smrti S. više ne nalazi kongenijalnog partnera, pa člankom *Eksplotacija u filmskoj industriji* poziva na »pobunu scenarista«. Tako neki od njih (pa i S. filmom *Razvoda neće biti* — Razwodów nie będzie, 1964) počinju režirati vlastite tekstove, ali nitko ne nadmašuje okvire osrednjosti.

Ostali važniji filmovi (kao scenarist): *Atentat* (J. Passendorfer, 1959); *Signali* (J. Passendorfer, 1959); *Križari* (A. Ford, 1960); *Suvremena priča* (W. Jakubowska, 1961); *Ljubav u dvadesetoj* (omnibus, epizoda A. Wajde, 1962); *Kako biti voljena* (W. J. Has, 1963).

To. K.

ST. CLAIR, Malcolm-Mal, am. redatelj (Los Angeles, 17. V 1897 — Los Angeles, 1. VI 1952). Sin arhitekta. Isprva karikaturist, od 1918. u Hollywoodu »statist sa zadatkom«, potom scenarist za M. Sennetta. Režira od 1919; do 1924. realizira kratkometr. komedije za Sennetta (npr. korežira 2 sa B. Keatonom: *Koza* — The Goat, 1921; *Kovač* — The Blacksmith, 1922), od 1924. cjelovečernje filmove s psom Rin-Tin-Tinom kompanije Warner Bros, a od 1925. se u Paramountu specijalizira za komedije i romant. priče iz viših društ. slojeva (često s tada najpopularnijim glumcima C. Bow, L. Brooks, P. Negri i A. Menjouom). U zv. razdoblju karijera mu opada. Iako najčešće radi komedije (tako i neke manje uspjele filmove sa Stanliom i Oliom: *Veseli spletkari* — Jitterbugs i *Učitelji plesa* — The Dancing Master, oba 1943; *Velika buka* — The Big Noise, 1944; *Toreadori* — The Bullfighters, 1945), uglavnom za kompaniju Fox, najveći uspjeh ostvaruje krim. filmom *Ubojstvo kanarinca* (The Canary Murder Case, 1929) prema romanu S. S. Van Dynea (→ PHILLO VANCE). Još nedovoljno istražena opusa, do povlačenja 1948. režirao je 52 cjelovečernja igr. filma.

Ostali važniji filmovi: *Svjetska žena* (A Woman of the World, 1925); *Veliko ime* (A Social Celebrity, 1926); *Vojvotkinja i konobar* (The Grand Duchess and the Waiter, 1926); *The Show-Off* (1926); *Doručak u zoru* (Breakfast at Sunrise, 1927); *Muškarci više vole plavuše* (Gentlemen Prefer Blondes, 1928); *Mjesec u Montani* (Montana Moon, 1930); *Neuspjeh* (Crack-up, 1936); *Nije vrijeme za romancu* (Time out for Romance, 1937); *Rođen nesmotren* (Born Reckless, 1937); *Put u Pariz* (A Trip to Paris, 1938).

An. Pet.

STEADYCAM (engl. *steady*: čvrst, nepomičan, stabilan, oslonljiv), specijalan uređaj-stabilizator na

koji je pričvršćena kamera kad snimatelj snima iz ruke, s pomoću kojega se eliminiraju pomaci i trzaji (koji bi bili vidljivi u snimci); osim toga, omogućuje postavljanje kamere u svaki željeni položaj (bez korištenja kolica ili kрана). Ta tehnika snimanja danas se koristi u brojnim filmovima te video-spotovima (npr. T. Turner); izražajne mogućnosti maksimalno je dokazala u filmu »Vi-dovnjaštvo« (S. Kubrick, 1980), gdje je za snimanje steadycamom angažiran specijalist — *Garrett Brown*, koji je pokazao kakvi se sve začudni efekti tom tehnikom mogu postići. U SFRJ ovaj je uređaj među prvim kreativno koristio *Mišo Samoilovski* u filmu »Olovna brigada« (K. Cenevski, 1980). Izum je 1977. nagrađen specijalnim Oscarom.

K. Mik.

STEELE, Barbara, brit. glumica (Trenton Wirrall, 29. XII 1938). Studirala slikarstvo, no od 1957. posvetila se kazalištu, a 1959. debitirala i na filmu. Nakon prvih uloga u domovini (npr. *Safir*, 1959, B. Deardena), slavu stječe u tal. filmu strave *Demonova maska* (M. Bava, 1961), »gotskoj crnoj bajci« u kojoj tumači vampira vještice nekoć spaljene na lomači, a potom glumi i u ostalim najznačajnijim djelima kratke renesanse tog žanra u Italiji (*Strašna tajna doktora Hitchcocka*, 1962, i *Sablast*, 1963, R. Frede). Njena vitka figura, ekspresivno blijedo lice uokvireno crnom kosom, krupnih očiju i senzualnih usana, idealno se uklapa u morbidnu ikonografiju *horora*, pa S. postaje praktično jedinom ženskom zvijezdom novog filma strave i fantastike uopće. Uloga u *Njihalu strave* (1961) R. Cormana donosi joj — kao i filmu — kult-status. Nakon toga nastupa u filmovima strave u Italiji, Vel. Britaniji i dr., sve više uklupljena u stereotipove žanra. Tek povremeno glumi karakterne likove ekstravagantnih, često blaziranih i hladnih žena u ambicioznijim projektima (npr. *Osam i pol*, 1963, F. Fellinija i *Mladi Törless*, 1966, V. Schlöndorffa). Od 70-ih godina samo se rijetko pojavljuje u sporednim ulogama.

Ostale važnije uloge: *Stubama gore-dolje* (R. Thomas, 1959); *Sati ljubavi* (L. Salce, 1963); *Sentimentalni pokušaj* (P. Festa Campanile i M. Francois, 1963); *Plaćenici* (G. Puccini, 1965); *Brancaleoneova vojska* (M. Monicelli, 1966); *Zatočena vrućina* (J. Demme, 1974); *Oni dolaze iznutra* (D. Cronenberg, 1977); *Slatka mala* (L. Malle, 1978); *Ključ u vratima* (Y. Boisset, 1978).

R. Mun.

STEFANOVIĆ, Miloš, redatelj i scenarist (Beograd, 15. II 1925). Nakon rata upisao studij historije umjetnosti u Beogradu. Ubrzo se zapošljava kao sekretar Cenzorne komisije pri Komitetu za kinematografiju FNRJ, a poč. 1946. prelazi

R. STEIGER u filmu *Na dokovima New Yorka* (sa M. Brandom)

u Avala film i radi kao montažer. Ujesen 1947. odlazi u Moskvu i studira režiju na visokoj film. školi VGIK (u klasi L. V. Kulješova); nakon Rezolucije IB vraća se u Jugoslaviju i upisuje Visoku filmsku školu u Beogradu. Do 1950. asistent je R. Novakovića i G. Gavrina, potom djeluje u sarajevskom, a od 1953. u zeničkom kazalištu. Po ideji M. Jakića sa B. Jovanovićem piše scenarij, a sa J. Živanovićem korežira film *Zenica* (1957), jedan od prvih u jugosl. kinematografiji s izrazito suvremenom soc. temom. Do 1963. režira dokum. filmove (mahom namjenske i reportaže), među kojima se ističu *Makedonski fragmenti* (1958), prvi jugosl. dokumentarac u cinemascopeu (snimatelj N. Majdak). Od 1963. radi na Televiziji Beograd u dokumentarno-informativnom programu, u okviru kojeg potpisuje zapažene cikluse emisija: *U prvom planu*, *Kroz Jugoslaviju*, *S kamerom kroz svet*, *Velike bitke za oslobođenje Jugoslavije* i dr. God. 1975–79. bio je zamjenik gl. urednika tog programa, a do umirovljenja 1986. samostalni urednik.

Mi. Vić.

STEIGER, Rod (puno ime **Rodney** /negdje **Roderick** / **Stephen Steiger**), am. filmski, kazališni i tv-glumac (Westhampton, New York, 14. IV 1925). Iz siromašne žid. obitelji, rano prekida školovanje i počinje raditi; sa 16 godina odlazi u mornaricu. Nakon rata upisuje Dramatic Workshop u New Yorku, bavi se recitatorstvom, napokon polazi Actors' Studio (postupno postaje jedan od značajnih predstavnika njegove tzv. *metode*). Karijeru otpočinje u kazalištu i na televiziji, dok na filmu debitira 1951 (*Teresa F. Zinnemanna*). Korpulentan i čvrst, okrugla lica napuhnuto opuštenih obraza, minuciozne mimike i vještine grčenja lica (što često — uz napadno vikanje — prelazi u ekshibicionizam), ugled stječe likom korumpiranog brata gl. lika u filmu *Na dokovima New Yorka* (E. Kazan, 1954, nominacija za Oscar za epizodu). Potom ostvaruje niz upečatljivih, mahom nedopadljivih, sadistički opasnih, agresivno nezadovoljenih, pa i patoloških likova: beskrupuloznog producenta u *Velikom nožu* (R. Aldrich, 1955), nesmiljenog tužioca u *Suđenju Billyju Mitchellu* (O. Preminger, 1955), nepoštenoga sport. menadžera u filmu *To teži bit će pad* (M. Robson, 1956), fanatiziranog južnjaka u *Letu strijele* (S. Fuller, 1956), gangsterskog bossa u *Alu Caponeu* (R. Wilson, 1959) i dr. Evr. karijeru za-

činje filmom *Ruke nad gradom* (F. Rosi, 1963) kao megalomanski građevinski spekulat (prema istinitom slučaju), čime započinje i njegova »specijalizacija« za biografske uloge. Tako u Italiji glumi 2 oprečne uloge — papu Ivana XXIII u filmu *Došao je čovjek* (E. Olmi, 1965), a naslovni lik u filmu *Mussolini: posljednji čin* (C. Lizzani, 1974), patetično egzaltiranog Napoleona u evr. koprodukciji *Waterloo* (S. F. Bondarčuk, 1970), a velikog komičara W. C. Fieldsa u am. filmu *W. C. Fields i ja* (A. Hiller, 1976). U SAD se još osobito istaknuo naslovnim likom u *Čovjeku iz zalagarnice* (S. Lumet, 1965, nominacija za Oscar) te ulogom agresivnoga, ograničenoga i rasističkoga južnjačkog šerifa koji postupno spoznaje sposobnosti i dostojanstvo crnačkog detektiva (S. Poitier) u filmu *U vrelini noći* (N. Jewison, 1967, nagraden Oscarom). Kasnije najčešće igra veće karakterne sporedne uloge u žanrovski različitim projektima, među kojima se ističe ona u znanstvenofantastičnom kult-filmu *Tetoviran* (J. Smight, 1969), u kojem nastupa uz tadašnju suprugu C. Bloom (kao i u *Autostopistici*, 1969, P. Halla). Do 1989. nastupio je u gotovo 60 filmova.

Ostale važnije uloge: *Nepoznati je došao* (D. Daves, 1956); *Povratak iz vječnosti* (J. Farrow, 1956); *Zla žena* (J. Farrow, 1957); *Plać straha* (A. L. Stone, 1958); *Sedam lopova* (H. Hathaway, 1960); *Znak* (G. Green, 1961); *Ulica West br. 13* (Ph. Leacock, 1962); *Indiferentni* (F. Maselli, 1964); *Premili pokojnik* (T. Richardson, 1965); *Doktor Zivago* (D. Lean, 1965); *Djevojka i general* (P. Festa Campanile, 1967); *Tako se ne postupa sa ženama* (J. Smight, 1968); *Sretan rođendan, Wanda June* (M. Robson, 1971); *Sakrij se!* (S. Leone, 1971); *Povodom Luckyja Luciana* (F. Rosi, 1973); *Heroti* (D. Tessari, 1973); *Rat zbog Lolly Madonne* (R. C. Sarafian, 1973); *Nevini ljudi prljavih ruku* (C. Chabrol, 1975); *Osvetnik iz Belfasta* (D. Sharp, 1975); *F. I. S. T.* (N. Jewison, 1978); *Charliejeva osveta* (S. Rosenberg, 1978); *Amityville — kuća užasa* (S. Rosenberg, 1979); *Narednik Steiner* (A. V. McLaglen, 1979); *Bijeg na Divlji zapad* (L. Johnson, 1981); *Golo lice/Nevidljivi ubojica* (B. Forbes, 1984); *Đavolji raj* (R. Grlić, 1989).

Al. Pa.

STEINBAHER, Koni, crtač, animator i redatelj (Zgornje Prebukovje pri Slovenski Bistrici, 1. X 1940). Prve uspjehe postiže amat. filmovima

(u suradnji sa J. Marinšekom): *Govornik* (1970), *Smokvin list* (Figov list, 1971), *Superman* (1972), *Koesistenca* (1973) i *Močvara* (Močvirje, 1973) složeni su, originalni i uspješni eksperimenti u povezivanju i animiranju različitih materijala (od crteža i izrezane papirnate figure do »živih« sirovina), dometi značajni za cjelokupnu domaću animaciju. Od 1973. S. i Marinšek profesionalno rade za ljubljanski Viba film i realiziraju anim. filmove *Telematerija* (1973), *Student* (Student, 1975, Srebrna medalja »Beograd« *lex aequo!* na festivalu u Beogradu), *Preticanje* (Prehitevanje, 1976), *Močvara* (Močvirje, 1976) i dr. Filmom *Vrsta* (1978) S. se osamostaljuje. U profesionalnom razdoblju karijere (npr. *Čahura* — Kokon, 1979; *Animirani »A«* — Risani »A«, 1981; *Epidemija*, 1982 /Zlatna medalja »Beograd« *ex aequo!*; *Kamen*, 1984; *Izmišljena priča* — Izmišljena zgodba, 1986) ne dostiže originalnost ni strukturnu polifoniju amat. ostvarenja.

R. Mun.

STEINER, Max (pr. ime **Maximilian Raoul Walter Steiner**), am. skladatelj austr. podrijetla (Beč, 10. V 1888 — Hollywood, 28. XII 1971). »Čudo od djeteta«, sa 13 godina završio je Carsku glazbenu akademiju u Beču (svladavši 8 godina u 1). Iduće godine piše libreto, stihove i glazbu za glazb. komediju (u Beču se prikazivala 2 godine). Usavršavao se kod G. Mahlera i sa 16 godina postao profesionalni dirigent. U SAD dolazi 1914; isprva je koncertni pijanist, potom dirigent i orkestrator broadwayskih predstava G. Whitea, F. Ziegfelda i V. Herberta. Na filmu od 1929. vrlo je značajan za razvitak glazb. partiture kao funkcionalnog elementa filma. Do 1936. djeluje u kompaniji RKO (bio je i šef glazb. odjela), potom prelazi u Warner Bros, gdje je skladatelj, aranžer i dirigent (dok se kao glazb. voditelj obično potpisuje šefi glazb. odjela L. F. Forbstein). Kao skladatelj pisao je melodiozne i raskošne partiture, usko povezane s vizualnim elementima; prozvan je »Mickey Mouser«, jer je njegova ilustrativna uporaba glazbe pratila i najmanju akciju na ekranu (kao u crt. filmu). Uspješno se okušao u svim žanrovima, sudjelovao u svim razvojnim etapama am. filma i surađivao s većinom značajnih redatelja. Za Oscar je nominiran 18 puta, a triput ga je i osvojio: *Potkazivač* (J. Ford, 1935), *Na raskršću* (I. Rapper, 1942) i *Otkako si otišao* (J. Cromwell, 1944); za partituru filma *Blago Sierra Madre* (J. Huston, 1948) nagraden je na festivalu u Veneciji. Ipak, njegovo je najpoznatije ostvarenje *Prohujalo s vihorom* (V. Fleming, 1939), jedna od najdužih i najbogatijih partitura u povijesti filma, prožeta popularnom *Temom o Tari*. S. je prvi za film pisao simfonijska djela (kasnije izvedena i koncertno), među kojima se izdvaja *Symphonie Moderne* za *Četiri supruge* (1939) M. Curtiza. Mnoge njegove teme snimljene su na ploče (npr. album *Great Love Themes* s temama iz 12 filmova). Napisao je (do 1965) partiture za više od 200 filmova.

Ostali važniji filmovi: *Cimarron* (W. Ruggles, 1931); *Ptica raja* (K. Vidor, 1932); *Simfonija šest milijuna* (G. La Cava, 1932); *Polugola istina* (G. La Cava, 1932); *Račun za razvod* (G. Cukor, 1932); *Rockabye* (G. Cukor, 1932); *Koliko stoji Hollywood?* (G. Cukor, 1932); *Topaze* (H. d'Abbadie D'Arrast, 1933); *King Kong* (E. B. Schoedsack i M. Cooper, 1933); *Kongov sin* (E. B. Schoedsack, 1933); *Jutarnja slava* (L. Sherman, 1933); *Ann Vickers* (J. Cromwell, 1933); *Krevet od ruža* (G. La Cava, 1933); *Male žene* (G. Cukor, 1933); *Izgubljena patrola* (J. Ford, 1934); *Vesela rastava* (M. Sandrich, 1934); *Usijana glava* (J. Cromwell, 1934); *Ljudski okovi* (J. Cromwell, 1934); *Ona*

(E. B. Schoedsack, 1935); *Roberta* (W. A. Seiter, 1935); *Cilindar* (M. Sandrich, 1935); *Alice Adams* (G. Stevens, 1935); *Slijedi flotu* (M. Sandrich, 1936); *Mali lord Fauntleroy* (J. Cromwell, 1936); *Poručnik indijske brigade* (M. Curtiz, 1936); *Alahov vrt* (R. Boleslawski, 1936); *Slim* (R. Enright, 1937); *Zvijezda je rođena* (W. A. Wellman, 1937); *Život Emilea Zole* (W. Dieterle, 1937); *Kid Galahad* (M. Curtiz, 1937); *Ta izvjesna žena* (E. Goulding, 1937); *Tovariš* (A. Litvak, 1937); *Divni doktor Clitterhouse* (A. Litvak, 1938); *Jezebel — demonska žena* (W. Wyler, 1938); *Četiri kćeri* (M. Curtiz, 1938); *Anđeli garava lica* (M. Curtiz, 1938); *Sestre* (A. Litvak, 1938); *Patrola u zoru* (E. Goulding, 1938); *Učinili su me zločincem* (B. Berkeley, 1939); *Oklahoma Kid* (L. Bacon, 1939); *Švake zore umirem* (W. Keighley, 1939); *Mračna pobjeda* (E. Goulding, 1939); *Usidjelica* (E. Goulding, 1939); *Priznanja nacističkog špijuna* (A. Litvak, 1939); *Kćeri hrabrosti* (M. Curtiz, 1939); *Šerif iz Dodge Cityja* (M. Curtiz, 1939); *Virginia City* (M. Curtiz, 1940); *Put za Santa Fe* (M. Curtiz, 1940); *Reuter javlja* (W. Dieterle, 1940); *Grad koji valja osvojiti* (A. Litvak, 1940); *Tri života jedne žene* (A. Litvak, 1940); *Pismo* (W. Wyler, 1940); *Velika laž* (E. Goulding, 1941); *Zaručnica je stigla...* (W. Keighley, 1941); *Narednik York* (H. Hawks, 1941); *Jednom nogom u raju* (I. Rapper, 1941); *Umrli su u čizmama* (R. Walsh, 1941); *Beznažno putovanje* (R. Walsh, 1942); *U ovom našem životu* (J. Huston, 1942); *Gospodari oblaka* (M. Curtiz, 1942); *Casablanca* (M. Curtiz, 1942); *Moskovska misija* (M. Curtiz, 1943); *Pustolovine Marka Twaina* (I. Rapper, 1944); *Arsen i stare čipke* (F. Capra, 1944); *Bijeg iz Gijane* (M. Curtiz, 1944); *Mildred Pierce* (M. Curtiz, 1945); *San Antonio* (D. Butler, 1945); *Ukrade-ni život* (C. Bernhardt, 1946); *Duboki san* (H. Hawks, 1946); *Ogrtač i bodež* (F. Lang, 1946); *Progonjen* (R. Walsh, 1947); *Život s ocem* (M. Curtiz, 1947); *Otok Largo* (J. Huston, 1948); *Johnny Belinda* (J. Negulesco, 1948); *Srebrna rijeka* (R. Walsh, 1948); *Odred za borbu* (R. Walsh, 1948); *Pustolovine Don Juana* (V. Sherman, 1949); *Poljubac u tami* (D. Daves, 1949); *S omu strane šume* (K. Vidor, 1949); *Buntovnik* (K. Vidor, 1949); *Flamingo Road* (M. Curtiz, 1949); *Usijanje* (R. Walsh, 1949); *U kavezu* (J. Cromwell, 1950); *Plamen i strijela* (J. Tourneur, 1950); *Staklena menažerija* (I. Rapper, 1950); *Rocky Mountain* (W. Keighley, 1950); *Dallas* (S. Heisler, 1950); *Grom udara dvaput* (K. Vidor, 1951); *Jim Thorpe — pravi Amerikanac* (M. Curtiz, 1951); *Zadatak kapetana Wyatta* (R. Walsh, 1951); *Pobuna na brodu Caine* (E. Dmytryk, 1954); *Križari kralja Rikarda* (D. Butler, 1954); *Bojni poklič* (R. Walsh, 1954); *Posljednja komanda* (F. Lloyd, 1955); *Pakao u zaljevu Frisca* (F. Tuttle, 1956); *Bandido* (R. Fleischer, 1956); *Tragači* (J. Ford, 1956); *Banda anđela* (R. Walsh, 1957); *Ljubav Marjorie Morningstar* (I. Rapper, 1958); *Drvo za vješanje* (D. Daves, 1958); *Priča o FBI* (M. LeRoy, 1959); *John Paul Jones* (J. Farrow, 1959); *Mrak navrh stubišta* (De. Mann, 1960); *Grijesi Rachel Cade* (G. Douglas, 1960); *Parrish* (D. Daves, 1961); *Većina od jednog* (M. LeRoy, 1961); *Spencerova planina* (D. Daves, 1963); *Udaljena truba* (R. Walsh, 1964).

Ni. Š.

STEINER, Ralph, am. redatelj, snimatelj i fotograf (Cleveland, Ohio, 1899). Isprva fotograf u New Yorku, potom snimatelj dokum. i avangardnih filmova, napokon redatelj eksp. filmova u kojima je očit upliv statične fotografije (kompozicija kadra, najuže lik. valeri, sklonost snimanju detalja). Obilježje tzv. prve i druge američke

avangarde (kojoj S. pripada) jest postupak kada po fotogr. tehnici i viđenju apstraktni oblici montažom postaju poetske impresije, tako da je ponekad samo jedna slika osnova cijelog filma. Tako se njegov projekt *H₂O* (1929), vizualno atraktivan film o površini i formama kapljice vode, uklapa u tadašnje težnje prema avangardnom poetskom dokumentarizmu. U *Mehaničkim principima* (Mechanical Principles, 1930) u krupnom planu prikazuje alat, igle, vijke i sl., dok u *Pjeni i morskoj travi* (Surf and Seaweeds, 1931) na identičan način prikazuju udaranje mora o obalu i morsku travu; u eksp. kratkom igr. filmu *Pita na nebu* (Pie in the Sky, 1934) surađuje sa E. Kazanom. Od njegovih izrazito dokum. filmova izdvajaju se *Grad* (The City, 1939, sa W. Van Dykeom) i *Ruke* (Hands, 1940), oba soc. tematike. Kao član skupine → Frontier Films bio je koscenarist filma *Plug koji je uništio ravnice* (1936) P. Lorentza, s kojim je surađivao u više navrata (kao i s dr. sineastima iz grupe).

K. Mik.

STEINHOFF, Hans, njem. redatelj (Pfaffenhofen, 10. III 1882 — kod Luckenwaldea, svibanj 1945). Prekinuvši studij medicine, posvećuje se kaz. glumi i režiji. Na filmu debitira hist. farsom o »ljudskoj ludosti i želji za vlašću« *Lažni Dimitrij* (Der falsche Dimitry, 1922). Slijede tzv. društvene drame, komedije i melodrame — mahom osrednje komerc. produkcije koje »pune reprizna kin«. Velik financ. uspjeh postiže ekranizacijom operete E. Kalmana *Grofica Marica* (Die Gräfin Maritz, 1925), a smisao za gradaciju odnosa među likovima i atmosferu u stilu »komornog filma« pokazuje u *Strahu* (Angst, 1928) prema S. Zweigu. U prvim zv. filmovima (npr. *Scampolo, dijete ulice* — Scampolo, ein Kind der Strasse, 1932) vješto koristi kaz. iskustvo, posebno u režiranju dijaloga. *Hitlerov omladinac Quex* (Hitlerjunge Quex, 1933), patetična priča o mladom hitlerovcu koji je »stradao za pravednu stvar i priložio svoj mladi život povijesnoj pobjedi«, jedinstveni je propagandni film njem. kinematografije; služeći se šiframa i simbolima sov. revolucionarnog filma i njem. proleterske kinematografije realist. stila (Ph. Jutzi, S. Dudow), ostvario je gotovo drastičan plagijat. Vrlo je uspješan sa 4 biografska filma: *Stari i mladi kralj* (Der alte und der junge König, 1935) o pruskom kralju Friedrichu II; *Robert Koch* (Robert Koch, der Bekämpfer des Todes, 1939) o otkrivaču bacila tuberkuloze, s povijesno-polit. »insertom« o njegovoj borbi protiv socijal-liberala R. Virchowa — znanstvenika i Bismarckova protivnika; *Ohm Krüger* (1941), propagandni o bursko-brit. ratu s poč. stoljeća (prikazuje brit. koncentracione logore u Transvaalu, što se drži cinizmom redatelja); *Rembrandt* (1942) o niz. slikaru, njegov umjetnički najuspjeliji prikazivao se i nakon rata). Redatelj neujednačena opusa (47 igr. i 1 dokum. film) i — po mnogima — »nacionalsocijalist do kraja«, izgubio je život u zrakoplovnoj nesreći pri kraju snimanja »kriminalističkoga i antikomunističkog filma« *Siva i cvi-jet ispod vješala* (Shiva und die Galgenblume, 1945).

Ostali važniji filmovi: *Odišlo čini čovjeka* (Kleider machen Leute, 1922); *Sogori* (Schwiegersöhne, 1927); *Pravi Jakob* (Der wahre Jakob, 1931); *Gospoda ne želi djecu* (Madame wünscht keine Kinder, 1933); *Bez straha od ljubavi* (Keine Angst vor Liebe, 1933); *Majka i dijete* (Mutter und Kind, 1933); *Otok* (Die Insel, 1934); *Mamac* (Das Lockvogel, 1934); *Žena bez značaja* (Eine Frau ohne Bedeutung, 1936); *Ples na vulkanu* (Tanz auf dem Vulkan, 1938); *Geierwally* (1940); *Melusine* (1944).

Vr. V.

STEKLY, Karel, čehosl. redatelj i scenarist (Prag, 9. X 1903). Prije mature napušta srednju školu i kao glumac nastupa u raznim kaz. druženjima — bez većeg uspjeha; 1928–32. inspicijent je u kazalištu J. Voskoveca i J. Wericha. Film. karijeru otpočinje 1933. kao scenarist; po njegovim je predlošcima realizirano više od 30 mahom komerc. filmova — prije II svj. rata, za rata i nakon njega (ističu se *Eksperiment*, 1943, i *Upozorenje*, 1948, M. Friča). Kao redatelj debitira nakon rata pod Fričovom supervizijom (*Prolom* — Prulom, 1946). Slijedi njegov najveći uspjeh, ujedno prvi poratni čehosl. kinematografije (nagrada na festivalu u Veneciji) — *Strajk* (Sirena, 1946) po romanu M. Majerove, kronika rudarske obitelji na prijelazu u XX st., u kojoj uspješno spaja soc. patos i autentičnu atmosferu epohe s poetikom avangarde. Njegovi kasniji projekti, najčešće također ekranizacije značajnih češ. pisaca, nisu prelazili razinu osrednosti, iako je filmovima *Dobri vojnik Svejk* (Dobry vojak Svejk, 1956) i *Pokorno javljam!* (Poslušne hlasim!, 1958) sa R. Hrušínskym u naslovnoj ulozi postigao komerc. uspjeh i u međunar. razmjerima. Radeći i za televiziju, režira sve do 80-ih godina.

Ostali važniji filmovi: *Karijera* (Kariera, 1948); *Pomrčina* (Temno, 1950); *Proleterka Ana* (Anna proletarka, 1952); *Strakonicki svirač* (Strakonicky dudak, 1955); *Osvetnik* (Mistitel, 1959); *Lucie* (1963); *Užici oca domovine* (Slasti otce vlasti, 1969); *Svadbe gospodina Voka* (Svatby pana Voka, 1971); *Nilski konj* (Hroch, 1973); *Skandal u baru* »Gri-Gri« (Skandal v Gri-gri baru, 1978); *Gospodin Vok odlazi* (Pan Vok odchazi, 1979). To. K.

STELLING, Jos, niz. redatelj (Utrecht, 1945). Kao samouk kinoamater punih 8 godina s neprofesionalnom ekipom snima igr. film *Mariken van Nieumeghen* (1974), djelo koje daje uvid u Srednji vijek pun seksa i krvi, u čijem je središtu sudbina djevojke koja je »podlegla davlu«. Uspješno prikazan u Cannesu, Stellingu je omogućio profesionalno djelovanje. Slijede još 2 pov. filma: *Elckerlyc* (1975), snimljen s naturščicima na lokaciji srednjovj. zamka Ghenta u Belgiji, i *Rembrandt fecit 1669* (1977), koji se smatra najboljim igr. filmom o velikomu niz. slikaru; prateći ključne trenutke umjetnikova života i pomno rekonstruirajući nastanak njegovih najpoznatijih slika, djelo je skladna mješavina činjenica i emocija. Slijede: *Maštari* (The Pretenders, 1981), sjećanje na dječastvo u sirotinjskoj četvrti Utrechta, gdje skupina dječaka — za vikenda kada je M. Monroe izvršila samoubojstvo — sanjari o uspjesima koje nikada neće postići; *Iluzionist* (The Illusionist, 1983), tragikomična obradba motiva Kaina i Abele, potpuno bez dijaloga; *Signalist* (De wisselwachter, 1985) snimljen u Škotskoj, idilična priča o susretu usamljenog muškarca i »svjetske žene« u šk. zabitii. Režira i na televiziji. D. Mov.

STEN, Anna (pr. ime **Anuška Stenskaja Sudakjevič**), am. glumica ukr. podrijetla (Kijev, 3. XII 1908). Kći ukra. učitelja baleta i bivše glumice šved. podrijetla, glum. karijeru otpočinje u Hudožestvenom teatru u Moskvi. Na filmu debitira 1927. i nakon nekoliko uloga sa suprugom — redateljem F. Ozepom — odlazi u Njemačku. Njihov prvi njem. film *Ubojica Dimitrij Karamazov* (1931) privlači pažnju S. Goldwyna, pa S. ubrzo prelazi u Hollywood, gdje se pokreće velika reklamna kampanja kojom se želi stvoriti nova zvijezda tipa G. Garbo ili M. Dietrich. Odmah nastupa u naslovnoj ulozi u *Nani* (1934) D. Arzner. U idućim filmovima dobiva uloge primjerene svojoj »slavenskoj ljepoti«: žrtve ljubavi prema vlastelinu u *Mi ponovno živimo*

(R. Mamoulian, 1934) prema Tolstojevu *Uskrsnuću*, te polj. imigrantice u *Svadbena noć* (K. Vi-dor, 1935). Iako ambiciozni, ti projekti doživljuju neuspjeh, pa je veliki studiji prestaju angažirati. Već od 40-ih godina postupno pada u zaborav, pa se profesionalno posvećuje slikarstvu. God. 1960. glumila je u newyorskoj postavi *Prosjacke opere* B. Brechta.

Ostale važnije uloge: *Žuti pasoš* (F. Ozep, 1927); *Djevojka s kutijom* (B. V. Barnet, 1927); *Kuća na Trubnoj* (B. V. Barnet, 1928); *Bijeli orao* (J. A. Protazanov, 1928); *Potomak Džingis-kana* (V. I. Pudovkin, 1929); *Saltomortale* (E. A. Dupont, 1931); *Olujna strasti* (R. Siodmak, 1931); *Tako završava naša noć* (J. Cromwell, 1941); *Tri ruske djevojke* (F. Ozep, 1944); *Plaćenik* (E. Dmytryk, 1955).

B. Vid.

STENIO (pr. ime **Stefano Vanzina**), tal. redatelj i scenarist (Rim, 19.1.1915 — Rim, 19.11.1988). Diplomirao pravo i pohađao tečajevе na film. školi Centro Sperimentale u Rimu. Isprva novinar. Film. karijeru otpočinje 1939. kao koscenarist: M. Mattolija (*Optuženi, ustanite!*, 1939), R. Frede (*Crni orao*, 1946), G. Alessandrini (*Vječni Žid*, 1947), M. Camerinija (*Kapetanova kći*, 1947) i M. Soldatija (*O. K., Nerone*, 1951). Red. karijeru otpočinje sa M. Monicellijem, s kojim 1949–53. korežira 8 komerc. filmova (npr. *Stigao je jahač* — E. arrivato il cavaliere, 1950, i *Totò i rimski kraljevi* — Totò e i re di Roma, 1951), najčešće s Totòom koji je protagonist i prvoga Stenova samostalnog rada, ujedno prvoga tal. kolor-filma — *Totò u boji* (Totò a colori, 1952). Samostalno je režirao više od 50 filmova i postao jedan od najplodnijih tal. redatelja kome-dija i parodija prema zahtjevima film. tržišta; stoga su njegovi filmovi često pri vrhu liste najkomercijalnijih u Italiji (npr. serija od 5 naslova o policajcu Piedoneu /B. Spencer/ započeta *Komesarom bez kola* — Piedone lo sbirro, 1973, te *Tango ljubomore* — Tango della gelosia, 1981). Povremeno režira i filmove akcionih žanrova (npr. krim. film *Brigada protiv zločina* — La polizia ringrazia, 1971). Radi i na televiziji (npr. tv-serija *Crna sjena Vezuva* — L'ombra nera del Vesuvio).

I njegov sin **Enrico Vanzina** je film. redatelj i scenarist.

Ostali važniji filmovi: *Čovjek, zvijer i krepost* (L'uomo, la bestia e la virtù, 1953); *Jedan dan na sudu* (Un giorno in prettura, 1953); *Amerikanac u Rimu* (Un Americano a Roma, 1954); *Pustolovine Casanove* (Le avventure di Giacomo Casanova, 1954); *Moj sin Neron* (Mio figlio Nerone, 1955); *Totò na Mjesecu* (Totò nella Luna, 1957); *Dva pukovnika* (I due colonelli, 1962); *Crvene ruže za Angelicu* (Rose rosse per Angelica, 1966); *Preslađivanje* (Il trapianto, 1970); *Viking s juga* (Il Vichingo venuto dal Sud, 1971); *Buntovski profesor* (Uccello migratore, 1972); *Policajka* (La poliziot-ta, 1974); *Dvostruko umorstvo* (Il doppio delitto, 1976); *Groznića za ubiti se!* (Febbre da cavallo, 1977); *Ljubavi moje!* (Amori miei, 1978); *Vilinske ruke* (Mani di fata, 1984); *Pošalji me na sud!* (Mi faccia causa!, 1985); *Velegradске zvijeri* (Animali metropolitani, 1987).

D. Sva.

STEPOWSKI-JUNOSZA, Kazimierz, polj. glumac (Doliniani /Podolija/, 18. XII 1882 — Varšava, 1943). Karijeru otpočinje 1901. u kazalištu u Łodžu, a već 1902. debitira i na filmu. Ugled značajnoga film. glumca počinje stjecati 10-ih godina u filmovima A. Hertza (3 puta uz P. Negri), a potvrđuje u djelima R. Boleslawskog (*Junaštvo poljskog izviđača*, 1919, i *Čudo nad Vislom*, 1920/21, u 2 dijela). Između dva rata jedan je od

najznačajnijih polj. glumaca i u kazalištu (zapažen i u klasičn. i u komediji i farsu) i na filmu (tumačio je više od 60, pretežito gl. uloga), gdje se osobito ističe u suradnji sa J. Lejtesom (*Mlada šuma*, 1934; *Dan velike avanture*, 1935; *Ruža*, 1936; *Djevojke iz Nowolipeka*, 1937; *Signali*, 1939), te A. Fordom (*Buđenje*, 1934) i L. Buczkowskim (*Vjerna rijeka*, 1936).

To. K.

STEREOFONIJA, primarna biološka funkcija slušanja — određivanja mjesta izvora zvuka (→ SLUH). U suvremenim komunikacijskim sistemima odnosi se na snimanje, prijenos i reprodukciju zv. prostora; dakle predstavlja — uz sve komponente samog zvuka — još i njegova najkonkretnija prostorna svojstva usklađena s film. slikom. Temelji se na svojstvu sluha da zv. izvoru može odrediti mjesto i položaj u prostoru, slušno pratiti njegovo kretanje (*stereofonska lokalizacija*), te odrediti veličinu i svojstvo okolnoga zv. prostora u cjelini (*stereofonska identifikacija*). *Stereofonska orijentacija* sluha u prostoru svodi se na određivanje smjera dolaska zvuka (*lateralna lokalizacija*), na udaljenost zv. izvora (*distancijalna lokalizacija*) i na njegovo kretanje u prostoru (*kinetalna lokalizacija*). Identifikacija zv. prostora vrši se sluhom na osnovi jačine zvuka, vremenskog kašnjenja pojedinih zvukova i boje zvuka, odn. karaktera njegove → reverberacije, što je u prvom redu posljedica činjenice da zv. podražaje primamo putem 2 uha.

Stereofonska transpozicija, tj. prijenos zv. prostora i njegovo uspostavljanje na drugom mjestu, na filmu se postiže s pomoću elektroakustičkih sistema. S. se pojavila ubrzo nakon elektroakustičkih aparata, mikrofona i slušalica, u XIX st. Franc. inženjer *Clement Ader* izveo je prvi stereofonski prijenos iz pariške Velike opere još 1881, za vrijeme svjetske izložbe. Prijenos je realiziran s pomoću više mikrofona, telefonskih linija i slušalica na prijemnoj strani. Odvojenim linijama za lijevo i desno uho dobiven je prostorni efekt zvuka, pa se moglo čuti kretanje pjevača po sceni i položaj orkestra.

Pojava zv. filma i radiofonije pridonijeli su da se elektroakustički uređaji neprestano usavršavaju. God. 1931. *A.D. Blumlein* pronalazi stereofonsku gramofonsku ploču za usklađivanje stereozvuka (→ FONOGRAFIJA, FILMSKA). Prvu širu primjenu S. je doživjela upravo u kinematografiji, kada ju je *Abel Gance* 1930. koristio uz pomoć zvučnika postavljenih iza platna i u gledalištu. Pojavom Disneyjeva anim. filma »Fantazija« 1940, sa stereotonom po sistemu *fantasound*, počinje nagli razvoj stereofonske fonografije u kinematografiji. Stereofonska transpozicija ostvaruje se snimanjem zv. signala primjerenim izborom i postavom mikrofona te prijenosom njihovih signala odvojenim kanalima do zvučnika ili slušalica (*binauralna stereofonija*).

U tehnici stereofonske transpozicije primjenjuju se 3 osnovna sistema: *AB*, *XY* i *MS*. Svi koriste jedan par mikrofona koji su međusobno elektroakustički spregnuti i daju 2 osnovna kanala. Međusobnom kombinacijom sistema dobiju se *kombinirani sistemi*, a korištenjem više mikrofona *polimikrofonski sistemi*.

Sistem *AB* u osnovi čine 2 mikrofona jednakih elektroakustičkih svojstava (*A* — lijevi, *B* — desni), postavljeni međusobno na određenoj udaljenosti, od kojih svaki — spojen na svoje pojačalo sve do zvučnika — čini 1 kanal. Koristi principe intenzitetno-vremenske stereofonije, jer se na mikrofona dobiju signali različiti po intenzitetu i vremenu pristizanja. Iako je neprikladan za bežičnu radio-komunikaciju (jer nije kompatibilan s postojećom monofonijom), u kinematografiji

je naišao na svoju optimalnu primjenu. Naime, miješanjem *A*- i *B*-signala nastaju znatna izobličenja u boji zvuka gubitkom pojedinih ton. visina (zbog interferencije). Sinkrono je snimanje film. scena u stereofonskoj tehnici najčešće s pomoću → *mikrokrana* s primjenom polimikrofonskog *AB*-sistema. U trokanalnoj stereofoniji na filmu snima se sa 3 mikrofona, a u peterokanalnoj sa 5 (raspoređenih na određenoj međusobnoj udaljenosti). Razmaci među mikrofona kreću se najčešće u granicama između 20 cm za krupni plan do 10 m u eksterijernom panoramskom snimanju (total). U eksterijernom snimanju zv. efekata i šumova akustičke atmosfere karakteristično je da — što je zv. izvor glasniji — iziskuje to veći razmak između mikrofona. Tako u peterokanalnoj stereofoniji može iznositi čak nekoliko desetaka m (buka slapova, udaranje morskih valova), da bi se postigla njihova jasna, potpuno razaznatljiva lokalizacija.

Sistem *XY* čiste je intenzitetske stereofonije, jer koristi 2 jednaka mikrofona postavljena jedan uz drugi, međusobno zakrenuta pod određenim kutom. Time se postiže da *X* — lijevi, i *Y* — desni signali, budu stalno »u fazi«, tj. pojavljuju se istodobno ali različitog intenziteta (zbog njihovih usmjerenih karakteristika). Pruža optimalnu mogućnost korekcije položaja odn. pomicanje zv. izvora u prostoru između zvučnika (*panoramizacija*, koja se postiže pan-pot regulatorom /→ FILTRI, ELEKTROAKUSTIČKI/). Tako, smanjenje intenziteta *X*-signala za samo 2 dB uzrokuje pomak zv. izvora po ekranu prema desnom zvučniku za cca 10% njegove širine. Sistem je prikladan za stereofonsku transpoziciju manjih prostora s razmakom zvučnika prosječno 3 m. Zbog postizanja relativno slabih intenzitetskih razlika signala, u reprodukciji ostvaruje usku zonu *stereoefekta*, pa se primjenjuje pretežno u »kućnoj kinematografiji«. Za razliku od sistema *AB*, koji u reprodukciji udaljava sredinu zv. prostora, *XY* ju približava. Ovi nedostaci nadoknađuju se korištenjem kombiniranog sistema *AB* i *XY*, koji je našao vrlo uspješnu primjenu u snimanju dijaloga, glazbe i zv. efekata.

Sistem *MS* također je intenzitetski. Otkrio ga je Danac *H. Lauridsen*, a koristi 2 mikrofona različitih usmjerenih karakteristika postavljena pod kutom od 90°. Mikrofon *M* (njem. *Mitte*: sredina), okrenut prema zv. izvoru, ima najčešće kardioidnu usmjernu karakteristiku, s *S* (njem. *Seite*: strana) osmičastu s minimalnim prijemom sredine, a maksimalnim bočnih strana (bokova). *M*-signal predstavlja u osnovi zbroj *X*- i *Y*-signala — $M = X + Y$, a *S* njihovu razliku — $S = X - Y$. Sistem *MS* ima uglavnom sl. svojstva kao sistem *XY*, s tom razlikom što se s pomoću *M*- i *S*-signala postiže optimalna regulacija veličine zv. prostora. Promjenom odnosa intenziteta *M*- i *S*-signala regulira se širina i dubina zv. prostora. Povećanje intenziteta *S*-signala baza-korektorom ima za posljedicu povećanje širine, tzv. *baze zvučnog prostora* između zvučnika. Promjena udaljenosti zv. izvora i promjena dubine zv. prostora vrši se istodobnim djelovanjem promjene intenziteta *M*-signala i prezens-absens odn. prezens-difuz elektroakustičkog filtra. Sistem *MS* primjenjuje se uglavnom za prijenos stereofonskog signala elektroakustičkim sistemima i snimanju u »kućnoj kinematografiji«, jer omogućuje da jedan *M*-kanal sadržava ukupnu informaciju zvuka obaju kanala.

U formiranju zv. prostora u skladu s film. slikom koristi se elektronički sklop, tzv. *stereofonski regulator*, s *matrixom* — sklopom za pretvara-

nje XY-signalu u MS i obratno, kojim se mogu vršiti opisane regulacije zv. prostora.

Stereoeft se može postići i umjetno u reprodukciji, primjenom određenih teh. sredstava i zahvata.

Pseudostereofonija u postizanju stereoefta koristi u reprodukciji više zvučnika različito raspoređenih u prostoru, na koje se u pravilu dovodi isti zv. signal — monofonski. Stereoeft se već postiže sa 2 razmaknuta zvučnika postavljena u 2 vrha zamišljenog trokuta, u čijem se trećem nalazi slušalac. S pomoću 3 zvučnika postavljena u sva 3 vrha trokuta s jednokanalnim ili dvokanalnim signalima postiže se *pseudotrifonija*, sa 4 zvučnika postavljena u vrhove kvadrata — *pseudokvadrofonija*, a s mjestom slušaoca u sredini zvučnicima omeđenog prostora.

Kvazistereofonija ostvaruje stereoeft uporabom dodatnih sklopova, kojima se postiže umjetno kašnjenje el. signala ili njegova reverberacija, kao i sklopova za zbranjivanje i odzivanje intenziteta signala pojedinih kanala. Tako, u reprodukciji sa 2 zvučnika jednoga istog signala, smanjenje intenziteta signala u jednom zvučniku za više od 14 dB ili njegovo kašnjenje za više od 3 ms pomiče mjesto zv. izvora od sredine sasvim u drugi zvučnik. Primjenom takvih sklopova s pomoću 1 signala a 3 zvučnika dobija se *kvazitrifonija*, sa 1 ili 2 signala a 4 zvučnika *kvazikvadrofonija* i dr. Obje se ove vrste stereofonije, zajedno s dvokanalnom stereofonijom, uspješno primjenjuju u »kućnoj kinematografiji«, gdje se ostvaruju uglavnom manji zv. prostori.

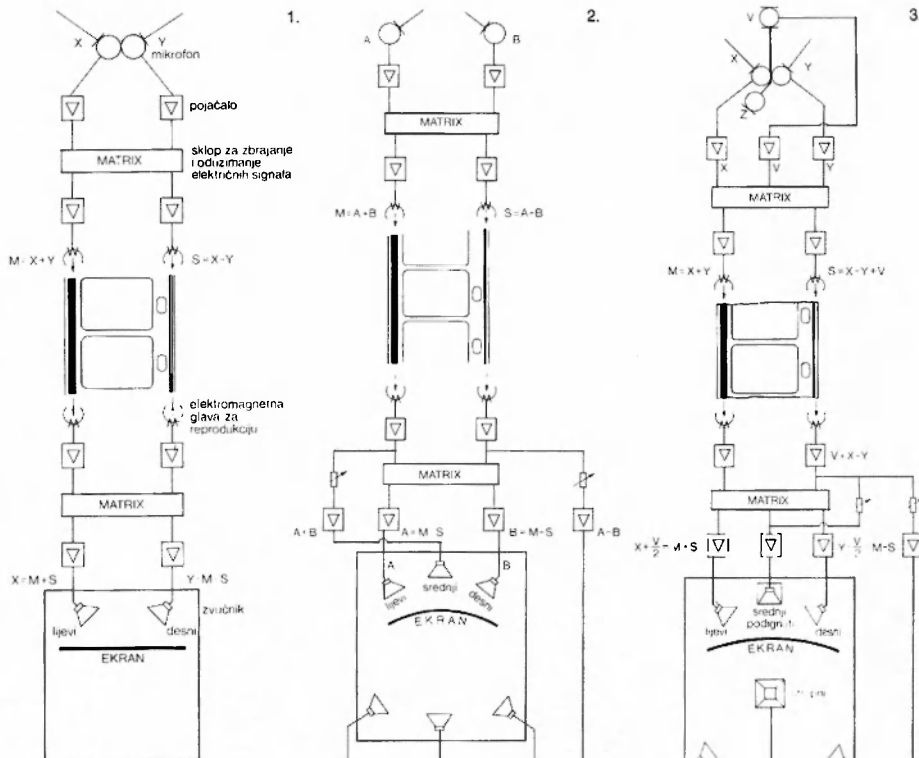
Novouspostavljeni zv. prostor na drugom mjestu može biti manji od primarnoga i tada se radi o *stereofonskoj kompresiji*, ili pak veći po svojim dimenzijama, kada je riječ o *stereofonskoj ekspanziji* i gdje se promjenom međusobnih odnosa prostornih dimenzija zv. prostora može mijenjati i stereofonska perspektiva.

U *stereofonskoj kinematografiji* u dvoranama se najčešće ostvaruju znatno uvećani zv. prostori, što iziskuje primjenu *višekanalne stereofonije*. Veći broj kanala omogućuje vjernije prenošenje i postizanje određenoga zv. prostora. Povećanjem broja kanala se u većih povećanja zv. prostora izbjegavaju nastali gubici sredine ili pojedinih dijelova zv. prostora, odn. popunjuju zv. šupljine u prostoru između zvučnika. S obzirom na broj stereofonskih signala, S. može biti: *dvokanalna* (bifonija), *trokanalna* (trifonija), *četverokanalna* (kvadrofonija), *peterokanalna* itd.

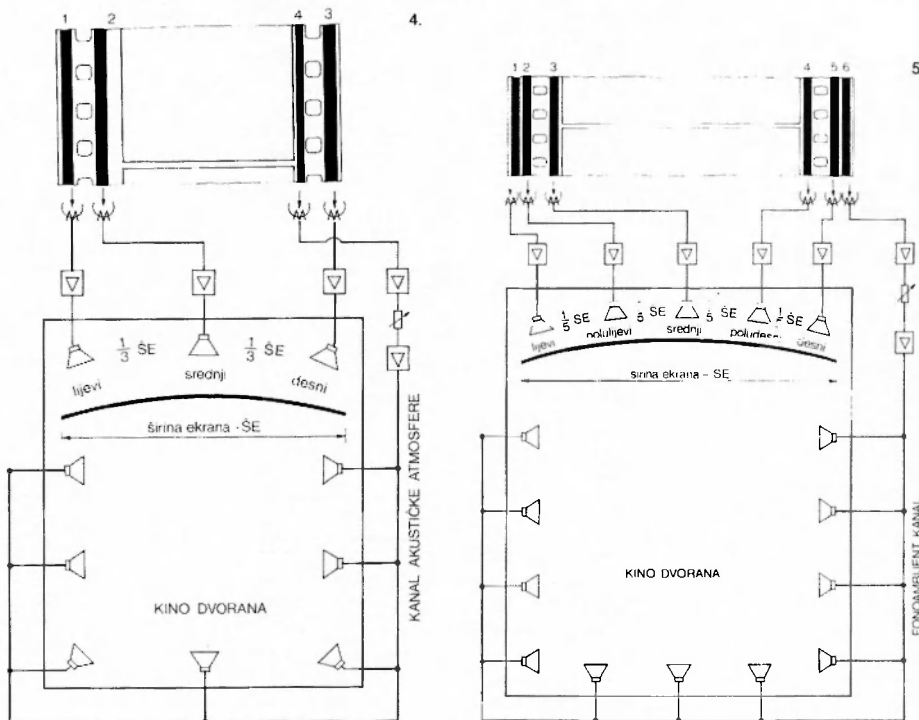
Sredinom 60-ih godina pojavljuje se *sferofonija*, koja s minimalno 3 kanala (X, Y, V /sferotrifonija/) najvjernije i najpotpunije prenosi i ostvaruje cjelokupan zv. prostor u svim smjerovima oko slušaoca. Podesna je za »kućnu kinematografiju« i u kino-dvoranama.

U »kućnoj kinematografiji« najrasprostranjenija je dvokanalna stereofonija, a u kino-dvoranama trokanalna i peterokanalna stereofonija.

Trokanalna stereofonija (3+1) koristi 3 stereofonska kanala sa zvučnicima smještenim iza ekrana (lijevi, srednji, desni) i 4. kanal za ambijentalne zv. efekte, čiji se signal reproducira preko više zvučnika smještenih oko gledališta. Također u raznim se slučajevima projekcije s pomoću *pan-pot korektora* može pretvoriti *monosignal* (tj. jednokanalni) u pseudotrokanalnu stereofoniju, koristeći u fonografiji dodatne upravljačke kanale i, za vrijeme projekcije, dodatni integrator. Kinemat. sistemi koji koriste trokanalnu stereofoniju sa 4 traga su: *cinemascope* (3+1), *techniscope*, *super-scope*, *panavision-35*, *vista-vision*, *perspecta* i *technirama*.



STEREOFONIJA. 1. Dvokanalna (XY) super-8mm. 2. Kvazi-kvadrofonija (AB) super-8mm. 3. Kvazistereofonija super-8mm. 4. Stereofonija — trokanalna-cinemascope, 35 mm. 5. Stereofonija - peterokanalna (Todd-AO) 70 mm



Peterokanalna stereofonija (5+1) koristi 5 zvučnika iza ekrana (lijevi, polulijevi, srednji, poludesni, desni) i 6. za zv. ambijentalne efekte, tj. reprodukciju akustičke atmosfere u gledalištu. Peterokanalnu stereofoniju sa 6 kanala koriste sistemi širokoformatnog filma: *Todd-AO-70*, *super-panavision-70*, *ultra-panavision-70*, *super-technirama-70*, *aimex* i *cinemascope-55*. **Peterokanalna stereofonija** (5+2) s dodatna 2 kanala za reprodukciju ambijentalnih zv. efekata oko gledališta (lijevi, desni) primjenjuje se u tzv. *panoramskoj kinematografiji* u sistemima *cinerama* sa 35mm magnetifilmom sa 7 tragova, *super-cinerama*, *ultra-cinerama*, *cinemiracle*, *wonderama* (ARK-120), *hera-*

clorama i *D-150*. Poboljšana cinerama u SSSR-u pod nazivom *kinopanorama* koristi 9 kanala — od toga 5 stereofonskih i 4 za ambijentalne zv. efekte reproducirane oko gledališta (lijevi, pozadinski, desni i stropni).

Stereofonsko ozvučenje film. slike sastoji se od faze *sinkronoga stereofonskog snimanja* i faze *stereofonske sinkronizacije*. Ona se pak sastoji od postupka *panoramizacije dijaloga*, u kojem se zvuk govornika postavlja u prostor tako da zvuči s istog mjesta na kojem se nalazi njegova slika na ekranu, što se postiže regulatorom (XY — MS).

U fazi stereofonskog miješanja glazbe, šumova i zv. efekata nastaje konačno formiranje ukupno-

ga zv. prostora i primjerene stereofonske perspektive pojedinih scena u skladu sa slikom. Tu se, kao i za formiranje signala za pojedine kanale, primjenjuju stereofonski korektori, elektroakustički filtri i umjetna reverberacija. Z. Sc.

STEREOSKOPIJA, također **stereopsija**, vidna prostorna percepcija, primarna funkcija vida (npr. jer nije moguće »stići« i »uteći« ako nije prostorno jasno određen položaj progonjenog i progonitelja). Mozak u talamusu i kori mozga ima prostorni raspored neuralnih jedinica, pa se tako perceptivni i motorički prostor usklađuje radi brze i točne motoričke aktivnosti. Sto je gore i dolje određuje sila teža preko otolitčkog osjetila, a ne okrenuta slika na mrežnici ili u kori mozga. Ostale 2 dimenzije, *širina* i *dubina*, uspostavljaju se u suradnji s *propriocepcijom* (hodanjem i dodirivanjem). Vid i gledanje, naime, ne »kopiraju« stvarnost, nego daju znakove o okolini.

Binokularni znakovi za dubinu su nasljedni, nismo ih svjesni, ali ih centralne strukture koriste za procjenu dubine: 1) *Konvergenција očiju*. Sto je jača upućuje na veću blizinu predmeta, a smanjena daje znak za udaljenost. Podatke daju proprioceptori vanjskih očnih mišića, a pomažu u procjeni do dubine od 6 m; 2) *Dvostruke slike*. Promatrani se predmet vidi jednostruko, a bliži i dalji daju dvostruku sliku. Slike bližih predmeta padaju na mrežnicu obostrano latelarnije (temporalno), pa podražaj ide neukriženim vlaknima očnog živca (neukrižena dvostruka slika). Slike daljih predmeta padaju medijalnije (nazalnije), podražaj ide ukriženim vlaknima (ukrižena dvostruka slika); 3) *Disparatne slike*, djelomično različite slike, najjače pridonose procjeni dubine. Disparatnost je veća za bliže predmete, a nakon 60 m razlika je premalena da bi pomogla ocijeniti udaljenost. Trodimenzionalni film koristi upravo disparatne slike za stvaranje iluzije dubine.

Monokularni znakovi za dubinu daju dvodimenzionalnoj film. slici treću dimenziju; učenjem, iskustvom i kulturološki pojačavaju se i pridodaju nasljednim znakovima, pa su likovno neiskusna osoba ne uspijeva na fotografiji ili crtežu procijeniti dubinu. Scenografija i film. trikovi, kamera izborom objektiva, boja, rasvjete, kuta snimanja i pokreta može dubinu povećati ili smanjiti: 1) *Akomodacija*, promjenom jačine leće, zbog djelovanja unutrašnjih očnih mišića i proprioceptora u njima, koji daju podatke o njihovoj napetosti, pomažu u ocjenjivanju dubine za predmete koji su »na dohvat ruke«, pa u filmu nema značenja, ali se akomodacija pokušava oponašati izostravanjem (izmjenično izostravanje na 2 osobe koje nisu u istom planu). Možda opravdano u subjektivnom kadru, inače ne odgovara fiziologiji gledanja, jer odabrano vidimo oštro, a nešto ne primjećujemo (što se u filmu ne postiže); 2) *Veličina slike na mrežnici* za poznate predmete; 3) *Relativna veličina predmeta*, koji se mogu uspoređivati, ako im znamo prirodnu veličinu; 4) *Linearna perspektiva*: crte konvergiraju prema jednoj točki u dubini. Otkrivena je tek u renesansi, pa je to dokaz da ne vidimo sliku kakva pada na mrežnicu; 5) *Teksturalna perspektiva*, povećanje gradijenta: isti raspored pojedinosti na veću dubinu postaje gušći, dok im se veličina proporcionalno smanjuje; 6) *Svjetlost*: svijetli predmeti izgledaju veći i bliži, tamniji dalji i manji; 7) *Boje*: tople boje izgledaju bliže, hladnije dalje — zbog razlike loma u leći i dubine slike na mrežnici, ali i zbog zračne perspektive; 8) *Zračna perspektiva*, perspektiva boja: s većom udaljenošću boje postaju sve hladnije (zelena šuma prelazi u plavu); 9) *Maskiranje*, prekrivanje, preklapanje: djelomično

prekrivanje daljeg predmeta bližim; 10) *Sjena*: sjene, koje daje postranično svjetlo (ako kružnicu osjenčimo dobivamo kuglu); 11) *Baćena sjena*: sjena koju daje predmet znak je njegova prostornog oblika; 12) *Vezana sjena*: sjena drugog predmeta na prvome otkriva oblik njegove površine; 13) *Relativna veličina pokreta u kadru*: jedan zamah ruke u bližem planu ima veću amplitudu, brzinu i površinu negoli ako je dublje u prostoru. Uspoređivanje brzina u kadru znatno pridonosi osjetu dubine; 14) *Paralaksa kretanja kamere*, kinetička perspektiva: ima isto djelovanje kao i prethodni pokret, ali su odvojeni, jer u fiziologiji gledanja imaju nešto drugačiju percepciju. Vožnja kamere po širini, dubini, ili sastavljeno kretanje, dat će veliku brzinu bližim predmetima, manju daljima, a vrlo daleki miruju; 15) *Odvajanje od pozadine lika u kretanju*: pjegavi pas, dok miruje na pjegavoj pozadini, niti se prepoznaje, niti ima dubinu, sve dok se ne pokrene; 16) *Točke na rotirajućem predmetu*: povećavaju gustoću kad na rubovima ulaze u dubinu, pa pokazuju plastičnost predmeta. Svaki predmet ili osoba, kad se okreće, upozorava na treću dimenziju; 17) *Dislokacija po visini*: predmet postavljen bliže gornjem rubu izgleda dalje, jer zamišljamo da je bliži horizontu (za kojega držimo da je viši od podloge na kojoj stojimo). Ako je predmet niže u vidnom polju, znači da je manji i bliži; 18) *Pregnantnost volumena forme*: mozak se pokorava programima trodimenzionalnog gledanja i onda kad je broj znakova za dubinu malen, pa i kada ih uopće nema. Odbija prihvatiti dvodimenzionalnost prostornih predmeta. Nasljedna i iskustvena predodžba prejaka je da bi se mogla prihvatiti varka koju pruža dvodimenzionalna slika. Prtiv mehanizma prostorne percepcije teško se boriti, a ona je osnova iluzije prostornosti u filmu, toliko jaka da je nepotrebno nastojati na traženju trodimenzionalnog filma.

LIT.: P. Barberi/D. Leg, Percepcija i informacija, Beograd 1979.

Mih. P.

STERN, Stewart, am. scenarist i glumac (New York, 22. III 1922). Nakon studija (sveučilište Iowa) i služenja u II svj. ratu glumac na Broadwayu (kasnije nastupa i na filmu). Ubrzo počinje pisati za televiziju (djeluje i kao redatelj dijaloga), a 1950. potpisuje ugovor kao scenarist za MGM. Prvi uspjeh ostvaruje filmom *Teresa* (F. Zinnemann, 1951), a najveći *Buntovnik bez razloga* (N. Ray, 1955) — simbolom bunta mlade generacije 50-ih godina. Iako su po njegovim scenarijima i kasnije snimani tematski intrigantni i zanat-ski solidni filmovi (npr. *Mučenje*, 1956, A. Lavena; *Rachel, Rachel*, 1968, P. Newman; *Posljednji film*, 1971, D. Hoppera; *Ljetne želje, zimski snovi*, 1973, G. Catesa), sredinom 70-ih godina posve se okreće radu za televiziju i glumi (za što je višestruko nagrađivan).

B. Vid.

STERNBERG, Josef von (pr. ime **Jonas Sternberg**), am. redatelj, scenarist i snimatelj austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 24. V 1894 — Hollywood, 22. XII 1969). U SAD od 7. godine. Nakon neredovitog školovanja i povremenih povrata u Beč, sa 17 godina zapošljava se u film. kompaniji u New Jerseyju: isprva kao asistent montaže, potom montažer i scenarist. Za I svj. rata bori se u am. vojsci; nakon rata putuje po Evropi i asistira raznim redateljima, a 1924. dolazi u Hollywood. Prvim filmom *Lovci spasa* (The Salvation Hunters, 1925), s radnjom u nastambama od blata u San Pedru, realiziranim vlastitim novcem (4800 dolara) pod očitim utjecajem *Pohlepe* (1925) E. von Stroheima, oduševio je Ch. Chaplina, M. Pickford i D. Fairbanksa, koji mu nude da

snimi filmove s njima ili za njih. Različiti pogledi dovode do toga da film *Neželjene posljedice* (Backwash) sa M. Pickford nije realiziran, a *Žena s mora* (Woman of the Sea, The Sea Gull, 1926) sa E. Purviance (u Chaplinovoj produkciji) nikad nije prikazana. Angažiran od kompanije Paramount, 1927. režira remek-djelo *Podzemlje* (Underworld) prema priči B. Hechta, prvi ambiciozniji prikaz svijeta gangstera, kojim ujedno demonstrira specifičnosti svog stila s akcentom na plastičkoj ljepoti slike i s posebnim smislom za atmosferu ambijenta (na tom su tragu i *Dokovi New Yorka* — Docks of New York, 1928). God. 1930. režira prvi uspjesi zv. film u Njemačkoj — *Plavi andeo* (Der blaue Engel) prema romanu *Profesor Unrath* H. Manna, o starom profesoru (E. Jannings) koji se zaljubljuje u barsku pjevačicu Lolu-Lolu, ženi se njome i napušta svoj društ. položaj, te doživljuje najteža poniženja, da bi se — napušten zbog mladog ljubavnika (H. Albers) — vratio u školu i umro za svojom katedrom. U potrazi za glumicom koja bi odgovarala liku beskrupulozne ali neodoljive zavodnice, S. se odlučio za malo poznatu M. Dietrich, koja tom ulogom postaje zvijezda (bavivši donekle u zasjenak Janningsa, zbog kojeg je film i bio realiziran). Iako sniman u otežanim uvjetima još neusavršene zv. tehnike, zahvaljujući novostvorenom tandemu Dietrich/von Sternberg i dotad neviđenoj erotskoj atmosferi ostvario je svjetski uspjeh, ne samo kao rodonačelnik erotskog filma, već i uzor (i do danas) mnogih djela s tematikom Njemačke onog doba.

Vrativši se u Hollywood, realizira niz melodrama bizarnih zapleta i s egzotičnim likovima, s radnjom usredotočenom na gl. junakinju (M. Dietrich /s kojom se vezao i u privatnom životu/). To su: *Maroko* (Morocco, 1930), o pjevačici koja se zaljubljuje u pripadnika Legije stranaca (G. Cooper); *Obeščašćena* (Dishonored, 1931), o prostitutki u austroug. tajnoj službi, koja demaskira rus. špijuna; *Ekspres za Shanghai* (Shanghai Express, 1932), s radnjom u vlaku napadnutom od kin. revolucionara, s junakinjom koja susreće brit. oficira — svoju nekadašnju ljubav (C. Brook); *Plava Venera* (Blonde Venus, 1932), o pjevačici u pariškom kabareu, koja svoje nastupe otpočinje prerušenom u gorilu; *Grimizna carica* (The Scarlet Empress, 1934), o rus. carici Katarinii II; *Đavao je žena* (The Devil Is a Woman, 1935), o »najposumnijoj ženi u Španjolskoj«, za čiju se naklonost bore 2 muškarca (C. Romero i L. Atwill); sve ih objedinjuje motiv misterije kobne ženstvenosti koja uništava i sebe i svoje muške partnere. Ti krajnje osobni filmovi ne iskazuju samo potpunu opsjednutost pojavom M. Dietrich, već i stanovite red. slabosti: od labavo komponiranih scenarija do pomanjkanja ukusa i kiča (osobito u oblikovanju artifičnih ambijenta /uvijek građenih u studiju/). Usporedno s time, birajući sve bizarnije sadržaje i ekstravagantnije ambijente, taj miljenik šefova Paramounta stvarao je od sebe neku vrstu »hollywoodske legende« — počevši od lažne plemićke titule do krajnje arogancije u ponašanju i na snimanjima i u privatnom životu (tvrdio je da je isključivo on pisao scenarije, pa i snimao svoje filmove, iako su u njima očite zasluge scenarista J. Furthmana, snimatelja L. Garmesa, scenografa H. Dreiera i kostimografa T. Bantona). Njegovim najdrastičnijim nekorektnostima smatraju se prekrivanje Stroheimove *Svadbene koračnice* (1928) uz javnu izjavu »da je time spasio film i učinio ga najboljim Stroheimovim djelom«, te preinačavanje scenarija S. M. Ejzenštejna *Američka tragedija* (An American Tragedy, 1931) koji je Paramount odbio,



J. von STERNBERG, *Plava Venera* (M. Dietrich)



J. von STERNBERG, *Maroko* (A. Menjou i G. Cooper)

i snimanje filma (unatoč protivljenju autora romana Th. Dreisera) kako bi kompaniji uštedio gubitak za plaćena autorska prava od 500 000 dolara. Razlaz sa M. Dietrich (istodobno i s Paramountom) kao da narušuje Sternbergovo samopouzdanje, pa slijede znatno manje uspješni filmovi *Zločin i kazna* (Crime and Punishment, 1935) prema Dostojevskom i opereta *Kralj istupa* (The King Steps out, 1936, bez potpisa ga je dovršio W. Thiele), što dovodi do prekida suradnje i s kompanijom Columbia. Film *Ja, Klaudije* (I Claudius, 1937), sniman u Vel. Britaniji za producenta A. Kordu, nije dovršio, dok je *Narednikom Maddenom* (Sergeant Madden, 1939) za MGM doživio neuspjeh. Tek filmom *Shanghajsko podzemlje* (The Shanghai Gesture, 1941), s radnjom u miljeu kockarnica, kao da je ponovno »našao sebe«, no gl. glumica G. Tierney nije bila odgovarajuća zamjena za M. Dietrich. Do 1950. uslijedila je stanka ispunjena nerealiziranim projektima. *Pilot mlaženjaka* (Jet Pilot, 1957 /snimljen 1950/51/) i *Macao* (1952) nisu autentična Sternbergova djela, jer je prvi zbog brojnih preinaka prikazan tek nakon 6 godina, dok je drugi gotovo u potpunosti (iako bez potpisa) presnimio N. Ray. Tek u svom posljednjem projektu *Anatahanska priča* (The Saga of Anatahan, 1953) S. je — kao scenarist,

redatelj i snimatelj — s jap. glumcima ostvario djelo koje podsjeća na njegova najuspjelija; priču o 13 Japanaca i 1 ženi na pustom otoku za II svj. rata, sa svim frustracijama i međusobnim rivalitetima, ispričao je u svom stilu — istodobno strastveno i artifično, opet u specijalno građenim dekorima (na pitanje zašto uvijek snima u studiju, a ne u prirodnom okolišu, odgovorio je: »Zato što sam pjesnik!«). Bio je koscenarist *Ulice grijeha* (1928) M. Stillera, napustio je režiju filma *Uzi-mam ovu ženu* (1939), koji je dovršio i potpisao W. S. Van Dyke, a tjedan je dana radio i na filmu *Dvoboj na suncu* (K. Vidor, 1947), u čijim je natpisima naveden kao »savjetnik za kolor«. Posljednje godine života proveo je držeći predavanja (neko vrijeme na sveučilištu UCLA u Los Angelesu) i putujući po film. festivalima. U autobiografiji *Zabava u kineskoj praonici* (Fun in a Chinese Laundry, 1965) nastoji umanjiti značenje M. Dietrich za svoje stvaralaštvo.

Sternbergov neuravnoteženi opus, koji se kre- tao između kiča i genijalnosti, može se podijeliti u 3 faze: do pojave M. Dietrich, s njom i nakon nje. Definirajući film kao »akt agresije«, pišući scenarije i ponekad snimajući svoje filmove (*Đavao je žena* i *Anatahanska priča*), obuzet »per-verznom erotikom«, ekstravagantnim likovima,

kičerskim kostimima i dekorima (posebno u 2. fazi), stvorio je osobni stil obilježen (ponekad i do zloupotrebe) igrom sjene i svjetla. Stvarajući svoj svijet irealnoga, S. je autor koji je svojim filmovi-ma obilježio jedno »glamourozno« vrijeme.

Ostali filmovi: *Maskirana nevjesta* (The Masked Bride, 1925 /po nekim izvorima, dovršio ga je Ch. Cabanne/); *Bjég* (Escape/The Exquisite Sinner, 1926); *Gonjenje* (Dragnet, 1928); *Posljed-nja zapovijed* (The Last Command, 1928); *Slučaj Lene Smith* (The Case of Lena Smith, 1929); *Grom iz vedra neba* (Thunderbolt, 1929).

LIT.: C. Harrington, An Index to the Films of Josef von Sternberg, London 1949; A. Sarris, The films of Josef von Sternberg, New York 1966; A. Goetz/H. W. Banz (urednici), Josef von Sternberg. Dokumentation, eine Darstellung, Mannheim 1966; H. G. Weinberg, Josef von Sternberg, Paris 1966; H. G. Weinberg, Josef von Sternberg: A Critical Study, New York 1967; M. Klop-čič, Josef von Sternberg, 1894–1969, Ljubljana 1970; J. Baxter, The Cinema of Josef von Sternberg, New York/London 1971; P. Mérieau, Josef von Sternberg, Paris 1983.

V. Pog.

STEVENS, George, am. redatelj, producent i snimatelj (Oakland, California, 18. XII 1904 — Lancaster, California, 8. III 1975). Iz glum. obitelji, od 5. godine nastupa u kazalištu. Od 1921. asistent redatelja, a od 1927. film. snimatelj (niz kratkometr. filmova S. Laurela, O. Hardyja i H. Langdona); kritika mu je kasnije — kao redatelju — spočitavala da svaki kadar snima s »bezbroynim« repetijama, jer je kao snimatelj siguran u »sliku«, ali ne i u dramaturšku vrijednost kadra. Režira od 1929 (npr. kratkometr. filmove iz serije *Boy Friends*). Prvi cjelovečernji film *Cohenovi i Kellyjevi u nevolji* (The Cohens and the Kellys in Trouble, 1933) režira prema popularnoj Universalovoj seriji iz 1916–23. Nakon toga uspješan je soc. melodramom *Alice Adams* (1935), muz. filmovima *Doba swinga* (Swing Time, 1936) i *Vjenčanje s preprekama* (A Damsel in Distress, 1937), romant. komedijom *Zivahna dama* (Vivacious Lady, 1938), svi sa zvijezdama u usponu (G. Rogers, F. Astaire, J. Stewart), te kolonijal-nom pustolovinom *Gunga Din* (1939) prema R. Kiplingu. Nakon razdoblja u kojem prevlada-vaju osrednja ostvarenja (s izuzetkom screwball-komedije *Sto brojniji, to veseliji* — The More the Merrier, 1943), 50-ih godina talent potvrđuje *Mjestom pod suncem* (A Place in the Sun, 1951, Oscar za režiju, nominacija za najbolji film), sugestivnom adaptacijom romana *Američka tragedija* Th. Dreisera, u kojoj iskazuje sposobnost »kre- ativne kontrole« glumaca i dr. suradnika (snima-telj W. C. Mellor, skladatelj F. Waxman). Idući veliki uspjeh je *Shane* (1953, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju), klas. vestern pun vizual-ne dramatike i simboličkih efekata, koji zadobiva tragičku dimenziju (atraktivna romant. eksploata-cija motiva revolveraša /A. Ladd/ kao »prokletni-ka«). Klas. epski film (197 min) *Div* (Giant, 1956, Oscar za režiju, nominacija za najbolji film) kro-nika je života tesaških bogataša (sa E. Taylor, R. Hudsonom i J. Deanom u gl. ulogama). Sva ova 3 djela tematski su indirektno povezana, ilu-strirajući određene aspekte am. života i povijesti, ostvarenja i zablude »američkog sna«. Liričnost, stalna dimenzija i njegovih prethodnih projekata, do izražaja posebno dolazi u potresnoj drami *Dnevnik Anne Frank* (The Diary of Anna Frank, 1959, nominacija za Oscar za najbolji film i reži-ju). U skladu s vlastitim naraslim ambicijama (ali i tadašnjim hollywoodskim tendencijama prema spektaklu), S. se upušta u vrlo prestižan projekt *Najveća priča ikad ispričana* (The Greatest Story Ever Told, 1965), koji — unatoč vizualnoj monu-mentalnosti — doživljuje neuspjeh, u prvom redu zbog suviše »statične« impostacije lika Krista (M. von Sydow). Karijeru završava *Jedinom igrom*



G. STEVENS,
Mjesto pod
suncem
(E. Taylor
i M. Clift)

u gradu (The Only Game in Town, 1969), osrednjim pokušajem vraćanja romant. tematici iz 30-ih godina. Režirao je 25 cjelovečernih igr. filmova (kojima je od 1938. često i producent). Potkraj II svj. rata snimao je oslobođenje Danske, te zatvorenika koncentracionog logora Dachaua.

Kroz vrlo dugo profesionalno iskustvo izrastao u jednog od najistaknutijih am. redatelja, na vrhuncu je karijere 50-ih godina kao jedan od hollywoodske »velike petorice« (uz J. Hustona, B. Wildera, W. Wylera i F. Zinnemanna); za kritičare autorske orijentacije S. je oličje »Eisenhowere ere«. Izumuo li se njegova najuspjelija ostvarenja, opus iz 30-ih godina odlikuje iskreni žar ali »bez dubine«, a onaj iz 50-ih stvaralačka strogost s vrlo prigušenom osobnošću.

Njegov sin **George Stevens jr.** je film. producent, višegodišnji predsjednik American Film Instituta, ujedno suosnivač njegove nagrade za životno djelo (prvi put dodijeljene 1973).

Ostali važniji filmovi: *Kentuckyjske sjemenke* (Kentucky Kernels, 1934); *Annie Oakley* (1935); *Quality Street* (1937); *Budnica u noći* (Vigil in the Night, 1940); *Serenada za groš* (Penny Serenade, 1941); *Govor grada* (The Talk of the Town, 1942); *Zena godine* (The Woman of the Year, 1942); *Sjećam se mame* (I Remember Mama, 1948); *Nešto zbog čega vrijedi živjeti* (Something To Live for, 1952).

LIT.: D. Richie, George Stevens: An American Romantic New York 1970.

V. Maj.

STEVENS, Leith, am. skladatelj (Mount Moriah, Missouri, 13. IX 1909 — Hollywood, 23. VII 1970). Od 14. godine nastupa kao pijanist, a već od 16. kao dirigent; od 1930. aranžer, kasnije i skladatelj i dirigent na radiju (CBS). Na filmu od 1942 (*Sinkopiranje* W. Dieterlea /s kasnije i koncertno izvođenom *American Rhapsody*). Za II svj. rata direktor voj. radija na jugozap. Pacifiku. Nakon rata sklada za film i televiziju, preferirajući neovisne producente i redatelje (npr. I. Lupino). Njegova glazba odudara od tradicije; prvi u Hollywoodu koristi tzv. progresivni jazz (npr. *Dvobljak*, 1954, L. Benedeka, sa zapaženom temom *Blues for Brando*). Svojom film. muzikom umješno je izrazio tjeskobu naraštaja → buntovnika bez razloga.

Ostali važniji filmovi: *Svi moji sinovi* (I. Reis, 1948); *Pravac: Mjesec!* (I. Pichel, 1950); *Sudar*

svjetova (R. Maté, 1951); *Navajo* (N. Foster, 1952, dugometr. dokumentarni); *Bigmist* (I. Lupino, 1953); *Mrtvi od straha* (G. Marshall, 1953); *Privatni pakao 36* (D. Siegel, 1954); *Pokucaj o drvo* (M. Frank i N. Panama, 1954); *Zora velikog dana* (J. Tourneur, 1955); *Julie* (A. L. Stone, 1956); *Tekstilna džungla* (R. Aldrich i V. Sherman, 1957); *Trgovci oružjem* (D. Siegel, 1958); *Ali ne za mene* (W. Lang, 1959); *Pakao do vječnosti* (Ph. Karlson, 1960); *Nevođe s anđelima* (I. Lupino, 1966, samo glazb. voditelj); *Chuka* (G. Douglas, 1967).

Ni. Š.

STEVENS, Stella (pr. ime **Estelle Egglestone**), am. filmska i tv-glumica (Hot Coffee, Mississippi, 1. X 1936). Za studija na sveučilištu Memphis glumi u studentskim predstavama. Na filmu debituira 1959 (*Budi jednom i za mene* F. Tashlina), a zapažena je već iste godine (*Lil Abner* M. Franka i N. Paname). Plavuša »lascivne« ljepote (pozirala je za »Playboy«), kraće vrijeme smatrana je nasljednicom M. Monroe. Nakon nekoliko uloga u tipu → nimfete, 60-ih godina najuspješnije nastupa u komedijama, iskazavši stanovit komičarski dar (npr. *Udvaranje Eddiejeva oca*, 1962, V. Minnellija /uz G. Forda/ i *Čarobni napitak doktora Jerryja*, 1963, J. Lewisa); 70-ih pak ističe se likovima žena »sumnjiva morala« (npr. *Balada o Cable Hogueu*, 1970, S. Peckinpaha i *Posejdonova avantura*, 1972, R. Neamea). Od sredine 70-ih godina igra uglavnom na televiziji. God. 1979. režirala je i producirala cjelovečernji dokum. film *Američka junakinja* (The American Heroine). Do 1989. glumila je u oko 25 filmova.

Njezin sin **Andrew Stevens** također je glumac.

Ostale važnije uloge: *Zakasnji blues* (J. Cassavetes, 1961); *Napredovanje u pozadini* (G. Marshall, 1964); *Synanon* (R. Quine, 1965); *Matt Helm, tajni agent* (Ph. Karlson, 1966); *Kako se spašava brak, a upropašuje život* (F. Cook, 1968); *Kino za groš* (P. Bogdanovich, 1976).

B. Vid.

STEVENSON, Robert, am. redatelj i scenarist engl. podrijetla (London, 31. III 1905 — Santa Barbara, California, 30. IV 1986). Studirao u Cambridgeu. Isprva novinar; na filmu od 1930. kao scenarist kompanije Gainsborough (npr. za V. Savillea). Scenarist je do 1937, ali već 1932. počinje i režirati. Prvi uspjeh postiže filmom *Ruža Tudora* (Tudor Rose, 1936), o engl. »kraljici za

9 dana« Jane Grey, a najveći (u brit. fazi) afr. pustolovinom *Rudnici kralja Salomona* (King Solomon's Mines, 1937). God. 1940. odlazi u Hollywood, gdje — uz stanku zbog sudjelovanja u II svj. ratu — radi uglavnom za RKO. Okušao se u raznim žanzrovima (thrillerima, melodramama, kostimiranim filmovima i dr.), a najveće je uspjehe ostvario ekranizacijom viktorijanskog romana Ch. Brontë *Sirota iz Lowooda* (Jane Eyre, 1944) i thrillerom o agentu koji lovi bandu krijumčara droge *Do kraja svijeta* (To the Ends of the Earth, 1948). God. 1956. počinje raditi za produkciju W. Disneyja, snimajući mahom filmove za djecu. Najuspjeliji je svakako musical s pojedinim anim. prizorima *Mary Poppins* (1964, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju), o dadilji u edwardijanskom Londonu koja djecu uči čarolijama (prvi uspjeh J. Andrews), a ne zaostaju ni luckaste komedije golemoga komerc. uspjeha *Rastreseni profesor* (The Absent-Minded Professor, 1960) i *Ah, taj divni auto* (The Love Bug, 1968). Do povlačenja 1976. režirao je 41 igr. film; radio je i za televiziju.

Njegova prva supruga **Anna Lee** poznata je glumica.

Ostali važniji filmovi: *Skolovanje Toma Browna* (Tom Brown's Schooldays, 1940); *Pokrajnja ulica* (Back Street, 1941, remake filma J. M. Stahla iz 1932); *Ivana Pariška* (Joan of Paris, 1942); *Obešćaćena dama* (Dishonored Lady, 1947); *Hodaj tiho, strance* (Walk Softly Stranger, 1950); *Priča iz Las Vegasa* (The Las Vegas Story, 1952); *Darby O'Gill i mali ljudi* (Darby O'Gill and the Little People, 1959); *Potruga za brodolomcima* (In Search of the Castaways, 1961); *Mačak detektiv* (That Darn Cat, 1965); *Duh Crnobradog* (Blackbeard's Ghost, 1967); *Otok na vrhu svijeta* (The Island at the Top of the World, 1974); *Jedan od naših dinosaura nedostaje* (One of Our Dinosaurs Is Missing, 1975).

B. Vid.

STEWART, Alexandra, kan. glumica (Montreal, 10. VI 1939). Napušta studij filozofije u Montrealu i prelazi u Pariz, gdje je bavljenje manekinstvom 1958. dovodi na film. Visoka i vitka, izražene osobnosti, privlačeci i zagonetnošću i hladnoćom, do 1989. tumači više od 50 uglavnom drugih gl. uloga. Tipom suvremene urbane mlade žene uklapa se u koncepte franc. redatelja *novog vala*, posebno P. Kasta (*Divno doba*, 1959; *Mrtva sezona za ljubav*, 1961; *Sunce na Uskršnjem otoku*, 1971; *Životinja bez razuma*, 1975; *Sunce u lice*, 1979; *La guerrillera*, 1981), a i ostale najbolje uloge ostvaruje u Francuskoj (*Voda do grla*, 1959, J. Doniol-Valcrozea; *Američka noć*, 1973, F. Truffaut; *Black Moon*, 1975, L. Mallea). Savršeno dvojezična, nastupa i izvan engl. i franc. govornog područja (npr. *Tajno nastiže*, 1963, G. Mosera; *Svadbena marš*, 1966, M. Ferrerija i *Potraži si Isusa*, 1982, L. Comencinija u Italiji, odn. *Zbog mačaka*, 1973, F. Rademakersa u Nizozemskoj), te na franc., tal., kan. i am. televiziji.

Ostale važnije uloge: *Egzodus* (O. Preminger, 1960); *Smrt ljepotice* (É. Molinaro, 1960); *Loši potezi* (F. Leterrier, 1961); *Sastanak u ponoć* (R. Leenhardt, 1962); *Izgaranje* (L. Malle, 1963); *Slatko i kiselo* (J. Baratier, 1963); *Jedan Mickey* (A. Penn, 1965); *Samo kad se smijem* (B. Dearden, 1968); *Nevjesta je bila u crnini* (F. Truffaut, 1968); *Bye, Bye, Barbara* (B. Deville, 1968); *Marseilleski ugovor* (R. Parrish, 1974); *Zbogom, Emmanuelle* (F. Leterrier, 1978); *Djevojčica u plavom* (A. Bridges, 1978); *U počast zrelih žena* (G. Kaczender, 1978); *Jedni i drugi* (C. Lelouch, 1981); *Veliki užitak* (F. Girod, 1984); *Tuđa krv* (C. Chabrol, 1984); *Frantic/Ludilo* (R. Polanski, 1988). Mi. Šr.

STEWART, Anita (pr. ime **Anna May Stewart**), am. glumica (New York, 7. II 1895 — Los Angeles, 4. V 1961). Na filmu od 1911. u kompaniji Vitagraph (kasnije u First Nationalu, Metru i dr.), zvijezda je postala u tipu → naivke; iako mahom u djelima manje poznatih redatelja. Povukla se po pojavi zv. filma. Red.

STEWART, Donald Ogden, am. scenarist, pisac i glumac (Columbus, Ohio, 30. XII 1894 — London, 1980). Studirao je na sveučilištu Yale. U I svj. ratu bori se u mornarici, potom putuje Evropom. U New Yorku stječe ugled satiričkim romanima. Krajem 20-ih godina počinje se, kao glumac i pisac, baviti kazalištem, a 1930. prvi put surađuje na filmu (kao dijalogist u *Smijehu* H. d'Abbadieja D'Arrasta). Prvi samostalni scenarij piše 1931 (*Okaljana dama* G. Cukora), i ubrzo postaje jedan od vodećih hollywoodskih scenarista (posebno 30-ih i poč. 40-ih godina). Najveće uspjehe postiže filmovima *Zatočenik Zende* (J. Cromwell, 1937), *Praznik* (G. Cukor, 1938), *Ljubavna afera* (L. McCarey, 1939), *Philadelphijska priča* (G. Cukor, 1940, nagrađen Oscarom), *Taj nesigurni osjećaj* (E. Lubitsch, 1941), *Priče s Manhattana* (J. Duvivier, 1942) i *Sudac Timberlane* (G. Sidney, 1947). Za II svj. rata bio je član antinacističke lige, a u doba makartizma optužen je kao komunist. God. 1951. odlazi u Vel. Britaniju, gdje piše nekoliko scenarija pod pseudonimom *Gilbert Holland*. Iako mu je 1957. vraćen pasoš SAD, ostaje u Londonu. God. 1970. objavio je autobiografiju.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Neprestano nasmiješena* (S. Franklin, 1932); *Bijela sestra* (V. Fleming, 1933); *Večera u osam* (G. Cukor, 1933); *Barrettovi iz ulice Wimpole* (S. Franklin, 1934); *Marija Antoaneta* (W. S. Van Dyke, 1938); *Kitty Foyle* (S. Wood, 1940); *Lice jedne žene* (G. Cukor, 1941); *Neprestano nasmiješena* (F. Borzage, 1941); *Čuvar plemena* (G. Cukor, 1943); *Život s ocem* (M. Curtiz, 1947); *Edward, moj sin* (G. Cukor, 1948). B. Vid.

STEWART, James (puno ime **J. Maitland Stewart**), am. filmski i kazališni, tv-glumac (Vinegar Hill, Pennsylvania, 20. V 1908). Kao dječak nastupa izvedeci mađioničarske trikove, zatim i u dječjim predstavama. Za studija arhitekture na sveučilištu Princeton glumi u studentskoj kaz. družini. Na nagovor kolege J. Logana posvećuje se kazalištu; na Broadwayu debitira 1932. sa H. Fondom i M. Sullavan. S Fondom 1935. odlazi u Hollywood, gdje ga M. Sullivan preporučuje za neke svoje filmove; do 1941. radi najčešće za MGM, kasnije za sve vodeće kompanije. Već u prvim filmovima uspješno se eksploatira njegovom vanjštinom; visok, simpatična izraza, pomalo predugih ruku i nogu, specifična hunjkavog glasa, dobrodušan, na granici nesprenosti, specijalizira se za likove »dobrih momaka«. F. Capra prvi u potpunosti koristi njegove potencijale: u filmu *U grob ništa ne nosiš* (1938) glumi mladog bogataša koji želi pomoći siromašnima, a u filmu *Gospodin Smith ide u Washington* (1939), kao mladi senator koji se po cijenu karijere bori protiv korupcije, utjelovljuje stavove »tipičnog Amerikanca« o soc. pravdi, te duh liberalizma i *New Deal*; takvim ulogama postaje gl. takmac G. Cooperu u tipu → momka iz susjedstva. Sve veću popularnost potvrđuje i Oscarom za ulogu dobroćudnog reportera — suparnika C. Granta u osvajanju K. Hepburn u *Philadelphijskoj priči* (1940) G. Cukora. Za II svj. rata u zrakoplovstvu (pilot bombardera), napreduje do čina pukovnika; 1968. rezervu napušta u činu brigadnog generala (to je publici

J. STEWART u filmu *Prozor u dvorište*



J. STEWART u filmu *Gospodin Smith ide u Washington*



sugeriralo da se radi o glumcu čiji život ne odudara od likova koje tumači). Nakon rata nastupa u nešto izmijenjenom tipu uloga: vrijeme više nije podobno za likove naivna, ideal. svjetonazora, pa nestaje mladalačkog zanosa, a javlja se određena doza iskustva i zrelosti (ali i dalje tumači plemenite i čestite junake). Tako u Caprinu *Divnom životu* (1946) igra čovjeka koji nije u stanju shvatiti koliko je dobra u životu učinio, a u filmu *Nazovi Northside 777* (1948) H. Hathaway glumi novinara u »potrazi za istinom«. God. 1948. otpočinje suradnju sa A. Hitchcockom (4 filma), kojem je uz C. Granta omiljeni glumac. Dok Grant uglavnom tumači lakomislene bonvivane, često beskrupulozne (ponekad i na granici zloće), S. nikad nije toliko moralno problematičan: u *Konopcu* (1948) je profesor-maštar koji nehotice negativno djeluje na studente; u *Prozoru u dvorište* (1954) reporter koji zbog slomljene noge vrijeme krati »voajerizmom«; u *Čovjeku koji je siviše znao* (1956) otac obitelji koji progoni otmičare sina; u *Vrtoglavi* (1958) detektiv-akrofob mučen osjećajem krivnje i ljubavlju. Najčešće je surađivao sa A. Mannom (8 filmova), osobito uspješno u vesternima: *Winchester 73* (1950), *Na okuci rijeke* (1952), *Gola ostruga* (1952), *Daleka zemlja* (1955) i *Čovjek iz Laramieja* (1955); u njima se njegov film. lik ponovno ponešto mijenja: emocije postaju prigušenije, prostodušnost je zamijenjena oprezom na rubu sumnjičavosti, a njegova čast često stavljena na kušnju. U sl. tonu su i uloge u vesternima J. Forda: *Dva jahača* (1961) i *Čovjek koji je ubio*

Liberty Valancea (1962). S uspjehom je tumačio i popularne am. ličnosti: igrača baseballa u *Priči o Strattonu* (S. Wood, 1949), glazbenika u *Priči o Glennu Milleru* (A. Mann, 1954), avijatičara Ch. Lindbergha u *Duhu St. Louisa* (B. Wilder, 1957) i dr. Za ulogu odvjetnika u sudskoj drami *Anatomija jednog umorstva* (O. Preminger, 1959) nagrađen je na festivalu u Veneciji, a za komičnu ulogu oca obitelji u *Praznicima gospodina Hobbsa* (H. Koster, 1962) u Berlinu. Od kraja 60-ih godina sve teže pronalazi odgovarajuće uloge (povremeno čak igra i izrazite negativce), a njegova visoka razina profesionalnosti zna ga voditi manirizmu. I dalje povremeno nastupa u kazalištu (velik uspjeh likom pijanca u komadu *Moj prijatelj Harvey* M. Chase / i u ekranizaciji H. Koster iz 1950/). Nastupio je (do 1981) u 78 filmova; u starijoj dobi glumio je i na televiziji.

Vrlo uočljiva izgleda i osobena ponašanja (zbog toga je od profesionalnih imitatora najčešće oponašani glumac), S. je — međutim — zahvaljujući nadarenosti iskazao fleksibilnost da pojavu i nastup vrlo koncentrirano uklopi u vrlo različite situacije: tragične, dramatične, patetične, smiješne. Od svih am. glumaca nastupio je u najviše priznatih remek-djela, podjednako uspješno u svim tipičnim am. žanrovima, čime je popularnost održao do duboke starosti.

Ostale važnije uloge: *Djevojka iz gradića* (W. A. Wellman, 1936); *Sedmo nebo* (H. King, 1937); *Posljednji gangster* (E. Ludwig, 1937); *O ljudskim srcima* (C. Brown, 1938); *Konfekcijski anđeo*

(H. C. Potter, 1938); *Živahna dama* (G. Stevens, 1938); *Kakav divan svijet* (W. S. Van Dyke, 1939); *Stvoreni jedno za drugo* (J. Cromwell, 1939); *Destry ponovno jaše* (G. Marshall, 1939); *Ljudska ohija* (F. Borzage, 1940); *Trgovina iza ugla* (E. Lubitsch, 1940); *Nije vrijeme za komediju* (W. Keighley, 1940); *Dodi žvjeti sa mnom* (C. Brown, 1941); *Ziegfeldova djevojka* (R. Z. Leonard, 1941); *Čarobni grad* (W. A. Wellman, 1947); *Moraš ostati sretan* (H. C. Potter, 1948); *Čuda se događaju* (K. Vidor, 1948); *Malaja* (R. Thorpe, 1950); *Slomljena strijela* (D. Daves, 1950); *Ulog* (W. Lang, 1950); *Neobično putovanje* (H. Koster, 1951); *Najveća predstava na svijetu* (C. B. De Mille, 1952); *Karabina Williams* (R. Thorpe, 1952); *Olujni zaljev/Nemirni zaljev* (A. Mann, 1953); *Strateška zračna komanda* (A. Mann, 1955); *Zvono, knjiga i svijeta* (R. Quine, 1958); *Priča o FBI* (M. LeRoy, 1959); *Planinski put* (Da. Mann, 1960); *Kako je osvojen Divlji zapad* (J. Ford i H. Hathaway, 1962); *Uzmi je — moja je* (H. Koster, 1963); *Jesen Čejena* (J. Ford, 1964); *Prerija časti* (A. V. McLaglen, 1965); *Ranč Bravo* (A. V. McLaglen, 1966); *Zaobljeni u pustinji* (R. Aldrich, 1966); *Bandolero* (A. V. McLaglen, 1968); *Ne diraj kauboj dok vodi ljubav* (G. Kelly, 1970); *Parada ludaka* (A. V. McLaglen, 1971); *Posljednji hitac* (D. Siegel, 1976); *Čarolije Lassieja* (D. Chaffey, 1978); *Afrička priča* (S. Hani i S. Trevor, 1981).

LIT.: K. D. Jones, *The Films of James Stewart*, New York 1970; H. Thompson, *James Stewart*, New York 1974; H. H. Prinzler (urednik), *Hommage für James Stewart*, Berlin 1982; J. Robbins, *James Stewart: Everybody's Man*, New York 1985.

B. Vid.

STIL, FILMSKI. 1. Također **povijesni stil** i **individualni stil**, splet crta određenog filma ili skupine filmova s pomoću kojih se može odrediti neka prepoznatljiva individualnost (npr. određenog filma, tj. *stil filma*; → autora, tj. *autorski stil* odn. *režijski stil*, *glumački stil*, *snimateljski stil*, *scenaristički stil* i sl.; individualitet određenog filma. pravca, tj. *stilski pravac*; film. vrste, tj. *žanrovski stil*, *disciplinarni stil*; kinemat. sredine, tj. *producenti stil*, *nacionalni stil*, *regionalna »škola«*; pov. razdoblja, tj. *stilsko razdoblje*, i dr.).

S. je ponajprije *receptijska kategorija*, tj. razabiranje individualiteta određene film. pojave. Međutim, budući da recepcija na filmu, kao i u dr. komunikacijskim izrazima, postaje regulativna za proizvodnju, stil je i *proizvodna, izrađivačka kategorija*. S tog stajališta stilom se drži sistem preferencijal nad mogućim proizvodnim izborima, s time da taj sistem ima dostatno stabilan (normativan, konvencionalan) i dostatno obuhvatan karakter da omogući razabiranje (receptijsko izdavanje) individualiteta u datoj film. izradovini ili u datom skupu film. izradovina.

Budući da je svaka individualnost vezana uz određene pojedinačne, fizički »ukotvljene« pojave, ona je nekako ograničena i u prostiranju i u trajanju. Zato su stilovi uvijek ambijentalno i povijesno, situacijski vezani, te se o njima govori kao o *povijesnim stilovima* (kad se termin *stil* koristi za određivanje razabirive individualnosti film. pojavâ).

Opće karakteristike. Izdvajanje pojma *stil*, i tog naziva da ga se označi, temelji se na empirijskoj činjenici da se mnogim film. pojavama može razabrati individualitet među dr. istopisnim, i da se dade utvrditi normativni sistem (sistem konvencijâ) što uvjetuje »proizvodnju« individualiteta, crta po kojima je različit od svih dr. ostvarenih i mogućih filmova. Određeni filmovi prepoznaju se kao djela jednog autora čak i onda kad se prethodno ne zna pripadaju li istom

autoru. Isto tako, prepoznaje se je li film »starinski«, ili se čini »moderan«, tj. da pripada suvremenosti, itd.

Dok razabiranje posebnosti, individualnosti određene film. pojave ovisi o doživljaju i iskustvu razabiranja, dotle je prosuđivanje u čemu se sastoji te posebnosti, o kojem je sistemu preferencija riječ, specijaliziran, interpretativan odnos prema filmu.

S. je, dakle, pretežno kritičarski, povjesničarski i teoretičarski pojam i termin. Tako, drži se da je jedan od ključnih zadataka kritike da upozori na one crte koje jedinstveno karakteriziraju pojedini film, promatranog stvaraoca, produkciju filmova, stilsku struju itd. (→ KRITIKA, FILMSKA). Povijest filma bi se bez pojmova *stilsko razdoblje* i *stilska struja* svela na nabiranje pojedinačnih filmova i redatelja. Teorija filma, pak, mora stalno voditi brigu o tome, u kojoj mjeri njena utvrđivanja »filmskog jezika« zapravo »jesu ili nisu utvrđivanja određenoga pov. stila, tj. koliko je proučavani »filmski jezik« univerzalan (ahistorijski, sinkroni) a koliko historijska faza u razvoju (dijakrona faza).

Pristup stilu u pravilu je *simptomatski*: traga se za dovoljnim brojem dostatno različitih *simptoma* (zatečenih, uočljivijih značajki filma ili filmova) i takvim njihovim međusobnim *povezanosima* (*strukturom*) da tvore svojevrsan »geštalt«, lik, jedinstvenu cjelinu, jasno razabierivu među dr. proučavateljski relevantnim individualnim film. pojavama, odn. na pozadini nerelevantnih pojava. Proizvodni, planski pristup stilu također je najčešće simptomatski: izrađivački se nastoji oko uobličavanja preferabilnih simptoma koji će imati dostatan individualizacijski efekt kod gledaoca, tumača, tj. koji će stvoriti traženu sliku o proizvođaču (autoru, glumcu, proizvodnoj kući i dr., tzv. *image*).

Kao simptomi, konstituante stila, služe vrlo raznovrsni aspekti film. djela. Nalaze se u specifičnim jediničnim tematskim izborima i njihovim izbornim kombinacijama (→ PRIZOR, FILMSKI; PRIČA, FILMSKA; NARACIJA; MONTAŽA), u specifičnim izborima točaka promatranja i u sistemu perspektivizacije, kao i na području svakovrsnog — i tematskog i promatračkog i medijskog — odstupanja od uspostavljenih pravilnosti (→ STILIZACIJA; STILSKE FIGURE). Svi oni zasebno i međusobno ovisno konstituiraaju određeni stil, premda jedni mogu imati dominantniju simptomatsku ulogu a drugi podređeniju, manju.

Dva su principa svake individualnosti, a time i dvije temeljne teme svakog proučavanja stila i svakoga proizvodnog nastojanja za uspostavljanjem stila: *princip unutarstilske konzistentnosti* i *princip međustilske različitosti*. Prvi određuje da se ne mogu držati stilski ključnim (simptomatskim) crtama one koje nisu međusobno povezive u razabirljivi, jedinstveni poredak (lik, cjelinu); mora postojati dostatan stupanj integriranosti svih crta za koje se drži da tvore dati stil. U tome se zahtjevu ponekad pretjeruje — npr. u nekim shvaćanjima → *autorske kritike* — te se smatra da bi sve razabirljive crte pojedinih filmova istog autora morale biti konzistentne i tijesno integrirane, homogene. To je, međutim, neopravdan zahtjev, jer za razabiranje individualnosti potreban je samo *dostatan stupanj integriranosti*, tj. onaj koji je dovoljan da se individualnost pouzdano uoči i valjano opiše, a pri tome se može dozvoliti da postoje i stilski neutralne crte (koje ne pridonose razabiranju i konstituiranju promatrane individualnosti), a da postoje i stilski heterogene, nekonzistentne crte. Važno je samo to da nekonzistentne

crte ne prevladavaju, tj. da ne razaraju relevantno jedinstvo onih, na kojima se temelji razabiranje i određivanje individualiteta date film. pojave, stila. Drugi princip određuje da se dati sklop crta mora dostatno razlikovati od dr. istovrsnih sklopova: npr. da se sklop crta kojima se odlikuje opus redatelja, stil razdoblja i drugo, dovoljno razlikuje od sklopa crta bilo kojega dr. opusa i razdoblja; to ne znači da 2 stila neće imati zajedničkih crta, već samo to da se u dostatno sustavnoj mjeri međusobno razlikuju, kako bi se uopće mogla razabrati njihova različitost. Ovaj princip ponegdje može postati tražen, svjesno provodiv, normiran. Kad je takav, onda se o njemu govori kao o *principu originaliteta* (tako je, npr., sa strujama avangarde, odn. s modernističkim stilom /→ NARATIVNI STILOVI/).

Kako se, proizvodno, do stila dolazi ostvarenjem jednih izbornih mogućnosti na račun drugih, ti su izbori najčešće dijelom automatski (rutinski, nesvjesni, »prinudni«), a dijelom svjesni, planski nadzirani. S. je određen i jednim i drugim tipom izbora. Ti tipovi izbora mogu biti međusobno konzistentni, ali se mogu i sukobljavati, odn. biti heterogeni, disparatni. Svjesno postignut stil koji je u stanovitosti dispartnosti s nesvjesnim stilskim crtama može se nazvati *deklarativnim stilom*. Kojem će se stilskom aspektu — onom traženom ili onom spontanom — davati recepcijska prednost često je individualna stvar gledaoca, kritičarskog stila tumača, odn. cilja tumačenja (da li je analiza orijentirana psihoanalitički, ili na umjetničke »programe« i sl.).

Stilovi mogu pripadati različitim razinama generalnosti. Individualitet nekog filma može biti obuhvaćen individualitetom autorskog opusa, a ovaj individualitetom pov. razdoblja. Više stilske razine obično su regulativne u odnosu na niže, ali općenitije nego što su to neposredno niže. Npr., stilsko razdoblje odlikuje se određenim crtama ili normama koje se mogu ostvarivati (ili očitovati) na različite načine; ti načini izvor su individualnih različitosti na nižoj razini općenitosti, recimo na razini autorskih individualnosti. A opet, autorski stil podrazumijeva stanovite temeljne preferencije koje se opet mogu u svakom pojedinom filmu različito ostvarivati i tek postupno artikulirati, pa je to izvor individualne različitosti stilova pojedinačnih filmova u opusu redatelja, kao i njegova stilskog razvoja, itd. Ponekad, međutim, između različitih stilskih razina može doći — najčešće do parcijalne — polemike i napetosti, te se individualitet niže razine može ostvariti narušavanjem pojedinih temeljnih regulativnih crta (temeljnih norma, preferencijalnih konvencija) više razine. Tada se takvi stilovi u cijelosti drže *stilizacijskim* (→ STILIZACIJA) u odnosu na regulativno višu stilsku razinu (npr. stil → C. Th. Dreyera se, sa stajališta klas. filmskog stila, može držati stilizacijskim). Često se, također, novi pov. stil javlja bilo kao sistem uvođenja postupnih manjih stilizacija u odnosu na dominantni (takav je, dijelom, bio način uvođenja klas. narativnog stila u kontekst primitivnoga), ili putem nagle, dominantne stilizacije, tj. odstupanja na više naglašenih planova od regulativnih crta prethodnog stila (kako je to ponegdje činio modernistički stil u svom nastupu: u franc. *novom valu*, ili u jugosl. *autorskom filmu*).

Hijerarhijsko povezivanje stilova po stupnju općenitosti, odn. po razini uključenosti može se nazvati *stilskim sistemom*.

Stilizacijski stilovi se, međutim, javljaju kao konkurentni stilovi, oni koji se ne uključuju najbolje u stilski sistem. Očigledno je da u sklopu

jedne ambijentalno-povijesno omeđene kinematografije mogu postojati različite konkurentne individualizacijske tendencije. To osobito vrijedi za pov. razdoblje, jer u njegovu sklopu, u pravilu, postoje različite stilske tendencije (odn. artikulirani stilovi, npr. u klas. stilskom razdoblju postojali su istodobno »rezervati« primitivnog stila, bilo po zaostatku od prethodnog razdoblja, bilo po uvođenju amat. filma, kao što su postojale i avangardne, tj. modernističke struje). U takvom se slučaju među stilovima uspostavlja odnos prevlasti-podređenosti koji situaciju čini preglednom i donekle uravnoteženom. Takvo povezivanje potencijalno konkurentnih stilova prema principu prevlasti (dominacije) naziva se *stilskom formacijom*, i tada se unutar te formacije razlikuje *dominantni* ili *represenzativni stil* (→ DOMINANTNA KINEMATOGRAFIJA), zatim *podređeni* ih *nerepresenzativni stilovi*. Tako, dominantan stil u razdoblju klas. filma bio je *narativni stil*, a podređeni su mu bili *nenarativni stilovi* (u sklopu dokum., obrazovnog i propagandnog filma), dok je u sklopu narativnog filma dominantan bio *klasičan stil*, a podređeni su bili izdanci *primitivnog stila*, modernizma *avangardističkih struja* i *individualnog modernizma*. Stilovi koji se izuzimaju i ne uklapaju u sklop date stilske formacije, već su s njom u polemici, nazivaju se *alternativni stilovi* (→ ALTERNATIVNA KINEMATOGRAFIJA), a ako se nepolemički ne usuglašuju, drže se *marginarnim stilovima* (*»stilskim rezervatima«*).

Svi stilovi u datom ambijentu i u datom razdoblju tvore *povijesni stilski kompleks*. Stilski su razdoblja najčešće oni stilski kompleksi, od kojih jedan dio čini stilska formacija s dominantnim stilskim sistemom, a drugi — takozvani marginalni stilovi.

Nema filma ili skupine filmova koji ne bi utjeđivali barem kakvu-takvu individualnost, tj. nema filmova bez »bar nekog« stila. Ali, ne mora svaka moguća stilska razina u datomu stilskom sistemu biti ostvarena — ne mora se uvijek moći razabrati svaki tip individualnosti. Tako, neki film može izgledati teško izdvojiv od serije sličnih i — premda mu se ne može osporiti pojedinačna egzistencija — može mu se osporiti individualnost u kontekstu dr. filmova (→ SERIJSKI FILM). Također, u nizu filmova istog redatelja ne mogu se uvijek razabrati autorsko-individualne crte po kojima bi se moglo zaključiti da je te filmove proizvela jedna autorska ličnost (to osobito vrijedi za početničke, školske filmove, ili za tzv. režisernajamnike). Međutim, u svim će tim slučajevima filmovi pripadati nekoj općenitijoj stilskoj razini, npr. stilskom razdoblju, i/ili određenom nacionalnom ili producerskom stilu, itd. Također, ne moraju uvijek biti ostvareni svi mogući razaberivi tipovi individualnosti u danoj stilskoj formaciji. Npr., filmovi jedne proizvodne sredine ne moraju imati neki razabirljivi proizvodni ili nacionalni stil, grupa nekako izdvojivih filmova (npr. iste generacije, ili skupine amatera, ili iste tematike) ne mora imati neku stilsku izdvojivost, premda se svi ti tipovi stilova mogu uspostaviti u određenim okolnostima. Korist od pojma *stil* i njegova opisa nije samo u uočavanju i opisivanju kakvih posebnosti film. pojavu, već i u tome što on povezuje tzv. *filmske činjenice* s tzv. *nefilmskim kontekstom*. Pojam *stil* poveziv je s psihol. činjenicama i s pitanjima društ. regulacije, proizvodnje i recepcije filmova. Stoga je on pogodan za međudisciplinarna povezivanja u istraživanju filma, za konstituiranje npr. *psihofilmologije*, *sociofilmologije*, *semiotike kulture* i uopće za *kulturološka istraživanja* (→ PSIHLOGIJA I FILM; SOCIOLOGIJA FILMA; FILMOLOGIJA).

2. Također **filmski izraz** i **filmska forma**, sustavan način na koji su u datom film. djelu, u nekomu njegovu dijelu ili vidu, ili u stanovitoj grupi filmova, predočeni uzeti sadržaji. Pod *sadržajem* se, u ovom slučaju, razumijeva *prizorno zbivanje* (u narativnim filmovima), *teza* (u raspravljačkim filmovima), odn. *doživljaj* ili *osjećanje stvari* (u sugestivno-asocijativnim filmovima) (→ MONTAŽA; PRIČA, FILMSKA; NARACIJA). Pod načinom predočavanja obično se misli na ono što se inače još naziva »izraznim«, »izražajnim«, »ekspresivnim« postupcima, a u te se, obično, uvrštava izbor → *točke promatranja*, *personalizacijski* i *perspektivizacijski izbori* (→ NARACIJA; TOČKA GLEDIŠTA) kad je to narativni film, odn. *kompozicijski problemi izlaganja* u drugačijim tipovima film. organizacija.

Kao S. se, u tom smislu, posebno izdvajaju *načini predočavanja* — zato što se podrazumijeva da određen sadržaj može biti predočen, odn. izložen, na razne načine, a da ono što individualizira djelo nisu općepristupni sadržaji, već upravo načini na koje se te »zajedničke« sadržaje predočuje. S. filma, dakle, u ovom smislu je onaj određeni, izabrani način, ona *predočavalačka varijanta*, koja je ostvarena u promatranom filmu na račun dr. mogućih.

Ako su u 2 filma sadržaji dati na podudaran način, kaže se da su u *istom stilu*. Kriterij za utvrđivanje podudarnosti može varirati prema stupnju općenitosti, odn. posebnosti. Tako, ako se podudarnosti utvrđuju na općenitoj razini, 2 filma mogu izgledati kao da pripadaju »istom stilu«; ako se, međutim, promatra detaljnije, uzimajući u obzir i stanovite varijantne razlike u predočavanju, kaže se da su »različitog stila«. Ako je sadržaj u datome djelu dan tako da ne podsjeća ni na kakav poznati, kaže se da je djelo *originalna stila*.

Taj je pojam stila uži od onog navedenog pod 1, jer isključuje sadržaj kao nestilski aspekt filma, dok ga prvo poimanje stila obuhvaća. Zato su sva razmatranja stila u prvom značenju relevantna i za ovaj, uži.

3. Također **retorička kompozicija** i **stilizacijska struktura**, sustavne, međusobno povezane → *stilizacije* u datom pojedinačnom filmu, koje mu njegovu dijelu, ili u skupini filmova.

U tom smislu, stilom se drži poseban izbor stilizacijskih postupaka, odn. → *stilskih figura*, što obilježuje datu film. pojavu. Podrazumijeva se, pritom, da ono što je normalno, uobičajeno, ne može označavati individualnost već da su to tek one značajke po kojima se posebnost izuzima od uobičajenoga. Smatra se da individualnost obilježuju samo odstupanja od uobičajenoga i pretežno ga. »Eskpresivnima«, »izražajnim« se, utoliko, često smatraju upravo stilizacijski postupci, ukoliko bolje karakteriziraju individualnost nego tzv. *stilski neutralni postupci* (tj. nestilizacijski, stilski neobilježeni, nemarkirani). »Stilsko« u ovom poimanju znači isto što i »stilizacijsko«, odn. »stilski obilježeno«.

Kako se ponekad shvaća da to što umj. djelo čini vrijednim jest upravo ono po čemu odstupa od uobičajenoga, standardnoga, tako se taj pojam stila drži i *normativnim*: propisuje da se za ostvarivanje vrijednog djela mora posizati za stilski obilježenim postupcima. Tradic. estetička tumačenja filma često su se usredotočavala upravo na predočavanje stila (odn. »filmskog jezika«) u tomu stilizacijskom smislu.

Ovo je poimanje još uže od prethodnih, a obuhvaćeno je i prvim i drugim, jer se u prvom značenju stila drži da svi izborni postupci, zajed-

no sa stilizacijskima, pridonose individualitetu djela, a u drugome smislu, u pojam *stil* ne ulaze samo stilski obilježeni postupci već i oni stilski neutralni, nestilizacijski.

LIT.: B. Balazs, Filmska kultura, Beograd 1948; A. J. Reyntson, Film Director, London 1970; P. Vole, Znaci i značenje u filmu, Beograd 1972; R. Arnheim, Kritiken und Aufsätze zum Film, München 1977; R. Bobber, Elements of Film, New York 1979; D. Stojanović (priredivač), Jugoslovenska teorija filma, Beograd 1981.

H. TČ.

STILIZACIJA, sistematski otklon od izabranoga priopćajnog standarda, tj. onaj koji se može doživljavati kao smislen, komunikacijski relevantan.

Nekoliko je općih uvjeta za izvedbu i razabiranje bilo koje stilizacije u film. djelu.

a) Osnovni preduvjet svake stilizacije jest razabirljivost stanovite *pravičnosti* u priopćavanju, odn. u film. izlaganju, pravičnosti što uvjetuje gledaočeva očekivanja da će se nje nastaviti pridržavati u danom dijelu, ili u cijelom filmu. Priopćajni standard kojeg se u dostatnoj mjeri pridržava u filmu, može biti *idiosinkratičan*, svojstven samo tom djelu (ili samo određenom segmentu filma), a može biti i *generalan*, svojstven nekoj vrsti filmova, određenom → *stilu*. Pri izradbi filma potrebno je osigurati dostatne elemente za razabiranje standarda kako bi se otklon od njega mogao zamijetiti.

b) Prvi specifičan uvjet za stilizaciju jest u pojavi *otklona* od uspostavljenog standarda, tj. pojava neuobičajenog, neočekivanog postupka na danom mjestu. Otklon može biti »blag«, tako da se naprosto postupi na rjeđi ali još uvijek dopustiv, normativno prihvatljiv način; može biti i »jak«, takav da narušava danu pravičnost, da krši implicitnu ili eksplicitnu normu, konvenciju.

c) Bio jak ili blag, otklon od uobičajenoga mora biti dostatno velik da se percipira kao *sistematski*, tj. kao planiran, namjeren, a ne kao slučaj, kaotičan. Slučajni, kaotični otkloni doživljaju se kao »greške«, a ne kao stilizacija.

d) Treći specifičan uvjet jest u osiguravanju dostatno specifičnog konteksta, kako bi taj naveo gledaoce da otklonu pripise neki *priopćajni smisao*, neku priopćajnu vrijednost. Tipično, kontekst koji daje smisao otklonu jest tzv. *konotacijski*, *suznačenijski kontekst*. Konotacijama se drže ona značenja koja prate osnovna značenja, koja se pretežno tematiziraju. Izvedbeno je, dakle, potrebno u okolini otklona i u samoj njegovoj izvedbi osigurati uvjete koji daju prednost određenim konotacijama nauštrb dr. mogućih. Stilizacije se ne smatraju uspjelima ako se uz njih mogu vezati bilo kakve proizvoljne konotacijske vrijednosti; uspjele stilizacije uvijek u većoj ili manjoj mjeri specificiraju repertoar prikladnih konotacija za dano mjesto u filmu, i to prvenstveno zahvaljujući kontekstualnoj pripremi.

Vrste stilizacije. Stilizacije se međusobno mogu razlikovati po području nad kojim se izvode. Moguće je, tako, razlikovati *prizorne stilizacije*, tj. one u kojima se otklanja od standarda prizornog odvijanja (npr. stilizacije u glum. ponašanju, dekoru, osvjetljenju u prizoru, zbivanju i dr.); zatim, *promatračke stilizacije*, tj. one koje se sastoje u otklonu od određenih promatračkih standarda (stilizacije u izboru → *točke promatranja*, npr. u rakursu, planovima, stanjima kamere, zatim u stupnju vidljivosti prizora i dr.); posebno se mogu razlikovati *izlagačke stilizacije* (tzv. *sintaktičke*), tj. one u kojima se otklanja od standarda priopćajnog toka (npr. od standarda montažnog → *kontinuiteta*, pokazivanja ili nepokazivanja određenih prizornih elemenata, standarda u pogledu redoslijeda kojim se iznose informacije o prizoru i sl.), i, najzad, *medijske stilizacije*, tj.

M. STILLER, lijevo: *Blago gospodina Arnea*, desno: *Priča Goste Berlinga*

one koje su vezane uz tvarnost film. projekcije, tj. uz tehnologiju (npr. stilizacije uz pomoć objektiva, uporabe laboratorijskih nestand. tehnika razvijanja, deformacije zvuka, kromatskih otklona i sl.).

Konotacijske vrijednosti danog otklona mogu biti vrlo specifične, pa tada govorimo o *jednoznačnoj stilizaciji*, ali suznačenja mogu biti i slabo specifična, pa takvu stilizaciju držimo *višeznačnom* ili *ambigvitetnom*.

Stilizacije koje se tipski ponavljaju, učestalo i sa standardiziranom funkcijom, u pravilu se drže *retoričkom* ili → *stilskom figurom* (često dobivaju i određeni naziv). One koje ili nisu tipske ili nisu jake, pa ne privlače osobitu pažnju, obično se ne zovu stilskom figurom, već se obilježavaju neutralnim generičkim nazivom *stilizacija*.

Vrijednosti koje se stilizacijom naglašavaju mogu se pripisivati u različitim smjeru, te tako možemo razlikovati *prizorno orijentirane stilizacije* i *interpretativno orijentirane stilizacije*. Kod prizorno orijentiranih stilizacija pobuđene konotacijske vrijednosti pripisuju se samim prizornim događajima ili prizornoj situaciji (→ PRIZOR, FILMSKI). Tako, uzbuđujući efekt ubrzane montaže teži se doživjeti kao uzbuđljivost samih zbivanja koja pratimo, a ne kao — od zbivanja različito — promatračko emocionalno tumačenje zbivanja. Kod interpretativno orijentiranih stilizacija, naprotiv, konotacijske vrijednosti pripisuju se promatračkom stavu, promatračkom tumačenju prizornog zbivanja, a ne samim zbivanjima.

Funkcije stilizacije. Djelotvornost stilizacije, čini se, počiva na nekim temeljnim kognitivnim mehanizmima. Postoji urođena čovjekova spoznajna osjetljivost za svaki otklon od uobičajenoga. Takav otklon pojačava pažnju, opću razabiračku osjetljivost, i čini razabirača ponekad svjesnijim uobičajenosti nego inače. Kad se takav otklon javlja u komunikacijskoj razmjeni, u sklopu priopćenja, i kad je sistematski (te se ne može držati slučajnim), tada mu se — htjeli to ili ne — traži smisao.

Tipična komunikacijska funkcija svake stilizacije jest *metakomunikacijska*, odn. *metastrukturalna* (→ METAFILMSKI SIGNALI; MONTAŽA; NARACIJA).

Da bi se gledaocu olakšalo očitavanje stiliziranih »mjest« (njihovo smisljeno prihvaćanje i tumačenje), postoji stalna težnja za stanovitim ustaljenjem, dodatnom standardizacijom stilizacija: tzv. *sekundarnom* ili *retoričkom standardizacijom* (→ STIL, FILMSKI). S druge strane, stilizaciju se često smatra gl. nosiocem kreativnosti, jer povlači

najizrazitije aktiviranje gledaočeve pažnje, te se u skladu s tim od stilizacija traži da budu inovativne čak i tamo gdje se očekuje da su tipski razabirljive, odn. funkcionalno istovrijedne sa standardiziranim stilizacijama.

H. Tć. **STILLER, Mauritz** (pr. ime **Moses Stiller**), šved. redatelj, scenarist i glumac (Helsinki, 17. VI 1883 — Stockholm, 8 XI 1928). Usvajeno siroče, djetinjstvo je proveo u Finskoj (tada pod rus. vlašću); kada je trebao stupiti u vojsku, s lažnim je pasošem prebjegao u Švedsku (1910). Isprva djeluje kao glumac u Stockholmskom Lilla Teaternu. Na poziv producenta Ch. Magnussona, zajedno sa V. Sjostromom 1912. dolazi na film. Već u svome drugom filmu *Crne maske* (De svarta maskerna, 1912, gl. uloga Sjostrom) iskazuje smisao za akcionu dramatiku koristeći paralelno zbivanje koje kulminira u sekvenci kada junakinja izbjegava opasnost bježeći preko konopca s krova visoke zgrade. Slijede *Vampiri* (Vampyren/En kvinnas slav, 1912), zabranjeni od cenzure zbog toga što protagonist (Sjostrom) spušta željezni kaz. zastor na djevojku koja mu je zagorčala život. Za razliku od Sjostromovih djela s tragičkom, fatalističkom i mitskom notom, S. je sineast izraženog smisla za komediju (čime se približava I. Bergmanu). Njegova prva jednosatna komedija *Ljubav i novinarstvo* (Karlek och journalistik, 1916) govori o doživljajima mlade novinarke koja se kao sobarica zapošljuje kod poznatoga antarktičkog istraživača. Duhovitim situacijama ističu se i 2 filma o doživljajima scenarista (Sjostrom) i glumice (K. Molander): *Najbolji film Thomasa Graala* (Thomas Graals basta film, 1917) i *Najbolji sin Thomasa Graala* (Thomas Graals basta barn, 1918); prvo spomenuti je osobito zanimljiv zbog mnoštva pretapanja, flash-backova te vizualnog dočaravanja snova, na način koji podsjeća na retrospekcije u modernom filmu. Svojom najpopularnijom komedijom *Erotikon* (1920), na temu bračnih nesuglasica, žanr podiže na estetički nivo poznat kao »solističarana komedija« i utječe na mnoge redatelje (npr. E. Lubitscha). Filmom *Blago gospodina Arnea* (Herr Arnes pengar, 1919), kao i sa svoja posljednja 2 šved. projekta *Priča Gunnara Hede* (Gunnar Hedes saga, 1923) i *Priča Goste Berlinga* (Gosta Berlings saga, 1924) najviše se približuje monumentalnoj epskoj film. naraciji inspiriranoj opusom S. Lagerlof. Radnja *Blaga* zbiva se u XVI st. na obali Sjevernog mora: šk. misionar bježi iz šved. zatvora, na koji je bio osuđen zbog umorstva čovjeka čija se kći (i neznaajući) zaljubljuje u njega; antologijska završna sek-

venca prikazuje ga kako se pokušava probiti kroz kordon potjere na brod u zaleđenoj luci služeći se djevojkom kao štitom. Sl. korištenje prirodnog ambijenta nalazimo i u *Gosti Berlingu*, osobito u sekvenci u kojoj junak (L. Hansson) vozi saonicama djevojku (G. Garbo), a prati ih čopor gladnih vukova; inzistirajući na vjernoj adaptaciji, snimio je film dug 120 min (prikazuje se skraćena verzija od 93 min), karakteriziran autentičnošću atmosfere i prirodnim ponašanjem glumaca u eksterijeru, dok su interijerni prizori opterećeni patetičnom glumom i stereotipnom mizanscenom.

God. 1924. na poziv am. producenta L. B. Mayera odlazi u Hollywood (sa sobom vodi i »svoju« zvijezdu G. Garbo). Za razliku od Sjostroma, ondje nije imao većeg uspjeha. Ubrzo nakon početka snimanja *Zavodnice* (The Temptress, 1926, s Garbo u gl. ulozi) režija mu je oduzeta, pa je film potpisao F. Niblo. Ipak, filmovi sa P. Negri iz 1927 — *Hotel Imperial* i *Žena pred sudom* (The Woman on Trial) — odlikuju se elegancijom stila i postižu određeni komerc. uspjeh. U to doba počinju njegovi zdravstveni problemi, uslijed čega se tek djelomično angažira na film. projektima koje dovršavaju dr. redatelji. God. 1928. vraća se u Švedsku i ubrzo umire u prisustvu prijatelja V. Sjostroma (inače, 1912. bio je koscenarist njegova red. prvenca *Vrtlar*, a 1913. i filma *Konflikti života*).

U izvjesnom smislu Stillerov red. postupak komplementaran je Sjostromovu (zajedno su donijeli svjetsku slavu šved. kinematografiji — njeno »zlatno doba« 1914–24); u formalnom smislu S. je virtuozniji i dinamičniji, dok Sjostrom dublje dočarava ljudsku psihu i životni fatalizam. S. je posebnu pažnju pridavao kompoziciji kadra, iznad svega crno-bijelom kontrastu i slikovitoj iluziji perspektive u eksterijernim prizorima, dok je u interijerima često gubio kontrolu i dopuštao da prevlada glum. patetika. I pored svega, *Blago gospodina Arnea*, *Priča Gunnara Hede* i *Priča Goste Berlinga* smatraju se remek-djelima nij. razdoblja (po nekim kritičarima i lirska ljubavna priča *Pjesma o grimiznom cvijetu* — Sangen om den eldroda blomman, 1918).

Ostali filmovi — u Švedskoj: *Majka i kći* (Mor och dotter, 1912); *Tiranska zaručnica* (Den tyranniske fastmannen, 1912); *Proljeće života* (I livets vår, 1912); *Kad ljubav ubija* (När kärleken dödar, 1913); *Dijete* (Barnet, 1913); *Moderna sufražetkinja* (Den moderna suffragetten, 1913); *Kad zazvoni alarmno zvonice* (När larmklocken ljuder, 1913); *Kad punica zapovijeda* (När svarmor regerar,

1913); *Nepoznata* (Den okända, 1913); *Model* (Mannekägen, 1913); *Plemić iz Parlamenta* (Kammarrjunkern, 1913); *Braća* (Brodern, 1914); *Ljudi s granice* (Gränsfolken, 1914); *Zbog svoje ljubavi* (För sin kärleks skull, 1914); *Ptica oluje* (Stormfågeln, 1914); *Crveni toranj* (Den röda tornet, 1914); *Bodež* (Dolken, 1914); *Kad su umjetnici zaljubljeni* (När konstnärer älska, 1914); *Prijatelji iz djetinjstva* (Lekkamraterna, 1914); *Prošlost njegove supruge* (Hans hustrus förflutna, 1915); *Majstor-kradljivac* (Mästertjuven, 1915); *Madame de Thèbes* (1915); *Minopolagač* (Minlotsen, 1915); *Osvetnik* (Hämnaren, 1915); *Njegova bračna noć* (Hans bröllopsnatt, 1916); *Motorizirani nasilnici* (Lyckonälen/Bilapacherna, 1916); *Bitka za njegovo srce* (Kampen om hans hjärta, 1916); *Krila* (Vingarna, 1916); *Wolo* (Wolo/Baletprimadonna, 1916); *Aleksandar Veliki* (Alexander den Store, 1917); *Ribarsko selo* (Fiskebyn, 1920); *Johan* (1921); *Emigranti* (De landsflyktiga, 1921); u SAD: *Ulica grijeha* (The Street of Sin/The King of Soho, 1928).

LIT.: B. Idestam-Almqvist, Den svenska filmens drama: Sjöström och Stiller, Stockholm 1938; B. Idestam-Almqvist, Classics of Swedish Cinema, Stockholm 1952; H. Pensel, Seastrom and Stiller in Hollywood, New York 1969; G. Werner, Mauritz Stiller och hans filmer, Stockholm 1969.

V. Pet.

STILSKJE FIGURE, također **retoričke figure**, → stilizacije koje su tipološki ustaljene te ih se može razvrstati pod različitim generičkim nazivima. Funkcija stilskih figura najčešće je *metanarativna* (→ NARACIJA), odn. *komentativna* (→ KOMENTAR, 3).

Ponekad se stilskim figurama na filmu drže one stilizacije koje se dadu podvesti pod tipove stilskih figura kako su klasificirane i imenovane u tradiciji retorike, odnosno knjiž. teorije. Razlog je u činjenici da su se mnoge S. na filmu radile po uzoru na knjiž. figure, često bivajući njihovo »oslikavanje«. Međutim, film je razvio niz svojih vlastitih stilizacija i njihovih, sebi svojstvenih tipizacija, te se utoliko film. stilske figure ne daju bez ostatka svoditi na poznate književne. Prije je posrijedi zajednički komunikacijski, spoznajni postupak koji dobiva različite manifestacije i specifične modifikacije u različitim komunikacijskim sistemima.

Smatra se da su se povijesno razlučila 2 načina konstruiranja stilskih figura: s pomoću *inserta* i s pomoću *aspektualnog otklona*. Stilske figure insertom podrazumijevaju insertiranje očito drugačijeg materijala u dani kontekst (→ INSERT) i time sile gledaoca da uz pomoć karakteristika insertovanog materijala interpretira gl. tok filma. Tu je tehniku osobito razradivao → S. M. Ejzenštejn, premda je prisutna i u → D. W. Griffitha (a i drugih). Preuzimajući predodžbu o važnosti stilskih figura, klas. film bio je skloniji stilizacijama uz pomoć aspektualnog otklona, tj. takvim stilizacijama kod kojih se stilizira samo jedan aspekt filma, ili samo određeni splet aspekata, dok se većina drugih ostavlja nestiliziranim.

Tipovi stilskih figura na filmu. Najčešći i najraniji tip stilske figure jest → *elipsa*, izostavljanje da se pokaže (promatra) važan dio zbivanja, te se o njemu zaključuje na temelju okoline elipse. Vrlo je učestala i *metonimija*, otklon od važne cjeline zbivanja na manje važan element koji se običajno ili kauzalno vezuje uz promatranu cjelinu (npr. listanje kalendara kao naznaka prolaska vremena). *Sinegdoha* je otklon od važne cjeline k manje važnom ili posve nevažnom dijelu te cjeline; nju se vrlo često upotrebljava u naglašenijim uvodima u scenu ili izvodima iz nje, ili kao zamjenu za drastična zbivanja (npr. obilježavanje trenutka nastupa smrti pokazivanjem ruke koja klone).

Metafora je zamjena jedne, obične situacije drugom, u danom kontekstu neuobičajenom, s time da se ova potonja drži tumačenjem prve (npr. sagibanje vojnika pod eksplozijama granate nazimjenice se vezuje, → paralelnom montažom, uz spuštanje gusjeničara u voj. tvornicama, time sugerirajući da to što ubija vojnike nisu toliko granate koliko ratna industrija i interesi iza nje — u *Oktobru*, 1928, S. M. Ejzenštejna i G. V. Aleksandrova). **Komparacija** ili **poredba** je naizmjenično povezivanje odvojenih a međusobno izravno nevezanih situacija (npr. paralelna montaža više priča o *Netrpeljivosti*, 1916, D. W. Griffitha). **Komparacija** može isticati podudarnosti između inače vrlo različitih pojava pa se tada naziva *analogijom* (npr. gornji rakurs gomile ljudi i nakon toga gornji rakurs stada ovaca u *Modernim vremenima*, 1936, Ch. Chaplina), a može naglašavati različitosti između inače sličnih pojava, pa se tada naziva *antitezom* ili *kontrastom* (npr. u filmovima česta poredba između ručka siromašne i bogate obitelji). Cesta stilska figura je i *gradacija*, tj. postupno montažno mijenjanje kvantitete (npr. nizanje kadrova sa sve većim brojem likova s istom reakcijom na neki događaj, odn. postupnog montažnog skraćivanja kadrova pri paralelnoj montaži »spasa u zadnji čas« ili »potjere«). Stilska je figura i *ponavljanje* ili *repeticija* istog (ili sličnog) kadra ili niza kadrova. Često se javlja i *odlaganje* da se pokaže važan aspekt prizora kad je on najavljen, a umjesto toga se »ubacuje« niz kadrova (ili se produljuje jedan) već upoznatih, informacijski iscrpljenih aspekata (osobito učestalo u krim. filmovima).

Različiti tipovi stilskih figura najčešće nisu međusobno isključive kategorije, već se mogu javljati i u kombinaciji.

S. se ne javljaju u sâmim počecima filma, već se počinju uvoditi s prvim artikuliranim, višescenskim naracijama (→ NARATIVNI STILOVI), s tim da je stilska struja sovj. revolucionarnog filma 20-ih godina izgradnju stilskih figura stavila u središte stvaralačke i teorijske pažnje. Tako su S. postale važan stilski element klas. filma. Modernizam je, međutim, obilježen sklonošću prema netipskim stilizacijama nauštrb klasično tipiziranih, jasno izdvojenih stilskih figura, pa se tu često govori o »globalnim metaforama« odn. o »globalnim figurama«.

LIT.: R. Spottiswoode, A Grammar of the Film, London 1935; B. Balazs, Filmska kultura, Beograd 1948; V. I. Pudovkin, Film Technique and Film Acting, London 1958; R. Arnheim, Film kao umetnost, Beograd 1962; S. M. Ejzenštejn, Montaža atrakcija, Beograd 1964; Z. Muri, Estetika i psihologija filma I, Beograd 1966; J. Dubois (et autres), Rhétorique générale, Paris, 1970; F. Knulli (urednik), Semiotik des films, München 1971; L. Goldstein/J. Kaufman, Into Film, New York 1976; K. Mec, Ogledi o značenju filma II, Beograd 1978; D. Stojanović, Film kao prevazilaženje jezika, Beograd 1985.

H. Tć.

STOCKWELL, Dean, am. filmski, kazališni i tv-glumac (Hollywood, 5. III 1936). Sin kaz. glumaca, na sceni već od 7. godine. Na filmu debitira 1945. u musicalu *Diži sidra!* G. Sidneyja, uz G. Kellyja i F. Sinatru. Ubrzo postaje jedna od dječjih zvijezda neposredno poratnog razdoblja (npr. *Dječak zelene kose*, 1948, J. Loseyja), a i u mladičkom dobu još dobiva zahtjevnije uloge (npr. ubojice u *Prinudi*, 1959, R. Fleischera, te frustriranih sinova u *Sinovima i ljubavnicima*, 1960, J. Cardiffa i *Dugom putovanju u noć*, 1961, S. Lumeta, nagrađen *lex aequal* na festivalu u Cannesu). Od sredine 60-ih godina film. karijera mu opada, ali zato mnogo i vrlo uspješno glumi na televiziji. Na filmu ponovno češće nastupa od 80-ih godina u karakternim ulogama (npr. kao staloženiji brat »izgubljenog« gl. junaka u filmu *Pariz, Texas*, 1984, W. Wendersa). Ža prvu ko-

mičnu ulogu film. karijere — mafijaškog bossa u filmu *Udata za mafiju* (J. Demme, 1988) — nominiran je za Oscar za epizodu.

I njegov mladi brat **Guy Stockwell** poznati je glumac.

Ostale važnije uloge: *Mladenačke godine* (V. Saville, 1946); *Dženulemski sporazum* (E. Kazan, 1947); *Tajna napuštenog vrta* (F. M. Wilcox, 1949); *More* (H. Hathaway, 1949); *Zvijezde u mojoj kruni* (J. Tourner, 1950); *Kim* (V. Saville, 1951); *Ushit* (J. Guillermin, 1965); *Psych-Out* (R. Rush, 1968); *Posljednji film* (D. Hopper, 1971); *Tračnice* (H. Jaglom, 1976); *Krivo je pravo* (R. Brooks, 1982); *Alsino i kondor* (M. Littin, 1982); *Dine — pješčani planet* (D. Lynch, 1984); *Živjeti i umrijeti u Los Angelesu* (W. Friedkin, 1985); *Kameni vrtovi* (F. F. Coppola, 1987); *Tucker — čovjek i njegov san* (F. F. Coppola, 1988); *Backtrack* (D. Hopper, 1990).

Mi. Šr.

STOJANOVIĆ, Bratislav, snimatelj (Skoplje, 7. VI 1928). Završio Filmski tehnikum u Beogradu (1950). Kao samostalni snimatelj radi od 1955. u Zastava filmu, gdje snima vojno-nastavne i dokum. filmove; od 1960. u slobodnom statusu. Snimio je više od 100 kratkometr. filmova raznih rodova i žanrova, rađajući i za vodeće redatelje Beogradske škole dokumentarnog filma: M. Strpca (npr. *Novo poglavlje*, 1978, i *Nostalgijski*, 1980), K. Skanatu (npr. *Sa Ovčara i Kablara*, 1976, i *Sedmojulske zvezde*, 1986), P. Đorđevića (npr. *Dis*, 1982), A. Ilića (npr. *Idila*, 1978, i *Žar ljubavi*, 1979), N. Jovičevića (npr. *Zašto?*, 1980, *Što vi predlažete?*, 1982, i *Tražimo istragu*, 1984), M. Subotičkog (npr. *Maestro*, 1980), S. Zaninovića (npr. *Arhivi Jugoslavije*, 1984) i dr. Na beogradskom festivalu dobio je Zlatnu medalju »Beograd« (*ex aequo*) za namjenske filmove *Stablo* i *Homo effluviens* (oba 1976), te za dokum. film *Kanon* (1978) A. Ilića. Osim priznanja dodijeljenih njemu za snim. rad, mnogi filmovi u kojima je surađivao nagrađivani su u zemlji i inozemstvu: npr. *Izrazito ja* (1969) J. Đ. Jovanovića, *Kolt 15 GAP* (1971, sa P. Arandelovićem) M. Miloševića i J. Đ. Jovanovića, te *Malj* (1977), *Torine* (1981) i *Dobar dan, papa* (1983) A. Ilića.

Mo. I.

STOJANOVIĆ, Dušan, teoretičar filma (Beograd, 29. X 1927). Diplomirao pravo u Beogradu. Isprva vrlo poznati esejist, u čijim se već ranijim tekstovima pokazuje iznimna analitička sposobnost. Posvećujući se sve više teoriji, u početnoj fazi (60-ih godina) zastupa ideju ontološkog pristupa filmu pod utjecajem A. Bazina, oscilirajući između shvaćanja po kojem nad ontološkom razinom stoji jedna strukturalistička nadgradnja (*Filmski medij*, Ljubljana 1966) i teze o njoj inherentnom estetskom transcendentalizmu (*Velika avantura filma*, Beograd 1969 /vrlo originalna s obzirom na pristup povijesti filma/). Poč. 70-ih godina orijentira se ka tumačenju filma kao jezika koji se prevladava u procesu organizacije ritmičke forme i izjašnjava se za postojanje dvostruke artikulacije — kako u denotaciji, tako i u konotaciji, te znaka kao diskretne jedinice čije je označeno iluzionistički korelat opažaja čulne stvarnosti, a protiv Metzove ideje o postojanju ekstrakine-mat. kodova, sve pod utjecajem M. Dufrennea i U. Eca (*Film kao prevazilaženje jezika*, Beograd 1975/1985 /doktorska disertacija obranjena 1974/). Poseban naglasak stavlja na proučavanje pertinentnih svojstava film. znakova (*Montažni prostor u filmu*, Beograd 1978). U knjizi *Film: teorijski ogledi* (Sarajevo 1985), zbirici tekstova iz novijeg razdoblja (osim jednoga, objavljeni 1981–85), produbljuje svoja prethodna istraživanja s područja ontologije medija, semiotička istraživanja,



DUŠAN STOJANOVIĆ

te vrlo osobeno problematizira tematiku film. prostora. Značajan mu je teorijski rad još *Jugoslovenska teorija filma* (Beograd 1981). Bavi se i poviješću film. teorija (*Sistematizacija teorije filma u svetu i u nas*, Beograd 1974; *Teorija filma*, Beograd 1978). Najistaknutiji i najautoritativniji film. teoretičar u SFRJ, profesor je teorije filma na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, te urednik časopisa → *Filmske sveske* (iznimno značajnog za razvitak filmskoteorijskog mišljenja u SFRJ) i edicije *Umetnost filma*. An. Pet.

STOJANOVIĆ, Milenko-Miša, snimatelj (Smederevska Palanka, 5. XI 1925 — 2. VII 1960). Rad na filmu započinje kao snimatelj žurnala. Već 1950. snima svoj prvi cjelovečernji igr. film *Čudotvorni mač* V. Nanovića, nakon kojega slijede *Ciganka* (1953) istog redatelja, *Stojan Mutikaša* (1954) F. Hanžekovića i *Hanka* (1955) S. Vorkapića. Nakon dvogodišnjeg usavršavanja u Njemačkoj i Austriji snima prvi domaći film u cine-mascopeu i boji *Mis Ston* (1958) Ž. Mitrovića, a 1959. svoj posljednji igrani *Osmo vrata* N. Tanhofera. God. 1952–59. snimio je 11 turističkih »filmova-razglednica« M. Vajde, s kojim je koscenarist, suredatelj i susnimatelj dokum. filma *Let na smučkama* (1951). Osim toga snimio je još nekoliko dokum. filmova Lj. Popovića i C. Michielija. Poginuo je na auto-putu Beograd–Zagreb, zapravo još na početku karijere, u vrijeme kada se posvetio traganju za specifično jugoslavenskim kolor-filmom. Mo. I.

STOJANOVIĆ, Nikola, redatelj, scenarist i film. publicist (Dušanovo kod Leskovca,

4. V 1942). Brat → Velimira S. Pisanjem o filmu bavi se već u gimnaziji, a amat. filmom tokom studija arhitekture (diplomira u Sarajevu 1965). Nakon studijskog boravka u Parizu 1967/68, gdje stazira u ekipama H.-G. Clouzota, M. Camusa i J.-L. Godarda, profesionalno debitira 12-minutnim igr. filmom *U kuhinji* (1969), koji provocira ekskluzivnom formom (snimljen u jednomu statičnom kadru) i složenom porukom. Svestrano zainteresiran za film, aktivno se bavi film. kritikom, s uspjehom režira kratke igr. filmove — najčešće u formi kontemplativnih ili poetskih eseja (*Hahari*, 1976; *Čin*, 1980; *Triptih*, 1982; *Alternativa*, 1987; *So*, 1988), zatim dokum. tv-emisije i igr. tv-filmove (*Autogram*, 1977; *Veliki talenat*, 1984) te igr. filmove: *Draga Irena* (1970), ispovjedni iskaz u ironiziranoj formi melodrame o krizi sazrijevanja grupe mladih; *Polenov prah* (1974), satirični pogled na mentalitet palanke kroz sudbinu nespretnog novinara-pripravnika, a u »koketiranju« sa žanrom erotske komedije; *Pogled u noć* (1978), omnibus koji u 2 komorne priče suočava frustrirane junake s iskušenjima »Erosa i Thanatosa«; *Od zlata jabuka* (1986, nagrada za režiju na festivalu u Gijónu 1987), rekonstrukcija neposredno poratnog razdoblja, epskog zamaha ali intimistički prelamana kroz vizuru najmlađih članova hercegovačke obitelji kolonizirane u Vojvodinu. U većini projekata, za koje pretežno sam piše scenarije (ili u suradnji s bratom), dominira suvremena tematika i preispitivanje odnosa forme i sadržaja, odn. harmoniziranja emocionalnih i izražajnih komponenti. Afirmirajući u publicističkom radu *autorski film*, u red. postupku inzistira na intimi prožetoj poetskom ironijom i humorom, te na preciznosti red. strukture. Glumio je u kratkom igr. filmu *Ekspres* (1970) V. Stojanovića. Dobitnik je više domaćih i međunar. nagrada. Osnivač je (i jedan od najplodnijih suradnika) film. časopisa »Sineast« (1967), u kojem do danas obavlja funkciju gl. i odgovornog urednika.

Ostali kratkometr. filmovi: *Između* (1971); *Bel-le époque* (1989). An. Pet.

STOJANOVIĆ, Petar, redatelj i scenarist (Niš, 9. I 1922). Studirao medicinu pa historiju umjetnosti u Beogradu. Studij prekida zbog natječaja za asistente redatelja u Zvezda filmu. U tom svojstvu film. karijeru otpočinje 1946, dok prvi film *Vuk Karadžić* režira 1948. Za 30-godišnje film. karijere režirao je 26 kratkometr. filmova: dokumentaraca, reportaža, film. portreta, namjenskih, propagandnih i dr. Radio je uglavnom za UFUS (npr. *Na peščanim dunama*, 1956; *Slet na Ničinnatu*, 1957; *Oblici*, 1958, vrlo zapaženo apstraktno ostvarenje s fotografijom V. Lukića), Dunav film (npr. *Pogled s mosta*, 1962; *Srpska knjiga XVIII veka*, 1964; *Jovan Cvijić*, 1967) i Jugoslaviapu-

blic (npr. *Kosovo u igri i pesmi*, 1973; *Privreda Jugoslavije*, 1976). Od 1978. realizira reklamne spotove za Televiziju Beograd. Mi. Vić.

STOJANOVIĆ, Velimir S., redatelj, scenarist, film. i kaz. kritičar te pisac (Dušanovo kod Leskovca, 30. III 1940 — Sarajevo, 4. XI 1984). Brat → Nikole S. Diplomiravši književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu 1963, djeluje kao kaz. i film. kritičar u sarajevskoj reviji »Odjek«, a od 1969. na Televiziji Sarajevo — najprije kao urednik film. programa, zatim u redakciji igranoga. Mladenačko bavljenje kaz. amaterizmom pojačava afinitet prema scenskim umjetnostima i utječe na njegov kritičarski rad produbljenim i prisnim razumijevanjem svih izražajnih komponenti, uz posebnu sklonost prema glum. umijeću, ali ne umanjuje izoštrenost pogleda i stavova, artikuliranih erudicijom i nadahnutim stilom. Kao kaz., film. i tv-kritičar surađuje u više jugosl. listova i časopisa; jedan je od osnivača i urednika film. časopisa »Sineast«. Kao redatelj i scenarist realizira 7 kratkometr. filmova, dajući im oblik misaonih eseja, zasnovanih na čistom dokumentarizmu (*Čistilište*, 1970; *Podrum*, 1971; *Elvira*, 1979; *Žive vode*, 1982), na formi kratkoga igr. filma (*Ekspres*, 1970, nagrađen »ex aequo« na festivalu u Beogradu; *Ambalaža*, 1972) ili na kombinaciji red. postupaka (*Čovjek u neispravnom stanju*, 1979), a u svima iskazuje sineastičku rafiniranost i duh zaigranosti, preispitujući manje sam medij a više mentalnu projekciju medija u primaocu. Suraduje na scenarijima za kratkometražne (*U kuhinji*, 1969) i igr. filmove (*Pogled u noć*, 1978; *Od zlata jabuka*, 1986) svoga brata. Originalan knjiž. talenat ispoljava u kaz. komadima *Nije čovjek ko ne umre* (1978) i *Voćni dan* (1981), višestruko nagrađivanima i izvođenim na mnogim scenama. Objavljene su mu 2 knjige: kaz. kritika *Šminka i znoj* (1974), te film. eseja i tv-kritika *Lakomo oko* (1988, posmrtno). N. Šić.

STOJANOVIĆ, Velimir-Veljo, redatelj (Priština, 17. IV 1921 — Beograd, 25. VIII 1959). God. 1939. upisao Pomorsku vojnu akademiju u Dubrovniku, poslije rata studirao pravo u Beogradu. Film. karijeru otpočinje kao asistent V. Pogačica (*Priča o fabrici*, 1948). Kao redatelj debitira 1950. dokum. filmom *Iz našeg pomorstva*, i do 1954. realizira 15 dokumentaraca. Svojim dokumentarizmom sugestivne vizualnosti i stilizacije prizora određuje razvoj poetskoga film. izraza u nas; stvara i neka klas. djela jugosl. dokumentarnog filma, posebno projektima tematski vezanim za Crnu Goru (npr. *Mrtvi grad*, 1952, i *Utkani tokovi*, 1954). U okviru trilogije o zatočenicima otoka Mamule stvara (uz pomoć snimatelja V. Lukića) jedan od prvih eksp. filmova profesionalne jugosl. kinematografije *U odbojima sunca* (1954). God. 1955. režira prvi crnog. igrani film *Lažni car* o Sčepanu Malom, vrlo uspješno evokaciju razdoblja, ujedno prvi autentični pov. film jugosl. kinematografije; sa scenaristom → R. Đurovićem, s kojim je surađivao i u dokum. filmovima, tvori u jugosl. kinematografiji do danas neponovljeni redateljsko-scenar. tandem. I njihovim idućim igr. filmovima pripada pionirsko mjesto: *Zle pare* (1956) prvo su humorno-poetsko viđenje ratnih zbivanja, dok *Četiri kilometra na sat* (1958) tematikom, stilom i red. postupkom najavljuju moderni film u nas. Manje mu je uspio samo posljednji igr. film *Campo Mamula* (1959), o polit. zatvorenici na otoku Mamula koje po kapitulaciji Italije »preuzimaju« Nijemci.

Nekonvencionalnost izraza, stilska dosljednost, moderna poetska intonacija i senzibilnost, temat-

N. STOJANOVIĆ, *Od zlata jabuka* (N. Nenadović i M. Glazar)

ska vezanost za prostor i duh Crne Gore, te autorska sposobnost univerzalizacije tema čine Stojanovića začetnikom crnog. kinematografije i njezinom prvom autorskom ličnošću, koja je imala značajnog utjecaja i u daljem razvitku modernog filma u Jugoslaviji kao cjelini.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Njegoš* (1951); *U slavu Njegoša* (1951); *Djelo Tripa Kokoljića* (1952); *Bar* (1953); *Zatočnici mrijet naviknuti* (1953); *Jovan Jovanović-Zmaj* (1954); *Za život* (1954). P. Gć.

STOJILJKOVIĆ, Vlastimir-Đuza, film., kaz. i tv-glumac te pjevač (Ražanj, 30. VI 1929). Još kao srednjoškolar u Kruševcu poluamaterski je nastupao u tamošnjem teatru. Nakon dolaska u Beograd, gdje je upisao geologiju, potom glumu na Akademiji za pozorišnu umetnost (koju je apsolvirao), djeluje u Akademskom pozorištu KUD »Branko Krstanović«. Profesionalnu karijeru počinje 1951. u Beogradskom dramskom pozorištu, u najboljim danima te kuće. Od 1965. puni je decenij član Ateljea 212, da bi se vratio »svomu« Beogradskom dramskom. U svim fazama karijere bavio se i dr. oblicima spektakla: glumio, plesao i pjevao u varijetetu i komediji, na estradi, radiju i festivalima zab. muzike, snimao ploče i »posuđivao glas« junacima crt. filmova, uvijek žaleći što Beograd »nema pravi mjuzikl i operetu«, za što je iskazivao posebne sklonosti. Toliki angažmani bili su prepreka opsežnijoj film. karijeri. Igrao je bez većih pretenzija u komedijama *Pop Ćira i pop Spira* (1957) i *Dilžanska snova* (1960) S. Jovanovića, *Nema malih bogova* (1961) R.-L. Đukića i *Leto je krivo za sve* (1961) P. Đorđevića, kao i gl. ulogu u ratnoj drami *Noći i jutro* (1959) P. Majhrovskog; nakon gotovo 30-godišnje stanke filmu se 1988. vratio sporednom ulogom (*Za sada bez dobrog naslova* S. Karanovića). Velik uspjeh ostvario je gl. ulogom Rođe u jednoj od najpopularnijih jugosl. tv-serija *Pozorište u kući*, a glumio je i u serijama *Slovo na slovo*, *Diplomci*, *Više od igre* i dr. God. 1983. dobio je Oktobarsku nagradu grada Beograda.

Mo. I.

STOJKOVIĆ, Danilo, film., kaz. i tv-glumac (Beograd, 11. VII 1934). Apsolvirao glumu na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Već kao student potkraj 50-ih godina dobiva angažman u Jugoslovenskomu dramskom pozorištu; od 1962. član je Ateljea 212, u kome je do danas odigrao više od 50 uloga. Svoju neiscrpnu energiju usredotočio je na postupno i strpljivo izgrađivanje duboko promišljenoga glum. izraza bez suvišne mimike i gesta, koji kulminira maestralnim ostvarenjima izmanipuliranih ličnosti u komadima D. Kovačevića *Balkanski špijun* (za istu ulogu Ilije Čvorovića u istoimenom filmu samog Kovačevića i B. Nikolića iz 1984. dobio je Zlatnu arenu u Puli) i *Klaustrofobična komedija*, kao i poslovođe Sladeka u *Audijenciji* V. Havela, koja mu donosi priznanja i izvan zemlje. Rad na filmu otpočeo je gl. ulogom u *Izdajniku* (1964) K. Rakonjca; za ulogu milicionara-zatvorskog čuvara u *Zasidanim* (1969) istog redatelja nagrađen je u Puli Srebrnom arenom. Gl. i veće sporedne uloge tumačio je u filmovima *Delije* (1968) M. Popovića, *Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji* (1971) B. Čengića, *Bubašinter* (1971) M. Jelića, *Pjevava djevojka* (1973) M. Idrizovića, *Testament* (1975) M. Radivojevića, *Čuvar plaže u zimskom periodu* (1976), *Pas koji je voleo vozove* (1977), *Poseban tretman* (1980) i *Varljivo leto 68* (1984) G. Paskaljevića, te *Ko to tamo peva* (1980), *Maratonci trče počasni krug* (1982) i *Kako sam sistematski uništen od idiota* (1983) S. Sijana. Glumio je Stalji-na u franc. tv-seriji *Jalta* (1984) prema scenariju



VELIMIR-VELJO STOJANOVIĆ

J. Ellensteina. Igrao je u brojnim domaćim tv-dramama i tv-serijama; osobitu popularnost donijela mu je uloga Bubuleje u *Diplomcima*. God. 1972. dobio je Oktobarsku nagradu grada Beograda (*Play Strindberg* F. Dürrenmatta).

Ostale važnije uloge: *Vreme ljubavi* (omnibus, epizoda N. Rajića, 1966); *Bokseri idu u raj* (B. Čelović, 1967); *Ima ljubavi, nema ljubavi* (N. Rajić, 1968); *Lilika* (B. Pleša, 1970); *Majstor i Margarita* (A. Petrović, 1972); *Kužiš stari moj* (V. Kljaković, 1973); *Nije nego* (M. Milošević, 1978); *Pogled u noć* (N. Stojanović, 1978); *Nacionalna klasa* (G. Marković, 1979); *Idemo dalje* (Z. Šotra, 1982); *Čovek sa četiri noge* (R.-L. Đukić, 1983); *Čudo nevideno* (Z. Nikolić, 1984); *Držanje za vazduh* (Z. Šotra, 1985); *Sabirni centar* (G. Marković, 1989); *Balkan-ekspres 2* (A. Đorđević, P. Antonijević i M. Radović, 1989).

Mo. I.

STOLOFF, Morris, am. skladatelj (Philadelphia, 1. VIII 1893 — Philadelphia, 17. VI 1980). Koncertni violinist od djetinjstva; bio je najmlađi član filharmonije u Los Angelesu. Osnivač je *Gudačkog kvarteta »Stoloff«*. Na filmu od 1928. kao »koncert-majstor«, muz. koordinator i supervizor u Paramountu; od 1936. je skladatelj, glazb. voditelj, dirigent i aranžer u Columbiji (kasnije i rukovoditelj muz. odjela kompanije). Oscarom je nagrađen za glazb. vodstvo u filmovima *Djevojka s naslovne strane* (Ch. Vidor, 1944, sa C. Dragonom), *Priča o Jolsonu* (A. E. Green, 1946) i *Pjesma bez kraja* (Ch. Vidor, 1960, sa H. Sukmanom).

Ostali važniji filmovi (u raznim svojstvima): *Podivljala Theodora* (R. Boleslawski, 1936); *Strašna istina* (L. McCarey, 1937); *Sljepa ulica* (Ch. Vidor, 1939); *Samo anđeli imaju krila* (H. Hawks, 1939); *Njegova djevojka Petko* (H. Hawks, 1940); *Opet dolazi gospodin Jordan* (A. Hall, 1941); *Što brojniji, to veseliji* (G. Stevens, 1943); *Nezaboravna melodija* (Ch. Vidor, 1945); *Gilda* (Ch. Vidor, 1946); *Približan položaj* (J. Cromwell, 1947); *Tremutak lakomnosti* (M. Ophüls, 1949); *Jučer rođena* (G. Cukor, 1950); *Smrt trgovačkog putnika* (L. Benedek, 1951); *Slučaj na Trinidadu* (V. Sherman, 1952, sa G. Duningom); *Odavde do vječnosti* (F. Zinnemann, 1953); *Drbljak* (L. Benedek, 1954); *Priča o Eddyju Duchinu* (G. Sidney, 1955); *Duga siva linija* (J. Ford, 1955); *Moja sestra Eileen* (R. Qu-

ine, 1955); *Piknik* (J. Logan, 1956); *Prijatelj Joey* (G. Sidney, 1957); *Fanny* (J. Logan, 1961); *Lavrence od Arabije* (D. Lean, 1962); *Goli trkač* (S. J. Furie, 1967).

Ni. Š.

STOLPER, Aleksandr Borisovič, sovj. redatelj i scenarist (Dvinsk, Latvija, 12. VIII 1907 — Moskva, 11. I 1979). Zbog filma zapostavlja novinarsku karijeru; 1923–27. djeluje u tzv. majstorskoj radionici kino-naturščika L. V. Kulješova, a od 1927. posvećuje se scenaristici u studiju Mežrabpom (tako, koscenarist je znamenitog *Put u život*, 1931, N. V. Ekka). Kao redatelj debitira 1930. dokum. filmom, dok prvi igrani režira 1934. Nakon toga, svjestan profesionalnih nedostataka, upisuje visoku film. školu VGIK u Moskvi i diplomira 1938. u klasi S. M. Ejzenštejna. Ugled stječe ratnom dramom *Momak iz našeg grada* (Paren' iz našeg goroda, 1942) prema scenariju K. M. Simonova, po čijim sl. predlošcima realizira i popularne filmove *Čekaj me* (Zdi menja, 1943) i *Dani i Noći* (Dni i noči, 1944). Dotad najveći uspjeh ostvaruje *Pričom o pravom čovjeku* (Povest' o nastojasčem čeloveke, 1948), unatoč patosu dojmljivo izloženom sudbinom avijatičara (P. P. Kadočnikov) koji je u ratu izgubio obje noge, ali uz iznimni napor opet počinje letjeti. Ratne teme ostaju mu preokupacija i kasnije, pa 1964. po Simonovljevu romanu režira svoje ključno ostvarenje *Živi i mrtvi* (Zivye i mertvy, u 2 dijela /i scenarist/), sugestivnu, ovaj put znatno distanciraniju kroniku o prvim godinama Domo-vinskog rata, u kojoj je ratni kaos predstavljen i kao univerzalno ljudsko stradanje (Glavna nagrada /ex aequo/ u Karlovym Varyma). Režirao je i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Naše srce* (Naše serdce, 1946); *Daleko od Moskve* (Daleko ot Moskvi, 1951); *Nepovratljivo proljeće* (Nepovtorimaja vesna, 1957); *Kazna* (Vozmezdje, 1969); *Četvrti* (Četvertyj, 1973); *Otklon — nula* (Otklonenie — nol', 1978).

N. Pc.

STONE, Andrew L., am. redatelj, scenarist i producent (Oakland, California, 16. VI 1902). Na filmu već kao student radi razne poslove; od 1927. režira filmove od 2 role u Paramountu, dok prvi cjelovečernji realizira 1928. U prvom razdoblju karijere ističe se musicalima (npr. *Olujno vrijeme* — Stormy Weather, 1943, s crnim izvođačima) i komedijama (npr. *Neženjine kćeri* — The Bachelor's Daughters, 1946). Najveći uspjeh ostvaruje *Posljednjim putovanjem* (The Last Voyage, 1960) o potonuću putničkog broda, jednim od preteča → filmova katastrofe. Povlači se nakon neuspjeha ambicioznih biografsko-muz. filmova *Pjesma Norveške* (Song of Norway, 1970), o E. Griegu, i *Veliki valcer* (The Great Waltz, 1972), o J. Straussu. Režirao je 29 cjelovečernih igr. filmova, kojima je često bio (ko)scenarist i (ko)producent (posebno od 1943, kada je sa suprugom Virginijom S., montažerkom, osnovao vlastitu proizvodnu kuću).

Ostali važniji filmovi: *Veliki Victor Herbert* (The Great Victor Herbert, 1939); *Hi Diddle Diddle* (1943); *Senzacije 1945.* (Sensations of 1945, 1944); *Nacrt za umorstvo* (A Blueprint for Murder, 1953); *Noć donosi užas* (The Night Holds Terror, 1955); *Julie* (1956); *Plač straha* (Cry Terror, 1958).

B. Vid.

STOP-FOTOGRAFIJA → POKRET U FILMU, Zaustavljeni pokret

STOPPA, Paolo, tal. filmski, kazališni i tv-glumac (Rim, 16. VI 1906 — Rim, 1. V 1988). Sin antikvara, studirao pravo, potom glumu na Accademiji

Sta. Cecilia. U kazalištu debitira 1927, a na filmu 1932 (*Zračna flota* G. S. Righellija). Do kraja života usporedno je aktivan na filmu i u kazalištu, koje je — prema vlastitim riječima — preferirao (i s vremenom postao jedna od legendi tal. teatra). U predratnom razdoblju nastupa u sporednim i drugim gl. ulogama u komedijama i filmovima → bijelih telefona; iz tog razdoblja, kada je glumio u više od 60 filmova (i režimski propagandnih), ističu se *Avventura Salvatorosa Rose* (1940) i *Željezna kruna* (1941) A. Blasettija, te *Znam ja tebe* (1943) E. De Filippa; zbog golemog broja uloga nije mogao izbjeći klišeje. Preokret u film. karijeri nastaje u suradnji sa V. De Sicom, u čijem *Čudu u Milanu* (1950) tumači egoista i svadljivca — jedinog negativca u sirotinjskom naselju; u De Sikinim filmovima postiže optimalnu mjeru glum. kontrole, pa je za *Napuljsko zlato* (1954) nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento za epizodu. Ipak, vrhunac film. karijere ostvaruje u filmovima L. Viscontija *Rocco i njegova braća* (1960), kao boksački trener, i *Gepard* (1963), kao bogati građanski skoroeviji. Posljednji film. uspjeh ostvaruje komički impostiranom ulogom pape u *Markizu del Grilla* (1981, Nastri d'Argento za epizodu) M. Monicellija. U 60 godina karijere glumio je u 199 filmova (zbog praznovjerja nije želio nastupiti u 200.), samo jednom u gl. ulozi (*Prije večeri*, 1954, P. Tellinija). S uspjehom je igrao i na televiziji.

Njegova prva supruga **Rina Morelli** bila je također glumica.

Ostale važnije uloge: *Kralj podrugljivac* (E. Guazzoni, 1935); *Don Cesare di Bazan* (R. Freda, 1942); *Posljednja kočija* (M. Mattoli, 1943); *Crni orao* (R. Freda, 1946); *Fabiola* (A. Blasetti, 1948); *Ljepota davora* (R. Clair, 1949); *Rim, jedanaest sati* (G. De Santis, 1952); *Suđenje gradu* (L. Zampa, 1952); *Predsjednica* (P. Germi, 1952); *Povratak Don Camilla* (J. Duvivier, 1952); *Glas tišine* (G. W. Pabst, 1952); *Ljepotice noći* (R. Clair, 1952); *Državni neprijatelj br. 1* (H. Verneuil, 1953); *Stanica Termini* (V. De Sica, 1953); *Kuća Ricordi* (C. Gallone, 1954); *Ljepotica iz Rima* (L. Comencini, 1955); *Svakog četvrtka čudo* (L. G. Berlanga, 1957); *Zakon* (J. Dassin, 1958); *Kakva radost živjeti* (R. Clément, 1960); *Saljivi dan/Jedan dan u Rimu* (M. Bolognini, 1960); *Viva Italija!* (R. Rossellini, 1961); *Vanina Vanini* (R. Rossellini, 1961); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Beckett* (P. Glenville, 1964); *I dođe dan osвете* (F. Zinnemann, 1964); *Lov na lisicu* (V. De Sica, 1966); *Bilo jednom na Dvobljem zapadu* (S. Leone, 1968); *Kad kum plaća* (S. Corbucci, 1977); *Pismo ili glava* (N. Loy, 1982); *Prijatelji moji II* (M. Monicelli, 1983).

D. Šva.

STORARO, Vittorio, tal. snimatelj (Rim, 24. VI 1940). Član A. S. C. Sin kino-operatera, od 14. godine bavi se fotografijom, da bi 1956. postao najmlađi student u povijesti visoke film. škole Centro Sperimentale u Rimu. Od 1960. jedan od najaktivnijih asistentata snimatelja u tal. kinematografiji (npr. A. Scavarde, od 1965. samostalno snima kratkometr. filmove, a već za prvi igrani (*Mladosti, mladosti*, 1969, F. Rossija) nagrađen je godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento za crno-bijelu fotografiju. S. se iskazuje kao pristaša ambijentalnoga, postojećeg svjetla u kadru, a inspiraciju (s obzirom na osvjetljenje i boje) nalazi u slikarstvu (Cimabue, Piero della Francesca, Caravaggio, Vermeer). Od *Strategie pauka* (1969, sa F. Di Giacomom) omiljeni je snimatelj B. Bertoluccija. Snimajući njegove projekte, do perfekcije je razvio osjećaj za pokrete kamere (tako što je zoom-objektiv stavio u drugi

plan); od *Konformista* (1970), zapaženog i po »pastelnim« bojama, izbjegavao je zoom. U *Posljednjem tangu u Parizu* (1972), u kojem kritika otkriva i utjecaj slikarstva F. Bacona, iskazuje smisao za simboličku funkciju boja (narančasta kao boja strasti, intenzivnih osjećaja), što je zamjetno i u *Smrti u Rimu* (1974) G. Patronija Griffija (da bi izrazio sukob tal. Sjevera i Juga, rabi 2 boje: narančastu i plavu). God. 1979. snima svoj prvi am. film *Apokalipsa danas* F. F. Coppole, u kojemu koloristički vrlo inventivno suprotstavlja 2 kulture: američku (pravi »kolorirani spektakl«) i »prirodnu« (svijet džungle). Za to je ostvarenje nagrađen Oscarom, kao i za filmove *Crveni* (W. Beatty, 1981) i *Posljednji kineski car* (B. Bertolucci, 1987 i Nastri d'Argento), gdje se ističe i dočaravanjem pov. ugođaja (kao i u tal. filmu *Giordano Bruno*, 1973, G. Montalda). Od njegovih am. filmova izdvajaju se još *Jedan od srca* (F. F. Coppola, 1981), posebna zanimljivost u njegovoj karijeri — prvi susret s video-tehnologijom, s pomoću koje se za snimanja slika kontrolira i korigira, te *Tucker — čovjek i njegov san* (F. F. Coppola, 1988). Radi i za televiziju (npr. tv-serije *Petar Veliki* i *Wagner*).

Jedan je od najtraženijih snimatelja u svjetskim razmjerima, ujedno jedan od onih koji su u am. kinematografiji unijeli evropsku lik. i snim. kulturu.

Ostali važniji filmovi: *Tajna crne rukavice* (D. Argento, 1970); *Igra s vatrom* (S. Samperi, 1973); *Smrti grijeh* (S. Samperi, 1974, dovršio T. Delli Colli); *Skandal* (S. Samperi, 1976); *Dvadeseto stoljeće* (B. Bertolucci, 1976); *Agatha* (M. Apted, 1979); *Mjesec* (B. Bertolucci, 1979); *Žena-soko* (R. Donner, 1985); *Newyorške priče* (omnibus, epizoda F. F. Coppole, 1989). K. Mik.

STORCK, Henri, belg. redatelj (Oostende, 5. IX 1907). Sin postolara, želio se posvetiti slikarstvu. Oduševljen dokum. filmom *Moana* (R. J. Flaherty, 1926), u rodnom gradu osniva film. klub i počinje snimati amat. filmove o tomu kupališnom mjestu i tamošnjoj koloniji umjetnika. U stalnoj je prepisci sa J. Vigoom, kojemu potom asistira u filmu *Nula iz vladanja* (1933), u kojem i glumi; značajnog su utjecaja na nj imali i susreti sa J. Ivensom i B. Kaufmanom. Vrativši se u Belgiju, ubrzo zauzima vodeće mjesto među dokumentaristima (često i kompilacijskim filmovima). Svojim tematski bogatim i stilski karakterističnim opusom stječe i ugled evr. razmjera, a ostvaruje i znatan utjecaj na svjetsku dokum. produkciju tog vremena. Posebno se ističu *Borinaga* (1934, sa J. Ivensom), o štrajku belg. rudara, financiran od bruxelleskog kino-kluba i sniman u tajnosti (jer je prikazivao represiju), te *Uskršnji otok* (L'Île de Pâques, 1935), jedan od najboljih etnografskih filmova uopće, ujedno među prvima u kojima je upotrijebljen spikerski komentar. God. 1952. režirao je svoj jedini igr. film *Banquet krijumčara* (Le banquet des fraudeurs). Osnivač je *Međunarodnog udruženja dokumentarista* (1964).

Ostali važniji filmovi: *Svijet Paula Delvauxa* (Le monde de Paul Delvaux, 1946); *Rubens* (1948); *Gospodari džungle* (Les seigneurs de la forêt, 1958); *Nesreće rata* (Les malheurs de la guerre, 1961); *Belgijske svečanosti* (Fêtes de Belgique, 1973).

R. Sr.

STOTHART, Herbert, am. skladatelj (Milwaukee, Wisconsin, 11. IX 1885 — Los Angeles, 1. II 1949). Studirao na sveučilištu Wisconsin. Od poč. 20-ih godina sklada za muz. kazalište; velik uspjeh postiže operetom *Rose Marie* (sa R. Frimlom). Na filmu od 1928, kada piše glazbu za

pratnju am. premijere sovj. nijemog filma *Kraj St. Petersburga* (V. I. Pudovkin, 1927). Otada sklada (kompletne partiture i songove), aranžira, dirigira i djeluje kao glazb. voditelj u kompaniji MGM (u kojoj ostaje 20 godina, a 1929–35. je i generalni muz. direktor). Kao skladatelj odlikuje se raznolikošću i sposobnošću prilagodbe raznim žanrovima i ugođajima. Oscarom je nagrađen za originalnu partituru filma *Čarobnjak iz Oza* (V. Fleming, 1939).

Ostali važniji filmovi (u raznim svojstvima): *Dinamit* (C. B. De Mille, 1929); *Indijankin muž* (C. B. De Mille, 1931); *Barbarin* (S. Wood, 1933); *Raspućin i carica* (R. Boleslawski, 1933); *Obojeni veo* (R. Boleslawski, 1934); *Kraljica Kristina* (R. Mamoulian, 1934); *Viva Villa!* (J. Conway i H. Hawks, 1934); *Barrettovi iz ulice Wimpole* (S. Franklin, 1934); *Vesela udovica* (E. Lubitsch, 1934); *Ana Karenjina* (C. Brown, 1935); *Oj, divljino!* (C. Brown, 1935); *David Copperfield* (G. Cukor, 1935); *Pobuna na brodu Bounty* (F. Lloyd, 1935); *Noć u operi* (S. Wood, 1935); *Priča o dva grada* (J. Conway, 1935); *Princeza Marietta* (W. S. Van Dyke, 1935); *San Francisco* (W. S. Van Dyke, 1936); *Rose Marie* (W. S. Van Dyke, 1936); *Supruga protiv sekretarice* (C. Brown, 1936); *Romeo i Julija* (G. Cukor, 1936); *Dama s kamelijama* (G. Cukor, 1937); *Dobra zemlja* (S. Franklin, 1937); *Marija Walewska* (C. Brown, 1937); *Bijeli jorgovan* (R. Z. Leonard, 1937); *Ljubavnici* (W. S. Van Dyke, 1938); *Marija Antoaneta* (W. S. Van Dyke, 1938); *O ljudskim scima* (C. Brown, 1938); *Idiotovo zadovoljstvo* (C. Brown, 1939); *Edison, odrastao čovjek* (C. Brown, 1940); *Most Waterloo* (M. LeRoy, 1940); *Susan i Bog* (G. Cukor, 1940); *Sjeverozapadni prolaz* (K. Vidor, 1940); *Ponos i predrasuda* (R. Z. Leonard, 1940); *Ziegfeldova djevojka* (R. Z. Leonard, 1941); *Sreli su se u Bombaju* (C. Brown, 1941); *Gospoda Miniver* (W. Wyler, 1942); *Robovi prošlosti* (M. LeRoy, 1942); *Tisuće kliču* (G. Sidney, 1943); *Ljudska komedija* (C. Brown, 1943); *Zmajevno sjeme* (J. Conway i H. S. Bucquet, 1944); *Momak zvan Joe* (V. Fleming, 1944); *Bagdaski prošnjak* (W. Dieterle, 1944); *Madame Curie* (M. LeRoy, 1944); *Trideset sekundi iznad Tokija* (M. LeRoy, 1944); *Bijele doverske stijene* (C. Brown, 1944); *Velika nagrada* (C. Brown, 1945); *Slika Doriana Graya* (A. Lewin, 1945); *Zrtvovali* (J. Ford, 1945); *Avventura* (V. Fleming, 1945); *Dolina odluke* (T. Garnett, 1945); *Mladenačke godine* (V. Saville, 1946); *Podzemna struja* (V. Minnelli, 1946); *Visoka Barbara* (J. Conway, 1947); *Grijev jedne noći* (E. Kazan, 1947); *Tri mušketira* (G. Sidney, 1948); *Veliki Jack* (R. Thorpe, 1949); *Priča o Miniverovima* (H. C. Potter, 1950).

Ni. Š.

STOUT, Archibald-Archie J., am. snimatelj (Renwick, Iowa, 3. III 1886 — 11. III 1973). Član A. S. C. Isprva radi u hotelu u Minneapolisu, potom je šumar. Na filmu od 1914. kao asistent snimatelja u kompaniji Keystone. Snima od 1921. i razvija se u tipičnoga am. snimatelja-zanatliju. Jedan je od snimatelja nij. verzije *Deset zapovijedi* (C. B. De Mille, 1923), i otada često snima u suradnji. U zv. razdoblju isprva snima serije (npr. *Sudski slučaj Benson*, 1930, F. Tuttlea iz serije → *Philo Vance*), potom velik broj B-vesterna (često sa J. Wayneom). U visokobudžetnoj produkciji ističe se također u tom žanru, posebno u suradnji sa J. Fordom (*Na apaske granici*, 1948, te *Karavana hrabrih i Rio Grande*, oba 1950 i u oba snimatelj II ekipe). Oscarom je, sa W. C. Hochom, nagrađen za Fordov film *Miran čovjek* (1952). Povukao se nakon srčanog udara 1954.

Ostali važniji filmovi: *Povratak doktora Fu Manchua* (R. V. Lee, 1930); *Čuvaj se, profesore!* (E. Nugent, 1938); *Beau Geste* (W. A. Wellman, 1939, sa Th. Sparkuhlom); *Vladari mora* (F. Lloyd, 1939, sa Th. Sparkuhlom); *Dogodio se sutra* (R. Clair, 1943); *Ljetna oluja* (D. Sirk, 1944); *Tamne vode* (A. De Toth, 1944); *Kapetan Kidd* (R. V. Lee, 1945); *Veliki Jim McLain* (E. Ludwig, 1952); *Hondo* (J. Farrow, 1953, sa R. Burksom); *Koga sunce grije* (J. Ford, 1953); *Nevolje na putu* (M. Curtiz, 1953); *Otok na nebu* (W. A. Wellman, 1953); *Zapisano na nebu* (W. A. Wellman, 1954, sa W. Clothierom).

K. Mik.

STRADLING, Harry, am. snimatelj engl. podrijetla (I. IX 1901 — Hollywood, 14. II 1970). Clan A. S. C., otac → Harryja jr. S. Karijeru počinje ranih 20-ih godina u SAD; do 1934. snima uglavnom nezapažene filmove. Njegov dar otkriven je u Francuskoj filmovima *Velika igra* (1934) i *Herojski kermes* (1936) J. Feydera, u kojima je očita inspiracija flam. slikarstvom. Nakon toga ističe se u nekoliko značajnih brit. filmova: *Vitez bez oklopa* (J. Feyder, 1937), *Pygmalion* (A. Asquith i L. Howard, 1938, sa R. Neameom), *Citadela* (K. Vidor, 1938) i *Krčma Jamajka* (A. Hitchcock, 1939, sa B. Knowlesom). Po povratku u SAD postaje jedan od vodećih snimatelja musicala: *Gusar* (V. Minnelli, 1948), *Uskrsnja svečanost/Velika parada* (Ch. Walters, 1948), *Gypsy* (M. LeRoy, 1962), *Smiješna djevojka* (W. Wyler, 1968), *Hello Dolly* (G. Kelly, 1969), *U jasnom danu možeš vidjeti do beskraja/jedna smiješna ljubav u New Yorku* (V. Minnelli, 1970) i dr. Oscarom je nagrađen dvaput: za crno-bijeli film *Slika Dorian Gray* (A. Lewin, 1945) i za film u boji *Moja draga lady* (G. Cukor, 1964), gdje se osobito ističe prizor konjskih trka u Ascotu, sav na dominantno bijeloj podlozi. Umro je za snimanja filma *Sova i mačka* (H. Ross, 1970), koji je dovršio A. Laszlo. U starijoj dobi povremeno je radio i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Sreća* (M. L'Herbier, 1934); *Mladost* (G. Lacombe, 1934); *South Riding* (V. Saville, 1937); *Oni su znali što žele* (G. Kanin, 1940); *Sumnja* (A. Hitchcock, 1941); *Gospodin i gospođa Smith* (A. Hitchcock, 1941); *Vrag i gospođica Jones* (S. Wood, 1941); *Nacistički agent* (J. Dassin, 1942); *Ljudska komedija* (C. Brown, 1943); *Bal na vodi* (G. Sidney, 1944); *Pjesma ljubavi* (C. Brown, 1947); *Griješ jedne noći* (E. Kazan, 1947); *Riječi i glazba* (N. Taurog, 1948, sa Ch. Rosherom); *Dobroga starog ljeta* (R. Z. Leonard, 1949); *Barkleyjevi s Broadwaja* (Ch. Walters, 1949); *Tramvaj zvan čežnja* (E. Kazan, 1951); *Moj sin John* (L. McCarey, 1952); *Hans Christian Andersen* (Ch. Vidor, 1952); *Andeosko lice* (O. Preminger, 1952); *Lav je na ulicama* (R. Walsh, 1953); *Vječito žensko* (I. Rapper, 1953); *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954); *Momci i djevojke* (J. L. Mankiewicz, 1955); *Helena Trojanska* (R. Wise, 1955); *Priča o Eddyju Duchinu* (G. Sidney, 1955); *Lice u gomili* (E. Kazan, 1957); *Igre u pidžamama* (S. Donen i G. Abbott, 1957); *Ljubav Marjorie Morningstar* (I. Rapper, 1958); *Mladi iz Philadelphije* (V. Sherman, 1959); *Mrak navih stubišta* (De. Mann, 1960); *Tko je bila ta dama?* (G. Sidney, 1961); *Parrish* (D. Daves, 1961); *Vječina od jednog* (M. LeRoy, 1961); *Zajedničko ljetovanje* (Da. Mann, 1962); *Kako ubiti svoju ženu?* (R. Quine, 1965); *Synanon* (R. Quine, 1965); *Tko se boji Virginije Woolf?* (M. Nichols, 1966); *Tigrice* (A. Hiller, 1966); *Hodaj, ne trči* (Ch. Walters, 1966).

K. Mik.

STRADLING, Harry jr., am. snimatelj. Član A. S. C., sin → Harryja S. Isprva asistent, snim.

karijeru otpočinje sredinom 60-ih godina. Ističe se u vesternima B. Kennedyja (*Ubojica na konju*, 1967; *Podržite svoga lokalnog šerifa, Jahač bez milosti i Dobri i loši momci*, svi 1969; *Balada o Dingsuu Mageeju*, 1970; *Podržite svoga lokalnog revolvertaša*, 1971), J. L. Mankiewicz (*Bio jednom jedan pokvarenjak*, 1969) i A. Penna (*Mali veliki čovjek*, 1970) te stječe velik ugled eksterijernom fotografijom. Sedamdesetih godina snima žanrovski raznolike filmove (izdvaja se *Djevojka koju sam volio*, 1973, S. Pollacka /nominacija za Oscar/), dok 80-ih najveće uspjehe ostvaruje u djelima B. Edwardsa (*Pasji sinovi*, 1981; *Micki i Maude*, 1984; *Kakva frka!*, 1985; *Naslijebo*, 1987). Jedan od najplodnijih suvremenih am. snimatelja, nastavljač je klas. hollywoodskoga snim. stila. Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Parada ludaka* (A. V. McLaglen, 1971); *Nešto veliko* (A. V. McLaglen, 1971); *Čovjek koji je volio Cat Dancing* (R. C. Sarafian, 1973); *Detektiv McQ* (J. Sturges, 1974); *Zagrzi metak* (R. Brooks, 1975); *Bitka za Midway* (J. Smight, 1976); *Specijalna isporuka* (P. Wendkos, 1976); *Najveći* (T. Gries, 1977); *Aleja prokletstva* (J. Smight, 1977); *Konvoj* (S. Peckinpah, 1978); *Proročanstvo* (J. Frankenhaimer, 1979); *Druškane, druškane!* (B. Wilder, 1981).

K. Mik.

STRANAC, naziv za tip u → sustavu zvijezda prema tipologiji E. Patalasa; pojam se pretežitno odnosi na tip → latinskog ljubavnika kojem je S., međutim, nadređen, šireg opsega. U Patalasovu konceptu, uz lokalne značajke likova, uvažavaju se bitnije karakteristike srodne grupe zvijezda: uz zavodničko-ljubavničke uloge uzima se u obzir i začudnost (»stranost«) lika, njegova izgleda, ponašanja, te njegovih ciljeva u okviru zapleta filma i prikazane etničko-soc. strukture.

An. Pet.

STRAND, Paul, am. sineast i fotograf (New York, 16. X 1890 — Orgeval, Francuska, 31. III 1976). Studirao fotografiju u New Yorku 1907–09, kada je osnovao vlastiti studio. Jedan od svjetski istaknutih fotografa, zastupa tzv. *novi realizam* (1917), koji je zamjetan i u njegovu filmu. radu. Sa slikarom C. Sheelerom realizira svoj prvi dokum. film — simfoniju velegrada *Manhattana* (1921), lirsku studiju New Yorka inspiriranu pjesmom W. Whitmana. Njegova sklonost realizmu posebno dolazi do izražaja poč. 30-ih godina, kada surađuje s newyorškom film. i fotogr. grupom *Film and Photo League* i, nešto kasnije, kada djeluje u okviru skupine → *Frontier Films* (koju je sam i osnovao). Značajan umj. doprinos dao je u sljedećim filmovima: kao koscenarist i snimatelj dokumentarno-igr. filma *Mreže* (1936) F. Zinnemanna i E. Gomeza Muriela, kao susnimatelj dokum. filma *Plug koji je uništio ravnice* (1936) P. Lorentza te kao koscenarist i komontazer dokum. filma *Srce Španjolske* (1937) H. Klinea. Sa L. T. Hurwitzom je korežirao dokum. film s određenim brojem igr. prizora *Rodna zemlja* (The Native Land, 1942) o borbi za radnička prava u SAD, o napadima na sindikate i o djelovanju krajnje desnice; zbog nepriklada s cenzurom prikazan je tek znatno kasnije. Otada se posvetio umj. fotografiji, specijaliziravši se za krajobrazne

R. Sr.

STRASBERG, Susan, am. glumica (New York, 22. V 1938). Kći kaz. pedagoga i osnivača → Actors' Studija Leeja S. i glumice P. Miller. Kaz. glumica od 14. godine, nikad nije polazila očevu glum. školu. Prvi broadwayski uspjeh ostvaruje 1955. naslovnom ulogom u *Dnevniku Anne Frank*, a iste godine debitira i na filmu (*Paučina* V. Min-

nellija). Velik uspjeh ostvaruje već prvom gl. ulogom djevojke koja uspjeh u kazalištu pretpostavlja privatnom životu u *Njenoj jedinjoj ljubavi* (1957) S. Lumeta, dok je za ulogu logorašice u talijansko-jugosl. koprodukciji *Kapo* (1960) G. Pontecorva nagrađena na festivalu u Mar del Plati. Poč. 60-ih godina nastupa u još nekoliko evr. filmova, a po povratku u SAD prihvaća uglavnom gl. uloge u niskobudžetnim filmovima ili igra u čisto komerc. produkcijama. Do 1989. glumila je u oko 25 filmova. Od 70-ih godina težište je njena rada na televiziji i glum. pedagogiji.

Ostale važnije uloge: *Piknik* (J. Logan, 1956); *Krik straha* (S. Holt, 1961); *Avanture mladog čovjeka* (M. Ritt, 1962); *Putovanje* (R. Corman, 1967); *Psych-Out* (R. Rush, 1968); *Sicilijanska braća* (M. Ritt, 1968); *Slatki lovci* (R. Guerra, 1969); *Tobogan smrti* (J. Goldstone, 1976); *U počast zrelijih žena* (G. Kazender, 1978); *Snaga »Delta«* (M. Golan, 1986).

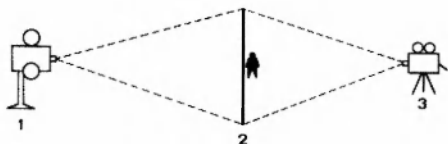
B. Vid.

STRAUB, Jean-Marie, njem. redatelj podrijetlom iz Francuske (Metz, 8. I 1933). Djetinjstvo provodi u okupiranoj Lorraini, što će bitno utjecati na njegovo polit. opredjeljenje. Studirao književnost u Nancyju, Strasbourgu i Münchenu. Od 1954. u Parizu, asistira J. Rivetteu, te volontira u ekipama R. Bressona i A. Astruca; ondje upoznaje Danièle Huillet, kasniju suprugu i suradnicu na svim filmovima. Pošto je odbio sudjelovati u Alžirskom ratu, primoran je napustiti domovinu; do 1969. živi u Münchenu, potom u Rimu (iako je 1971. amnestiran, i dalje živi u inozemstvu /mahom u Njemačkoj i Italiji/). Spada u noviju generaciju modernista, razvijajući liniju tipičnu za postgodardovski struju. Filmski se obrazovao na različitim formama dokum. filma, čija je osnovna karakteristika ukidanje granice između fakta i invencije primjenjivanjem novoga dokum. stila i tehnike narativnog filma. Posljedica takvog poimanja je rad s neprofesionalnim glumcima (najčešće), korištenje prirodnog zvuka i specifična adaptacija knjiž. djela. Velik utjecaj na njegovo stvaralaštvo izvršili su franc. film 40-ih godina, J. Grémillon, J.-L. Godard i, osobito, R. Bresson sa svojim asketizmom forme i sadržaja te općinenošću književnošću; Straubova originalnost iskazuje se u specifičnoj naraciji i istančanom vizualnom stilu te razvijenom osebnom smislu za elipsu. Pozornost je svratio već prvim filmom — kratometr. antimilitarističkom satirom *Mahorka Muff* (1963) prema H. Böllu, dok je međunar. ugled stekao *Kronikom Anne-Magdalene Bach* (Chronik der Anna-Magdalena Bach, 1967), o supruzi velikog kompozitora, »... filmom u kojem muzika nije upotrebljena kao pratnja ili kao komentar, već kao estetička materija«. Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Othon* (1970); *Poduka iz povijesti* (Geschichtsunterricht, 1972); *Mojsije i Aron* (Moses und Aaron, 1975); *Sinajski psi* (Fortini cani, 1977); *Od oblaka do otpora* (Dalla nube alla resistenza, 1979); *Prekasno, prekasno* (Trop tard, trop tard, 1981); *Klasni odnosi* (Klassenverhältnisse, 1983); *Empedoklova smrt* (La mort d'Empédocle, 1986).

LIT.: R. Roud, Jean Marie Straub, London 1971; Dominique Paini, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Paris 1982. T. Gć.

STRAŽNJA PROJEKCIJA (prema engl. *back /rear/ projection*), trik-sistem projiciranja film. slike sa stražnje strane prozirnog ekrana, kombiniran sa snimanjem glumaca koji se nalaze ispred tog ekrana. Ta metoda razvila se u kinematografiji zbog jednostavnijeg i jeftinijeg snimanja. S pozadinom snimljenom na bilo kojemu udaljenom



STRAŽNJA PROJEKCIJA. 1. Projektor, 2. Ekran, 3. Kamera

mjestu, a koja odgovara potrebama scenarija, u ateljeu se može snimiti radnja koja djeluje potpuno autentično. Troškovi za mnoge udaljene i komplicirane objekte tim sistemom svode se na minimum. Kamera za snimanje postavi se ispred specijalnoga prozirnog ekrana, na koji se s druge strane projicira ona pozadina ili objekt potrebni za radnju. Ispred ekrana, nasuprot kameri, postavi se još omanji scenogr. element (radi uvjerljivosti i efekta dubine) za prvi plan pozadine što se projicira na ekran. U tom prvom planu odvija se radnja, a kamera istodobno snima nju i projiciranu pozadinu na ekranu. Npr: Čovjek s hridine nagnut nad uzburkano more; more se projicira na ekran, hridina je izgrađena ispred ekrana i na njoj sjedi glumac, a vjetar za taj kadar dobijamo od jakih ventilatora. Ovaj trik-sistem je s vrlo dobrim rezultatima upotrebljavan i pri scenama s dvojnicima, omogućujući glumcu da stane »nasuprot samog sebe« (projiciranog na platnu). Osvjetljenje glumaca i prvog plana može biti studijski savršeno, a da se pritom ne osvijetli površina ekrana. Prednost ovog načina snimanja jest relativna lakota primjene, a isto tako potpuna mogućnost podudaranja (sinkroniteta) glum. radnje s pozadinom koju za vrijeme snimanja glumci i redatelji mogu kontrolirati. Prosječna udaljenost projektor kreće se od 18 do 24 m, a naročito je potrebno paziti da se izbjegne neugodan tzv. *efekt centralne mrlje*, koji je uzrokovan poklapanjem optičkih osi projektor i kamere. Najvažniji teh. uvjet za rad je osiguranje sinkronog hoda rotirajućih blendi kamere i projektor. Oni se moraju potpuno poklapati, tako da ekspozicija kamere odgovara vremenu projekcije svake pojedine film. sličice. S. je najstarija metoda snimanja glumaca u ateljeu (umjesto na udaljenim lokacijama ili u pogibelnim situacijama), a ipak vizualno potpuno autentična; ona se ipak sada često zamjenjuje → *prednjom projekcijom* koja osigurava veću izvedbenu fleksibilnost u manjem studiju.

STREEP, Meryl (pr. ime **Mary Louise Streep**), am. filmska, kazališna i tv-glumica (Basking Ridge, New Jersey, 22. IX 1950 / negdje 1949. ili 1951/). Od 12. godine učila pjevanje namjeravajući se posvetiti operi, no u srednjoj školi zainteresirala se za glumu i upisala Yale School of Drama. Ubrzo stječe ugled na Broadwayu i New York Shakespeare Festivalu. Za tv-seriju *Holokaust* nagrađena je nagradom Emmy. Na filmu debitira 1977 (*Julia F. Zinnemanna*), a prvi uspjeh postiže 1978 (*Lovac na jelene* M. Cimina, gdje joj uloga djevojke am. vojnika ostalog u Vijetnamu donosi nagradu newyorške kritike i nominaciju za Oscar za epizodu). Vitka i svjetlokosa, duguljasta bljedoputa lica izražena nosa i vodnjikavih plavih očiju, izvan »glamouroznih« hollywoodskih standarda i ponešto napregnutoga glum. stila, izvanredno uspješnu film. karijeru stvara u tipu → dobre prijateljice (ponekad i na granici → mонденke), kao jedina karakterna glumica među am. ženskim zvijezdama 80-ih godina. Oscarom za sporednu ulogu nagrađena je za lik majke koja je napustila obitelj, a zatim sudskim putem traži sina u filmu *Kramer protiv Kramera* (R. Benton, 1979), a Oscarom za glavnu za lik polj. emigrantice u New Yorku koju muče i napokon odvođe u smrt sjećanja iz Auschwitza u *Sofjinom izboru*

(A. J. Pakula, 1982). Kao najčešće nominirana suvremena am. glumica, nominacije za gl. ulogu stekla je i za sljedeće filmove: *Ženska francuskog poručnika* (K. Reisz, 1981), za dvostruku ulogu glumice i lika koji tumači; *Silkwwood* (M. Nichols, 1983), za ulogu radnice u atomskoj centrali koja se bori za poboljšanje sigurnosnih uvjeta i pogiba u vjerojatno insceniranoj prometnoj nesreći (po istinitom slučaju); *Moja Afrika* (S. Pollack, 1985), za biografsku ulogu dan. književnice K. Blixen; *Ironweed* (H. Babenco, 1987), za lik žene »s ruba života«; *Krik u tami* (F. Schepisi, 1988, nagrađena u Cannesu), za lik austral. žene optužene za umorstvo vlastitog djeteta (po istinitom slučaju). Usporedo s filmom, i dalje uspješno nastupa u kazalištu.



M. STREEP u filmu *Ženska francuskog poručnika*

Njezin prvi suprug **John Cazale** (1936 – 1978) bio je poznati glumac.

Ostale važnije uloge: *Manhattan* (W. Allen, 1979); *Zavođenje Joëa Tynana* (J. Schatzberg, 1979); *Mir noći/Ubod nožem* (R. Benton, 1982); *Žgaravica* (M. Nichols, 1986).

LIT.: N. Smurthwaite, *The Meryl Streep Story*, London 1984.

B. P. Kć.

STREISAND, Barbra (pr. ime **Barbara Joan Streisand**), am. glumica i pjevačica (New York, 24. IV 1942). Odmalena se želi posvetiti show-businessu, pa radi kao razvodnica i telefonistica u kazalištima, polazeći istodobno brojne audicije. Karijeru otpočinje pobjedom na pjevačkom natjecanju u Greenwich Villageu, potom nastupa u *off-Broadway* revijama, dok na Broadwayu debitira 1962. u musicalu *Nabavit ću ti na veliko*; iako komad nije osobito uspješan a njezina uloga sporedna, osvaja nagradu newyorške kritike i »preko noći« postaje zvijezda. God. 1964. postiže velik uspjeh u musicalu *Smiješna djevojka*, nakon čega sklapa milijunski ugovor s tv-kućom CBS i postaje jedna od vodećih am. pjevačica i zabavljačica. Na filmu debitira 1968. ulogom legendarne Fanny Brice u ekranizaciji *Smiješne djevojke* W. Wyleara. Bez hollywoodskog *glamoura*, izražena kukastog nosa i pomalo zrikava pogleda, te nedostatke prevladava glum. umijećem, te glasom velika raspona i specifičnog timbra. U prvom razdoblju film. karijere nastupa u musicalima (*Hello Dolly*, 1969, G. Kellyja i *U jasmom danu možeš vidjeti do beskrajaj*/jedna smiješna ljubav u New Yorku, 1970, V. Minnellija) i komedijama (*Sova i mačkica*,

1970, H. Rossa, te *Što te tata pušta samu?* P. Bogdanovicha i *Kantica i lopatica* I. Kershnera, oba 1972). Za prvu dramsku ulogu — komun. aktivistice zaljubljen u bogatog buržuja (R. Redford) u filmu *Djevojka koju sam volio* (S. Pollack, 1973) — nominirana je za Oscar i postigla velik uspjeh songom *The Way We Were*. Vrlo ambiciozna, od 1976 (*Zvijezda je rođena* F. Piersona /sama osvaja Oscar za song *Evergreen*) preuzima kontrolu nad svojim film. projektima, te — pažljivo odabirući uloge — glumi relativno rijetko. Od daljih filmova ističu se *Yentl* (1983) prema I. Bashevisu Singeru, priča o poljsko-žid. djevojci koja se — da bi mogla polaziti vjersku školu — prerađuje u muškarca, kojoj je S. koscenaristica, koproducentica, redateljica i gl. glumica (velik uspjeh postiže songom *Papa Can You Here Me?*), te uloga prostitutke optužene za umorstvo u sudskoj drami *Lude* (1987) M. Ritta. Na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca nalazila se 1969/70, 1972–75, te 1977–80.

Ostale uloge: *Što te muž pušta samu?* (P. Yates, 1974); *Ljubavnici gospođe Fanny* (H. Ross, 1975); *Glavni događaj* (H. Zieff, 1979); *Čijele noći* (J.-C. Tramont, 1980).

LIT.: D. Castell, *The Films of Barbra Streisand*, London 1974; J. Spade, *Barbra — The First Decade: The Films and Career of Barbra Streisand*, Jersey City 1974; J. Spade/Ch. Nickens, *Streisand: The Woman and the Legend*, New York 1981; D. Zec/A. Fowles, *Barbra: A Biography of Barbra Streisand*, New York 1981.

B. P. Kć.

STRICK, Joseph, am. redatelj, scenarist i producent (Pittsburgh, Pennsylvania, 6. VII 1923). Zbog izbijanja II svj. rata prekida studij i postaje snimatelj u ratnom zrakoplovstvu. Prvi autorski rad na filmu mu je korežija (sa I. Lernerom) kratkometr. dokumentarca *Plaža mišićavih* (Muscle Beach, 1948). Prvi cjelovečernji film *Dvoje oko* (The Savage Eye, 1959) plod je producerske, scenar. i red. suradnje sa S. Meyersom i B. Maddowom (zapažen i nagrađivan u SAD i u Evropi); ta priča o mlađoj ženi pred rastavom (B. Baxley) nastajala je u neovisnoj produkciji čak 5 godina, prvotno zamišljena kao dokum. film, te je igr. komponenta dopisana tek kasnije. Tokom 60-ih godina okreće se adaptacijama knjiž. predložaka, kojima je najčešće i (ko)scenarist u producent. Prvi mu je samostalni projekt *Balkon* (The Balcony, 1963) prema drami J. Genèta, a slijedi adaptacija Joyceova *Uliksa* (Ulysses, 1967); zbog ambicioznosti i ponešto nasilnog spoja neovisne produkcije i težnje za komercijalnošću doživljuju financ. neuspjeh, ali kritičarski uspjeh; upravo obrnuto doživljuje s *Rakovom obratnicom* (Tropic of Cancer, 1969) prema H. Milleru. Prvi film u hollywoodskoj produkciji *Tajanstvena Justine* (Justine, 1969) ubrzo je napustio, a dovršio ga je G. Cukor. Za dokum. film *Intervju s veteranima* *My Lai* (Interviews with My Lai Veterans, 1972) nagrađen je Oscarom. Od 50-ih godina radi i za televiziju.

Ostali igr. filmovi: *Film ceste* (Road Movie, 1974); *Portret umjetnika u mladosti* (A Portrait of the Artist as a Young Man, 1979).

B. Vid.

STRINDBERG, Göran, šved. snimatelj (Stockholm, 15. I 1917). Unuk dramatičara Augusta S. Isprva fotograf. Na filmu od 1937. u jednomu manjem studiju (gdje je asistent); samostalno snima od 1942. u kompaniji Sandrew's. Četrdesetih i 50-ih godina jedan od vodećih šved. snimatelja, ugled stječe ranim djelima I. Bergmana (*Kiši na našu ljubav*, 1946; *Brod za Indiju*, 1947; *Glazba u tami*, 1948; *Zatorv*, 1949, gdje preferira duge vožnje kamere i uspješno povezuje stvarnost i fikciju). Svoje najbolje ostvarenje daje u *Gospodici*

B. STREISAND u filmu *Hello Dolly*

Juliji (1951) A. Sjoberga, u kojoj nenametljivo ali sugestivno fotografski povezuje sadašnjost i prošlost (npr. kada junakinja sjedi u sobi i, u istom kadru, vidi sebe u majčinu naručju); iste godine velik uspjeh postiže u tadašnjem »filmu-skandalu« *Plesala je jedno ljeto* A. Mattssona. God. 1954-61. radi u Njemačkoj (npr. *Stakori*, 1955, R. Siodmaka, za koje prima sav. filmsku nagradu SRNj). Povlači se 1961. i posvećuje pedagoškom radu u Filmskoj školi Švedskoga filmskog instituta u Stockholmu.

Ostali važniji filmovi: *Promjena vlaka* (H. Ekman, 1943); *Djevojka s trećeg kata* (H. Ekman, 1949); *Putujući kovači* (H. Faustman, 1949); *Djevojka i zumbuli* (H. Ekman, 1950); *Bijela mačka* (H. Ekman, 1951); *More odnosi...* (A. Mattsson, 1951); *Podmornica U-39* (H. Faustman, 1952); *Baraba* (A. Sjoberg, 1953, sa S. Nykvistom); *Zarptica* (H. Ekman, 1953); *Komet* (W. Reisch, 1955); *Ulaz na scenu* (B. Ekerot, 1956). K. Mik.

STRIŽENOV, Oleg Aleksandrovič, sovj. glumac (10. VIII 1929). Završio (1953) kaz. školu pri Teatru Ščukina. Na filmu debitira 1955, a već iduće godine postiže veliku popularnost gl. ulogom bjelogardijska zaljubljenog u crvenoarmijku u filmu *Četrdeset prvi* G. N. Čuhraja. Plavkos, pomalo »nordijski tip«, nenametljiva glum. nastupa, jedan je od najpopularnijih sovj. glumaca s kraja 50-ih godina. Kasnije najčešće ponavlja sl. tip uloga — uglavnom u kostimiranim filmovima po klas. predlošcima (npr. *Kapetanova kći*, 1958, V. P. Kaplunovskog i *Bijele noći*, 1960, I. A. Pirjeva) ili pustolovnim filmovima suvremenih sižaja. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Optimistička tragedija* (S. Samsonov, 1963); *Tri sestre* (S. Samsonov, 1965); *Prozička* (D. J. Hrabovicki, 1966); *Petar I* (S. A. Gerasimov, 1980). N. Pc.

STROBOSKOP. 1. Aparat koji proizvodi bljeskavo svjetlo prema želji promjenljive frekvencije radi promatranja stroboskopske slike. U akustici služi za praćenje gibanja vibrirajućih tijela i u laringologiji za promatranje vibriranja glasiljki. Brzo se vibriranje ne zapaža golim okom, pa se uspoređenje dobije isprekidanim svjetlom, što odgovara odvojenim slikama (koje će se ponašati kao i u filmu). Ako frekvencija svjetla bude za 1 Hz (1 trzaj u 1 sekundi) različita od frekvencije vibriranja glasiljki, vidjet će se 1 pomak koji traje 1 sekundu; ako je razlika veća, proporcionalno se ubrzava gibanje. — 2. Naziv za nekoliko izuma

koji su prethodili otkriću kinemat. tehnika, od kojih je najpoznatiji onaj Austrijanca → *S. von Stampfera*.

STROBOSKOPIJA, pojav koji omogućuje da se vidi usporeno vibriranje ili vrtinja predmeta s pomoću isprekidanog svjetla. U filmu se najčešće očituje (i često čudi gledaoce), kada se jurećoj kočiji žbice na kotačima polagano okreću u suprotnom smjeru. U međuvremenu između jedne i druge film. sličice manjkaju podaci o kretanju, a kotač se okrenuo za stanovit put u kutnim stupnjevima (propeler aviona i nekoliko puta). Za film i percepciju važan je samo odnos snimljenih sličica. Ako žbice kotača u nizu sličica padaju uvijek na isto mjesto, makar jasno, to nisu iste žbice, dobiva se dojam da kotač miruje; ako u svakoj sljedećoj sličici neka nova žbica pada nešto prije prethodne, izgleda da se kotač polagano okreće unatrag, jer uvijek povezujemo u pokret predmeta najbliži položaj u 2 sličice. S. se zasniva na → *phi-fenomenu*.

STRODE, Woody (pr. ime **Woodrow Strode**), am. glumac (Los Angeles, 1914). Studirao na sveučilištu UCLA u Los Angelesu. Isprva profesionalni igrač am. nogometa u Kanadi, zatim i rvač. Na filmu se prvi put pojavljuje 1941 (*Zalazak sunca* H. Hathaway), ali kontinuiranu karijeru gradi od 1951. Crnac atletske građe, velikih očiju i naglašena osmijeha, tokom 50-ih godina najčešće igra sporedne uloge u ondašnjem stereotipu prikazivanja crnaca — kao vjerni, često egzotični pratilac velikih zvijezda u pov. spektaklima (npr. *Demetrije i gladijatori*, 1954, D. Davesa i *Deset zapovijedi*, 1956, C. B. De Millea). Djelomičan preokret u njegovoj karijeri predstavlja zapažena naslovna uloga narednika am. konjice krivo optuženog za dezerterstvo i silovanje bijele djevojke u vesternu *Crni narednik* (1960) J. Forda, s kojim još nekoliko puta uspješno surađuje (*Dva jahača*, 1961; *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea*, 1962; *Sedam žena*, 1966). Često nastupajući i u Evropi (mahom u komerc. filmovima), 1968. ostvaruje zapaženu ulogu afr. heroja, bliskoga Lumumbina suradnika u tal. filmu *S njegove desne* V. Zurlinija. Ipak, i nadalje glumi uglavnom epizode, no i u njima ostavlja jak dojam: npr. kao jedan od četvorice plaćenih ubojica u filmu *Bilo jednom na Dvohem zapadu* (S. Leone, 1968). Nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Brdo svinjskog odreska* (L. Milestone, 1959); *Posljednje putovanje* (A. L. Stone, 1960); *Spartak* (S. Kubrick, 1960); *Grijesi*

Rachel Cade (G. Douglas, 1960); *Džingiskan* (H. Levin, 1964); *Profesionalci* (R. Brooks, 1966); *Shalako* (E. Dmytryk, 1968); *Che!* (R. Fleischer, 1969); *Đavolja kičma — prijelaz preko Đavoljeg klanca* (B. Kennedy, 1971); *Osvetnici Colorada* (Da. Mann, 1972); *Jaguar* (E. Pintoff, 1979); *Cotton Club* (F. F. Coppola, 1984); *Zbor starih ljudi* (V. Schlöndorff, 1987). Da. Mc.

STROHEIM, Erich von, am. redatelj, scenarist i glumac austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 22. IX 1885 — Maurepas, Francuska, 12. V 1957). Sin sitnog trgovca (šeširima), pripadnika žid. bogoslovne općine u Beču. Isprva radi u očevoj trgovini, a između 1906. i 1909 — s oko 2 milijuna evr. Zidova — iseljuje u SAD. Bez zvanja i znanja engl. jezika, potuče se po zemlji radeći razne poslove (od pranja suđa do čišćenja staja). Stigavši 1914. u Hollywood i opredijelivši se za rad na filmu, »razrađuje« svoju biografiju kako bi odgovarala snobovskom mentalitetu sredine, pa postaje *Erich Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwald*, elitni austroug oficir, sin konjičkog pukovnika i dvorske dame; dolazak u SAD objašnjava bijegom zbog ljubavne afere s jednom princezom. Nudeći se uporno D. W. Griffithu kao »pisac, glumac, akrobat i vojni stručnjak«, zapošljuje se isprva kao kaskader, zatim glumac-epizodist, napokon kao jedan od asistentata. Ulogom u Griffithovu *Srcu svijeta* (1918) stvara lik omraženoga pruskog oficira i stječe naziv »čovjek koga volite mrziti«; takav lik u raznim varijantama ponavlja do kraja života. Nakon 8 asistentata (3 kod Griffitha) i 18 sporednih uloga, 1919. dobira kao redatelj i scenarist (*Sljepi muševci* — *Blind Husbands*). Postigavši golem uspjeh (prvi am. film s prihodom većim od milijun dolara), ubrzo snima filmove *Đavolji otpirač* (The Devil's Pass Key, 1920), koji nije sačuvan, i *Lude žene* (Foolish Wives, 1922). U sva 3 djela, u okvirima najstrože cenzure, govori o poznatoj temi bračnog trokuta, ali iz svoje osobite perspektive. Riječ je o »seksualnoj gladi« za tuđom suprugom (u prvom to je žena bogatog liječnika, u drugom dramskog pisca, a u trećem čak am. ambasadora); žene u tim filmovima osjetljive su na muškost i elegantnu upornost Stroheimova don Juana i spremne na »grieh«; to što se »seksualni pristup« ne realizira, bio je kompromis s vladajućim moralom, ali to ipak nikoga nije zavaralo, pa je kritika filmove proglasila »pljuvanjem u lice jednog društva« i tražila da se S. proskribira. Idući film *Vrtuljak* (Merry-Go-Round, 1923) dovršava R. Julian, pa se zapravo i ne može smatrati Stroheimovim djelom. *Pohlepa* (Greed, 1925 / sniman od 1923/), po romanu *McTeague* F. Norrisa, predstavlja ne samo najviše domet Stroheimova autorstva, već i početak kraja njegove red. karijere. Za razliku od prethodnih — realiziranih u luksuznim dekorima Evrope — ovaj je film sav snimljen u prirodi (bez kulisa, lažnih i pravih grofova i milijunaša), u poluproleterskoj Californiji onog doba, koja je u Stroheimovoj viziji prljava i depresivna, a magistralna završna scena ostvarena je po ubitačnoj vrućini u poznatoj Dolini smrti (snimatelji W. II. Daniels i B. F. Reynolds). *Pohlepa* je Stroheimov najsofisticiraniji film, u kome je neobičnost likova dopunjena kritičkom soc. analizom sredine. Atmosfera soc. nesigurnosti, koja se poput antičkog fatuma nadvila nad protagonistima, upotpunjena je detaljnom psihol. analizom, a pohlepa se ispreplića sa seksualnošću. Siromašna djevojka (Z. Pitts) bez ljubavi se udaje za dobroćudnoga i priglupoga priučenog dentista McTeaguea (G. Gowland); silovana, deziluzionirana u braku, gurnuta je u frigidnost. Zamjenu za

E. von STROHEIM u filmu *Svadbena koračnica*

normalno spolno zadovoljstvo nalazi u pohlepi za novcem (u vrhunskoj nasladi tijelo prekriva zlatnicima i novčanicama). Kada joj suprug propada (jer je otkriveno da nema kvalifikacije), ubija da bi je opljačkao, prinuđen je bježati pred policijom u pustinju, na kraju proganjen samo od vječitog rivala (J. Hersholt); nakon svirepog obračuna progonitelj je ubijen, ali i McTeague umire privezan lisičinama o svoju žrtvu. Kako je film bio

snimljen u čak 42 role, kompanija MGM je tražila skraćanje; S. je skratio film na 24, nakon toga redatelj R. Ingram za još 6, da bi napokon bio prikazan u verziji od 10 rola od po 300 m; tvrdi se da je S. zbog tog »sakaćenja« plakao kao dijete. Da nesreća bude veća, djelo je propalo i kod am. kritike i u publike; golem uspjeh kod evr. intelektualaca (L. Bunuel 1926: »Taj film spada među najčudnije, najdrskije, najgenijalnije koji su stvoreni«) nije mu mogao pomoći. Da bi povratio bar ugled redatelja čiji projekti donose velike prihode, S. za 12 tjedana snima film po popularnoj opereti F. Lehára *Vesela udovica* (The Merry Widow, 1925). Radnja filma, zabranjenog u Jugoslaviji i Italiji, događa se na dvoru »kralja i gospodara Nikole« u balkanskoj zemlji »Monteblanco« (?!), a protagonisti su prinčevi Mirko i Danilo; djelo postiže samo komerc. uspjeh (prihod od 5 milijuna dolara), a S. je zbog izjave da je to »smeće« prinuđen prekinuti suradnju sa MGM-om. Za Paramount snima *Svadbenu koračnicu* (The Wedding March, 1928 /započetu 1926/), kojom se najviše približuje dometima *Pohlepe*; iako u osnovi banalna melodrama »blještavi« carski oficir /Stroheim/ zavodi pučanku, i napušta je trudnu da bi se oženio milijunaškom kćeri), djelo potvrđuje autorovu red. zrelost. Kada je S. prikazao svoju verziju dugu 11 sati, predlažući prikazivanje u 2 dijela, Paramount angažira (navodno uz autorov pristanak) J. von Sternberga da izvrši skraćanja; po prikazivanju konačne verzije od 14 rola, S. je napao Sternberga zbog »servilnosti«,

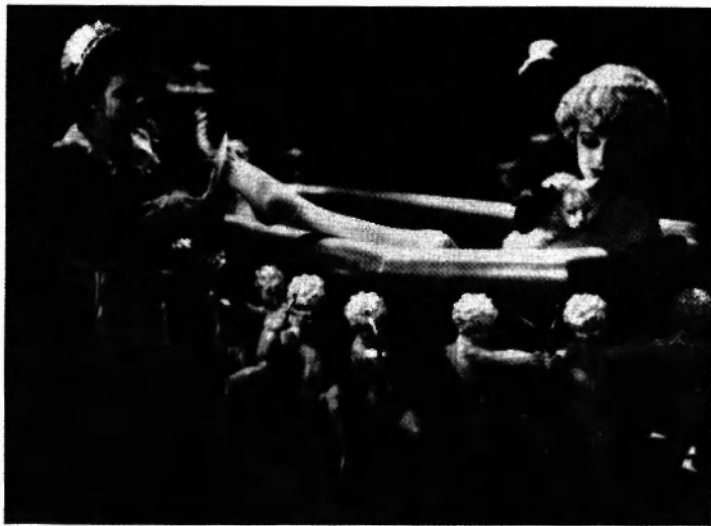
što je dovelo do njegova stavljanja na »crnu listu« 8 velikih kompanija i nemogućnosti da nastavi red. karijeru. Pokušaj da u produkciji J. Kennedyja snimi film *Kraljica Kelly* (Queen Kelly, 1928) sa G. Swanson u naslovnoj ulozi (i za njen novac) prekinut je nakon 10 snimljenih rola (od 30 predviđenih), pa se S. i doslovno našao na ulici (tako nedovršen, film je kasnije ipak prikazan, a prikazuje se i danas). Pokušaj da 1932/33. snimi zv. film *Niz Broadway* (Walking Down Broadway) nije uspio. Pošto je i njegovo očajničko obraćanje S. M. Eizenštejnu i poduzeću Goskino u SSSR-u (da ga »zaposle kao redatelja, pisca ili glumca... sjećajući se da ste cijenili moje djelo... nisam tako loš kao što Hollywood kaže...«) ostalo bez odgovora, nalazeći se u istinskoj životnoj krizi, S. je — da bi preživio — nastavio glum. karijeru u nizu mahom beznačajnih filmova (uglavnom u Evropi), često stereotipiran u ulogama njem. oficira ili ljudi »koje volite mrziti«. S izuzetkom 2 filma, *Velike iluzije* (1937) J. Renoira, kao melankolični njem. oficir-aristokrat, komandant zarobljeničkog logora u I svj. ratu, i *Bulevar sumraka* (1950) B. Wildera, u donekle autobiografskoj ulozi bivšega slavnog redatelja, on se pred kamerom najčešće ponašao odsutno, demonstrativno pokazujući svoju superiornost, ali i jednolično patetičan nastup.

Onemogućavan u punoj stvaralačkoj zrelosti pod izgovorom da je rasipnik (zbog fanatične težnje za autentičnošću redovito je premašivao financ. konstrukciju), bludnik, da su mu filmovi »izdaja Amerike«, da je antipatičan, nekomunikativan i umišljen, S. je postao žrtva hollywoodskog »sistema« koji nije imao razumijevanja za stvaralaštvo toga preteče modernoga realist., psihol., pa i erotskog filma, posebno ne za njegove najosobnije crte: grotesknost, morbidnost, negatorstvo, ponekad i mračnu satiru bez osjećaja za opraštanje (R. Clair: »On je genij koji nikom ništa ne duguje«; J. Renoir: »Rođen je 100 godina prije filma«). Iako su mu filmovi uglavnom donosili dobit, umro je siromašan. Nosilac je franc. orde-na Legije časti.

Ostale važnije uloge: *Radanje jedne nacije* (D. W. Griffith, 1915); *Netrpeljivost* (D. W. Griffith, 1916); *Veliki Gabbo* (J. Cruze, 1929); *Tri lica istočno* (R. Del Ruth, 1930); *Kao što me želiš* (G. Fitzmaurice, 1931); *Marthe Richard u službi Francuske* (R. Bernard, 1937); *Alibi* (P. Chénal, 1937); *Afera Lafarge* (P. Chénal, 1938); *Bjegunci iz Saint-Agila* (Christian-Jaque, 1938); *Gibraltar* (F. Ozep, 1938); *Ultimatum* (R. Wiene i R. Siodmak, 1938); *Zamke* (R. Siodmak, 1939); *Prijetnja* (E. Gréville, 1939); *Macao, pakao igre* (J. Delannoy, 1939); *Tako završava naša noć* (J. Cromwell, 1941); *Pet grobova do Kaira* (B. Wilder, 1943, kao E. Rommel); *Sjeverna zvijezda* (L. Milestone, 1943); *Veliki Flammariion* (A. Mann, 1945); *Napoleon* (S. Guitry, 1954).

LIT.: P. Ataseva/V. Korolevič, Erich Štrogeim, Moskva 1927; G. Fromval, Erich von Stroheim, sa vie, ses films, Paris 1939; H. G. Weinberg, An Index to the Creative Work of Erich von Stroheim, London 1943; P. Noble, Hollywood Scapegoat: The Biography of Erich von Stroheim, London 1951; B. Bergut, Erich von Stroheim, Paris 1960; D. Marion, Erich von Stroheim, Paris 1962/1. jubljana 1964; J. Barna, Erich von Stroheim, Wien 1966; Ch. Gobeil (urednica), Hommage à Erich von Stroheim, Ottawa 1966; M. Ciment, Erich von Stroheim, Paris 1967; J. Finkler, Stroheim, Berkeley 1968; Th. Quinn Curtiss, Erich von Stroheim, Paris 1969; F. Buache, Erich von Stroheim, Paris 1972; H. G. Weinberg, Stroheim: A Pictorial Record of His 9 Films, New York 1975; A. Cappabianca, Erich von Stroheim, Firenze 1979; H. Costa Alves, Eric von Stroheim: Génio insumiso de Hollywood, Porto 1981; R. Koszarski, The Man You Loved to Hate. Erich von Stroheim and Hollywood, Oxford/New York 1983. V. Pog.

STROJEVA, Vera Pavlovna, sovj. redateljica i scenaristica (Kijev, 21. IX 1903). Završila Te-

E. von STROHEIM, *Kraljica Kelly* (G. Swanson)E. von STROHEIM, *Pohlepa* (G. Gowland i J. Hersholt)

atarski institut u Kijevu. Isprva kaz. redateljica u Moskvi, gdje susreće → G. L. Rošalja (kasnije supruga); film. karijeru otpočinje 1926. kao scenaristica njegovih nij. filmova. Režira od 1930. Ugled stječe filmom *Petrogradska noć* (Peterburgska noć, 1934) u korežiji s Rošaljem, s kojim režira i *U potrazi za radošću* (V poiskah radosti, 1939), a koscenaristica je njegovih značajnih ostvarenja *Obitelj Oppenheim* (1939) i *Djelo Artamonovih* (1940). Samostalno se ističe djelima rev. tematike (*Pokoljenje pobjednika* — Pokolenie pobeditelej, 1938; *Marite*, 1947 /u Litavskoj SSR/; *Mi, ruski narod* — My, russkij narod, 1966; *Srce Rusije* — Serdce Rossiji, 1971), te muz. filmovima i filmovanim operama (*Veliki koncert* — Bol'soj koncert, 1951; *Vesele zvijezde* — Veselye zvezdy, 1954; *Boris Godunov*, 1955; *Hovanščina*, 1959). Izvan takvih žanrovskih odrednica zapažena je lirski priča *Polje, moje polje* (Poljuško-pole, 1957). Režira i na televiziji.

Red.

STROZZI, Tito, glumac, redatelj, pisac i glazbenik (Zagreb, 14. X 1892 — Zagreb, 23. III 1970). Jedan od najsvestranijih hrv. i jugosl. kazališnih umjetnika, s majkom Marijom Ružičkom, sestrom Majom Pečić i suprugom Elizom Gerner obilježio je kaz. epohu u rasponu od jednog stoljeća. Glum. karijeru je otpočeo 1919. u Hrvatskomu narodnom kazalištu u Zagrebu; osobito se isticao tumačenjem klas. junaka, salonskih ljubavnika i Krležinih likova. Bio je i zapažen i inovativan redatelj kaz. komada i opera, te svestran pisac — romansijer, novelist i dramatičar. Na film dolazi 1919. kao improvizator klavirske pratnje za nij. filmove; iste je godine među osnivačima društva *Jugoslavija film d. d.* Vlastitim cjelovečernjim filmom *Dvorovi u samoći* (1925, i glumac prema ideji M. Ogrizovića, o 2 stare hrv. plemićke obitelji i njihovim odnosima od ljubavi do mržnje, jedan je od međaša hrv. kinematografije; unatoč ambiciji i velikim vlastitim sredstvima uspjeh je izostao. Ipak, S. 1926. pokreće široku akciju osnivanja dioničarskog društva *Strozzi film*, te u časopisu »Film« objavljuje poziv glum. aspirantima koji bi novčanim ulogom stekli pravo da se natječu za »glavnu ulogu u jednom vele-filmu«. Uvjeran u uspjeh, već je pripremio snimanje filмова *Požar strasti* prema J. Kosoru i *Zrinski* prema vlastitoj drami, izabравši djela u to vrijeme vrlo uspješna u kazalištu; kako je poziv ostao bez većeg odjeka, Strozzi je film. poduzeće ubrzo moralo u likvidaciju. Prije rata glumio je u filmovima *Brišem i sudim* (I. Borštnik, 1919), *U lavljem kavezu* (A. Grund, 1919) i *Kovač raspela* (H. Hanus, 1919), a nakon rata u *Priči o fabrici* (1948), *Posljednjem danu* (1951) i *Karolini Riječkoj* (1951) V. Pogačića, *Koncertu* (1954) B. Belana, te *Tri Ane* (1959) B. Bauera.

P. C./E. Ce.

STRUKTURA FILMA, semiološki termin. Po »prvoj aproksimaciji« J. Piageta, struktura općenito jest sistem transformacija koji, kao sistem, ima vlastite zakone, nasuprot svojstvima sastojaka od kojih je sačinjen, i koji se održava i bogati samom »igrom« tih transformacija, a da one ne prekoracuju svoje granice i ne pozivaju se ni na kakve vanjske elemente. Iz ove definicije se izvlače 3 osnovna svojstva strukture: *totalitet*, *moćnost transformiranja* i *autoregulacija*. U filmu se u ovom smislu kao struktura pojavljuje svaka cjelina koja pokazuje svojstva zatvorenoga transformacijskog sistema: to bi bio i vizualni ili auditivni film. → *znak*, ukoliko se prihvaća njegovo postojanje, kao zakonito reguliran odnos između *označavajućega* i *označenoga*, a to su i → *kadar*, → *scena*, → *sekvenc*a, neki dijaloški sklop ili

T. STROZZI,
Dvorovi u samoći



motiv u muz. pratnji, kao i sve eventualne ostale kodificirane jedinice. Ipak, pod pojmom *struktura filma* najčešće se razumijeva čitavo film. ostvarenje kao samodovoljna cjelina čiji se sastojci istovremeno čitaju kako u linearnoj sukcesiji, kao sintagmatski nizovi, tako i kao dubinska značenja ostvarena na nivou gledaočeve konceptualizacije međusobnim ukrštanjem paradigmatičkih mogućnosti što ih predviđaju film. → *kodovi*, a koje su i zastupljene u konkretnom film. tekstu. S. M. Ejzenštejn je — polazeći od ideje o »filmskoj dijalektici«, koja podrazumijeva da je »umjetnost po svojoj metodologiji uvek sukob«, a da je osnova filma vizualni (kasnije i auditivni) kontrapunkt ostvaren sukobljavanjem kadrova — ovu cjelovitost strukture filma shvaćao kao »organsko jedinstvo«. »U organskom umetničkom delu elementi koji hrane delo u celini prodiru u svaku sastavnu crtu tog dela. Jedinstvena zakonitost prožima ne samo celinu i svaki njen detalj, nego i svaku oblast pozvanu da učestvuje u stvaranju celine. Jedini isti osnovni principi hraniće svaku oblast, ispoljavajući u svakoj od njih svoje vlastite kvalitetne odlike«. A Ch. Metz, služeći se Garro-nijevom idejom o sistemu filma kao o samosvojnoj, za svako ostvarenje autohtonoj preraspodjeli kodovskih elemenata, tvrdi da »aktivnost utkivanja (ili cepanja) — operacija 'rukopisa' — pomoću koje film, oslanjajući se na sve kodove, mijenja-jući ih, ukrštajući ih, vodeći igru suprotstavljanja jednih onima drugima, uspeva da izgradi svoj osobeni sistem, svoje posljednje (ili prvo?) načelo ujedinjavanja i razumljivosti.

Du. S.

STRUKTURALISTIČKA ŠKOLA, pristup koji film proučava kao strukturu, tj. kao cjelinu u kojoj dijelovi dobijaju svojstva iz relacija s ostalim dijelovima što u njoj sudjeluju, a da se cjelina ne poziva ni na što izvan svojih granica radi uspostavljanja značenja, koje se formira u zavisnosti od rasporeda sastojaka. Rani vidovi ovog prilaza sreću se u učenjima rus. formalista, naročito V. B. Šklovskoga, B. M. Ejhenbauma i J. N. Tinjanova (zbornik *Poetika filma*, 1927), kasnije kod R. Jakobsona i u radovima češ. strukturalista J. Mukarovskog, da se obnove u spisima M. Deren, koja je dala svoju autohtonu varijantu 50-ih godina, i dostignu vrhunac u učenjima → semiološke škole od 60-ih godina; posebni modaliteti strukturalističkog pristupa sa stajališta plastičnih mogućnosti medija sreću se u N. Bur-cha, dok A. Moles (u ogledu *Heuristička definicija filmske slike*, 1972) nudi tumačenje film. fenomene sa stajališta teorije informacija.

Du. S.

STRUKTURALNI FILM, termin koji je uveo P. Adams Sitney, teoretičar am. nezavisnoga (»podzemnog«) filma, da bi okarakterizirao grupu am. filmskih stvaralaca koji eksperimentiraju u oblasti »apsolutno filmskog« načina izražavanja. Ova vrsta filma razlikuje se od čisto apstraktnih ostvarenja i kompjutorskih graf. kompozicija, jer uključuje i apstraktne i potpuno realist. prizore. Osnovni princip na kome se zasnivaju strukturalni filmovi jest uspostavljanje strukturalnih odnosa među datim komponentama, tako da sama struktura djela postaje njegov sadržaj, a odnosi među komponentama nose određenu poruku.

Jedan od prvih eksperimentatora u toj domeni je austr. redatelj Peter Kubelka koji nastupa kao pripadnik am. avangardnog filma. Tri njegova filma »Adebar« (1957), »Schwechater« (1958) i »Arnulf Rainer« (1960), za koje bi se na prvi pogled reklo da su proizašli iz muz. koncepta, u suštini su ispitivanja kompleksne strukture kinemat. medija i doprinose altern. percipiranju filma (tako, mnogi smatraju da se njima »atakira« na gledaočevu percepciju).

U Americi, najznačajnija dostignuća u oblasti strukturalnog filma postigli su George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits i Michael Snow. »Fleming Faloona« (1963) Landova je montažna kombinacija slike snimljene s tv-ekrana sa serijom izraza na ljudskom licu (uz korištenje 4 slike na istom ekranu). Njegov »Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, etc« (1966) samim naslovom govori o koje mjere se autor interesira za materijal i elemente koji čine film na teh. nivou i u procesu stvaranja. »Zorns Lemma« (1970) Framptona uključuje različite dokumentarno snimljene kadrove, ali ih postavlja u aritmetički odnos prema slovima iz abecede, koja se pojavljuju na ekranu u cikličnoj strukturi. Dužine i kompozicijski odnosi među kadrovima određeni su složenim mat. putem, na čemu se zasniva i struktura još 2 Framptonova filma — »Surface Tension« (1968) i »Palindrome« (1969). Sharits gradi strukturu svojih filmova na slikarskom principu, a inspirira se i odnosima na kojima se zasnivaju budističke mandale i meditativne rozete. Tu se najbolje vidi iz filmova »T, O, U, C, H, I, N, G« (1968) i »N:O:T:H:I:N:G« (1969) u kojima koristi i crno-bijelu i kolor-fotografiju, negativ, solarizaciju, deformacije slike prilikom kopiranja, kao i deformaciju zvuka (mah. ponavljanje jedne riječi — »Destroy«), uz uvođenje slova koja obrazuju naslove filmova. Struktura ovih djela toliko je

istaknuta u prvi plan, da ponavljanje njenih komponenta iritira gledaoca-slušaoa, što ima za cilj da natjera publiku na neposredno prihvatanje ili odbacivanje filma kao cjeline.

Od ostalih strukturalnih redatelja treba istaći *Tonyja Conrada* koji je 1966. realizirao »The Flicker« u kojem se smjenjuju crni i bijeli (transparentni) kvadrati, kao osnovne jedinice film. strukture. *Ken Jacobs* je 1969. uzeo jednu staru komediju (iz 1905) i »presnimio« je svojom kamerom, stvarajući novu strukturu (10 puta dužu od originala), pri čemu je demonstrirao gotovo sve teh. mogućnosti i izražajna sredstva kinemat. medija. *Ernie Gehr* je ispitivao film. strukturu u samom toku snimanja (koristeći zum), a *Stan Vanderbeek* je prenio strukturalni koncept na video, kompjutor i multimedijalno izražavanje u filmovima »Film Form No. 1, and No. 2« (1970), »Symetrics« (1972) i »Computer Generation« (1973). U posljednje vrijeme koncept strukturalnoga filma javlja se u eksperimentima mnogih evr. avangardnih redatelja. V. Pet.

STRUSS, Karl, am. snimatelj (New York, 30. VI 1886 — Hollywood, 16. XII 1981). Član A. S. C. Isprva radi u očevoj tvornici i usporedo pohađa večernje tečajeve fotografije na sveučilištu Columbia. Od 1914. vodi vlastiti fotogr. studio, a i film. karijeru otpočinje kao fotograf: u ekipi C. B. De Millea, koji ga 1919. angažira kao snimatelja. Nakon trogodišnje suradnje (npr. *Nešto za razmišljanje*, 1920, i *Anatolove ljubavne veze*, 1921) i isteka ugovora S. počinje raditi i za dr. redatelje. Kao jedan od snimatelja superspektakla *Ben-Hur* (F. Niblo, 1926) specijalnim filtrima (bez korištenja napadnih optičkih trikova) ostvaruje transformaciju gubavaca u zdrave ljude; sl. tehniku (sa svjetlom i sjenom kao gl. izražajnim sredstvom) koristi i za transformacije naslovnog lika (F. March) u *Doktoru Jekyllu i gospodinu Hydeu* (1932) R. Mamouliana. Oscarom (prvim uopće) nagrađen je — sa — Ch. Rosherom — za film *Zora* (F. W. Murnau, 1927), u kojem je atmosferu ostvario ekspresivnim osvjetljenjem i pokretima kamere. Bavio se i istraživanjem 3-D filma (osobito poč. 50-ih godina, kada je radio u Italiji). Od 1959. radi samo za televiziju (60-ih godina više-struko je nagrađivan za reklamne filmove).

Ostali važniji filmovi: *Vrapci* (W. Beaudine, 1926); *Noćna straža* (A. Korda, 1928); *Bubnjevi ljubavi* (D. W. Griffith, 1928); *Bitka spolova* (D. W. Griffith, 1928); *Gospodarka pločnika* (D. W. Griffith, 1929, sa B. Bitzerom); *Abraham Lincoln* (D. W. Griffith, 1930); *Skippy* (N. Taurug, 1931); *Svijet i put* (J. Cromwell, 1932); *U znaku križa* (C. B. De Mille, 1932); *Četvero preplašenih* (C. B. De Mille, 1934); *Ljepotica iz devedesetih* (L. McCarey, 1934); *Odlazak u grad* (A. Hall, 1935); *Na Zapad, momče* (H. Hathaway, 1936); *Sve prolazi* (L. Milestone, 1936); *Ritam u ravnicima* (N. Taurug, 1936); *Svaki je dan praznik* (A. E. Sutherland, 1937); *Pjevajte, grešnici* (W. Ruggles, 1938); *Zenobia* (G. Douglas, 1939); *Veliki diktator* (Ch. Chaplin, 1940, sa R. Therohom); *Putovanje u strah* (N. Foster, 1942); *Neizvjesnost* (F. Tuttle, 1946); *Afera Macomber* (Z. Korda, 1947); *Tarzan u opasnosti* (B. Haskin, 1951); *Tarzanov bijes* (C. Endfield, 1952); *Svijetla pozornice* (Ch. Chaplin, 1952); *Atila* (P. Francisci, 1954, u suradnji); *Dvije noći s Kleopatrom* (M. Mattoli, 1954, sa L. Pallottinijem). K. Mik.

STUDIJSKA KAMERA, kamera predviđena za snimanje u film. studijima, a s mogućnošću sinkronog snimanja zvuka. Velikih je dimenzija i teška, ah zvučno dobro izolirana. U kazete je mogu-



STUDIO, FILMSKI Barrandov

će smjestiti i 300 m vrpce. Stabilitet slike maksimalno je osiguran. Motorni mehanizam napaja se iz gradske mreže. Kontrola slike je u vanjskom tražilu, koje ima mogućnost poništavanja paralakse, slika se gleda kroz film. vrpce ali je tražilo refleksnog tipa. Kad je riječ o ovakvim kamerama, izuzetno je bitno osigurati kvalitetan → stativ, kako bi se omogućio jednolik pomak kamere (bez trzaja) i onemogućile vibracije. Najpoznatije studijske kamere su *Mitchell*, *Debie Super Parvo*, *Camé 300 Reflex*, *Panavision*, *Panaflex 35* i dr., su uvijek sve boljim karakteristikama. K. Mik.

STUDIO FILM. 1. Poduzeće za proizvodnju filmova, osnovano 1953. u Sarajevu na inicijativu *Udruženja filmskih radnika BiH* (nakon prve veće proizvodne krize u sarajevskom film. centru). Prvi proizvedeni film je dokumentarac *Sjećanja* (P. Majhrovski, H. Krvavac i V. Balvanović, 1953), posvećen 10-godišnjici AVNOJ-a. Prvobitni zadatak — da neguje isključivo dokum. film — S. ubrzo iznevjerava pokretanjem igr. produkcije. Ukupno je, kroz 4 godine, proizvedeno 25 dokum. i 3 cjelovečernja igr. filma: *Solaja* (1955) V. Nanovića, te *Klisura* (1956, koprodukcija sa SR Njemačkom) i *Male stvari* (1957) B. Kosanovića. God. 1957. dolazi do fuzije s Bosna filmom u jedinstveno poduzeće pod nazivom *Bosna film*.

2. Poduzeće za proizvodnju filmova, osnovano 1967. u Sarajevu, također na inicijativu *Udruženja filmskih radnika BiH*, s primarnim ciljem da se bavi igr. filmom. Prvi proizvedeni film režira A. Astruc (*Plamenovi nad Jadranom*, 1968). U kvalitativnom natjecanju s Bosna filmom, S. znatno doprinosi uvećavanju film. proizvodnje u Sarajevu, potičući prije svega mlade i nove autore; tako u njemu debitiraju M. Idrizović (*Ram za sliku moje drage*, 1968), N. Stojanović (*Draga Irena*, 1970), B. Tanović (*Ovčar*, 1971) i M. Mutapčić (*Doktor Mladen*, 1975). Do rasformiranja poduzeća, koje je uslijedilo nakon velike reorganizacije kinematografije u BiH (1975), proizvedeno je ukupno 12 igr. filmova. N. Sić.

STUDIO, FILMSKI. 1. Specifičan zatvoreni radni prostor relativno velikih površina i zapremine, u kojem se odvija snimanje filma. Osim klasič. interijernih objekata, u studiju se insceniraju i eksterijeri — s panoramskim pejzažima. Uporaba studija za snimanje filma ima neusporedive proizvodne prednosti u odnosu na snimanje u realnim objektima i vanjskom ambijentu; istodobno podizanje više objekata u studiju racionalizira rad film. ekipe. Zatvorenost i izoliranost studijskog prostora (uz primjenu rasvjetnih tijela i dr. specijalnih uređaja) oslobađa ekipu od ovisnosti o vre-

menskim prilikama; rasvjetna tehnika »umjetnog sunca« omogućuje postizanje efekta dnevnoga (prirodnog) svjetla, time i mogućnost simuliranja eksterijernih scena; u studiju mogu biti instalirani i uređaji za inscenaciju magle, kiše i dr. prirodnih pojava. Primjena tehnike → stražnje projekcije omogućuje pak reahzaciju scena vožnje i pozadinskih slika. Suvremeni film. studiji akustički su izolirani od okoliša, a neki i akustički priređeni za izravnu registraciju zvuka (posebno za snimanje dijaloga).

Prvi film. studio → *Black Maria* izgradio je 1893. u SAD Edisonov suradnik *William K. L. Dickson*. Po tom se uzoru od 1894. i u Evropi počinju graditi sl. prostori za snimanje filmova. U Francuskoj (*Montreuil-sous-Bois*) pionir igr. filma *Georges Méliès* 1897. gradi studio koji će dugo važiti kao uzor u evr. razmjerima. Kako u to doba još nisu poznati reflektori, snimanje u takvim studijima ovisilo je o sunčanom vremenu. Dalji razvitak studija bio je uvjetovan primjenom umjetnih izvora svjetla, tako da su se pojavili prostori u izvedbi »tamne hale«, tj. bez vanjskoga prirodnog svjetla. Pred I svj. rat u SAD se već često grade prostori specijalno namijenjeni za proizvodnju filmova, dok se u Evropi istom nakon rata počinju adaptirati veliki zeppeliniski hangari. Do posebno dinamične izgradnje studija u Evropi dolazi nakon II svj. rata, i to su mahom specijalizirani, strogo namjenski objekti; na jednom mjestu podiže se veći broj hala različitih dimenzija s pratećim objektima za izradu dekora, skladištima rekvizita i kostima, laboratorijima za razvijanje, studijima za montažu zvuka i zv. obradbu (→ *TON STUDIO*), i dr. Najpoznatiji evr. »filmski gradovi« su: *Barrandov* u Pragu (ČSSR), *Bavaria* u Münchenu i *Studio Hamburg* u Hamburgu (SR Njemačka), *Neubabelsberg* u Potsdamu (Njemačka DR), *Cinecittà* i *Studio Dino De Laurentiis* u Rimu (Italija), *Boulogne* i *Billancourt* na širem području Pariza (Francuska), *Pinewood* i *Shepperton* na širem području Londona (Vel. Britanija), *Mosfil'm* u Moskvi (SSSR) i dr.; njima se pridružio i *Jadran film* iz Zagreba, gdje je 1987. dovršen i pušten u pogon jedan od najsuвременijih studijskih kompleksa.

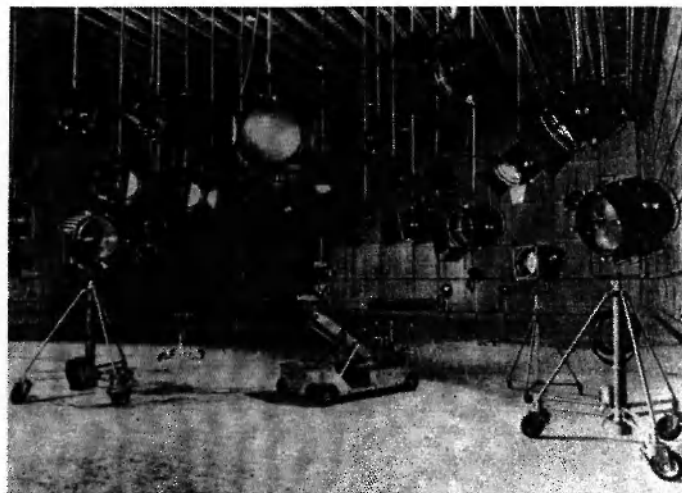
Prema veličini raspoloživoga radnog prostora film. studiji se kategoriziraju kao: *mali* (600–800 m², zapremine 7200–9600 m³); *srednji* (1000–1200 m², zapremine 13000–16000 m³); *veliki* (2000–3200 m², zapremine 30000–50000 m³). Prema specijalnim namjenama mogu biti: *za snimanje igranih filmova*; *za snimanje crtanih i lutka-filmova*; *za snimanje trikova i specijalnih optičkih efekata*.



STUDIO, FILMSKI, lijevo: Jadran film, desno: Pinewood



STUDIO, FILMSKI, dekor u studiju Universal



Svaki suvremeni studio mora imati takve mogućnosti i sadržaje, da se rad film. ekipa odvija nesmetano, te da pruža puni komfor za boravak i prehranu većeg broja ljudi. U sklopu studija nalaze se još: pomoćni prostori za rad arhitekata, scenografa, kostimografa, te pomoćne radionice za doradbu scenogr. objekata; skladišni prostori za smještaj rasvjetnih tijela, snim. opreme i scenske tehnike; pomoćno skladište, te garderobe (→ FUNDUS) s prostorom za presvlačenje glumaca i statista; ateljei za maskiranje glumaca i statista; radni prostori za operativne službe film. ekipe; apartmani i prostorije za relaksaciju glumaca i ostaloga umj. osoblja.

Za rad studija posebno je značajna teh. opremljenost. Suvremeni studio mora raspolagati posebnim sistemima za ovjes rasvjetnih tijela, razvođom el. energije i teh. uređajima za programirano korištenje rasvjete prema potrebama scenskih objekata. Posebna pozornost poklanja se izvedbi poda koji mora imati sve elemente za pričvršćivanje scenskih objekata i za kvalitetnu primjenu scenske tehnike. U studiju mora biti osigurana povoljna *mikroklima*, kako ne bi došlo do kumuliranja neželjene toplote (koja ljudima otežava rad, a štetno utječe na teh. sredstva); obvezna ventilacija/klimatizacija u studiju za snimanje mora djelovati tako, da se ne osjeća strujanje zraka i da se u studiju ne podiže prašina.

Zbog proširenja namjene studija za snimanje filmova i na tv-produkciju, suvremeni studiji izgrađeni su i tehnički opremljeni i u tom smislu; to se posebno odnosi na sisteme ovjesa rasvjetnih tijela, izvedbe poda i akustičkih karakteristika.

2. Sinonim (od poč. 20-ih godina) za velike am. filmske kompanije, koje raspolažu s golemim studijskim kompleksima (npr. *MGM*, *Warner Brothers*, *Universal*, *20th Century-Fox* i *Paramount*). Budući da su se u njima gotovo u potpunosti

mogli simulirati najrazličitiji prirodni ambijenti, tako proizvođeni filmovi nazivali su se *studijskim filmovima* (isto se odnosi i na djela neam. kompanija, osobito *UFA-e* u Njemačkoj). Broj takvih projekata smanjuje se nakon II svj. rata — pod utjecajem novih, realist. tendencija u filmskom mediju.

V. Sm.

STUPICA, Bojan, kaz. i film. redatelj, glumac, scenograf i scenarist (Ljubljana, 1. VIII 1910 — Beograd, 22. V 1970). Suprug → Mire S. Diplomirao (1935) arhitekturu u Ljubljani. Već za studija bavio se kaz. glumom. Kao profesionalac djelovao je u kazalištima Ljubljane, Osijeka,

Skoplja, Zagreba i Beograda (a režirao je i u inozemstvu). Jedan od novotara kaz. umjetnosti (posebno režije) u nas, osobito se isticao postavama domaćega (Držić, Krleža, Marinković) i novijega stranog repertoara (Dostojevski, Shaw, Brecht). Uspješno je djelovao i kao scenograf. Filmom se bavio marginalno. U Sloveniji je režirao *Jaru gospodu* (1953, i scenarist i glumac) prema romanu J. Kersnika, o počecima slov. građanstva, a u Crnoj Gori film *U mreži* (1956), priču o ljubavnom trokutu na pozadini borbe ribara protiv poslodavaca u primorskom gradiću između dva rata. Osim toga, glumio je i u filmovima *Crveni cvet* (C. Gavrin, 1950) i *Sibirski ledi Magbet* (A. Wajda, 1962). Dobitnik je Sedmojulske nagrade SR Srbije (1965) za životno djelo. Lj. N.

STUPICA, ranije **Todorović, Mira**, film., kaz. i tv-glumica (Gnjilane, 17. VIII 1923). Supruga → Bojana S., sestra → Bore T. Već kao učenica beogradske Trgovačke akademije glumi u školskim predstavama. Najvažniju ulogu u njenoj karijeri ima stupanje u Jugoslovensko dramsko pozorište i susret sa B. Stupicom koji presudno utječe na sazrijevanje njenog talenta (što ga 1954–56. potvrđuje i kao članica HNK u Zagrebu). Tokom duge karijere ostvarila je brojne antologijske uloge, posebno u djelima Shawa, Brechta, Držića (kao Petrunjela postigla je i međunar. uspjeh u Beču, Parizu, Moskvi i dr.), Marinko-

M. STUPICA u filmu *Bakonja fra Brne*



P. STURGES, Lady Eve (Ch. Coburn, B. Stanwyck i H. Fonda)

vića, Pirandella (njezin povratak na scenu 1983, nakon 7-godišnje stanke, u *Večeras improvizujemo*) i Kohouta, što joj je donijelo brojne nagrade i priznanja (među ostalim, Sedmojulsku nagradu SR Srbije). Film. karijeru otpočela je gl. ženskom ulogom u *Bakonji fra Brne* (1951) F. Hanžekovića. Gl. likove glumila je i u filmovima *Jara gospođa* (1953) i *U mreži* (1956) B. Stupice, *Bila sam jača* (1953) G. Gavrina, *Stojan Mutikaša* (1954) F. Hanžekovića, *Hanka* (1955) S. Vorkapića, *Ma-li čovek* (1957) Ž. Čukulića, *Muški izlet* (1964) W. Staudtea, *Narodni poslanik* (1964) S. Jankovića, *Roj* (1966) i *Delije* (1968) M. Popovića, *Palma među palmama* (1967) M. Đukanovića, *Sunce tuđeg neba* (1968) M. Kosovca, *Krvava bajka* (1969) i *Zvezde su oči ratnika* (1972) T. Jankovića, *Doručak sa đavolom* (1971) M. Antića i *Kako umreti* (1972) M. Stamenkovića. Niž uloga odigrala je i na televiziji, gdje je posebno zapažena kao Kika Bibić u tv-seriji *Bukvar*.

Ostale važnije uloge: *Dan četrnaesti* (Z. Velimirović, 1960); *Pre rata* (V. Babić, 1966); *Sablazan* (D. Jovanović, 1983).

Mo. I.

STURGES, John (puno ime **J. Eliot Sturges**), am. redatelj (Oak Park, Illinois, 3. I 1911). Od 1932. asistent u odjelu za kopiranje kompanije RKO, kasnije radi razne poslove; u vrijeme ulaska SAD u II svj. rat je montažer. Voj. službu završava kao kapetan zrakoplovstva; za rata je režirao i montirao oko 45 dokum. i obrazovnih filmova, među njima i vrlo cijenjeni dugometražni *Thunderbolt* (1945, sa W. Wylerom). Igr. filmove režira od 1946 (do 1949. radi za Columbiju, do

1959. za MGM, kasnije za razne tvrtke); od 1960. povremeno je i producent svojih projekata. Ugled stječe 50-ih godina vesternima, kao — uz A. Manna, D. Davesa i B. Boettichera — najistaknutiji redatelj žanra u tom razdoblju; osobito se ističe zanimljivim inscenacijama bitaka, indijanskih napada, dvoboja i bjegoa. Posebno je zapažen njegov vrlo uspješni tzv. post-vestern *Loš dan u Black Rocku* (Bad Day at Black Rock, 1955) sa S. Tracym u ulozi jednorukog neznanca koji unosi nemir u zabitni provincijski gradić, značajan i po snim. radu u cinemascopeu (W. C. Mellor). U ponešto precijenjenom *Obračunu kod O. K. Corrala* (Gunfight at the O. K. Corral, 1957) o legendarnom obračunu u Tombstoneu (Arizona) 26. X 1881, sa B. Lancasterom i K. Douglasom kao Wyattom Earpom odn. Docom Hollidayem, otpočinje ciklus vesterna s motivom prijateljstva (u idućim filmovima — nekadašnjega): *Zakon prerije* (The Law and Jake Wade, 1958) i *Posljednji vlak iz Gun Hilla* (Last Train from Gun Hill, 1959); u potonjem varira motiv usamljenosti šerifa (K. Douglas) iz filma *Točno u podne* (F. Zinnemann, 1952). Ogromnu popularnost postigao je njegov film *Sedmorica veličanstvenih* (The Magnificent Seven, 1960), western-remake Kurosawinih *Sedam samuraja* (1954), kojim uspješno lansira nekoliko novih zvijezda (Ch. Bronson, J. Coburn, S. McQueen). Od njegovih projekata izvan žanra vesterna pažnju najprije privlači ekranizacija Hemingwayeva djela *Starac i more* (The Old Man and the Sea, 1957), koja nije u potpunosti ispunila očekivanja, dok se njegovim najuspješnijim filmom 60-ih godina smatra ratna drama *Veliki bijeg* (The

Great Escape, 1963), o bijegu savezničkih zatvorenika iz njem. logora, nagrađena na festivalu u Karlovym Varyma. Nakon toga više nije postizao većih uspjeha. Režirao je (do 1977) 42 cjelovečernja filma, a radio je i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *U znaku ovna* (The Sign of the Ram, 1948); *Hodajući bregovi* (The Walking Hills, 1949); *Tajanstvena ulica* (Mystery Street, 1950); *Desni kroše* (Right Cross, 1950); *Veličanstveni Jenki* (The Magnificent Yankee, 1951); *Optužnica protiv O'Hare* (The People against O'Hara, 1951); *Ljubazna gospođa* (Kind Lady, 1951); *Djevojka u bijelom* (The Girl in White, 1952); *Opasnost* (Jeopardy, 1952); *Bijeg iz tvrđave* (Escape from Fort Bravo, 1953); *Bič* (Backlash, 1956); *Nikad tako malo* (Never So Few, 1959); *Opsjednuti ljubavlju* (By Love Possessed, 1961); *Tri narednika* (Sergeants 3, 1962); *Tragom velike karavane* (The Hallelujah Trail, 1965); *Dan revolucija* (Hour of the Gun, 1967); *Polarna stanica Zebra* (Ice Station Zebra, 1968); *Zarobljenici svemira* (Marooned, 1969); *Joe Kidd* (1972); *Detektiv McQ* (McQ, 1974); *Noć orlova* (The Eagle Has Landed, 1977).

Ni. Š.

STURGES, Preston (pr. ime **Edmund P. Biden**), am. redatelj, scenarist, producent i dramatičar (Chicago, 29. VIII 1898 — New York, 5. VIII 1959). Iz ugledne obitelji (majka mu je bila prijateljica i biografinja I. Duncan), školovao se u Evropi. Po povratku radi u kozmetičkoj tvrtki svoje majke, potom kao avijatičar služi u I svj. ratu. Nakon rata pokušava živjeti kao pronalazač, a pokazuje i sve veće zanimanje za kazalište (kamo ga uvodi I. Duncan). Krajem 20-ih godina počinje pisati za kazalište — uglavnom komedije, i već drugom postiže velik uspjeh na Broadwayu; J. M. Stahl prema njoj 1931. režira film *Dosljedno nečasno*, a M. Frank i N. Panama 1951. *remake*. Film. karijeru počinje 1930. kao dijalozist. Nakon nekoliko neuspjeha njegovih komada na Broadwayu, 1933. seli u Hollywood, gdje je scenarist za Paramount i Universal. Za svoj red. debi, satiru na polit. život u *SAD Veliki McGinty* (The Great McGinty, 1940), osvaja Oscar za scenarij. Idućih godina profilira se kao jedan od najosebujnijih i najintrigantnijih am. sineasta, autor koji svojim komedijama (ponekad i na rubu tragedije) na često vrlo bizaran način, suptilnim, uznemirujućim humorom, izvrgava podsmijehu neke od građanskih vrijednosti Amerike i Hollywooda: odnose među spolovima, brak i moral uopće. Ističu se: *Lady Eve* (The Lady Eve, 1941), gdje oca i kćer — prevarante (Ch. Coburn i B. Stanwyck) nadmudri zapravo naivni bogataš (H. Fonda); *Sullivanova putovanja* (Sullivan's Travels, 1941) o hollywoodskom redatelju komedija (J. McCrea) koji kreće u potragu za »pravim životom« da bi režirao soc. dramu; filmovi s tada iznimno popularnim komičarem E. Brackenom *Čudo u Morgan's Creeku* (The Miracle of Morgan's Creek, 1943) o priprostem mladiću najtarnom da pomaže djevojci ostaloj u drugom stanju s vojnikom u prolazu, gdje na rijetko drastičan način razobličuje lažni moral am. provincije, i *Pozdrav osvajaču* (Hail the Conquering Hero, 1944), gdje građani zabitnog mjesta pozdravljaju kao junaka mladića otpuštenog iz vojske kao neспособnog. Njima stječe ugled najistaknutijeg predstavnika hollywoodske komedije 40-ih godina. God. 1945. napušta Paramount i udružuje se sa H. Hughesom, što predstavlja početak njegova kreativnog pada. Iduća 3 filma sam i producira; među njima se ističe samo *Nevjerno tvoja* (Unfaithfully Yours, 1948 /remake 1984. snima H. Zieff/) o dirigentu (R. Harrison) uvjerenom da

J. STURGES, Loš dan u Black Rocku (S. Tracy)



mu je supruga nevjerna, koji za koncerta — dirirajući Rossinija, Wagnera i Čajkovskog — inspiriran glazbom zamišlja 3 različite (ali uvijek drastične) verzije svog obračuna s njom. Razišavši se s Hughesom, 1950. odlazi u dobrovoljno izgnanstvo uz Francusku, gdje režira svoj posljednji film *Bilježnica majora Thompsona* (Les carnets de Major Thompson, 1955). Sudjelovao je u produkciji filma *Oženih se vješticom* (R. Clair, 1942), a glumio u *Ritm posutom zvijezdama* (1942) G. Marshalla.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Božić u srpnju* (Christmas in July, 1940); *Priča iz Palm Beacha* (The Palm Beach Story, 1942); *Veliki trenutak* (The Great Moment, 1945); *Luda srijeda* (Mad Wednesday/The Sin of Harrold Diddlebock, 1947); *Lijepa plavuša iz Bashful Benda* (The Beautiful Blonde from Bashful Bend, 1949).

Važniji filmovi (kao /ko/scenarist): *Moć i slava* (W. K. Howard, 1933); *Imitacija života* (J. M. Stahl, 1934, bez potpisa); *Mi ponovno živimo* (R. Mamoulian, 1934); *Dobra vila* (W. Wyler, 1935); *Diamond Jim* (A. E. Sutherland, 1935); *Jednostavan život* (M. Leisen, 1937); *Luka sedam mora* (J. Whale, 1938); *Kad bih bio kralj* (F. Lloyd, 1938); *Sjeti se noći* (M. Leisen, 1940); *Ptice i pčele* (N. Taurig, 1956); *Rock-a-Bye Baby* (F. Tashlin, 1958).

LIT.: J. Curtis, *Between Flops: A Biography of Preston Sturges*, New York/London 1982; A. W. Hogdkinson, *The American Comedy* of Preston Sturges, Boston 1982.

B. Vid.

STVARANJE FILMA → PROIZVODNJA, FILMSKA, Proizvodnja filmova

SUBJEKTIVNA KAMERA → SUBJEKTIVNI KADAR

SUBJEKTIVNA TOČKA GLEDIŠTA → SUBJEKTIVNI KADAR

SUBJEKTIVNI KADAR, također **subjektivna točka gledišta**, **subjektivni plan** i **subjektivna kamera**, vrsta → *točke gledišta*, tj. → *točka promatranja* nekog dijela prizora s položaja određenog lika. Da bi se znalo da dati položaj promatranja pripada određenom liku, taj se mora ili pokazati, ili se dr. sredstvima mora sugerirati da je data točka promatranja tjelesno ograničena i po tome pripada pretpostavljenom liku. Kad se lik pokazuje, potrebno ga je pokazati kako gleda u određenom smjeru ili neposredno prije točke promatranja (za koju se želi sugerirati da je točka tog lika), ili neposredno poslije nje. Pri tome je važno da, prema pokazateljima montažnog → *kontinuiteta* (→ *MONTAŽA*), bude očito da se subjektivno viđeni dio prizora perceptivno nalazi na dohvat liku. Sredstva sugeriranja subjektivne točke gledišta s pomoću naznaka tjelesnog ograničenja promatranja obično su višestruka i kombinirana kako bi bila što nedvosmislenija. Među njih se ubrajaju: pokazivanje prizora kroz ograničavajuće otvore čiji se rubovi vide u kadru (npr. gledanje kroz okvire prozora, rupe u plotu, okvire naočala, dalekozora, mikroskopa i sl.); gledanje preko nekih prepreka koje otežavaju viđenje dijelova prizora od interesa (npr. virenje iza stupa, kroz lišće drveća, kroz zamagljeno staklo i sl.); drndanje ili lelujanje vidnog polja prilikom kretanja odn. pokreta kamere, tj. svaka nestabilnost točke promatranja; takvo kretanje točke promatranja kod kojeg se važni aspekti zbivanja povremeno gube iz vidnog polja, jer se s datog položaja ne mogu dobro vidjeti a kadar i dalje kontinuirano traje (bez rezova), itd. Svi ti postupci sugeriraju tjelesnu ograničenost mogućnosti da se zauzme najpogodnija točka promatranja u odnosu na interesantne dijelove prizora, što je inače norma kod

nesubjektivnog promatranja prizora. Postupci nagoviještavanja tjelesne ograničenosti i pokazivanja lika koji percipira često se kombiniraju, pa se i pokaže lik i sugerira subjektivnost.

Specifikacija o kojem se subjektu radi, kad se neizravno sugerira subjektivnost, normalan je, stand. postupak, ali se subjektivnost može, u stilizacijske svrhe (→ *STILIZACIJA*), ostaviti nespecificiranom, tako da se ne zna koji je lik u pitanju, s čije točke promatranja, pretpostavljivo, gledamo dato zbivanje u prizoru (često u filmovima strave, i uopće u filmovima napetosti — kada se želi sugerirati prijetnja nepoznate subjektivnosti).

Subjektivnim se, uobičajeno, drže točke gledišta onih kadrova u kojima, na montažno izdvojen način, vidimo dio prizora koji promatra pretpostavljeni lik; upravo zato se o subjektivnoj točki gledišta najčešće i govori kao o *subjektivnom kadru*. Međutim, subjektivnost može biti odlika određene točke promatranja u dijelu toka kadra. Tako, može se prvo pokazati lik koji gleda, a zatim kombinacijom vožnje i panorame u tom istom kadru preseliti točku promatranja na položaj lika te pogled preusmjeriti na ono što i lik pretpostavljivo gleda. Također, moguće je da se točki promatranja — čija je subjektivnost sugerirana tehnikama tjelesnog ograničavanja promatranja — specifikira subjekt iako da u vidno polje uđe, s leđa naknadno, lik koji također gleda to što i gledalac gleda (te se subjektivna točka gledišta pretvara u polusubjektivnu). Kako je specifikacija točaka gledišta uglavnom kognitivna stvar, to je moguće vrlo slobodno mijenjanje pripisa personalnosti datoj točki promatranja — bilo od kadra do kadra, bilo unutar samoga kadra. H. Tč.

SUBJEKTIVNI PLAN → SUBJEKTIVNI KADAR

SUBOTIČKI, Miroslav, film. i tv-redatelj i scenarist (Titel, 13. VI 1920). Studirao pravo. Film. karijeru otpočinje kao asistent u dokum. odjeljenju Avala filma, zatim radi razne reportaže i sport. preglede (i kao urednik). Prema vlastitim scenarijima režirao je dokum. filmove *Život bez zvuka* (1955), o osposobljavanju gluhojnim dječecima, i *Legenda o vojvodi* (1968), o Albancima čuvarima Pečke patrijaršije, zatim sport. filmove *Utakmica godine* (1954, sa B. Nedovićem /srednjo-metražni/) o utakmici Jugoslavija — Engleska, *Košarka* (1965), *Druga strana medalje* (1966) o atletičarki V. Nikolić, *Dubrovački narval* (1968) o plivačici M. Šegrt, *Rekom Unom* (1970) o kajakšašima, *Maestro* (1980) o košarkašu D. Kićanoviću i dr., te cijeli niz namjenskih filmova (posebno su zapaženi oni o Zelezari Smederevo). U igr. produkciji ogledao se kao koscenarist filma *Svi na more* (S. Popović, 1952) i kao scenarist filma *Te noći* (J. Živanović, 1958). Režira i na televiziji (dokum. programme). Mo. I.

SUBSTANDARDNI FORMATI → FORMATI, FILMSKI

SUCKSDORFF, Arne, šved. redatelj (Stockholm, 3. II 1917). Djetinjstvo provodi lutajući šumama i pripitomljujući divlje životinje. Nakon studija prirodnih znanosti u Stockholmu i slikarstva u Berlinu, putuje po Evropi (osobito Italiji) snimajući fotografije koje privlače pažnju i osvajaju nagrade na konkursima i izložbama. Slijedi sl. turneja po Švedskoj, kada snima prirodu i divlje životinje film. kamerom, te montira svoja prva 2 lirska dokum. filma »posvećena švedskom ljetu«: *Augustovska rapsodija* (En augustirapsodi, 1939) i *Tvoja vlastita zemlja* (Din tillvarons land, 1940). Poč. 50-ih godina putuje po svijetu te snima kratkometr. i dugometr. dokumentarce

prema vlastitim scenarijima (kojima je i montažer); za kratkometražno *Indijsko selo* (Indisk by, 1950) dobiva I nagradu u Cannesu, kao i za dugometražnu *Veliku pustolovinu* (Det stora äventyret, 1953), jedan od najpoetičnijih filmova o prirodi uopće.

Sucksdorffovi filmovi nisu dokumentarni »u pravom smislu«. U autobiografskoj *Velikoj pustolovini* prikazuje 2 brata koji, potajno od roditelja, na farmi u središnjoj Švedskoj njeguju vidru, dok se u paralelnoj montaži vidi priroda i životinjski svijet oko njih; s prvim proljetnim danima, vidra se vraća u šumu. Ova jednostavna priča iskazana je općinjujućom vizualnošću, bez sentimentalnosti (autora čak optužuju za »sadističnost u prikazu borbi među životinjama«) i s izuzetnim osjećajem za ritam. Po lirskoj atmosferi i vizualnoj ljepoti ravan joj je kratkometražni *Podijeljeni svijet* (En kluven varld, 1948), »Bachovska fantazija jedne zimske noći«.

Dok je u njegovim dokum. filmovima fabularni element svrhovito podredn ontološkoj autentičnosti snimljenih prizora, to je daleko slabije ostvareno u poludokum. cjelovečernjem filmu s naturščicima *Priča iz džungle* (En djungelsaga, 1957), snimljenom u zabačenom ind. selu, s rekonstrukcijom običaja i načina života primitivnih ljudi u borbi za opstanak. I pored ishitrene dramatičnosti, na kojoj S. inzistira paralelnom montažom, odnos čovjeka prema životinji (tigru) i ovdje je izražen na poetski način.

S. se okušao i na igr. filmu. *Dječak na drvetu* (Pojken i tradet, 1961), o životu trojice dječaka na šved. farmi, ističe se samo impresivnim snimkama prirode, dok je *Moj dom je Copacabana* (Mitt hem ar Copacabana, 1965), priča o besprizornima u predgrađu čatrlja u Rio de Janeiru (gdje je S. bio direktor film. škole), nešto uspjeliji. Svojim opusom S. ide u red najznačajnijih stvaralaca nenarativne kinematografije, i dostojan je producent tradicije R. J. Flahertyja.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Ljetna priča* (En sommarsaga, 1941); *Zapadni vjetar* (Vinden fran vaster, 1942); *Galeb* (Trut, 1944); *Jutro* (Gryning, 1945); *Sjenke na snijegu* (Skuggor over snön, 1945); *Ljudi u gradu* (Manniskor i stad, 1946); *Rog na sjeveru* (Ett horn i norr, 1949); *Vjetar i rijeka* (Vinden och floden, 1951). V. Pet.

SUDOVIĆ, Zlatko, redatelj i scenarist (Zagreb, 20. VII 1929). Diplomirao (1949) na Kinematografskoj školi u Zagrebu, studirao književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Dok. 1957–63. dramaturg: najprije u Zora filmu, potom u Jadran filmu. Od 1963. redatelj i scenarist, od 1969. radi i za televiziju. Režirao je oko 25 dokum. filmova, među kojima se izdvajaju *Most* (1965) nagrađen na festivalu u Columbusu u kategoriji soc. studija, te *Grad ptica u gradu ljudi* (1973), lirskog pristupa u osnovi ekološkoj temi, za koji je dobio Nagradu grada Zagreba. Na televiziji se osobito istaknuo dokumentarističkim i obrazovnim serijama: npr. o hrv. književnicima (G. Krklecu, D. Tadijanoviću, D. Cesariću /nagrađen na tv-festivalu na Bledu 1970/ i dr.) i o filmu (*Sto je film?* /3 serije/). Vrlo aktivan u društvenokult. i popratnim film. djelatnostima, posebno je zapažen po radu na unapređivanju film. amaterizma (1953. potaknuo je obnavljanje prije rata osnovanog Kino-kluba »Zagreb«, jedan je od inicijatora → GEFF-a), školovanju film. kadrova i općoj organizaciji kinematografije; za to mu je 1987. Sabor SR Hrvatske dodijelio Republičku nagradu tehničke kulture. Uredio je značajno izdanje *Zagrebački krug crtanog filma I/II/III* (Zagreb 1978). Bio je direktor Zavoda za kulturu SR Hrvatske.

Ostali važniji filmovi: *Naselje na petom kolosijeku* (1966); *Josip Vaništa* (1977); *Filmski portret Miroslava Krleža* (1978). An. Pet.

SUDSKA DRAMA, također **sudski film**, vrsta igr. filma koji najčešće pripada ili barem konvergira nekom od podžanrova → kriminalističkoga filma, a u kojem se veći dio radnje (ili njezini ključni segmenti) zbiva u sudnici, za sudskoga procesa, u kojemu su gl. sudionici obično protagonisti filma. Slično bitnom obilježju suđenja, u takvim filmovima prevladavaju dijalози — zbog čega se S. mogla rasprostraniti tek u zv. razdoblju; iako nikada nije predstavljala jedan od dominantnijih žanrova, interes za nju neprekidno se obnavlja (filmovi se često zasnivaju i na poznatim procesima) — i to zbog njihove često iznimne dramatičnosti, te neizbježnosti upoznavanja i s prikrivenim bitnim činjenicama o pojedincu i društvu. S. posebno privlači publiku i jer je prigoda za prave glum. »parade« (osobito likovi branitelja), a u njoj su se okušali mnogi poznati redatelji (→ A. ASQUITH; R. BRESSON; A. CAYATTE; COSTA-GAVRAS; W. DIETERLE; C. TH. DREYER; E. KAZAN; S. KRAMER; J. LOSEY; S. LUMET; R. MULLIGAN; O. PREMINGER; B. WILDER; F. ZINNEMANN).

Suđenje je sadržaj i mnogih dokum. filmova — reportažnih ili »rekonstrukcijskih« o nekom procesu. Postoje, međutim, i »filmovi-procesi«, dokum. filmovi detekcijske naravi, u kojima se bilo uporabom autentičnih snimki, anketa i intervjua, bilo u jasnoj tužiteljskoj i/ili braniteljskoj formi osvjetljuje neko događanje koje i nije bilo predmet ikakvoga sudskog spora. An. Pet.

SUKIJASOVIĆ, Miodrag, snimatelj (Zaječar, 24. X 1922). Diplomirao ekonomiju u Beogradu 1950. Već za studija reporter je film. novosti. Po osnivanju Saveza filmskih radnika Jugoslavije prelazi u slobodan status. Kao samostalni snimatelj debituira 1951. Snimio je više od 30 kratkometr. dokumentaraca iz oblasti umjetnosti, historije, etnografije i sporta. Najuspješnije je surađivao sa Ž. Ristićem (npr. *Katuni*, 1958), Č. Mičelijem (npr. *Pod senkom helebarde*, 1952; 29. novembar 1943, 1953; *Stari ratnici*, 1956) i S. Pavlovićem (npr. *Majdanpek*, 1961; *Radovi u toku*, 1965). Sa D. Karadžinovićem susnimatelj je igr. filma *Putnici sa Splendida* (M. Štrbac, 1956). Od 1969. do umirovljenja 1974. bio je reporter Televizije Beograd. Mi. Vić.

SULLAVAN, Margaret (pr. ime **M. Brooke**), am. glumica (Norfolk, Virginia, 16. V 1911 — New Haven, Connecticut, 1. I 1960). Od djetinjstva uči glumu i ples. Kao profesionalna glumica debituira sa 17 godina u glasovitoj trupi University Players, u kojoj su istodobno počinjali J. Logan, J. Stewart i H. Fonda (njen prvi suprug). Od 1931. glumi na Broadwayu, gdje je zapala J. M. Stahl i daje joj ulogu u svojoj melodrami *Samo jučer* (1933), pa S. potpisuje ugovor s kompanijom Universal. Lijepa, krhka izgleda i vedra pogleda, 30-ih i u prvoj polovici 40-ih godina popularnost stječe uglavnom u melodramama. Najčešće surađuje s F. Borzageom: *Sto sad, mali čovječe?* (1934), *Tri ratna druga* (1938, nominacija za Oscar) i *Ljudska oluja* (1940). Najuspjelije uloge ostvaruje u filmovima *Dobra vila* (1935) W. Wylera (njenoga drugog supruga), kao djevojka koja radi u kinu i u koju se zaljubljuju 3 muškarca, *Tako crvena ruža* (1935) K. Vidora, kao južnjačka ljepotica za am. Gradanskog rata, i *Trgovina iza ugla* (1940) E. Lubitscha, kao namještenica koja se postupno zbližuje s kolegom kojeg u početku ne podnosi (J. Stewart). Krajem 30-ih godina intenzivno nastupa u kazalištu,

a njen treći suprug — kaz. impresario L. Hayward — uspijeva joj isposlovati povoljan ugovor sa MGM-om. Ipak, 1944. napušta film, da bi se vratila samo još 1950. likom žene koja umire od raka u filmu *Ne pjevaj mi tužne pjesme* R. Matéa. Nastupila je u 16 filmova. Zbog nesređena privatnog života i postupnog gubljenja sluha (pa nije mogla čuti partnere na sceni) zapada u krizu i umire od prevelike doze barbiturata.

Ostale važnije uloge: *Konfeksijski anđeo* (H. C. Potter, 1938); *Tako završava naša noć* (J. Cromwell, 1941); *Pokrajnja ulica* (R. Stevenson, 1944); *Znak za plačku* (R. Thorpe, 1944). LIT.: M. Burrows, Patricia Neal and Margaret Sullivan, London 1971. B. Vid.

SULLIVAN, Barry (pr. ime **Patrick Barry**), am. glumac (New York, 29. VIII 1912). Studirao pravo na sveučilištima New York i Temple. Na Broadwayu debituira 1936, a na filmu 1943. Visok, vitak i tamnokos, uvijek ozbiljan (djelujući »okorjelo«), ubrzo postaje pouzdan tumač sporednih uloga, ali igra i glavne u niskobudžetnim filmovima (najčešće vesternima i thrillerima), ponekad uz poznate ženske zvijezde L. Young, J. Wyman, B. Davis, B. Stanwyck, D. Day i J. Crawford. Od druge polovice 50-ih godina vrlo je uspješan na televiziji, u čiju korist 70-ih godina i napušta film. karijeru.

Važnije uloge: *Dama u tamu* (M. Leisen, 1944); *Onda sutra* (I. Pichel, 1944); *Neizvjesnost* (F. Tuttle, 1946); *Svaki broj igra* (M. LeRoy, 1949); *Veliki Gatsby* (E. Nugent, 1949); *Život jedne žene* (G. Cukor, 1950); *Prokleta karavana* (R. Rowland, 1950); *Nepoznati* (R. Thorpe, 1951); *Plaćanje po zahtjevu* (C. Bernhardt, 1951); *Grad iluzija* (V. Minnelli, 1952); *Opasnost* (J. Sturges, 1952); *Krik progovorenih* (J. H. Lewis, 1953); *Kineska pustolovina* (D. Siegel, 1953); *Njenih dvanaest momaka* (R. Z. Leonard, 1954); *Strateška zračna komanda* (A. Mann, 1955); *Julie* (A. L. Stone, 1956); *Četrdeset ubojica* (S. Fuller, 1957); *Svjeto na pjaci* (G. Green, 1962); *Skupljanje orlova* (De. Mann, 1962); *Dvoji momak Willie* (A. Polonsky, 1970); *Kandidat* (M. Ritchie, 1972); *Zemljotres* (M. Robson, 1974); *Ljudski faktor* (E. Dmytryk, 1975). B. Vid.

SULLIVAN, C. Gardner, am. scenarist i producent (Stillwater, Minnesota, 18. IX 1879 — 5. IX 1965). Nakon studija na sveučilištu Minnesota novinar — ubrzo i jedan od najutjecajnijih u SAD. Kako je određen ugled stekao i kao književnik, 1911. angažira ga kompanija Edison kao pisca sinopsisa. Krajem 1913. otpočinje dugogodišnju suradnju sa Th. H. Inceom (npr. *Civilizacija*, 1916), a 1914. potpisuje ugovor s New York Motion Picture Company, kojoj postaje šef scenar. odjela. Zajedno s Inceom prelazi u kompaniju Triangle, potom u Famous Players-Lasky, napokon zajedno osnivaju *Associated Producers*; bio je producent nekoliko filmova C. B. De Millea i R. Juliana sredinom 20-ih godina. Značajan je kao jedan od scenar. pionira Hollywooda, svojim autentičnim pričama iz povijesti SAD zaslužan prvenstveno za rani razvitak vesterna (česte suradnje sa W. S. Hartom — npr. *Arijevac*, 1916). S dolaskom zvuka postupno se povlači, iako potkraj 30-ih godina uspješno piše za C. B. De Millea (*Gusar*, 1938 /osnova i za remake A. Quinna iz 1958/; *Union Pacific*, 1939; *Sjeverozapadna konjička policija*, 1940). Po njegovim scenarijima realizirano je više od 70 filmova.

Ostali važniji filmovi (kao scenarist): *Vrapci* (W. Beaudine, 1926); *Tri lica na istok* (R. Julian, 1926); *Yankee Clipper* (R. Julian 1927); *Alibi*

(R. West, 1929); *Zatvorena vrata* (G. Fitzmaurice, 1929); *Kubanska ljubavna pjesma* (W. S. Van Dyke, 1931); *Neobični interludij* (R. Z. Leonard, 1932). B. Vid.

SULLIVAN, Pat, am. animator podrijetlom iz Australije (Sydney, 1887 — New York, 16. II 1933). God. 1908. odlazi u London, gdje je karikaturist. U SAD od 1912. isprva je kabaretist i boksač, potom crtač stripova, napokon (od 1914) animator. S am. crtačem O. Messmerom osniva vlastiti studio, gdje oko 1917/18. stvaraju mačka → *Felixa*, lik koji će ubrzo postati veoma popularan, a 1925–28. doseći svoj vrhunac na filmu (inače, prvi se put na filmu pojavio 1919). Felix znači višestruku prekretnicu u kinemat. animaciji; prvi lik koji »osma umjetnost« ne preuzima iz stripa, već sama stvara i tek 1923. prenosi u strip, prva međunar. »zvijezda« oživljenog crteža, on na ekran donosi bitno inovativni »medijski humor«, svojevrsni nadrealizam koji ga čini originalnim i još uvijek začudnim: uvijek se ponaša kao nacrtni mačak a ne kao crtežna iluzija mačke, pa otud serija slavnih gegova u kojima, npr., upitnik koji mu se (kao graf. znak nedoumice) pojavljuje iznad glave koristi kao toljagu da otjera lava, ili pak vlastiti rep »otkida« da njime — kao udicom — hvata ribu. R. Mun.

SUPERSCOPE → **PROPORCIJE FILMSKE SLIKE**

SUPRASTANDARDNI FORMATI → **FORMATI, FILMSKI**

SUPRAKTRAKTIVNO MIJEŠANJE BOJA → **MIJEŠANJE BOJA**

SURTEES, Bruce, am. snimatelj. Član A. S. C., sin → Roberta S. Isprva asistent, snim. karijeru otpočinje 70-ih godina. Osobito se ističe u suradnji sa D. Siegelom (*Opčinjen i Skorpion ubija*, oba 1971; *Posljednji hitac*, 1976; *Bijeg iz Alcatraz*, 1979) i C. Eastwoodom (*Jeza u noći*, 1971; *Odmetnik Josie Wales*, 1976; *Firefox* i *Čovjek iz krčme*, oba 1982; *Iznenadni sraz*, 1983; *Blijedoliki jahač*, 1985). Izvan toga, vrlo je uspješno surađivao u filmovima *Lenny* (B. Fosse, 1974), za čiju je izražajnu crno-bijelu fotografiju gotovo dokumentarističke fakture nominiran za Oscar, *Noćna kretanja* (A. Penn, 1975), *Dan velikih valova* (J. Millus, 1978) i *Policajac iz Beverly Hillsa* (M. Brest, 1984). Radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Banda Colea Youngera i Jesseja Jamesa* (Ph. Kaufman, 1971); *Joe Kidd* (J. Sturges, 1972); *Pobuna robova* (J. L. Thompson, 1972); *Zaljubljeni Blume* (P. Mazursky, 1973); *Umri na drugom mjestu* (J. Flynn, 1974); *Dva filma za groš* (S. Donen, 1978); *Inchon* (T. Young, 1982); *Bijeli pas* (S. Fuller, 1982); *Psiho III* (A. Perkins, 1986). K. Mik.

SURTEES, Robert L., am. snimatelj (Covington, Kentucky, 9. VIII 1906 — Carmel, California, 5. I 1985). Član A. S. C., otac → Brucea S. Studirao fotografiju. Na filmu radi već od svoje 18. godine. Od 1927. je asistent snimatelja (npr. G. Tolanda i J. Ruttenberga), neko vrijeme i u studijima UFA-e u Berlinu. Samostalno snima od 1942. Oscarom je nagrađen tripot: za filmove u boji *Rudnici kralja Salomona* (C. Bennett, 1950) i *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959), te za crno-bijeli film *Grad iluzija* (V. Minnelli, 1952); osim toga, još je 13 puta — više no jedan dr. snimatelj — nominiran za tu nagradu. Osobito je zapažen po uspješnom suprotstavljanju raznih kromatskih tehnika: boje i sepije u *Aranžmanu* (E. Kazan, 1969), boje crno-bijeloga u *Ljetu '42* (R. Mulligan, 1971), te kolora iz 30-ih godina i suvremene tehnologije

u *Žalcu* (G. R. Hill, 1973). U fazi zamiranja interesa za crno-bijeli film istaknuo se upravo takvom fotografijom u *Posljednjoj kino-predstavi* (1971) P. Bogdanovicha, inspiriranom radovima poznatih am. fotografa.

Ostali važniji filmovi: *Trideset sekundi iznad Tokija* (M. LeRoy, 1944, sa H. Rossonom); *Glazba za milijune* (N. Taurog, 1944); *Sunce će zasjati sutra* (R. Rowland, 1945); *Bandit koji ljubi* (L. Benedit, 1948); *Nasilje* (F. Zinnemann, 1948); *Uljez u prašinu* (C. Brown, 1950); *Lagani dodir* (R. Brooks, 1951); *Quo vadis?* (M. LeRoy, 1951, sa W. V. Skallom); *Jači, vakeri* (J. Farrow, 1953); *Bijeg iz tvrdave* (J. Sturges, 1953); *Mogamba* (J. Ford, 1953, sa F. A. Youngom); *Duga, duga karavan-prikolica* (V. Minnelli, 1954); *Oklahoma!* (F. Zinnemann, 1955); *Proces* (M. Robson, 1955); *Porez na okrutnost* (R. Wise, 1955); *Labud* (Ch. Vidor, 1956, sa J. Ruttenbergom); *Plesačice* (G. Cukor, 1957); *Drvo života* (E. Dmytryk, 1957); *Zakon pririje* (J. Sturges, 1958); *Cimarron* (A. Mann, 1960); *Pobuna na brodu Bounty* (L. M. Lestone, 1962); *Kolekcionar* (W. Wyler, 1965, sa R. Kraskerom); *Tragom velike karavane* (J. Sturges, 1965); *Izgubljena komanda* (M. Robson, 1966); *Doktor Dolittle* (R. Fleischer, 1967); *Diplomac* (M. Nichols, 1967); *Slatko milosrđe* (B. Fosse, 1967); *Oslobođenje Byrona Jonesa* (W. Wyler, 1970); *Kauboiji* (M. Rydell, 1972); *Onaj drugi* (R. Mulligan, 1972); *Surova Oklahama* (S. Kramer, 1973); *Izgubljeni horizont* (Ch. Jarrott, 1973); *Hindenbrug* (R. Wise, 1975); *Neustrašivi Waldo Pepper* (G. R. Hill, 1975); *Životna prekretnica* (H. Ross, 1977); *Krvoava braća* (R. Mulligan, 1978, sa D. Petermanom); *Ilegalni ljubavnici* (R. Mulligan, 1978).

SURVAGE, Leopold (pr. ime **Leopold Friedrich Sturzwage**), franc. slikar i animator rusko-njem. podrijetla (Moskva, 1879 — Pariz, 1968). Studirao lik. umjetnost u Moskvi. U Francuskoj od 1908, među prvima otkriva moguću stvaralačku vezu između slikarstva i film. animacije, pa 1912–14. slika 104 slike (od 1000–2000 neophodnih) za apstraktni anim. film što ga namjerava realizirati. Oduševljeni G. Apollinaire objavljuje u svom časopisu »Les Soirées de Paris« (juli i august 1914) poznati Survageov manifest *Kolorirani ritam* (Le rythme coloré). Iako po izbijanju I svj. rata prekida dalji rad na filmu, S. 1917. priređuje izložbu slikarija za taj projekt. U katalogu Apollinaire piše: »Izvan statičnog slikarstva i kinematografske predstave dobivamo novu umjetnost na koju se brzo navikavamo, umjetnost koja računa s gledaocima posebno osjetljivim na pokrete boja, na prožimanje tonova, na njihove nagle i sporije promjene...«.

SUSCHITZKY, Peter, brit. snimatelj (London, 1940). Sin snimatelja austr. podrijetla Wolfganga S., isprva asistira ocu. Od 1963. snimatelj dokum. filmova, poznat postaje po proslavljenom kvazi-dokumentarcu *Dogodilo se ovdje* (K. Brownlow i A. Mollo, 1966). Otada alternira suradnju u osobenim autorskim ostvarenjima (npr. *Privilegij*, 1967, i *Gladjatori*, 1969, P. Watkinsa), izrazi to realist. filmovima (npr. *Charlie Bubbles*, 1967, A. Finneyja i *Leo Posljednji*, 1970, J. Boormana), projektima redatelja sklonih raskošnim vizualnim rješenjima (npr. kult-film *Rocky Horror Picture Show*, 1975, J. Sharmana, te *Lisztomania*, 1976, i *Valentino*, 1977, K. Russella) ili pak komerc. produkcijama (*Imperij uzvraća udarac*, 1979, I. Kershnera). Radi i za televiziju (npr. tv-serija *Henrik VIII i njegovih šest žena*).

Ostali važniji filmovi: *Juriš lake konjice* (T. Richardson, 1968, sa D. Watkinom); *Frula iz Ha-*

melina (J. Demy, 1971); *Krull* (P. Yates, 1982); *Lažna sličnost* (D. Cronenberg, 1988); *Onđe gdje se srce* (J. Boorman, 1989).

SUSPENSE, rasprostranjeni naziv za filmove kojima je jedna od najistaknutijih značajki napetost stvorena neizvjesnošću u pogledu ishoda radnje i sudbine likova (engl. *suspense*: napetost, neizvjesnost); naziv više upozoruje na to svojstvo filmova nego na određeni žanr, no — adekvatno sadržaju pojma — često se rabi i kao sinonim za krim. filmove (osobito *thrillere*), ponekad i za razne vrste akcionih, te filmova fantastike. Red.

SUSTAV ZVIJEZDA, također **star-sistem** (prema engl. *star system*), kinemat. fenomen koji se temelji na popularnosti film. → *zvijezda*. Razlog za termin *sustav/sistem* primarno je u tome, što se cijela proizvodnja neke kompanije (ponekad i čitave nacionalne kinematografije) u značajnoj mjeri temeljila na odgovarajućem broju »starova« koji su prethodno dokazano »privlačnošću« garantirali i budući financijski relevantan odziv publike (upravo kao i »žanrovski princip« planiranja proizvodnje s kojim se S. prožimlje). Dalji razlog novijeg je datuma: uvijek postoji više tipova koji tvore »strukturu«. Ta struktura odražava soc., polit. psihol. i dr. interese publike i društv. »nagradnjek«, i ustvari je korelat strukture društva u kojem se S. (uspješno) prakticira; stoga omogućuje ne samo historiografski uvid u tipologiju film. likova, sižeja i žanrova, već predstavlja i jednu od najpouzdanijih komponenti *sociologije filma* (pa i sociologije društva uopće). Kao struktura, S. je, naime, totalitet — skup funkcija s autoregulatornim i transformacijskim sposobnostima, dakle evoluirati ili trenutno reagira na pov. ili uže film. promjene (ali na njih istodobno i utječe). Unutar te strukture, koja posjeduje čitavu svoju »dijalektiku«, jasno se zamjećuju i neke njene stalne odrednice; tako, neizbježno, uvijek ga konstituira i *muške* i *ženske* zvijezde. Međutim, pored ove temeljne »biološke podjele« i biol. protuteže, S. i na ostalim razinama stvara podjele koje se temelje na raznim vrstama protuteže: *dominantni likovi* naspram *satelitskih*, *vitalni* nasuprot *ne-vitalnih*, *arhetipski* naspram *periodičnih*, »*pozitivni*« nasuprot »*negativnih*«, *nacionalno-regionalni* naspram »*stranih*« ili čak »*univerzalnih*«, itd.

Prvu afirmaciju S. stječe u Italiji (→ DIVIZAM), a potpunu u *Hollywoodu*: najprije praksom neovisnih producenata suprotstavljenih Th. A. Edisonu, da bi tokom 20-ih godina — prijelazom na indus. fazu film. proizvodnje — postao osnovica tzv. *studio-sistema*. Siri se i na dr. kinematografije, i njegovo »zlatno doba« traje sve do poč. 60-ih godina. Raspadom studio-sistema dolazi i do krize unutar sustava zvijezda.

Tipovi zvijezda. Iako postoji više pokušaja da se unutar sustava zvijezda definiraju i tipovi, najrazrađenija je ipak podjela njem. filmologa *Enna Patalasa*. Na popularnost ili aktualnost pojedinog tipa zvijezde utječe niz faktora: nacionalni, ekon. polit., sociol., psihol. i drugi. Neki tipovi zvijezda podrijetlo nalaze i u nacionalnim tradicijama književnosti, kazališta, povijesti ili, uopće, dominantnog nacionalnog načina života, ili pak onoga što za određenu naciju čini njenu temeljnu vrijednost; stoga je prva podjela tipova zvijezda na *nacionalne* i *međunarodne*.

Tokom 10-ih godina dominantna međunar. muška zvijezda je → *čovjek od akcije*, a ženska → *naivka*; njihova su protuteža *komičar* i → *fatalna žena*. U 20-im godinama dominiraju → *latinski ljubavnik* odn. → *stranac* te → *mondenka*, a protuteža su im *komičar* i ženski tip → *flapper*. Krajem 20-ih godina (dakle, s pojavom zvuka) i tokom 30-

-ih dominantnim muškim tipom postaje → *dobar loši momak*, a ženskim → *vamp*. Nakon *New Deala* (prva polovica 30-ih godina) dobar loši momak zamijenjen je → *momkom iz susjedstva*, dok među ženskim tipovima vodeća postaje → *dobra prijateljica*. Pred II svj. rat javlja se *gubitnik* (→ J. GABIN; H. BOGART), a među ženskim tipovima dominira → *pin-up*. Pedesetih godina dominantni su tipovi → *buntovnik bez razloga* i → *nimfeta*. Postoje i prijelazni tipovi, a ponekad pojedini tipovi deriviraju u neki drugi (npr. *momak iz susjedstva* često prerasta u *čovjeka od akcije*). Deriviranje pojedinog tipa zvijezde u neki drugi uvjetovano je i dobnom granicom glumca (tako, npr., *pin-up* prerasta u *mondenku*), što ponekad može biti vrlo nepovoljno po karijeru.

Tipovi glum. zvijezda uglavnom odgovaraju strukturi vrijednosti pojedinog društva u datomu pov. trenutku, tj. društveno »revolucionarnom« ili društveno »reakcionarnom«. U 60-im godinama, krizom sustava zvijezda, gubi se i jasna, razabirljiva granica između tipova zvijezda, pa pojedini glumci ujedinjuju odrednice različitih tipova, koje čak mogu pokazivati i potpuno kontradiktorne vrijednosti.

LIT.: E. Morin, *The Stars*, New York/London 1960; E. Patales, *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963; B. Belam, *Sjaj i bijeda filma*, Zagreb 1966; R. Dyer, *Stars*, London 1979.

An. Pet.

SUTEJEV, Vladimir Grigorjevič, sovj. animator, redatelj i scenarist (5. VII 1903). Od 1923. ilustrator knjiga za djecu, ubrzo prelazi na crt. film; animator je nekih od prvih sovj. animiranih filmova (npr. *Kina u plamenu*, 1925, N. P. Hoda-tejeva). Završivši Državni kinematografski institut, od 1928. realizira i autorske projekte. Sa L. K. Atamanovom korealizira zapažene filmove *Ulica poprijeko* (Ulica poperék, 1931), *Priča o bijelom bičicu* (Skazka pro belogo byčka, 1933), *Pjesak na Arktiku* (Kljaksja v Arktike, 1935) i dr., a samostalno *Šeširić* (Kolobok, 1937), *Bučno plivanje* (Sumnoe plavanie, 1937), *Muha-Cokotuha* (1941) i dr. Već prije II svj. rata piše scenarije za anim. filmove dr. autorā, dok se od 1950. bavi gotovo isključivo tom vrstom posla, i po tom je jedinstven u okvirima sovj. crtanog filma. Red.

SUTHERLAND, Albert Edward-Eddie, am. redatelj i glumac engl. podrijetla (London, 5. I 1895 — Palm Springs, California, 31. XII 1973). Vrlo mlad odlazi u Pariz, zatim u SAD, gdje stječe ugled kao glumac u vodviljima i muz. komedijama. Na filmu debitira 1914; ubrzo prelazi u kompaniju Keystone, gdje surađuje sa M. Sennettom i Ch. Chaplinom (kojem kasnije asistira u *Parižanki*, 1923, i *Potjeri za zlatom*, 1925). Režira od 1925. Prvi uspjeh postiže iduće godine (u Paramountu) jednim od prvih značajnijih filmova W. C. Fieldsa (*Stara vojnička igra* — It's the Old Army Game), s kojim i poslije često surađuje. S. je poznat u prvom redu po komedijama s poznatim komičarima: J. Oakiejem, B. Crosbyjem, E. Cantorom, tandemom G. Burns/G. Allen, a radi i za najpopularnije parove — Stanlija i Olija (*Leteci đavoli* — The Flying Deuces, 1939), te Abbotta i Costella (*Jedna noć u tropima* — One Night in the Tropics, 1940 / njihov prvi film). Kako njegov red. stil postupno zastarijeva, 1946. se povlači s filma. Već od 40-ih godina djeluje na televiziji, režirajući (povremeno i producirajući) igr. i dr. programe. Filmu se bez uspjeha pokušava vratiti 1956. u Vel. Britaniji. Ukupno je režirao 52 cjelovečernja filma.

Ostali važniji filmovi: *Tilliena razorena romanca* (Tillie's Punctured Romance, 1928); *Đavoli neba* (Sky Devils, 1932); *Međunarodna kuća* (International House, 1932); *Umorstva u zoološkom vrtu*

(Murders in the Zoo, 1933); *Diamond Jim* (1935); *Mississippi* (1935); *Poppy* (1936); *Sampanjski valcer* (Champagne Waltz, 1937); *Svaki je dan praznik* (Every Day's a Holiday, 1937); *Nevidljiva žena* (The Invisible Woman, 1941); *Dixie* (1943); *Slijedite momke* (Follow the Boys, 1944); *Abiejeva irska ruža* (Abie's Irish Rose, 1946). B. Vid.

SUTHERLAND, Donald, am. glumac kan. podrijetla (St. John, New Brunswick, 17. VII 1934). Od 14. godine disc-jockey na radiju, potom studira na sveučilištu Toronto, a od 1958. uči glumu na London Academy of Music and Dramatic Art. Karijeru otpočinje u kazalištima West Enda, dok na filmu debitira 1964. Isprva glumi sporedne uloge u brit. i am. filmovima. Zvijezda postaje likom hipernemarnoga, kratkovidnoga voj. kirurga Hawkeyea u filmu *M. A. S. H.* (R. Altman, 1970). Izgleda i nastupa koji privlače pažnju — vrlo visok, mršav, izrazito izdužena «moderni apartnog» lica prodornih svijetlih očiju, fiz. osobinama nije predodređen ni za kakav stereotip, već glum. izrazom u rasponu od «diskretnog minimalizma» do «neurotične egzaltacije» tumači najrazličitije likove: od krajnje introvertiranih do krajnje ekstravertiranih, od dramskih preko komičnih sve do (prvenstveno) ekscentričnih, pa i psihotičkih (izvorna je verzija tipa → stranca). Posebno se ističe u sljedećim filmovima: *Detektiv Klute* (A. J. Pakula, 1971), kao introvertirani, životno neiskusni policajac zatečen grubim velegradskim izazovima seksa i zločina; *Ne okreći se* (N. Roeg, 1973), kao otac traumatiziran smrću sina, koji na kraju povjeruje u nadnaravno što ga staje života; *Sjaj i bijeda Hollywooda* (J. Schlesinger, 1975), kao stanovnik Hollywooda pun inhibicija i frustracija koje ga navode na umorstvo; *Dvadeseto stoljeće* (B. Bertolucci, 1976), gdje igra izrazito odvratni lik izopačena i sadističkoga tal. fašista; *Casanova* (F. Fellini, 1976), u naslovnom liku znamenitog pustolova i erotomana, koji donosi u rasponu od groteskne raskalašenosti, preko izveštacene narcisoidnosti do rezignirano-patetičnog senzualizma; *Obični ljudi* (R. Redford, 1980), kao otac obitelji načete krizom razumijevanja i ljubavi, koji mukotrpno suzbija osjetljivost; *Kroz ušicu igle/Spijun zvan Iglu* (R. Marquand, 1981), kao racionalni i nemilosrdni njem. špijun u Britaniji, u kojem mlada žena (K. Nelligan) pobuđuje crtu osjećajnosti; *Threshold* (R. Pearce,

1982), gdje je za ulogu kirurga pred važnom odlukom nagrađen u Karlovym Varyma; *Vuk pred vratima* (H. Carlsen, 1986), kao slikar Gauguin. U 80-im godinama rjeđe nastupa u prestižnim filmovima, već kao kreativna potpora sudjeluje u projektima koji otkrivaju njegov polit. i soc. aktivizam (npr. *Suha sezona*, 1989, E. Palcy).

I njegov sin **Kiefer Sutherland** je glumac.

Ostale važnije uloge: *Fanatik* (S. Narizzano, 1965); *Obećaj joj bilo što* (A. Hiller, 1966); *Dvanaest žigosanih* (R. Aldrich, 1967); *Počnite s revolucijom... ja ću već stići!* (B. Yorkin, 1969); *Ratnici/Žlato za odvažne* (B. G. Hutton, 1970); *Alex u zemlji čudesa* (P. Mazursky, 1970); *Mala ubojstva* (A. Arkin, 1971); *Johnny je uzeo pušku* (D. Trumbo, 1971); *Dama i dijamanti* (T. Gries, 1973); *S. P. Y. S.* (I. Kershner, 1974); *Noć orlova* (J. Sturges, 1977); *Krvni srodnici* (C. Chabrol, 1977); *Invazija trećih bića* (Ph. Kaufman, 1978); *Velika pljačka vlaka* (M. Crichton, 1979); *Čovjek, žena i banka* (N. Black, 1979); *Ledeni pakao* (D. Sharp, 1979); *Sherlock Holmes i Jack Trbosjek* (B. Clark, 1980); *Povratak Maxa Dugana* (H. Ross, 1983); *Praskalice* (L. Malle, 1983); *Božji sud* (D. Davis, 1984); *Revolucija* (H. Hudson, 1985). Al. Pa.

SUTJESKA FILM, organizacija za proizvodnju filmova iz Sarajeva, osnovana na inicijativu *Udruženja filmskih radnika BiH* 1960, nakon krize proizvodnje u ovom film. središtu (koja je posebno pogodila dokum. film). Do 1975. bavi se isključivo proizvodnjom kratkometr. filmova — pretežno dokumentarnih, u nešto manjem opsegu kratkih igranih, te u nekoliko pokušaja i animiranih (crt. i lutarskih). Prvi direktor bio je D. Samokovlija. Proizvodnja ubrzo raste na više od 20 naslova godišnje, od toga polovica otpada na namjenske filmove. Dolaskom redatelja S. Jovičića za direktora (1963–81), te nešto kasnije film. kritičara P. Ljubojeva za umj. direktora (1965–70), potiče se razvoj autentičnog dokumentarca, kojemu su temelje postavili već afirmirani redatelji Ž. Ristić, H. Kravac, T. Janić, P. Majhrovski, V. Balvanović, G. Sipovac, M. Mutapčić i S. Mrkonjić. Tokom 60-ih godina redatelji B. Tanović, V. Hadžismajlović, V. Filipović, M. Fehimović, M. Kosovac, M. Kapidžić i B. Cengić unose novi senzibilitet u tradic. izraz, a poč. 70-ih godina P. Ljubojev, V. Stojanović, M. Komisar i N. Stojanović sve više uključuju elemente igr. filma i stilizacije. Značajni uspjesi na domaćim i međunar. smotrama donose ovoj produkciji epitet *Sarajevska škola dokumentarnog filma*. Proizvedena su i 2 igr. omnibus-filma u režiji M. Bapca, K. Rakonjca i Z. Pavlovića (*Kapi, vode, ratnici*, 1962; *Grad*, 1963). Nakon velike proizvodne krize igr. filma i rasformiranja Bosna filma i Studio filma (1975), S. preuzima imovinska prava i fond filmova tih poduzeća, te proširuje proizvodnju i na igr. film. U tom razdoblju javljaju se novi uspješni dokumentaristi — M. Idrizović, Z. Lavanić, R. Orozović, M. Zoranović, R. Stanišić, M. Mandić, B. Filipović, a stižu i nova priznanja — uz ostala, po dvaput Grand Prix na festivalima u Beogradu i Krakovu te jednom u Kairu. Na igr. filmu u okviru poduzeća debitiraju V. Ljubić (*Prkosna delta*, 1980), E. Kusturica (*Sjecaš li se Dolly Bell*, 1981, nagrađen Zlatnim lavom za debitantski film u Veneciji), N. Dizdarević (*Gazija*, 1981), V. Hadžismajlović (*Dvije polovine srca*, 1982) i R. Orozović (*Vanbračna putovanja*, 1988). N. Sić.

SVENSKA FILMINSTITUTET (akr. SFI), šved. filmski institut osnovan — odlukom Parlamenta — 1963. u Stockholmu sa zadatkom una-

pređivanja film. proizvodnje, stimuliranja kvaliteta filmova, školovanja film. kadrova (osobito tehničkih) te izučavanja šved. filma i njegovanja njegovih tradicija. Sredstva se formiraju ubiranjem takse od 10% od prihoda svih filmova u kinima u Švedskoj. Zbog velike koncentracije sredstava Institut se postupno razvio i u najveću šved. produkcijsku kuću. U njegovu izdanju od 1964. izlazi i najmeritorniji film. časopis Švedske → *«Chaplin»* (osnovan 1959); Institut izdaje i *Filmboken*, godišnjak sa svim podacima o filmovima prikazanim u Švedskoj, godišnju publikaciju o šved. filmu s esejima, kritikama i statističkim podacima, te *Svensk filmografi* (po dekadama), koja osim osnovnih podataka o svim filmovima proizvedenim u Švedskoj daje njihove sadržaje, kritike i izvore novih studija, knjiga i eseja o pojedinim film. djelima i određenim razdobljima.

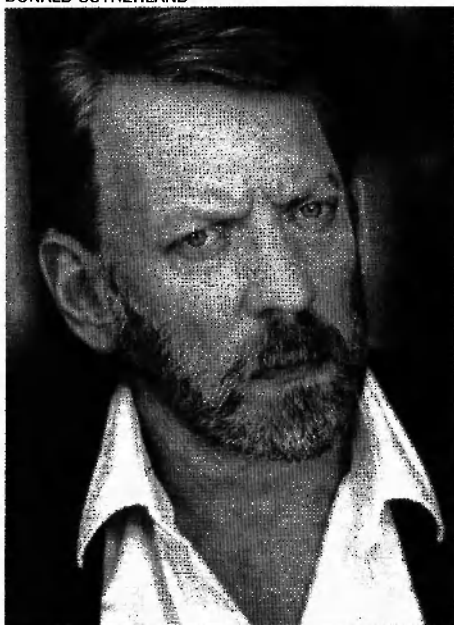
U sastavu Instituta od 1964. nalazi se i film. arhiv (*Cinemateket*) nastao preuzimanjem privatne institucije *Filmhistoriska samlingarna* osnovane 1933. kao arhiv šved. Akademije, koji je financirala Lauritzenova fundacija za film. istraživanja. Od ekskluzivne kolekcije Kinoteka se razvila u suvremen film. arhiv u kome su, od tog vremena, po novom zakonu deponirani svi filmovi proizvedeni u Švedskoj, a značajna sredstva se koriste i za nabavu najboljih djela svjetske produkcije. Osim zbirke filmova, posjeduje i moderan, kompjutorizirani dokumentacijski centar s mikrofilmovanim gradom, biblioteku sa zbirkom originalnih rukopisa šved. sineasta, fototeku i zbirku plaketa, te poseban odjel za restauraciju starih filmova. Smještena (kao i čitav Institut) u modernoj zgradi *Filmhuset* u Stockholmu (sagrađena 1970. na 115000 m³), Kinoteka svoje filmove prikazuje u nekoliko dvorana ove »filmske kuće», a preko posebnog odjela za film. klubove i šire po Švedskoj. Kao nasljednik Samlingarne član je Međunarodne federacije filmskih arhiva (→ FIAF) od 1946. V. Pog.

SVENSK FILMINDUSTRI, šved. proizvodna i distribucijska kompanija. Nastala je 27. XII 1919, kada je producent → *Charles Magnusson* svoju tvrtku *Svenska Biografteatern* udružio s najvećim konkurentom *AB Skandia*. S. je značajno pridonijela procvatu šved. nijemog filma proizvodnjom djela M. Stillera i V. Sjöstroma. Nakon što se Magnusson 1928. povukao, kompanija 30-ih godina — kao i šved. film u cjelini — doživljuje pad, da bi od 40-ih godina ponovno postala najjači šved. producent i najznačajniji promotor šved. filma u svijetu. Posebno je uspješno razdoblje tvrtke pod rukovodstvom *Carla Andersa Dymlinga* (1942–61), kada za nju rade A. Sjöberg, I. Bergman i A. Sucksdorff, a isto tako i za njegova nasljednika *Kennea Fanta*, koji angažira noviju generaciju šved. redatelja (npr. J. Troella i B. Widerberga). I 80-ih godina S. je među vodećim šved. producentima, ujedno i najveći distributer i vlasnik najvećeg broja kino-dvorana u zemlji. Studiji kompanije bili su isprva u *Lidingou* blizu Stockholma, a 40-ih godina izgrađeni su novi u *Stocksundu*. Red.

SVENWALL, Nils, šved. scenograf (1918). Na filmu od poč. 40-ih godina, surađuje s vodećim redateljima: H. Faustmanom (*Noć u luci*, 1943), G. Molanderom (*Žena bez lica*, 1947; *Eva*, 1948; *Razišći kvartet*, 1950), A. Sjöbergom (*Samo mati*, 1949), posebno I. Bergmanom (*Ljetna međuigra*, 1950; *Veselje*, 1950; *Zene čekaju*, 1952; *Ljeto s Monikom*, 1952), te dr. Da. Mć.

SVJETLO, FILMSKO, za film s jedne strane tehnička pretpostavka (nužna da bi film uopće

DONALD SUTHERLAND



mogao biti snimljen), a s druge važno *izražajno sredstvo*. Uporaba svjetla u filmu spada u nadležnost gl. snimatelja. Teh. i kreativne uloge svjetla međusobno su uvjetovane tako da se rješenja koja snimatelj iznalazi u svezi s uporabom svjetla najčešće određuju napretkom film. tehnologije.

Općenito, uloga svjetla kao izražajnog sredstva je da bude u funkciji poruke koju film kao cjelina želi prenijeti gledaocu. Pri tome način uporabe svjetla mora činiti cjelinu s ostalim čimbenicima vizualnog izraza, u prvom redu s kompozicijom slike, scenografijom i kostimografijom, kao i sa svim dr. informativnim, strukturnim i stilskim komponentama djela. Poseban zadatak snimatelja je da uporabom svjetla osigura montažni i fotografско-slikovni → kontinuitet.

Svjetlo, uz pomoć svog »pratioca« — *sjene*, daje volumen objektima i pomaže u stvaranju dojma dubine i perspektive u inače dvodimenzionalnoj film. slici. Zahvaljujući svjetlu gledatelj dobiva mnoge informacije potrebne za praćenje filma: od onih o dobu dana, o fiz. karakteristikama ljudi, predmeta, ambijenta i radnji, do suptilnih upozorenja o emocionalnom stanju likova. Posebno je važna funkcija svjetla da usmjerava pažnju gledatelja.

Da bi postigao ove složene ciljeve, snimatelj raspolaže sa 4 svojstva svjetla: *smjerom, kvalitetom, intenzitetom i bojom svjetla*. Važnost smjera svjetla nije u svjetlu samom, već u njegovoj suprotnosti — *sjeni*; tek sa sjenom S. postaje izražajno sredstvo. Određivanje i procjenjivanje smjera svjetla vrši se s obzirom na poziciju kamere (→ RASVJETA, FILMSKA), jer je samo iz te pozicije vidljivo koji će dijelovi kadra biti osvijetljeni, a koji ne. Sto je smjer rasprostiranja svjetla bliži osi objektivna kamere sjene će biti manje uočljive, i obrnuto. Postoje 2 različita načina prikazivanja trodimenzionalnog prostora na dvodimenzionalnoj film. slici; nazivi su preuzeti iz slikarstva. Prvi način se označava jap. riječju *notan*, jer je karakterističan za jap. slikarstvo, a predstavlja tehniku kod koje se sve informacije o prostornim odnosima i obliku predmeta dobivaju iz razlike o tonalitetu (svjetloći i boji) samih predmeta. Film. ekvivalent tog načina jest snimanje pod svjetlom, koje dolazi točno iz smjera objektivna kamere, tako da ne stvara nikakve zapažljive sjene, već mu je jedini zadatak da predmet učini vidljivim. Drugi način se označava tal. riječju *chiaroscuro* (svjetlo-tama, svjetlo-sjena). Stvarni odnosi tonaliteta predmeta ovdje su reinterpetirani gradacijom svjetla i sjene. Dok se kod *notana* oblik predmeta očitava samo iz njegove konture, dakle u osnovi dvodimenzionalno, kod *chiaroscuro* se javlja sjena iz čijeg se oblika, veličine i pozicije dobivaju informacije o trećoj dimenziji predmeta. Taj je način dominantan u film. praksi, jer ima uporište u svakodnevnom iskustvu (a film. fotografija najčešće teži realističnosti). *Chiaroscuro* daje predmetima volumen i čvrstinu, a prostoru dubinu. *Notan*, međutim, koji se iz teh. razloga i zbog zahtjeva za realističnošću u filmu rijetko susreće u čistom obliku, pokazuju svoju vrijednost kada se vizualni izraz želi prepuštiti obliku i boji, tj. scenografiji i kompoziciji.

Vodeći računa o smjeru svjetla, snimatelj zapravo vodi računa o izgledu i položaju sjene. Pravi izbor je onaj koji je u funkciji djela, koji će istaknuti poželjne, a prikriti nepoželjne karakteristike objekta, gdje »poželjno« ne znači uvijek »lijepo« i obrnuto.

Prilikom rada u interijeru ili u studiju, izvori su svjetla (a time i smjer njegova rasprostiranja) pod kontrolom snimatelja. Kod eksterijernih snimanja

pak izvor svjetla je sunce, kome se snimatelj mora prilagoditi izborom kuta snimanja ili čekanjem da ono dođe u odgovarajuću poziciju. Situacija je osobito »kritična« kod snimanja bližih planova, kada preokomit smjer sunca dovodi do prenatrženog »modeliranja« lica. Zbog toga se bliži planovi često snimaju tako da sunce bude u poziciji stražnjeg svjetla, čime pomaže odjeljivanju prednjeg plana od pozadine, a lice ostaje osvijetljeno samo mekim svjetlom neba.

Kvaliteta svjetla ovisi o vrsti izvora: što je izvor manji i udaljeniji od snimanog objekta, svjetlo je po kvaliteti tvrđe i obrnuto; što je izvor veći i bliži objektu, kvaliteta svjetla je mekša. *Tvrdo svjetlo* daju tzv. točkasti izvori: sunce, mjesec, svijeća, gola žarulja; *meko svjetlo* daju oblačno nebo i sve vrste izvora koji objekt ne osvijetljuju direktno, već refleksijom od neke veće površine. Zrake tvrdog svjetla padaju na predmet paralelno, zbog čega su prijelazi između svjetla i sjene oštri, a sjene koje predmet baca na okolinu jasno definirane i uočljive. Meko svjetlo (koje se naziva još i *difuznim*) zbog veličine svog izvora djeluje kao da dolazi iz raznih pravaca istodobno; rezultat je postupni prijelaz između svjetla i sjene. Sjena bačena na okolinu postaje manje upadljiva i nije više jasno definirana: ne slijedi točno oblik predmeta.

Iz navedenih karakteristika proizlaze velike razlike u lik. i upotrebnoj kvaliteti tvrdoga odn. mekog svjetla. Tvrdo svjetlo omogućuje precizno modeliranje i isticanje teksture predmeta. Zahvaljujući velikoj usmjerenosti lako ga je kontrolirati, odn. ograničiti na određene dijelove kadra. Najčešći izvor tvrdog svjetla u filmu je reflektor s fresnelovom lećom (→ RASVJETNA TIJELA), na karakteristikama kojeg je izgrađena čitava jedna estetika koja je film. rasvjetom dominirala do kraja 50-ih godina, a vrhunac doživjela u hollywoodskim filmovima prije pojave kolora: u razdoblju studijskog filma rasvjetni pristup se bazirao na uporabi precizno usmjerenih reflektora, postavljenih na mostovima iznad scene. Na taj su način stvarane složene rasvjetne sheme, u kojima je svaki reflektor imao precizno određenu funkciju: modeliranje lica, stražnje svjetlo, modeliranje scenografije itd. Dinamička mizanscena uvjetovala je ponavljanje ove sheme na čitavom scen. skom prostoru, što je činilo nužnom uporabu velikog broja reflektora.

Priroda tvrdog svjetla čini ga idealnim za postizanje *chiaroscuro*, koji je u crno-bijelom filmu bio najbolji način za davanje čvrstine i kontrasta slici. Zbog toga je opisana uporaba tvrdog svjetla u crno-bijelom filmu često rezultirala ostvarenjima izuzetne lik. vrijednosti, iako se sa stanovišta realističnosti taj pristup danas može činiti shematskim.

Mekano svjetlo, sa svojim blagim i neupadljivim sjenama, idealno je za postizanje *notana*. Zbog toga vizualne karakteristike kolor-filma, kojem ne prijeti opasnost od nedostatka kontrasta, pod mekim svjetlom dolaze do izražaja više nego pod tvrdim. To je i razlog što je nakon pojave filma u boji mekano svjetlo, koje je ranije bilo upotrebljavano gotovo isključivo u funkciji dopunskog svjetla, počelo zamjenjivati tvrdo svjetlo u funkciji glavnoga. Prilikom donošenja odluka o vrsti svjetla koju će upotrijebiti, snimatelj se ne rukovodi samo lik. razlozima, već vodi računa i o potrebama radnje i dojm. realističnosti. Budući da iskustvo veže tvrdo svjetlo uz sunce i noć, a meko uz oblačan dan, želja za uporabom mekog svjetla navela je snimatelje da oblačno vrijeme, kao pogodnije za snimanje, pretpostave sunčano-

mu. U doba crno-bijelog filma u gotovo svaki interijer prodiralo je sunce, iscrtavajući sjenu prozora na zidu. Današnji ideal interijera izgleda poput interijera s Vermeerovih slika: osvijetljen mekanim svjetlom koje dolazi od bočnog prozora okrenutog na sjever. *Chiaroscuro* koji tako nastaje djeluje izuzetno realistično, a mekoća svjetla i postupni prijelaz prema sjeni čine da boje »žive« svojim punim životom.

Pitanje intenziteta svjetla može se činiti čisto tehničkom. Intenzitet gl. svjetla snimatelj će odrediti rukovodeći se osjetljivošću emulzije i željenim stupnjem dubinske ostrine. Ali za uporabu svjetla kao izražajnog sredstva značajniji je međusobni odnos intenziteta pojedinih izvora svjetla, koji se naziva *balans svjetla*.

Čak i kod eksterijernih snimanja, kada je izvor svjetla sunce, praktički postoji više izvora svjetla: sunce kao glavno, a svjetlo neba i svjetlo koje se reflektira od raznih okolnih površina kao dopunsko. Odnos intenziteta gl. i dopunskog svjetla nazivamo *kontrastom svjetla*. Balans svjetla, međutim, uzima u obzir međusobne odnose intenziteta svih izvora svjetla u pojedinom kadru (odn. sekvenci). Promjenom balansa svjetla, ne mijenjajući pri tom njegovu kvalitetu i smjer, može se izmijeniti lik. izgled i smisao kadra. Pažnja gledatelja može se usmjeriti na lik glumca tako da ga se učini svjetlijim na tamnijoj pozadini, ali i obrnuto: ako se pozadinu učini svjetlijom od glumca, čime je istaknuta njegova silueta. Cilj je postignut u oba slučaja, ali su značenja, koja ta 2 pristupa nose, različita; koji je od njih više u funkciji filma ovisi o kontekstu u kojem se nalazi dotični kadar.

Već na samom početku razradbe svjetlosnog pristupa snimatelj vodi računa o balansu svjetla, te u skladu sa svojim namjerama raspoređuje rasvjetna tijela prema jačini i udaljenosti od objekta, kako bi svako rasvjetno tijelo dalo željeni intenzitet svjetla. Rezultat zatim provjerava → *svjetlomjerom* i vizualno, gledajući kroz zatamnjeno staklo (tzv. *pan-glass*). Ljudsko oko nije precizan instrument za procjenu balansa svjetla zbog svoje velike adaptabilnosti; pogled kroz tamno staklo, međutim, daje oku približno točnu sliku o svjetlosnim odnosima kakvi će biti registrirani na filmu. Ukoliko je raspon svjetloće prizora veći nego film. vrpca zbog svoje ograničene latitute može vjerno reproducirati, može se pojaviti potreba da se smanjivanjem kontrasta svjetla, što se u praksi svodi na dosvjetljavanje tamnijih dijelova kadra, taj raspon svjetloće smanji. To je čest slučaj u eksterijeru, kada sjene nastale od sunčanog svjetla mogu biti suviše tamne i bez detalja. Alternativa je ekspozicija na sjenu, čime se svjetlije dijelove kadra pušta da »pregore«. Takav je pristup čest u suvremenoj snim. praksi, osobito onoj koja se osniva na uporabi → *postojećeg svjetla*.

Osim za potrebe pojedinih specifičnih situacija, u film. praksi se upotrebljava *bijelo svjetlo*, koje po svojoj fizikalnoj definiciji sadrži sve valne dužine vidljivog dijela elektromagn. spektra. Intenzitet kojim su zastupljene pojedine valne dužine ovisi o tipu izvora svjetla. Ljudsko oko se automatski prilagođava tim razlikama, te stoga i svjetlo sunca i svjetlo žarulje prihvaća kao bijelo svjetlo, iako se ta 2 svjetla po svom spektralnom sastavu razlikuju. Spektralni sastav bijelog svjetla izražava se pojmom *temperatura boje*, koja se mjeri stupnjevima Kelvina (°K). U svjetlu *više temperature boje* zastupljeniji je plavi, a u svjetlu *niže temperature boje* crveni dio spektra. Prosječna temperatura boje sunčanog svjetla iznosi oko 5500°K, dok temperatura boje kućne žarulje iznosi oko

2800° K. To znači da sunčano svjetlo, u usporedbi sa svjetlom žarulje, djeluje plavo.

Za razliku od oka, film, emulzija nema mogućnost automatske adaptacije. Ukoliko se snima pod svjetlom koje se po temperaturi boje razlikuje od one na koju je u toku procesa proizvodnje senzibilizirana emulzija, reproducirane boje neće odgovarati stvarnim. Tehnički gledano, u tom je slučaju neophodno izvršiti korekciju postavljanjem odgovarajućih → *filtrara* pred izvor svjetla odn. objektivu kamere. Poseban problem predstavlja sunčano svjetlo, čija se temperatura boje mijenja tokom dana, što može otežati održavanje kolorističkog kontinuiteta unutar sekvence; taj problem se ipak može riješiti u laboratoriju.

Postoji, međutim, situacija u kojoj se oko ponaša jednako kao film. emulzija: ukoliko je istodobno suočena sa 2 svjetla različite temperature boje. U tom slučaju oko se ne može adaptirati, te 2 za njega normalno bijela svjetla doživljavaju kao koloristički različita. To se naziva *miješanim svjetlom*, što suvremena snim. praksa intenzivno koristi. Miješano svjetlo predstavlja realist. situaciju, koja ipak omogućuje mnoštvo kolorističkih efekata. Snimatelj je tako slobodan koristiti boju svjetla kao sredstvo za odvajanje planova, usmjeravanje pažnje, stvaranje kontrasta, tj. za sve ono za što mu je ranije bila potrebna primjena *chiaroscuro*. Zbog toga su situacije u kojima dolazi do miješanja svjetla (npr. sumrak) česte u suvremenom filmu.

Bo. Pop.

SVJETLOMJEER, fotoel. sprava za mjerenje intenziteta i kontrasta svjetla te određivanje ekspozicije. Prema tipu fotoosjetljivog elementa razlikuju se 2 vrste svjetlomjera. Prva upotrebljava foto-čeliju, najčešće selensku, koja pod utjecajem svjetla generira struju proporcionalnu jačini svjetla; foto-čelija je povezana s mikroampermetrom, čija kazaljka na izbaždarenoj skali omogućuje direktno očitavanje rezultata mjerenja. Drugi tip bazira se na uporabi foto-otpora, elementa koji pod utjecajem svjetla mijenja svoju el. vodljivost: taj tip mora biti opskrbljen baterijom kao izvorom struje. Mikroampermetar mjeri struju koju daje baterija, a ona varira u skladu s djelovanjem foto-otpora; kao foto-otpor najčešće služi kadmij-sulfidna čelija (CdS). Prednost *selenskih* pred *SdS-svjetlomjerima* je u tome što ne zahtijevaju poseban izvor struje. CdS-svjetlomjeri, međutim, mogu mjeriti znatno niže svjetlosne razine, što dolazi više od izražaja pri mjerenju svjetla za fotografiju (nego za film). U posljednje se vrijeme umjesto očitavanja putem kazaljke mikroampermetra javljaju svjetlomjeri koji se očitavaju preko digitalnog displeja.

Prema načinu uporabe, svjetlomjere također dijelimo u 2 vrste: jedni mjere intenzitet *upadnog*, a drugi *reflektiranog svjetla*. Pod upadnim svjetlom razumijevamo svjetlo koje pada na površinu objekta, a pod reflektiranim ono, koje se od nje odbija. Intenzitet upadnog svjetla ovisi o jačini, tipu i udaljenosti izvora, dok intenzitet reflektiranoga ovisi još i o stupnju refleksije površine objekta.

Određivanje ekspozicije metodom mjerenja reflektiranog svjetla može dovesti do pogrešnih rezultata zbog utjecaja stupnja refleksije odn. svjetloće objekta na mjerenje. Isto lice, osvijetljeno istim svjetlom, dat će različite rezultate ukoliko se nalazi ispred tamne, odn. ispred svijetle pozadine, jer S. za mjerenje reflektiranog svjetla mjeri zbroj intenziteta svjetla reflektiranog od svih objekata koji se nalaze u vidnom polju svjetlomjera. Relativno velik vidni kut svjetlomjera otežava mjerenje, jer uvijek postoji mogućnost da u polje

mjerenja uđe dio neba ili neko rasvjetno tijelo koje će svojom svjetlošću dovesti do pogrešnih rezultata. To se može izbjeći ako se ne mjeri svjetlo koje se reflektira od objekta, već se u poziciju objekta stavi tzv. *siva karta* — karton sive boje i stupnja refleksije 18%. Takva refleksija odabrana je zbog toga što upravo ona predstavlja geom. sredinu svih površina različitih stupnjeva refleksije koji se najčešće nalaze u nekomu »prosječnom« prizoru. Određivanjem ekspozicije prema ovom prosjeku postiže se da svi objekti koji su svjetliji od prosjeka budu u odgovarajućem stupnju naadeksponirani (dakle svjetliji), a oni koji su tamniji od prosjeka podeksponirani (dakle tamniji), čime odnos svjetloća ostaje sačuvan. Rezultati više ne ovise o zastupljenosti tamnijih i svjetlijih površina u pojedinom kadru, čime je omogućeno očuvanje kontinuiteta svjetloće pojedinih objekata u nizu kadrova. Mjerenjem reflektiranog svjetla pravilno se određuje ekspoziciju samo onda kada prosječni stupanj refleksije objekata koji se nalaze u vidnom polju svjetlomjera iznosi 18%.

Svjetlomjeri ugrađeni u tijelo kamere (*TTL*, akr. od engl. *through the lens*: koji mjere kroz objektiv) mjere reflektirano svjetlo. Njihovo vidno polje mijenja se s vidnim kutom objektivu. Postoje razne konstrukcije *TTL-svjetlomjera* koji sužavanjem vidnog polja i dr. rješenjima nastoje ublažiti greške pri mjerenju. U određenim situacijama rezultati mogu zadovoljavati, ali ne odgovaraju za profesionalnu uporabu.

Posebna vrsta svjetlomjera za mjerenje reflektiranog svjetla su tzv. *spotmetri* (engl. *spot*: točka), opremljeni objektivom vrlo uskog kuta (tipično 1°), koji omogućuju precizan izbor površine s koje će se mjeriti. Za njih vrijede sva ograničenja navedena za mjerenje reflektiranog svjetla, ali oni se primjenjuju u mjerenju općeg kontrasta, tj. razlika u stupnju svjetloće pojedinih dijelova prizora.

Reflektirano svjetlo mjeri se usmjeravanjem svjetlomjera iz pozicije kamere prema objektu. Ispred foto-osjetljivog elementa svjetlomjera najčešće se nalazi optički kolektor, koji prikupljanjem zraka svjetla omogućuje mjerenje pri nižim svjetlosnim nivoima.

Upadno svjetlo mjeri se postavljanjem svjetlomjera u poziciju objekta i usmjeravanjem prema kameri. Ispred foto-osjetljivog elementa ovog svjetlomjera nalazi se polukugla od mlječno-bijele plastike; predstavlja model trodimenzionalnog objekta. Na njenju površini svjetlo se »ponaša« isto onako kako bi se »ponašalo«, npr., na površini ljudskog lica. Ukoliko je osvijetljena i s više izvora svjetla i iz različitih smjerova, polukugla će sva ta svjetla u proporcionalnim omjerima propustiti kroz svoju plohu i proslijediti ih foto-osjetljivom elementu. Određivanje ekspozicije mjerenjem upadnog svjetla osniva se na principu 18%-tne sive karte, na čiju refleksiju je baždarena skala svjetlomjera. Svjetlomjeri za mjerenje upadnog svjetla opremljeni su i diskom od istog materijala, koji omogućuje mjerenje intenziteta pojedinih izvora. Dvodimenzionalna priroda diska omogućuje mjerenje u točno određenom smjeru, čime se isključuje opasnost od utjecaja dr. izvora. Mjerenje intenziteta pojedinih izvora omogućuje kontrolu kontrasta i balansa svjetla (→ *RASVJETA*, *FILMSKA*; *SVJETLO*, *FILMSKO*). Svjetlomjeri za mjerenje upadnog svjetla dominantni su u profesionalnoj film. praksi. Pojedine komerc. izvedbe svjetlomjera omogućuju da se jednostavnom promjenom nastavaka istim instrumentom mjeri upadno i reflektirano svjetlo, kao i da ga se pretvori u spotmetar. Načini očitavanja rezultata mjerenja,

kao i određivanja ekspozicije, razlikuju se od modela do modela. Jedni omogućuju izravno očitavanje rezultata sa skale svjetlomjera, dok se kod drugih tako očitani rezultati prenose na kalkulator inkorporiran u tijelo svjetlomjera koji daje konačne rezultate (ovisno o odabranoj osjetljivosti emulzije i frekvenciji kamere).

Većina svjetlomjera za mjerenje upadnog svjetla omogućuje očitavanje intenziteta svjetla u *foot-candleima* (*fc*), anglosaksonskim jedinicama za mjerenje *iluminacije* (*intenziteta svjetla*). *Fc* se definira kao iluminacija koju daje izvor svjetla snage od 1 *candlea* na udaljenosti od 1 *stope* (engl. *foot*; stopa). Metrički ekvivalent je *lux* — iluminacija koju daje izvor snage od 1 *candlea* na udaljenosti od 1 *m*. Za obračunavanje vrijedi: 1 *fc* = 10,76 *lux*; 1 *lux* = 0,092 *fc*.

Bo. Pop.

SVJETSKI FESTIVAL ANIMIRANOG FILMA u Zagrebu (akr. *SFAF*), stalna film. manifestacija koja se od 1972 (nakon gašenja istovrsnog festivala u *Mamaji* /Rumunjska/) bijenalno održava poč. lipnja. Jedan je od 4 (odn. 5) tradic. svjetska festivala koji se odvijaju pod pokroviteljstvom → *ASIFA-e* (*Annecy*, *Ottawa*, *Varna* /od 1985. i *Hiroshima*/). Održavaju se naizmjenično: jedne godine *Annecy*, *Varna* i *Hiroshima*, a sljedeće *Zagreb* i *Ottawa*.

Osnovan odlukom *ASIFA-e* 1969 (osnivač i prvi direktor festivala *Zelimir Matko*), S. se u svijetu ubrzo afirmirao kao jedan od najznačajnijih festivala animacije, dobrom organizacijom i stvaranjem specifičnoga festivalskog ugođaja privlačeći svaki put sve veći broj stvaralaca iz velikog broja zemalja. Osnivanju festivala i njegovoj afirmaciji umnogome je pridonio ugled → *Zagrebačke škole crtanog filma*: S. je i organiziran uz pomoć *Zagrebačkog filma*, a njegovi nosioci su mnogi značajni predstavnici zagrebačke animacije. Posebna je zasluga ovog festivala što je prvi uveo međunar. selekcijsku komisiju koja vrši izbor prijavljenih filmova, čime je povećana objektivnost izbora i postignuta ujednačenost kvalitete na unaprijed utvrđenim visokim kriterijima. Ta je praksa nakon toga prihvaćena kao uvjet i za sve ostale festivale animacije koji se održavaju pod pokroviteljstvom međunar. društva crt. filma *ASIFA*.

Festival se prvo održavao u velikim dvoranama (Dom JNA, Studentski centar, Koncertna dvorana »Vatroslav Lisinski«), da bi posljednjih godina bio premješten u sam centar grada, gdje se program odvija u nekoliko dvorana i na otvorenim prostorima trgova, te tako prerasta u svojevrsni »urbobfest«. Petodnevni program festivala sastoji se od programa filmova u konkurenciji, informativne sekcije, retrospektiva i niza dodatnih programa (izložbi, promocija knjiga, predavanja, video-projekcija, zasebnog tv-programa, animo-marketa /povremeno/ i dr.), a u posebnom se programu prikazuju i nagrađeni filmovi s prošlogodišnjih *ASIFA*-inih festivala. Prosječno se prijavljuje do 400 filmova iz oko 30 zemalja, od kojih se do 50 uzima za službenu konkurenciju, a isto toliko za informativnu sekciju. Pravo sudjelovanja u službenoj konkurenciji imali su prvih godina samo filmovi koji nisu bili nagrađivani na dr. festivalima, a posljednjih godina izuzeti su samo filmovi nagrađeni prethodne godine u *Annecyju* i *Varni*. Međunar. žiri proglašuje najbolji film kojem se dodjeljuje *Grand Prix*; dodjeljuje se još 6 glavnih nagrada za filmove u pojedinim kategorijama (3 u svakoj): *A* — filmovi do 5 min, *B* — filmovi od 5–12 min, *C* — filmovi od 12–30 min, *D* — obrazovni filmovi, *E* — filmovi za djecu, *F* — debitantski filmovi; pored toga, postoji još niz specijalnih nagrada (za animaciju, likovnost, zvuk, scenarij,

glazbu i dr.), te nekoliko nagrada posebnih žirija, film. kritičara i gledatelja. Na posljednjim festivalima uvedena je i nagrada za životno djelo: 1986. *Norman McLarenu*, 1988. *Chucku Jonesu* i 1990. *Johnu Halasu*.

S. je umnogome pridonio popularizaciji i afirmaciji niza autora, grupa i škola anim. filma, kao i nacionalnih kinematografija. V. Maj.

SVJETSKI FESTIVAL ANIMIRANOG FILMA (Gl. nagrade)

1972
Grand
Prix:

Bitka kod Kerženca I. Ivanova-Vana i J. Norštejna (SSSR)

A: **Film o kadi** M. Beamsa (SAD)

B: **Operation X-70** R. Servaisa (Belgija)

C: **Nešto vruće** Z. Grgića (Jugoslavija)

D: **Joshua i klupko** J. C. Langea (SAD);

E: **Stijene br. 12** J. Hensona (SAD)

F: **Putnik drugog razreda** B. Dovnikovića (Jugoslavija)

1974
Grand
Prix:

A: **Dnevnik** N. Dragića (Jugoslavija)

B: **Sizif** M. Jankovića (Mađarska)

C: **Putnik drugog razreda** B. Dovnikovića (Jugoslavija)

D: **Animirani kolač** R. Bloomberga (SAD)

E: **Lisica i zec** J. Norštejna (SSSR); **Zagor i glazbena trava** P. L. de Maasa (Italija)

F: **Dugo crtano putovanje** G. Scarfea (Vel. Britanija)

1976
Grand
Prix:

A: **Satiemania** Z. Gašparovića (Jugoslavija)

B: **Specijalna dostava** J. Weldon (Kanada)

C: **38 papagaja, 5 majmuna i 2 slonice** I. Ufimceva (SSSR)

D: **Kuća koju je sagradio Jack A. Hrzanovskog** (SSSR); **Sportski život** Z. Grgića (Jugoslavija)

E: **Tišina** I. Orosza (Mađarska)

1980
Grand
Prix:

A: **Bajka nad bajkama** J. Norštejna (SSSR)

B: **Igra laktovima** P. Driessena (Kanada)

C: **Posljednji sunčev zrak** N. Majdaka (Jugoslavija)

D: **Tri pronalazača** M. Ocelota (Francuska)

E: **Pasja droga** K. Pindala (Kanada)

F: **Smiješak za tetku** G. Deitcha (SAD); **Animalia IV — Mačka** T. Hernadija (Mađarska)

1982
Grand
Prix:

A: **Gordijski čvor** Z. Szilagyija (Rumunjska)

B: **Put k susjedima** N. Dragića (Jugoslavija)

C: **E B. Pojara** (Kanada)

D: **Izgubljeni svijet** A. Kavija i J. Ruohomakija (Finska)

E: **Ptica prasicas** R. Condieja (Kanada)

F: **Zagleri me** S. Weisea (SAD)

F: **Bez uzrujavanja** T. Bakse (Mađarska)

1984
Grand
Prix:

A: **Skakanje** O. Tezuke (Japan)

B: **Šampinjoni** P. Veilleuxa (Kanada)

C: **Tamna strana mjeseca** A. Tatarikije (SSSR)

D: **Crno-bijeli film** S. Sokolova (SSSR)

E: **Augusta se dotjeruje** C. Varge (Mađarska)

F: **Putešestvije jednog mrava** E. Nazorova (SSSR)

1986
Grand
Prix:

A: **Poljubi me, meka gumico** Z. Čoka (Jugoslavija)

B: **To je nešto sasvim drugo** A. Fedulove (SSSR)

C: **Mila nam propast — duboki san** D. Andersona (Vel. Britanija)

D: **Ulica krokodila braće Quay** (Vel. Britanija)

E: **Trideset šest pismena** A. Daa (Kina)

F: **Vuk i telić** M. Kamaeneckog (SSSR)

1988
Grand
Prix:

A: **Tango kriminal** S. von Kleista (Francuska)

B: **Doručak na travi** P. Parne (SSSR)

C: **Muzej** P. Dollemana (Nizozemska)

D: **George i Rosemary** A. Snowdena i D. Finea (Kanada)

E: **Remont u zoološkom vrtu** N. Lerenera (SSSR)

F: **Mjesec A. Skenfielda** (Australija)

1988
Grand
Prix:

A: **SWAIN, Mack**, am. glumac (Salt Lake City, Utah, 16. II 1876 — Tacoma, Washington, 25. VIII 1935). Nakon što je 22 godine bio kaz.

B: glumac, 1913. prelazi na film (kompanija Keystone M. Sennetta, za kojeg nastupa u većini njegovih filmova od 2 role). Visok i snažne građe, golemih brkova i jakih obrva, ukalupljen je u lik »naprasitog čudovišta«, kao klas. komički antagonist slapstick-komedije. Posebno je zapažen kao suprotnost krhkosti Ch. Chaplina u filmovima *Njegova pretpovijesna prošlost* (Ch. Chaplin, 1914), kao spilijski kralj kojem Charlot otima prijestolje, i *Tilliena razorena romanca* (M. Sennett, 1914), kao kivni otac Charlotove izabranice (M. Normand). Nakon što je Chaplin prešao u kompaniju Essanay, S. postaje Sennettova »zamijska« zviježda i partner G. Swanson u seriji komedija (u Evropi poznat kao *Ambroise*). Kada Ambroiseova popularnost opada, opet ga angažira Chaplin. Tako u filmovima *Visoko društvo* (1921) i *Dan isplate* (1922) igra oca E. Purviance, u *Hodočasniku* (1922) je debeli pastor — Charlotov suputnik, dok najpoznatiju ulogu daje kao Big Jim — kopač zlata i Charlotov ljudožderski nastrojani kompanjon u *Potjeri za zlatom* (1925). Odigrao je i komične uloge u filmovima *Muškarci više vole plavuše* (M. St. Clair, 1928) i *Tilliena razorena romanca* (A. E. Sutherland, 1928), kao i karikaturalne epizode u filmovima *Kiki* (C. Brown, 1926), *Voljeni grubijan* (A. Crosland, 1927) i *Posljednja opomena* (P. Leni, 1929). Povukao se 1932. već teško hendikepiran bolešću. H. Hr.

C: **SWANSON, Gloria** (pr. ime **G. Josephine Mae Swenson**), am. glumica (Chicago, 27. III 1897 — New York, 4. IV 1983). Kći oficira, iz obitelji švedsko-tal. podrijetla. Isprva trg. pomoćnica. Na



GLORIA SWANSON

filmu od 1913. u kompaniji Essanay u Chicagu (na »špicu« je prvi put potpisana 1915), glumi nezapažene sporedne uloge uz tadašnjeg (od 6) supruga W. Beeryja, koji je i odvođi u Hollywood. God. 1916/17. angažira je M. Sennett za kompaniju Keystone-Triangle (oko 10 komedija te 8 filmova u ulogama neshvaćenih supruga ili prijateljica). Nakon što se kratkotrajno okušala kao pjevačica, angažira je C. B. De Mille. U 6 njegovih filmova (npr. *Ne mijenjaj supruga*, 1918; *Muški rod — ženski rod*, 1919; *Stare supruge za nove*, 1920; *Anatolove ljubavne veze*, 1921), romant. komedija poznatih kao »farse iz spavaćih soba«, kao protagonistica bračnih i izvanbračnih pustolovina visokog društva S. postaje utjelovljenje — mondenke, ljubiteljice luksuza i statusnih simbola (npr. kupi se u bazenima od oniksa /vrlo poznate scene u De Milleovim filmovima/); sl. stil prakticira i u privatnom životu (ogrtači od perja, cipele s izuzetno visokim potpeticama). Na vrhuncu popularnosti 1921. prelazi u Paramount i jednako uspješno surađuje sa S. Woodom (10 filmova: npr. *Veliki trenutak*, 1921; *Nemoj reći sve*, 1921; *Preko svih prepreka*, 1922) i A. Dwanom (8 filmova: npr. *Zaza*, 1923; *Muškaraca*, 1924; *Kakve li udovice!*, 1930). Prilagodljiva različitim žanrovima (od komedija i melodrama do pseudopov. kostimiranih spektakla), ekspresivnih gesta i mimike, vrlo privlačna ovalnog lica velikih očiju, najbolja ostvarena davala je ulogama frivolnih dokoličarki i pariških *gigolettes*, ali uvijek žena koje se žele emancipirati od ovisnosti o muškarcu, kojima je — uz konkurenticu P. Negri — postala »seks-simbol« 20-ih godina. God. 1926. odbija obnovu ugovora s Paramountom (za tada rekordnih milijun dolara godišnje), te osniva vlastitu kompaniju (distribuirala preko United Artists). Kritika je dobro primila filmove *Sadie Thompson* (R. Walsh, 1928) i *Uljez* (E. Goulding, 1929), za koje je nominirana za Oscar. Pozornost je privukao i film *Kraljica Kelly* (1928), o učenici zaljubljenici u princa, u koji je kapital uložio i J. Kennedy, a redatelj E. von Stroheim je priču napisao upravo za nju; kako je uzajamna netrpeljivost redatelja i glumice neprestano rasla, snimanje je prekinuto. Ugodna glasa, uspješno se prilagođuje zv. filmu, ali njezin tip zastarijeva, pa nastupa tek povremeno (npr. *Večeres ili nikad*, 1931, M. Le-Roya). Bavi se modno-kozmetičkom propagandom i kreiranjem odjeće, a na Broadwayu zapaženo tumači gl. ulogu u *Dvadesetom stoljeću* B. Hechta i Ch. MacArthura. Poratni film. gleda-



G. SWANSON u filmu
Sadie Thompson (sa
L. Barrymoreom)

telji identificiraju je s tragičnim likom i sudbinom Norme Desmond, bivše dive nij. filma koja živi od uspomena i opsesije o trijumfalnom povratku u *Bulevaru sumraka* (1950, nominacija za Oscar) B. Wildera. Objavila je autobiografiju *Swanson on Swanson* (New York 1980).

Jedna od najistaknutijih predstavnica »zlatnog doba«¹ hollywoodskog *glamoura*, simbioza → mondenke i → vampa, snažnog temperamenta i uvjerljivosti glume, S. je pripremila ukus i fantaziju gledateljstva za »mitske zvijezde«² G. Garbo i M. Dietrich.

Ostale važnije uloge: *Njegov novi posao* (Ch. Chaplin, 1915); *Hollywood* (J. Cruze, 1923); *Kolibri* (S. Olcott, 1924); *Madame Sans-Gêne* (L. Perret, 1925); *Neukrotiva dama* (F. Tuttle, 1926); *Indiskrecija* (L. McCarey, 1931); *Glazba u zraku* (J. May, 1934); *Moj sin Neron* (Steno, 1955); S. O. S. iz *Boeinga 747* (J. Smight, 1974, glumi samu sebe).

LIT.: L. Carr, *Four Fabulous Faces*: Garbo, Swanson, Crawford, Dietrich, New Rochelle 1970; R. Hudson/R. Lee, Gloria Swanson, New York 1970.

Al. Pa.

SWEET, Blanche (pr. ime B. Alexander), am. glumica (Chicago, 18. VI 1895 — New York, 6. IX 1986). Kći kaz. glumaca; na sceni već od 3. godine, na filmu debitira 1909 (kompanija Edison). Prešavši iste godine u Biograph, do 1914. je favorizirana glumica D. W. Griffitha (npr. *Glas djeteta*, 1911; *Manje zlo i Vječita majka*, 1912; *Angelov dolazak i Uhlje i voda*, 1913). Za razliku od dr. Griffithovih protagonista (npr. L. Gish ili M. Marsh), koje su igrale nježne i bespomoćne žene, S. je tumačila čvrste i samoinicijativne. Izuzetne ljepote, djelujući odlučno, osobito se ističe u Griffithovim kratkometr. vesternima i dr. akcionim filmovima, s najzapaženijom ulogom službenice koja zadržava pljačkaše dok ne stigne pomoć u *Telegrafistici iz Lonedalea* (1911); glumila je i naslovni lik u prvom Griffithovu cjelovečernjem filmu *Judita iz Betulije* (1914), a nastupila je i u idućima — *Bijeg iz Dome*, *slatki dome* (također 1914). Nakon razlaza s Griffithom 1915 (zbog naprasita karaktera /uzrokovanog i suviše intenzivnim radom/ često se sukobljavala sa suradnicima) prelazi u tvrtku J. L. Laskyja i postiže uspjeh *Warrenovima iz Virginije* (1915) C. B. De Millea. Ubrzo ponovno mijenja kompaniju: prvo tumači O'Neilovu junakinju u ekranizaciji *Anne Christie* (1923) J. Griffitha Wraya (u produkciji Th. H. Incea), a potom s tadašnjim suprugom, redateljem M. A. Neilanom prelazi u novoosnovani MGM i ističe se u njegovim filmovima *Tesa* (1924)

i *Sportska Venera* (1925). Od sredine 20-ih godina karijera joj opada. Posljednju značajniju ulogu ostvaruje u Vel. Britaniji: *Zena u bijelom* (1929) H. Wilcoxa. Film napušta 1930 (vraća se samo još jednom 1959) i posvećuje se vodviljima. Igrala je 124 film. uloge.

LIT.: A. Slide, *The Griffith Actresses*, New York 1973. B. Vid.

SWERLING, Joseph-Jo, am. scenarist i pisac (8. IV 1894 /negdje 1897/). Rođen u Rusiji od roditelja Amerikanaca, u SAD od djetinjstva. Isprva novinar, potom piše za vodvilj i kazalište (njegov musical *Momci i djevojke* — *Guys and Dolls* /sa A. Burrowsom/ ekranizirao je J. L. Mankiewicz 1955). U Hollywoodu od 1929, kada su trebale biti ekranizirane 2 njegove uspješne kaz. komedije; na prvomu originalnom scenariju surađuje 1930. U prvoj fazi karijere (do 1936. u Columbiju) osobito uspješno surađuje sa F. Caprom (*Dokoličarke* i *Kiša ili sunce*, 1930; *Dirižabl*, *Čudotvorka* i *Platinasta ljepotica*, 1931; *Zabranjeno*, 1932), potom radi za još neke vodeće redatelje — F. Borzagea (*Čovjekov dvorac*, 1933, i *Nema veće slave*, 1934) i J. Forda (*Cijeli grad priča*, 1935). U 40-im godinama jedan je od najuglednijih hollywoodskih scenarista, uspješan u raznim žanrovima (ali najčešće s primjesama melodrame): *Stvoreni jedno za drugo* (J. Cromwell, 1939), *Zakon Divljeg zapada* (W. Wyler, 1940), *Krv i pijesak* (R. Mamoulian, 1941), *Čamac za spašavanje* (A. Hitchcock, 1944), *Divan život* (F. Capra, 1946) i dr. Povlači se poč. 60-ih godina.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Novčići s neba* (N. Z. McLeod, 1936); *Ja sam zakon* (A. Hall, 1938); *Prava slava* (H. Hathaway, 1939); *Potvrdi ili opovrgni* (A. Mayo, 1941); *Ponos Jenkija* (S. Wood, 1942); *Zasjeda na dnu mora* (A. Mayo, 1943); *Prepušti je nebu* (J. M. Stahl, 1945); *Oluja na Istoku* (Ch. Vidor, 1953); *Kralj ludih dvadesetih* (J. M. Newman, 1961). B. Vid.

SYBERBERG, Hans-Jürgen, njem. redatelj (Nossendorf, 8. XII 1935). Studirao historiju umjetnosti i njem. književnost. Isprva asistent redatelja u kazalištu Kammerspielen u Münchenu, od 1963. djeluje na radiju u Bavarskoj, a 1965. otpočinje film. karijeru kao dokumentarist. Jedan od najobrazovanijih film. redatelja, ustraje na avangardnomu i nekomerc. pristupu mediju, te se ističe kao inovator na planu film. jezika. Izuzetno bogato tkivo njegova film. mišljenja čine mitovi, suvremena njem. historija, njeni tragičari i tirani, te ideologija i narod, što on prezentira i eksplicira kombinacijom dokumentarističke metode i vlasti-

tih umj. refleksija, uz rafiniran osjećaj za sintezu filma i muzike, tako da su njegovi projekti — zapravo — refleksije o odnosu umjetnosti i politike. U svom manifestu *Film, muzika budućnosti* (Le film, musique de l'avenir, Pariz 1975) S. »objavljuje rat«³ svim »formama suvremenoga filmskog dijaloga i bulevarskom filmu pravljenu u skladu s hollywoodskom tradicijom«. Ključni gradivni element njegova organizacijskog modela jest *mu-zika*. On želi oformiti jezik u obliku monologa, s jednim glasom (često glumica E. Clever) ili zborom, sačinjen od dijelova riječi, tišine, fiksiranih kadrova kojima će se iskazati epska jasnoća, otuđenje, patos, san, vizija; muzika pritom nije samo pratnja, a montaža mora režiži dati ritam. Budućnost film. medija S. vidi primarno u stilizaciji i teatralizaciji.

Važniji filmovi — dokumentarni: *Romy. Anatomija jednog lica* (Romy. Anatomie eines Gesichts, 1965); *Sex Business* — *Made in Pasing* (1970); *Winifred Wagner i povijest kuće Wahnfried 1914–75* (Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914–1975, 1976); televizijski: *Theodor Hirneis* (Theodor Hirneis, oder wie man ehem. Hofkoch wird, 1972); igrani: *Scarabea* (Scarabea — wieviel Erde braucht der Mensch?, 1969); *San Domingo* (1970); *Ludwig — rekviem za jednoga dječanskog kralja* (Ludwig — Requiem für einen jungfräulichen König, 1972); *Karl May* (1974); *Hitler — jedan film iz Njemačke* (Hitler — Ein Film aus Deutschland, 1977); *Parsifal* (1981); *Noć* (Die Nacht, 1985).

LIT.: H. J. Syberberg, *Syberbergs Filmbuch*, München 1976; E. Bilder, Hans-Jürgen Syberberg, Amsterdam 1983. T. Gc.

SYDOW, Max von (pr. ime Carl Adolf von Sydow), šved. filmski i kazališni glumac (Lund, 10. IV 1929). Školovao se (1948–51) u Kraljevskom dramskom kazalištu u Stockholmu; uspješno nastupao na scenama Norrköpinga, Helsingborga te Malmöa (gdje je otpočeo suradnju sa I. Bergmanom). Na filmu debitira već kao student 1949 (*Samo mati* A. Sjöberga), a ugled (i međunarodni) stječe 1956. likom srednjovj. viteza koji za svoj život igra i gubi partiju šaha sa Smrcu (*Sedmi pečat* I. Bergmana). Visok, koščat i mršav, plavkos, izdužena lica koje može djelovati i autoritativno i prijeteće i asketski, nakon toga u Bergmanovim filmovima glumi likove kroz koje autor iskazuje obehtrabrujuću stranu svog pogleda na ljudsku egzistenciju: budućeg oca koji ne želi dijete u filmu *Na pragu života* (1958), iluzionista u *Licu* (1958), bogatoga srednjovj. seljaka koji osvjećuje silovanje i umorstvo kćeri u *Dječanskom izvoru* (1959), liječnika koji nije u stanju pomoći supruzi koja tone u ludilo u filmu *Kroz tamno ogledalo* (1960) i ribara koji u opsesivnom strahu od Kineza počinja samoubojstvo u *Zimskom sojetlu/Pričesnicima* (1962). To mu donosi poziv u Hollywood, gdje ulogom Krista u filmu *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965) otpočinje međunar. karijeru. Nezadovoljan ponudama, vraća se u Švedsku i nove uspjehe postiže u djelima J. Troella (*Tvoj život je ovdje*, 1966; *Emigranti*, 1971; *Nova zemlja*, 1972), I. Bergmana (*Vučje doba* i *Stid*, oba 1968; *Strast*, 1969; *Dodir*, 1971) i L.-M. Lindgrenu (*Krošnje crne palme*, 1969). Učvrstivši međunar. karijeru (kao jedini skand. glumac ranga svjetske zvijezde), glumi u rasponu od negativaca u izrazito komerc. produkcijama (npr. *Noćni posjetilac*, 1971, L. Benedeka, *Visoka meta*, 1978, J. Hougha i *Flash Gordon*, 1980, M. Hodgesa) do karakternih uloga u ambicioznim filmovima (npr. sovj. obavještajca u *Kremaljskom pismu*, 1970, J. Hustona, naslovni lik u *Istjerivaču đavola*, 1973, W. Friedkina /igra

i u nastavku *Egzorcist II: heretik*, 1977, J. Boorman/ i Hesseova pisca u *Stepskom vuku*, 1974, F. Haines). Ugled održava i 80-ih godina, kada ponovno postiže uspjehe u skand. filmovima: kao polarni istraživač André u *Orlovom letu* (J. Troell, 1982) te kao otac naslovnog junaka u canneskom pobjedniku i dobitniku Oscara *Pelleu osvajaču* (B. August, 1988 /i sâm je nominiran za Oscar/). Do 1989. nastupio je u oko 80 filmova; režirao je film *Katinka* (1988) prema prozi dan. književnika H. Banga.

Ostale važnije uloge: *Gospođica Julija* (A. Sjöberg, 1951); *Diove jagode* (I. Bergman, 1957); *Ljubavnice* (V. Sjöman, 1962); *Havaji* (G. R. Hill, 1966); *Quillerov izvještaj* (M. Anderson, 1966); *Tri Kondorova dana* (S. Pollack, 1975); *Pseče srce* (A. Lattuada, 1975); *Izuzetni leševi* (F. Rosi, 1976); *Tatarska pustinja* (V. Zurlini, 1976); *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976); *Stupaj ili umri* (D. Richards, 1977); *Zmijsko jaje* (I. Bergman, 1977); *Veliko klučanje* (M. Bolognini, 1977); *Uragan* (J. Troell, 1979); *Direktan prijenos smrti* (B. Tavernier, 1979); *Pobjeda* (J. Huston, 1981); *Conan* (J. Milius, 1982); *Nikad ne reci nikad* (I. Kershner, 1983); *Dine — pješčani planet* (D. Lynch, 1984); *Pokajnik* (P. Squitieri, 1986); *Vuk pred vratima* (H. Carlsen, 1986); *Duet za solisticu* (A. S. Mihalkov-Končalovski, 1986); *Hannah i njezine sestre* (W. Allen, 1986). Mi. Sr.

SYLVIE (pr. ime Louise Pauline Mainguéné), franc. glumica (Pariz, 3. I 1883 — Compiègne, 7. X 1970). Kaz. karijeru otpočinje 1902, a filmsku 1912; na filmu redovitije nastupa od 1935. Velikih čeznutljivih plavih očiju, isprva tumači uglavnom sporedne uloge nevinih i naivnih žrtava. Kao istaknuta karakterna epizodistica, najbolje uloge ostvaruje u poznijim godinama: majke koja osvećuje smrt sina u *Gavranu* (H.-G. Clouzot, 1943) i starije gospođe, uznemirujuće prisutne »u pozadini zbivanja« u filmu *Svi smo mi ubojice* (A. Cayatte, 1952). Velik uspjeh donosi joj njena pretposljednja film. uloga, ujedno jedina glavna u karijeri: šarmantne starice koja besramno ali inteligentno vara svoju okolinu u *Nedostojnoj staroj dami* (R. Allio, 1965). Često je nastupala i u Italiji.

Ostale važnije uloge: *Krivac* (A. Antoine, 1916); *Zločin i kazna* (P. Chénal, 1935); *Pozivnica za ples* (J. Duvivier, 1937); *Afera Lafarge* (P. Chénal, 1938); *Kraj dana* (J. Duvivier, 1939); *Montmartre-sur-Seine* (G. Lacombe, 1941); *Putnik bez prtljage* (J. Anouilh, 1943); *Anđeli grijeha* (R. Bresson, 1943); *Zemlja bez zvijezda* (G. Lacombe, 1945); *Idiot* (G. Lampin, 1946); *Đavao u tijelu* (C. Autant-Lara, 1947); *Buntovnica* (M. L'Herbier, 1947); *Bijele šape* (J. Grémillon, 1949); *Bogu su potrebni ljudi* (J. Delannoy, 1950); *Pod nebom Pariza* (J. Duvivier, 1950); *Don Camillo* (J. Duvivier, 1951); *Zabranjeno voće* (H. Verneuil, 1952); *Thérèse Raquin* (M. Carné, 1953); *Odisej* (M. Camerini, 1954); *Frou-Frou* (A. Genina, 1955); *Crni dosje* (A. Cayatte, 1955); *Carev glasnik* (C. Gallone, 1956); *Ogledalo s dva lica* (A. Cayatte, 1958); *Obiteljska kronika* (V. Zurlini, 1962); *Dvorac u Švedskoj* (R. Vadim, 1963); *Ubo sam Raspućina* (R. Hossein, 1967). Da. Mć.

SYMS, Sylvia, brit. filmska, kazališna i tv-glumica (London, 6. I 1934). Školovala se na Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA) u Londonu. Karijeru je otpočela vrlo mlada u provinciji, no ubrzo se istakla u shakespearijanskom repertoaru u Stratfordu, potom i u london-skim kazalištima. Na filmu od 1956 (*Moja kći tinejdžerka* H. Wilcoxa). Plavokosa i blijedoputa,



M. von SYDOW u filmu
Vučje doba

vrlo »britanskog« izgleda i »damskog« nastupa, ipak nije bila tipizirana, već je ugled jedne od vodećih brit. glumica kraja 50-ih i početka 60-ih godina stekla raznovrsnim ulogama: zavodljive suparnice naslovne junakinje (Y. Mitchell) u *Ženi u kućnoj haljini* (J. L. Thompson, 1957, nagrada Britanske filmske akademije za epizodu), plesačice iz Sohoa u *Expressu Bonga* (V. Guest, 1959), supruge odvjetnika s homoseksualnom prošlošću (D. Bogarde) u *Žrtvi* (B. Dearden, 1961) i dr. Od sredine 60-ih godina film. karijera joj opada, a s uspjehom se okreće kazalištu i, posebno, televiziji.

Ostale važnije uloge: *Hladno kao led u Aleksandriji* (J. L. Thompson, 1958); *Feribot za Hong Kong* (L. Gilbert, 1958); *Zavjera srcâ* (R. Thomas, 1960); *Svijet Suzie Wong* (R. Quine, 1960); *Amazonke Rima* (V. Cottafavi, 1961); *Istočno od Sudana* (N. Juran, 1964); *Operacija Strijela* (M. Anderson, 1965); *Opasan put* (S. Holt, 1967); *Banditi* (H. Levin, 1968); *Trči divlje i slobodno* (R. C. Sarafian, 1969); *Rođen za pobjedu* (I. Passer, 1971); *Ludnica* (R. W. Baker, 1972); *Sjeme korupcije* (B. Edwards, 1974). Mi. Sr.

SZABÓ, István, madž. redatelj i scenarist (Budimpešta, 18. II 1938). Premda mu je obiteljska tradicija namijenila liječnički poziv, djelovanje u gimnazijskoj dramskoj grupi i čitanje *Filmske kulture* B. Baláza opredjeljuju ga za film. Diplomirao je na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti 1963; usporedno je asistirao J. Herskóu i realizirao zapažene kratkometr. filmove u Studiju Béla Baláza (kome je i jedan od osnivača). *Varijacije na jednu temu* (Variációk egy témára, 1961) s modernim pristupom proturatnom angažmanu, *Koncert* (1962) s izraženim osjećajem za tempo i *Ti* (Te, 1963), kao subjektivni pogled mladića na djevojku, afirmiraju ga kao središnju ličnost prve generacije Studija, koja će potom dati pečat obnovi madž. filma. Njegov prvi igr. film *Vrijeme sanjarenja* (Almodozások kora, 1964) je »lirska ispovijed jedne generacije« suočene s kušnjama stvarnosti (nagrada u Locarnu). Za idući film *Otac* (Apa, 1966) s podnaslovom *Dnevnik jedne vjere*, u kojem — varirajući autobiografske elemente — analizira odnos s pokojnim ocem od ljubavi, preko idoliziranja, do prave istine, dobiva u Moskvi 1967. Veliku nagradu (*ex aequo*). Predstavnik autorskog filma, Sz. se od dr. pripadnika svoje generacije razlikuje intimističkom notom poniranja u emocije iz djetinjstva i nastojanjem da — tragajući za skrivenim faktorima pov. gibanja u Madžarskoj — otkrije konotacije shvatljive i u dr. podneblji-

ma. Očito je to i u *Ljubavnom filmu* (Szerelmesfilm, 1970) koji, s jedne strane, otvara osjetljiva pitanja madž. političke situacije nakon smirivanja zaoštrenih društ. odnosa izazvanih događajima 1956, dok s druge ljubavni susret u Parizu s neka-dašnjom djevojkom-emigranticom ima primarno psihol. i emocionalni naboj. Sl. odnos lokalnoga i općega zapaža se i u komornoj priči iz ilegale za vrijeme rata *Povjerenje* (Bizalom, 1979, Srebrni medvjed u Berlinu 1980). U većini tih filmova gl. uloge igra → A. Balint — svojevrsni *alter ego* autora u autobiografski obojenim ulogama i »zaštitni znak« njegovih projekata. U novu fazu karijere stupa 80-ih godina suradnjom s neovisnim zapadnonjem. producentom M. Durniokom. Po romanu K. Manna režira koprodukciju *Mefisto* (Mephisto, 1981) i postiže svjetski uspjeh (Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja, nagrada za scenarij /sa P. Dobaijem/ u Cannesu); ta vivisekcija psihe glumca koji u doba nacizma ne odolijeva mamcima uspjeha po cijenu polit. i moralne kompromitacije proslavlja austr. glumca K. M. Brandauera. S. istom ekipom (npr. Brandauer i snimatelj L. Koltai) realizira još 2 zapažena ostvarenja. *Pukovnik Redl* (Redl ezredes/ Oberst Redl, 1985, nominacija za Oscar) slobodno interpretira biografiju šefa austroug. kontrašpijunaže uoči I svj. rata, koji je — otkriven kao rus. špijun — izvršio samoubojstvo; djelo je vrsna evokacija Monarhije, ujedno prikaz sve težine inferiornog statusa čovjeka iz nižih slojeva i/ili marginalnih skupina (etnička manjina, homoseksualnost). Biografski film je i *Hanusen* (1988, nominacija za Oscar), o vidovnjaku najprije iskorštenom, a onda ubijenom od nacista. Ti uspjesi

I. SZABÓ, *Mefisto* (K. M. Brandauer)



svrstali su Szabóa među najistaknutije, ujedno u svijetu najgledanije mađ. redatelje. Režira i na televiziji (i u inozemstvu). Dobitnik je drž. Nagrade Béla Balázs i Nagrade Lajos Kossuth.

Ostali važniji igr. filmovi: *Ulica vatrogasaca br. 25* (Tuzoltó utca 25, 1973); *Budimpeštanske priče* (Budapesti mesék, 1977); *Zelena ptica* (Der grüne Vogel, 1979, u SR Njemačkoj /tv-film prebačen na 35mm vrpču/).

I. So.

SZCZECHURA, Daniel, polj. crtač, animator, redatelj i slikar (Wilczogeba, 1930). Nakon što je diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti, kao crtač i scenograf radi u studentskom satiričnom kazalištu. Na anim. filmu debitira u studiju SE-MA-FOR u Łodzi (gdje kasnije postaje profesor animacije na film. akademiji). Predstavnik je misaone, slojevite, usporene i grafički dotjerane animacije; svako mu je djelo prava majstorska minijatura u kojoj se ideativna, lik. i animacijska dimenzija sjedinjuju u originalnu, složenu poetsku cjelinu. Karijeru otpočinje *Konfliktima* (Konflikty, 1960) i *Mašinom* (Maszyzna, 1961) prema scenarijima M. Kijowicza, a slijedi *Pismo* (Litera, 1962) kaskijanskog ugođaja; u njima oblikuje svoj stil, u animaciju uključuje nove materijale i dotjeruje stilsku perfekciju. Svjetsku slavu donosi mu *Fotelj* (Fotel, 1963), satira na karijerizam i polit. intrige; čitavo djelo realizirano je iz ekstremnoga gornjeg rakursa. *Prvi, drugi, treći* (Pierwszy, Drugi, Trzeci, 1964) i *Krivulja* (Zykres, 1966) su graf. metafore u kojima se simbolički izlaže sudbina čovjeka u geometriziranom apsurdu postojanja. Slijede 3 remek-djela kojima se Sz. svrstava u sâm vrh moderne animacije: *Hobi* (Hobby, 1968), raskošna nadrealist. fantazija o ženama-grabljivicama koje hvataju leteće muškarce i drže ih u kavezima; *Putovanje* (Podróż, 1969), hiperealist, stilom naslikan kolaž o trajanju i čovjekovoj nemoći »u rijeci vremena«; *Skok* (The Jump, 1977), opet u hiperrealist. tehnici, u kojem Sz. slika buđenje, doručak, oblačenje, dotjerivanje i samoubilački skok kroz prozor sâmosta sebe. Jedan od prvaka moderne animacije u Poljskoj, nagrađivan je na svim važnijim svjetskim festivalima (Oberhausen, Annecy, Varna, Ottawa i dr.).

R. Mun.

SZECSENYI, Ferenc, mađ. snimatelj i redatelj (Sárszentmihály, 23. III 1922). Na filmu od 1939. kao laboratorijski tehničar, potom asistent snimatelja. Nakon II svj. rata najčešće asistira I. Eibenu (ili mu je susnimatelj), dok samostalno snima od 1956. Odlike njegova snim. stila su »tvrda« kontrastna fotografija, često i izrazita fotogr. realističnost. Najuspješnije surađuje sa Z. Fábrijem (*Profesor Hamibal*, 1956; *Ludi april*, 1957; *Slatka Ana*, 1958; *Zvijer*, 1959; *Dva poluvremena u paklu*, 1961), Gy. Révészom (*Zemlja anđela*, 1962, u kojem prigušenim bojama sugerira težinu radničkog života; *Da*, 1964; *Ne*, 1965; *Stari*, 1975; *Najveća krivulja između dvije točke*, 1976; *Tko me je vidio?*, 1977; *Miklós Atli*, 1986), K. Makkom (*Izgubljeni raj*, 1962; *Preposljednji*, 1963) i A. Kovácsom (*Hladni dami*, 1966, gdje fotogr. sredstvima uspješno sugerira vraćanje u prošlost; *Vezanih očiju*, 1974). Za svoj snim. rad nagrađen je brojnim mađ. i međunar. nagradama. Bavi se i režijom

kratkometr. filmova. Od 1976. nosi titulu *zaslužni umjetnik NR Mađarske*.

Ostali važniji filmovi (kao snimatelj): *Gospođa Dery* (L. Kálmár, 1951, sa I. Eibenom); *Zeljezni cvijet* (J. Hersko, 1958); *Zvijezde Egera* (Z. Varkonyi, 1968).

K. Mik.

SZEKELY, Istvan (u am. filmovima **Steve Se-kely**), mađarsko-am. redatelj (Budimpešta, 25. II 1899 — Palm Springs, California, 1979). Prekinuvši studij tehnike počinje se baviti novinarstvom; kao dopisnik iz Berlina režira i nekoliko filmova. Po povratku u Mađarsku filmu se potpuno posvećuje i kroz 8 godina režira 24 igr. filma (kojima se iskazuje kao dobar poznavalac ukusa publike) — najčešće komedije lit. provenijencije. Najveći uspjeh ostvaruje satirički intoniranim *Lakejem Hipolitom* (Hypolit, a lakaj, 1931), jednim od najgledanijih mađ. filmova svih vremena. Pred II svj. rat odlazi u SAD i karijeru nastavlja u Hollywoodu. Među njegovim am. filmovima, mahom izrazito komercijalnim, ističu se antifašistički orijentirane *Žene u okovima* (Women in Bondage, 1942). Kasnije je radio u prvom redu za televiziju. Poč. 70-ih godina odazvao se pozivu iz domovine da režira *remake* vlastitoga velikog uspjeha iz 1934 — melodramu *Lila akacija* (Lila akac, 1973), koja je ponovno naišla na masovan odziv publike. Objavio je autobiografska sjećanja o svojoj film. karijeri.

Njegova supruga **Iren Agai** bila je film. i kaz. glumica.

Ostali važniji filmovi: *Piri sve zna* (Piri mindent tud, 1932); *Skandal u Budimpešti* (Pardon tevedtem/Skandal in Budapest, 1933); *Zivi za mene!* (Buzavirag, 1934); *Emmy* (1934); *Oluja u zoru* (Legy jo mindhalalig, 1936); *Vjetar pustare* (Pusztai szel, 1937); *Služaj mladog Nosztija s Mari Toth* (A Nosztij fia esete Toth Marival, 1937); *Osveta Zombija* (Revenge of the Zombies, 1944); *Croveni bijes* (Stronghold, 1952); *Grešnica iz pustinje* (La peccatrice del deserto, 1955, u Italiji); *Dan trifida* (The Day of the Triffids, 1962, u Vel. Britaniji).

I. So.

SZOMOLÁNYI, Stanislav, čehosl. snimatelj (1935). Slovak, diplomirao na visokoj film. školi u Pragu 1958. Već za studija, a kasnije i u Studiju dokumentarnih filmova u Bratislavi surađuje s redateljem Š. Uherom. Od Uherova drugoga igr. filma *Sunce u zamci* (1962) Sz. je njegov gotovo stalni snimatelj, ujedno jedan od vodećih direktora fotografije čehosl. »novog vala«. Stilom koji odlikuje poetičnost snimio je strukturno vrlo složene *Orgulje* (1964), nadnaravnu priču *Čudesna djevojka* (1966), pov. filmove *Kad bih imao pušku* (1971), *Dolina* (1973) i *Zlatna vremena* (1978), djela suvremene tematike *Penelopa* (1977) i *Pašnjaci na betonu* (1983), psihol. drame *Prijatelji* (1979) i *Sesta rečenica* (1986) i dr. Za rad u *Suncu u zamci* i *Prijateljicama* nagrađen je najvišim drž. priznanjima. Njegov snim. stil uspješno se uklopio i u osobene projekte jugosl. redatelja Z. Nikolića *Smrt gospodina Goluže* (1982) i *Čudo neviđeno* (1984). I na televiziji najčešće snima za Uhera, ali i za dr. poznate redatelje (npr. tv-serija *Nezjera na slovački način* J. Jakubiska).

K. Mik.

SZÓTS, István, mađ. redatelj (Vályaszentgyörgy, 1912). Filmom se počeo baviti 1940. kao asistent redatelja, no ubrzo je — nakon jedne storije za film. novosti i jednoga etnografskog dokumentarca — snimio svoj prvi igr. film *Ljudi na snježniku* (Emberek a havason, 1942) koji je primljen kao otkriće, a na festivalu u Veneciji i nagrađen; taj film. doživljaj sela prema romanu J. Nyíróa ostvaren je modernim kadriranjem, osebnom fotografijom punom atmosfere, škrtim dijalogom, impresivnom glumom i smionošću u soc. tendencioznosti, te je odmah uvršten u klas. ostvarenja mađ. filma. Već 1945. objavljuje *Letak o mađarskoj filmskoj umjetnosti* u kojem predlaže podržavljenje film. proizvodnje i zahtijeva njeno preusmjerenje s komerc. na umj. temelje. Prema romanu F. More i uz suradnju B. Balázsa 1947. realizira *Pjesmu sa žitnih polja* (Ének a búzamezőkről), svojevrsni nastavak njegova prvijenca, za koji nije dobio odobrenje u vrijeme rata. Unatoč vrijednostima lirskoga ugođaja i film. izraza, film nije odobren za javno prikazivanje »zbog misticizma«, što je bio prvi znak novog razdoblja ograničavanja stvaralačke slobode. Projekt film. životopisa jedne mađ. revolucionarke u Rumunjskoj nije uspio realizirati. Kako mu je onemogućen rad na filmu, nakon sovj. intervencije 1956. napušta Mađarsku i nastanjuje se u Austriji, gdje režira dokumentarne kulturološke filmove.

I. So.

SZULKIN, Piotr, polj. redatelj (Gdańsk, 1950). Završio film. akademiju u Łodzi 1975. Već za prvi kratki eksp. film *Sve* (Wszystko, 1972) dobiva niz nagrada na studentskim festivalima. Kratkim igr. filmom *Djevojka i davao* (Diewczę z ciortem, 1976) osvaja Grand Prix u Mannheimu i nagradu FIPRESCI-ja u Krakovu, animirani *Copyright* (1977) proglašen mu je najboljim kratkim filmom godine u Poljskoj, dok za tv-film *Urokljive oči* (Oczy uroczone, 1977) dobiva Grand Prix na festivalu znanstvene fantastike u Trstu 1978. God. 1979. na festivalu u Oberhausenu njegov dokum. film *Zaposlene žene* (Kobiety pracujące, 1978) osvaja gl. nagradu. Prvi cjelovečernji igr. film *Golem* (1979) dobitnik je više nagrada (San Sebastián, Madrid, Trst); radnja se odvija u tu-robnju budućnosti nakon atomskog rata (tzv. *post-apokaliptični film*) i tek nekim elementima fabule i vizualnog ekspresionizma podsjeća na temu → Golema (korištenu u klas. njemačkom filmu). Isto se odnosi na idući film, posvećen H. G. Wellsu i O. Wellesu: *Rat svjetova — slijedeće stoljeće* (Wojna światów — następane stulecie, 1981) tek je donekle vezan s knjigom koja ga je inspirirala; zbog asocijacija na polit. stanje u Poljskoj nekoliko je godina bio u bunkeru. Njegov film. opus »crne utopije«, koja u ponešto iskrivljenom zrcalu potencira negativne aspekte suvremene civilizacije, jedinstven je u polj. kinematografiji (pa i u evr. razmjerima). Uz to Sz. je plodan i uspješan tv-redatelj drama, thrillera i glazbenih show-programa, u kojima vješto koristi elektroniku.

Ostali igrani filmovi: *O-bi, O-ba. Kraj civilizacije* (O-bi, O-ba. The End of the Civilisation, 1984); *Ga, ga — slava junacima* (Ga, ga — chwala bohaterom, 1985).

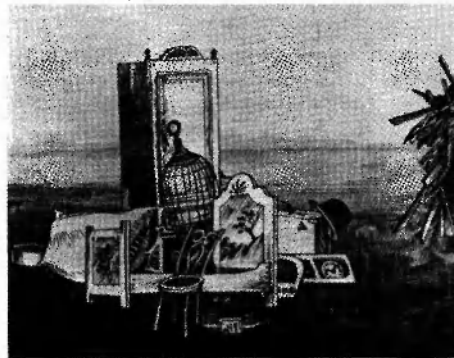
To. K.

Š

ŠAJTINAC, Borislav, crtač, animator, redatelj, karikaturist i grafičar (4. VIII 1943). Studirao na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu i na École Supérieure des Beaux Arts u Parizu. Od poč. 60-ih godina objavljuje i izlaže crteže i karikature u zemlji i inozemstvu, 1965. u Novom Sadu izdaje knjigu humorističkih crteža *Kažiprst*, a 1967–69. stalni je suradnik franc. satiričkog lista »Hara-kiri«. Crtač u filmu *Zaljubljen u tri kolača*, 1967, N. Majdaka, dok prvi samostalni film realizira 1968. za novosadski Neoplanta film (*Analiza*). S Majdacom je koautor *Izvor života* (1969) nagrađenog u Beogradu, Chicagu, Mamaji, Locarnu i dr. Kao scenarist, redatelj, animator, crtač i scenograf istaknuo se sljedećim filmovima (pojedinicima i za strane producente): *Nije ptica sve što leti* (1970, nagrađen u Beogradu i Oberhausenu), *Iskušenje* (1971, nagrađen u Beogradu i Bilbau), *Nevesta* (1971, Grand Prix u Annecyju), *Don Kihot* (1972, nagrađen u Beogradu), *Trijumf* (1972), *Oslobodjenje glavne osobe* (Befreiung der Hauptperson, 1973, nagrađen u Oberhausenu), *Black Power* (1973, nagrađen u Oberhausenu), *Jednog dana u jednoj noći* (Eines Tages in einer Nacht, 1974), *Ima nas mnogo* (Wir sind viele, 1975, nagrađen u Oberhausenu i Nyonu), *Igre riječi* (Wortspiele, 1976, nagrađen u Oberhausenu i Krakovu), *Cirkus ABC* (Zirkus ABC, 1977) i *Nije ptica sve što leti* (Nicht alles was fliegt ist ein Vogel, 1978, dugometražni). God. 1980/81. crta za »Lui«, »Transatlantik« i »Playboy«, priređuje veliku izložbu u Münchenu, te izdaje knjigu grafika *Privatni labirint* (Labyrinth privé).

Crtač posebno ekspresivnog »rukopisa«, poet originalnih crnohumornih motiva i ugođaja, animator vlastite ikonografije i stila, Š. je jedini

B. ŠAJTINAC, *Nije ptica sve što leti*



jugosl. majstor kinemat. animacije izvan Zagreba koji je stekao svjetsku slavu i trajni ugled. Njegov sablasni nadrealizam (u karikaturi, grafici i animaciji) pribavlja mu posebno mjesto među modernim prvacima multimedijškoga vizualnog izraza.

R. Mun.

SAMSIJEV, Bolotbek Tolenovič, sovj. redatelj i scenarist (Frunze, Kirgiska SSR, 12. I 1941). Za studija na visokoj film. školi VGIK u Moskvi glumi gl. ulogu u filmu L. J. Sepitko *Vrućina* (1963). Diplomiravši, 1965. režira dokum. film *Manasči* o kirgiskomu herojskom epu *Manas*, za koji je nagrađen u Oberhausenu. Ističe se i dokum. filmom *Pastir* (Čabān, 1966), vizualno dojmljivim prikazom života pastira u kirgiskim prostranstvima, s univerzalnim motivom borbe čovjeka s prirodom. Njegov prvi igr. film *Pucanj u planinskom prolazu* (Vystrel na perevale Karaš, 1968), priču o kradljivcu konja u predrev. Kirgiziji, odlikuju snažno ocrtani karakteri, efektno oslikavanje lokalnog kolorita i uspjele akcijske scene (u gl. uloji njegov omiljeni glumac S. Cokmorov). Vrlo je uspješan i pustolovnim filmom *Crveni makovi Kizik-Kula* (Alie maki Issik-Kula, 1971) o krijumčarenju opija, no njegovo je središnje ostvarenje *Bijeli parobrod* (Belyj parohod, 1976) po knjiž. predlošku C. Ajmatova; protagonist je dječak koji se bori za preživljavanje u surovj prirodi, među surovim ljudima, a neuobičajeni spoj fantastike i naturalizma ustoličuje Samšijeva kao najznačajnijega kirgiskog i jednog od najzanimljivijih sovj. sineasta. Nakon toga uspjehe ostvaruje *Ranim ždralovima* (Rannie žuravli, 1979) o odrastanju među kirgiskim pastirima, te *Vučjom jamom* (Volč'ja jama, 1984), vizualno rafiniranim akcionim thrillerom. Svojim je filmovima uvijek i (ko)scenarist.

Ostali važniji filmovi: *Uspón na Fujiyamu* (Voshoždenie na Fudžijamu, 1989).

N. Pc.

ŠARALIEV, Borislav, bug. filmski i tv-redatelj (22. VIII 1922). Od 1943. kaz. glumac, 1947–50. studirao režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi (u klasi S. J. Jutkjeviča). Zaposlivši se 1951. u studiju igranog filma u Sofiji, kao redatelj debitira 1954. biografskim filmom *Pjesma za čovjeka* (Pesen na čoveka) o pjesniku N. Vapcarovu kojeg su ubili fašisti. Unatoč ponešto nesigurnoj izvedbi, njegova je muz. komedija *Dvije pobjede* (Dve pobjedi, 1956) značajan tematski »iskorak« za bug. kinematografiju tog razdoblja. Među značajne bug. sineaste svrstava se, međutim, tek 60-ih godina — u prvom redu filmom *Vitez bez*

oklopa (Ricar bez bronja, 1966) po scenariju V. Petrova, gorko-ironičnom pričom o dječaku koji uočava nesavršenost »svijeta odraslih«. Dalje uspjehe ostvaruje filmovima *Zbogom, prijatelji!* (Sbogom, prijatelji!, 1970) iz studentskog života, kritikom zastarjelih pedagoških metoda, i *Neophodni grešnik* (Neobhodimiat gresnik, 1971), kojim provocira diskusije o povjerenju u mladu generaciju, te tv-filmom *Jedan dan snimanja* (? , 1969), duhovitom satirom kinemat. svakodnevice. Osamdesetih godina ističe se prestižnim spektaklom *Boris I* (1984) o bug. caru koji je prihvatio kršćanstvo i širio slav. kulturu.

Ostali važniji filmovi: *Jedne tihe večeri* (V tihata večer, 1960); *Dvoje pod suncem* (Dvama pod nebeto, 1962); *Udar* (Udariat, 1982).

N. Pc.

ŠARANOVIĆ, Radomir-Bajo, redatelj i scenarist (Kosov Lug, 4. XII 1937). Apsolviravši na Filozofskom fakultetu u Beogradu, upisuje režiju na Pozorišnoj akademiji; diplomira postavom Shawova *Đavolovog učenika* u Narodnom pozorištu u Kragujevcu. Karijeru otpočinje u kazalištu: 1965. u tek osnovanom Pozorišnom igralištu (kasnije Teatru nacionalne drame) režira dramski prvenac M. Kovača *Priča Severnog bulevara*, do 1970. je gl. redatelj kazališta u dvorištu Kapetan Mišinih zdanja, a radi i u Titogradu. Na filmu debitira 1965 (kratki igrani *Čovek i šešir*). Ubrzo počinje raditi za Zastava film, gdje su mu posebno zapaženi dokum. filmovi *Oružje* (1967) te *Putevi hrabrosti* (1972, Srebrna medalja »Beograd« lex aequal 1973), ujedno dio kraće serije o fenomenu straha (još: *Strah*, 1972, i *Sam*, 1973), te kratki igrani *Jednog dana ljubav* (1969) i *Bataljon je odlučio* (1974, Srebrna medalja »Beograd« lex aequal 1975). Njegov prvi cjelovečernji film *Svadbā* (1973), prema istoimenom romanu M. Lalića, dobiva nagradu za antifašistički film u Karlovym Varyma 1974, a sâm S. Trinaestojulsku nagradu SR Crne Gore te (s koscenaristima) Srebrnu arenu u Puli za scenarij. God. 1978. otpočinje rad na filmu i tv-seriji *13. jul* o nar. ustanku Crne Gore 1941, prikazanima 1982. Koscenarist je igr. filma *Oseka* (1969) V. Pavloviča. Od 1969. asistent je profesora V. Slijepčevića i R. Novakovića na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu; od 1974. vodi klasu film. režije na Fakultetu dramskih umetnosti.

Mi. Vič.

ŠČUKIN, Boris Vasiljevič, sovj. kazališni i filmski glumac (Moskva, 17. IV 1894 — Moskva, 7. X 1939). Pohađao Višu tehničku školu, za građanskog rata borio se u Crvenoj armiji. God.

1920. pristupa Studiju E. B. Vahtangova; kasnije je doživotno član njegova kazališta. Jedan od najzapaženijih Vahtangovljevih učenika i sljedbenika K. S. Stanislavskog, afirmira se kao reprezentativni predstavnik realist. stila sovj. glume. Na filmu debitira u *Pilotima* (1935) J. J. Rajzman. Za proslavu 20. obljetnice oktobarske revolucije priprema 2 uloge → Lenjina: u filmu *Lenjin u Oktobru* (1937) M. I. Romma i u kaz. komadu *Čovjek s puškom* N. F. Pogodina. Zbog suviše pedantnih priprema i iscrpljujućih termina snimanja odustaje od predstave, dok film. ulogom postiže velik uspjeh, ostvarivši precizan, inteligentan portret državnika, lišen patetike i prigodnosti. Unatoč narušenu zdravlju, jednako intenzivno radi i u Rommovu filmu *Lenjin u 1918.* (1939), koji mu omogućuje još slojevitiju razradbu lika; završni dio planiran trilogije nije snimljen zbog njegove smrti. U međuvremenu je Lenjina iz predoktobarskog vremena glumio u *Pokoljenju pobjednika* (1938) V. P. Strojeve. God. 1965. u Moskvi su mu objavljene *Izjave, Sjećanja. Materijali.* (Stat'i. Vospominanija. Materialy.).

LIT.: N. A. Lebedev, Boris Ščukin — akter kino, Moskva 1944; P. I. Novickij, Boris Ščukin. Žizn' i tvorčestvo (1894-1939), Moskva/Leningrad 1948; N. H. Hersonskij, Boris Ščukin, Moskva 1954; T. Bačelis, Velikij sovjetskij artist Boris V. Ščukin, Moskva 1956.

SEGOVIĆ, Branko, redatelj, scenarist i montažer (Berek kod Lipika, 14. I 1923). Od 1948. montažer u film. žurnalu, u Avala filmu i u Zvezda filmu. Od 1952. do penzioniranja 1987. djeluje u poduzeću Filmske novosti: isprva kao montažer, potom urednik žurnala, napokon redatelj i scenarist dokum. filmova, najčešće namjenskih (više od 60). Sām svojim najuspjelijim ostvarenjima smatra filmove *Patnja nema lica* (1963, sa M. Gončinom) o katastrofi u Skoplju 1963, *Seoba* (1973, sa S. Makivićem) o ljudima koji napuštaju svoje domove zbog gradnje HE Đerdap i, kasnije, *Mali danas* (1978, sa G. Kouyateom). Poč. 1975. upućen je — u sklopu teh. pomoći jugosl. vlade — u Mali, da u okviru tek osnovanih film. novosti *Les actualités maliennes* organizira pomoć u razvitku malijskog filma. Njegov zadatak je bio da — s jugosl. redateljima i snimateljima koji su dolazili povremeno («na smjenu») — priprema i organizira snimanja, slanje snimljenog materijala na obradu u Beograd i dr. Tako su malijski polaznici praktične obuke osposobljeni najprije za snimanje reportaža, postupno i dokum. filmova, pa je za Segovićeva boravka u Maliju (do 1982) snimljeno oko 15 dokumentaraca, nekoliko kratkih igr. filmova, te cjelovečernji igrani *Svršetak* (Abana, 1980, S. je suredatelj), prikaz života u gradu i na selu (i tamošnjeg mnogoženstva); zbog «vrlo izražene humanosti» dobio je priznanje Vatikana na Filmskom festivalu crne Afrike u Ouagadougouu (Burkina Faso). Svi ti filmovi snimljeni su na osobnu Segovićeovu inicijativu (pojedini i uz autorsko učešće), jer je jugosl. pomoć financirala samo malijske film. novosti. Mo. I

SENGELAJA, Eljdar Nikolajevič, sovj. redatelj (Tbilisi, 26. I 1933). Sin → Nikolaja Š. i poznate glumice Nato Vahnadze, stariji brat → Georgija Š. Diplomirao (1958) režiju na visokoj film. školi VGİK u Moskvi (u klasi S. J. Jutkjeviča). Prvi su mu red. radovi film. bajke *Legenda o ledenom srcu* (Legenda o ledjanom serdce, 1958) i *Snežna bajka* (Snežnaja skazka, 1960) u korežiji sa A. N. Saharovim. Ugled stječe *Bijelom karavanom* (Belyj karavan, 1964, sa T. G. Meljavom), dramom o generacijskom jazu u gruz. selu, a osobito je zapažen srednjometr. filmom *Mikela* (epizodom omnibusa *Stranice prošloga*, 1965) — portretom starca koji pokušava spasiti unuka od nedaće koja mu je

»zbrisala« obitelj. Prvi mu je samostalni cjelovečernji film *Neobična izložba* (Neobyknovennaja vystavka, 1969), tragikomedija o provincijskom kiparu, a sl. ugodaja su još *Čudaci* (Čudaki, 1974), priča koja spaja fantastiku, gruz. folklor i burlesku, i *Plave planine* (Golubye gory, 1984), jetka slika birokratiziranosti jednoga izdavačkog poduzeća. Uspjeh je ostvario i ekranizacijom klas. književnog predloška D. S. Kldiašvilija — *Mačehom Samanišvili* (Mačeha Samanišvili, 1978). Režira i u kazalištu te na televiziji. N. Pc.

SENGELAJA, Georgij Nikolajevič, sovj. redatelj, scenarist i glumac (Moskva, 11. V 1937). Sin → Nikolaja S. i poznate glumice Nato Vahnadze, mlađi brat → Eljdara Š. Na filmu debitira kao glumac, osobito zapažen u *Našem dvorištu* (1957) R. D. Cheidzea i *Otarovoj udovici* (1958) M. E. Ci-aurelija. God. 1963. diplomira režiju na visokoj film. školi VGİK u Moskvi (u klasi A. P. Dovženka i M. I. Romma); diplomskim filmom *Alavertoba*, epizodom omnibusa *Dvije priče*, provocirao je tadašnje javno mišljenje prikazom relig. svečanosti u gruz. selu, bez nametljivog ideologiziranja polemizirajući o potrebi takvih okupljanja. Cjelovečernji mu je prvenac pustolovni film *Nije htio ubijati* (On ubivat' ne hotel, 1966). Idućim ostvarenjem *Pirosmani* (1970), biografskim filmom o gruz. slikaru Niku Pirosmaniju, postiže svjetski ugled (nagrade na festivalima u Chicagu i Edinburgu); rigoroznoga red. prosede, sa statičnim kadrovima koji asociraju na slikareva platna, Š. »minimalistički« izlaže njegovu sudbinu i jednostranoću postupka ostvaruje snažan dojam. Potpuno je suprotna ugodaja razigrani musical *Melodije verijskog kvarta* (Melodii verijskogo kvartala, 1974, nagraden u Moskvi i San Sebastianu), koji se nadovezuje na najbolju am. i evr. tradiciju žanra. U inozemstvu je ponovno zapažen *Putovanjima mladog kompozitora* (Putešestvie molodogo kompozitora, 1985, nagrada za režiju u Berlinu), dramom o tjeskobnom razdoblju nakon poraza rus. revolucije 1905, efektne crno-bijele fotografije i suzdržane emocionalnosti. Izuzetnu kreativnost dokazuje i pustolovnim filmom *Hareba i Gogi* (1987) o odmetnicima iz gruz. provincije Kahe-tije koji su drsko izazivali caristički režim. Svojim je projektima uvijek i koscenarist.

Ostali važniji filmovi: *Dodi u dolinu vinograda* (Pridi v dolinu vinograda, 1977). N. Pc.

SENGELAJA, Nikolaj Mihajlovič, sovj. redatelj i scenarist (Selo Obudni, 19. VIII 1903 — Tbilisi, 4. I 1943). Otac → Eljdara Š. i → Georgija S. Studirao u Tbilisiju; već od 1922. objavljivao poeziju. Na filmu od 1924, učenik je K. M. Mardžanišvilija, u čijoj grupi djeluje kao asistent redatelja i scenarist (npr. I. M. Perestiani-ja). Kao redatelj debitira 1927, a svojim je projektima uvijek i (ko)scenarist. Njegovo prvo samostalno ostvarenje *Eliso* (Eliso, 1928), o borbi carističkog režima sa seljacima koji su zaposjeli zemlju, veliki je uspjeh tadašnje gruz. kinematografije; unatoč očitom utjecaju S. M. Eizenštejna i V. I. Pudovkina u isticanju skupine kao gl. juna-ka, naglašenoj kompoziciji kadra i montaži, S. se vizualnom dojmljivošću i folklornim koloritom nameće kao osebniji red. talent. Jednako je hvaljen i njegov prvi zv. film *26 komesara* (Dvadcat' šest' komissarov, 1933) o tragičnim događajima u oblasti Bakua 1918, koju su neprestano zaposjedale brit. i njemačko-tur. trupe; vizualna i dramska ekstravagantnost stila je izuzetak u tadašnjemu, kreativno sve stegnutijem razdoblju sovj. kinematografije. Nakon što se izjalovila ekranizacija Solohovljeve *Uzorane ledine*, temu kolektivizacije obrađuje u *Zlatnoj dolini* (Zolotistaja dolina,

1937) s radnjom u zap. Gruziji, oživjevši socrealist. narativne motive naglašenim red. postupkom i isticanjem gruz. folklor. Režirao je još 2 cjelovečernja filma prigodne tematike (*Zavičaj* — Rodina, 1940, te *On će se vratiti* — On ešče vernetsja, 1943 /dovršio D. D. Antadze/), kao i srednjometražni *U crnim planinama* (V černyh gorah, 1941) o borbi jugosl. partizana protiv fašizma.

LIT.: S. Veltman, Nikolaj Šengelaja. Moskva 1939; K. Cereteli, Junost' ekrana. Tbilisi 1965; K. Cereteli, Nikolaj Šengelaja. Moskva 1968. N. Pc.

SEPIŦKO, Larisa Jefimovna, sovj. redateljica i scenaristica (Kijev, 6. I 1939 — Moskva, 2. VII 1979). Ukrajinka, diplomirala režiju na moskovskoj visokoj film. školi VGİK 1963 (u klasi A. P. Dovženka i M. I. Romma). Za studija režira kratkometr. filmove, dok joj je diplomski rad cjelovečernja *Vrućina* (Znoj, 1963), realizirana u teškim klimatskim uvjetima u Kirgiziji po pripovijetki C. Ajmatova; nagradeno na festivalima u Moskvi i Karlovym Varyma, djelo privlači međunar. pažnju intrigantnim kadriranjem, osebnim ugođajem i zanimanjem za konfliktne situacije. Iduće ostvarenje *Krila* (Krilja, 1966) izaziva brojne kontroverze u SSSR-u zbog prikaza krize nekadašnje letačice, sada frustrirane direktorice škole (M. G. Bulgakova/protagonistica i nedovršenog filma *Mati* — Mat'), koja usprkos ratnim odlikovanjima ne uspijeva ni sa kim uspostaviti kontakt; po distanciranom analiziranju protagonistica i suzdržanom vizualnom stilu, S. se afirmira kao jedan od najznačajnijih modernista sovj. filma 60-ih godina. Takav status potvrđuje i srednjometr. filmom *Domovina elektriciteta* (Rodina elektriciteta, 1967) u omnibusu *U početku nepoznatog doba*, krokijem o grotesknosti »provincijskog socijalizma«, čija je premijera odobrena tek u razdoblju glasnosti. *Ti i ja* (Ty i ja, 1971) njen je jedini film u boji, antonionijevsko seciranje ljubavnog trokuta i urbanog otuđenja — bez pravoga dramskog središta, pa visok ugled osnažuje tek remek-djelom *Ušpon* (Voshoždenie, 1977) nagrađenim Zlatnim medvjedom u Berlinu; u priči o zarobljavanju dvojice ukr. partizana i njihovim različitim putovima do slobode izbjegnute su klišeji sovj. ratnih filmova i predočena univerzalna tema o mogućnosti duhovnog izbavljenja, osnažena preciznom naracijom i sugestivnom crno-bijelom fotografijom. U toku priprema za snimanje filma *Oproštaj* (Proščanie, 1983) po pripovijetki V. G. Rasputina o seljacima koji ne žele napustiti rodni kraj iako će ga poplaviti voda s nove hidrocentrale, S. je stradala u prometnoj nesreći, pa je projekt po knjizi snimanja dovršio njen suprug E. G. Klimov, koji joj je posvetio svoj dokum. film *Larisa* (1980). N. Pc.

SERBEDŽIJA, Rade, film., kaz. i tv-glumac (Bunić kod Titove Korenice, 27. VII 1946). Diplomirao (1969) na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Ubrzo angažiran u zagrebačkomu Dramscom kazalištu »Gavella«, potom izmjenično djeluje kao slobodni umjetnik, s angažmanom u HNK u Zagrebu, te ponovno u »Gavelli«; u novije vrijeme često surađuje sa Lj. Ristićem (široim Jugoslavije). Nadaren, iznimne glum. tehnike, glumac i racija i temperamenta, sugestivan, vrsne dikcije, s lakoćom izvodeći i fizički najteže scene, pokazao se podjednako uvjerljiv u ulogama klas. (npr. Shakespeareovi *Hamlet* i *Richard III*) i modernog repertoara (npr. Ibse-nov *Peer Gynt*) — u raznim žanrovima, i u pozitivnim i u negativnim likovima. Dobitnik je mnogih priznanja (npr. triput nagrađen na Sterijinom pozorju, rep. Nagrada »Vladimir Nazor«, Nagra-

da »Dubravko Dujšin«, Nagrada »Orlando« na Dubrovačkim ljetnim igrama). Ovisok i privlačan, s jednakim uspjehom (i dijapazonom likova) okušao se i na filmu. Debitira sporednom ulogom u *Iluziji* (1967) K. Papića, dok prvu glavnu — mladića na životnoj prekretnici — tumači u *Gravitaciji ili fantastičnoj mladosti činovnika Borisa Horvata* (1968) B. Ivande. Otada sve češće nastupa u gl. ili drugim gl. ulogama, postupno uvećavajući popularnost i ulazeći u krug najrespektiranijih jugosl. glumaca — u filmovima raskon od ratnih drama do suvremene tematike. Tako su poč. 70-ih godina zapažene njegove uloge komun. aktivista dezorijentiranog u privatnom životu u *Crvenom klasju* (1970) Z. Pavlovića i seoskog mladića suočenog s nepravdom u *Predstavi Hamleta u selu Mrđuša Donja* (1973) K. Papića. Potkraj desetljeća posebno je uspješan u filmovima iz NOB-e: *Hajka* (1977) Z. Pavlovića i *Povrtak* (1979) A. Vrdoljaka; za ulogu žandara u potonjem na festivalu glum. ostvarenja u Nišu prima Čele kulu (zajedno s ulogom u *Usijanju*, 1979, B. Draškovića). U to vrijeme ističe se i u filmovima koji kritički oslikavaju jugosl. suvremenost: kao skladatelj kod kojeg prevladava karizmatizam (što potvrđuje njegovu sposobnost karakterizacije moralno ambivalentnih osoba) u filmu *Bravo maestro* (1978) R. Grlića (Zlatna arena u Puli) i u naslovnoj ulozi u *Novinaru* (1979) F. Hadžića. Možda najuspješniji na filmu za nj je god. 1986, kada se 2 njegove uloge spominju kao najuspjelije na pulskom festivalu: revolucionara koji se ne snalazi u poratnom vremenu u *Večernjim zvonima* L. Zafraonovića (Zlatna arena) i radnika ogorčenog siromaštvom i životnim nedaćama u *Snu o ruži* Z. Tadića (Velika povelja u Nišu). Golema radnog potencijala, s uspjehom glumi i na televiziji: npr. u tv-serijama *U registraturi*, *Nikola Tesla* (u naslovnoj ulozi), *Prosjaci i sinovi* i *Bombaški proces* (kao Josip Broz Tito). God. 1982. dobio je godišnju nagradu austral. televizije Sammy za gl. ulogu u austral. tv-ekranizaciji drame *Oslobođenje* Skoplja D. Jovanovića. Objavio je 2 zbirke pjesama: *Promjenjivi* (Subotica 1987) i *Crno, crveno* (Zagreb 1989). Bio je predavač scenskog govora i glume na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu; danas je izvanredni profesor glume na Akademiji umjetnosti u Novom Sadu. U novije vrijeme bavi se i kaz. režijom.

Ostale važnije uloge: *Pozdravi Mariju* (M. Klopčič, 1969); *Idu dani* (F. Hadžić, 1970); *Putovanje na mjesto nesreće* (Z. Berković, 1971); *Zvezde su oči ratnika* (T. Janković, 1972); *Poslije podne jednog fazana* (M. Arhanc, 1972); *Žrtviti od ljubavi* (K. Golik, 1973); *Bjegunac* (J. Kavčič, 1973); *Užička republika* (Z. Mitrović, 1974); *Gospodica* (V. Jasny, 1980); *Banović Strahinja* (V. Mimica, 1981); *Variola vera* (G. Marković, 1982); *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982); *13. jul* (R. Šaranović, 1982); *Noć poslije smrti* (B. Ivanda, 1983); *Zadah tela* (Z. Pavlović, 1983); *Pejzaži u magli* (J. Jovanović, 1983); *U raljama života* (R. Grlić, 1984); *Una* (M. Radivojević, 1984); *Život je lep* (B. Drašković, 1985); *Horvatom izbor* (E. Galić, 1985); *Osuđeni* (Z. Tadić, 1987); *Čovjek koji je volio sprovode* (Z. Tadić, 1989). Mi. Bog.

ŠERMENT, Mladen, glumac (Zagreb, 16. VII 1920). God. 1939–42. pohađa glum. školu u Zagrebu; 1943. s grupom kaz. umjetnika odlazi u partizane, gdje je član Centralne kazališne družine ZAVNOH-a i Kazališne družine »August Cesarec«. Nakon oslobođenja posvećuje se glumi, promijenivši više kaz. kuća, no najduže — sve do umirovljenja — ostaje u zagrebačkomu Dramskom kazalištu »Gavella«.

R. ŠERBEDŽIJA u filmu *Bravo Maestro*

Njegove interpretacije uključuju niz karakternih likova domaćega i stranoga kaz. repertoara; vrlo su zapažene njegove dijalektalne (kajkavske) uloge lukavih, svadljivih i zlobnih likova, kakvima je popularnost stekao i kod šireg tv-gledališta (npr. tv-serije *Mejaši* i *Gruntovčani*). Na filmu debitira 1953. u *Sinjem Galebu* B. Bauera, a za ulogu Jakoba u film. verziji Kolarova djela *Svoga tela gospodar* (F. Hanžeković, 1957) nagrađen je Zlatnom arenom na festivalu u Puli. Dobitnik je rep. Nagrade »Vladimir Nazor« za životno djelo.

Ostale važnije uloge: *Jurnjava za motorom* (B. Majer, 1959); *Mačak pod šljemom* (Z. Skrgin, 1962); *Službeni položaj* (F. Hadžić, 1964); *Svanuće* (N. Tanhofer, 1964).

Dr. II.

16 MM → FORMATI, FILMSKI

65/70 MM → FORMATI, FILMSKI

ŠIJAN, Slobodan, film. i tv-redatelj (Beograd, 16. XI 1946). Diplomirao slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti (1970), potom i film. režiju na Fakultetu dramskih umjetnosti (1975) u Beogradu. God. 1976–79. radi na televiziji i uspješne je sa 5 tv-filmova (*Sto se dogodilo sa Filipom Preradovićem*; *Sve što je bilo lepo*; *Gradilište*; *Najlepša soba*; *Kost od mamuta*). Već se u njima otkriva njegova fascinacija klas. narativnim filmom (američkim), posebno J. Forda, H. Hawksa i A. Hitchcocka, što će doći do izražaja i u njegovu kinemat. prvcu *Ko to tamo peva* (1980), u kome ikografske obrasce jugosl. komediografske tradicije spaja sa strukturalnim skladom Fordove *Poštanske kočije* (1939); s radnjom u sumorno-grotesknom miljeu aprilskih zbivanja 1941. (pred

bombardiranje Beograda), vrlo brzo postaje najprodavaniji jugosl. film 80-ih godina, te osvaja niz međunar. priznanja (npr. specijalne nagrade na festivalima u Montrealu i Veveyju, te Nagradu »Georges Sadoul« za najbolji debitantski film prikazan u Francuskoj 1981). U filmu *Maratonci trče počasni krug* (1982), nastavljajući suradnju sa scenaristom D. Kovačevićem, u događanja iz bliže prošlosti (srp. provincija 30-ih godina) unosi elemente crnog humora i farse na tragu B. Edwardsa, R. Lestera i Ealing-komedije. Trećim ostvarenjem *Kako sam sistematski uništen od idiota* (1983) pravi lagani odmak od dotadašnjih tema, bavi se bližom prošlošću (studentski nemiri 1968) te kroz mješavinu fikcije i zbilje stvara nadrealist. alegoriju. Po filmofilskom scenariju N. Pajkića (pod neskrivenim utjecajem *Bostonskog davitelja*, 1968, R. Fleischera) režira film *Davitelj protiv davitelja* (1984) — začuđujuće bizaran »ekscs« jugosl. kinematografije 80-ih godina. Nakon dulje stanke, kada pokušava proboj u am. kinematografiju, 1988. realizira američko-jugosl. koprodukciju *Tajna manastirske rakije* (Secret Ingredient), koja — i pored intrigantnosti teme i prepoznatljivosti stila — ne ispunjuje očekivanja. Dr. Je.

ŠIMATOVIĆ, Sime (pr. ime **Ivan Simatović**), redatelj i scenarist (Perušić, 27. X 1919). Pohađao glum. školu u Zagrebu; neko vrijeme studirao filozofiju. Kao član zagrebačkoga HNK odlazi 1943. u NOB, gdje osniva Centralnu kazališnu družinu ZAVNOH-a (kojom neko vrijeme i rukovodi). Napisao cjelovečernji partizanski igrokaz *Pobjeda nije mramor* (jedini te dužine), sudjelovao na kongresu kult. radnika Hrvatske u Topuskom

S. SIJAN.
Ko to tamo peva



Š. ŠIMATOVIĆ,
Kameni horizonti

(1944). Po oslobođenju umj. direktor Jadran filma, potom studira film. režiju u Pragu; vraća se nakon izbijanja sukoba s Kominformom. Režirao je 3 igr. i više od 20 dokum. filmova, i dalje povremeno obavljajući funkcije u kinematografiji (tako, prvi je direktor Zagreb filma 1954/55, te čak u 5 navrata predsjednik Društva filmskih radnika Hrvatske); većini svojih projekata sam je i scenarist. Igrao je sporedne uloge u filmovima *Plavi 9* (K. Golik, 1950) i *Bakonja fra Brne* (F. Hanžeković, 1951).

U igr. filmovima koristi se knjiž. predlošcima, odn. scenarijima ili idejama književnika. *Kameni horizonti* (1953) po ideji V. Kaleba prikaz su klasnog osvješćivanja jedne žene (I. Kolesar) u staroj Jugoslaviji, dijelom u maniri neorealizma; *Naši se putovi razilaze* (1957) po scenariju I. Sibla — o zagrebačkim ilegalcima za okupacije, s ljubavnim trokutom kao okosnicom radnje; *Pustolov pred vratima* (1961), po istoimenom kaz. komadu M. Begovića, već je posve dezideologizirana ljubavna drama mlade žene iz zagrebačkih građanskih krugova, jedan od prvih jugosl. izrazito psihol. filmova (motiv »nepoznatog obožavatelja« susreće se kasnije u *Ljubavnim pismima s predumišljajem*, 1985, Z. Berkovića). Od njegovih dokum. filmova izdvajaju se kratkometražni *Plitovička jezero* (1956), nagrađen na festivalu u Berlinu 1957, i *Turnir kandidata* (1959), te dugometražni *Zagreb za slobodu* (1987).

D. Mov.

ŠIPOVAC, Gojko, film. i tv-redatelj i scenarist (Nevesinje, 28. VIII 1926). Sudionik NOB-e. Studirao jugosl. književnosti na Filozofskom fakultetu u Sarajevu; na filmu od 1948. U početku realizira dokum. storije za *Mjesečnike* Bosna filma, zatim i dokum. filmove, kojima je većinom i scenarist. Tokom 50-ih godina posvećeni su pretežno priv. obnovi zemlje; najistaknutiji su *Bijela stihija* (1954), *Tri istorije Vareša* (1954), *Dalekovid* (1957), te posebno *Priča o jezeru* (1955, nagrada u Puli), o traumatičnim ljudskim reakcijama na potapanje sela prilikom izgradnje hidrocentrale na Neretvi. Na igr. filmu debitira u zanimljivom ratnom omnibusu *Vrtlog* (1964): prvu priču, *Otac*, režira sa H. Krvavcem, a drugu, *Močvara*, samostalno. Tretiranje ratne tematike nastavlja različitim pristupima: kroz akcionu komediju (*Sretni umiru dvaput*, 1966), estetiziranu psihol. dramu (*Opatica i komesar*, 1968) i kombinaciju akcionog filma i komorne drame (*So*, 1973); u svima demonstrira visoke profesionalne

domete. Koncem 70-ih godina vraća se dokum. filmu kroz suvremenu satiru birokracije u *Salteru* (1980) i sociol. analizu propadanje sela u *Nezjestama* (1985). Za Televiziju Sarajevo realizira veći broj dokum. i obrazovnih programa (npr. *Vrijeme podviga* i *Naših ruku djela*).

N. Sić.

ŠIROKI EKRAAN → PROPORCIJE FILMSKE SLIKE

ŠIROKOKUTNI OBJEKTIV → OBJEKTIVI

SISKOV, Risto, film., kaz. i tv-glumac (Seres, Grčka, 23. III 1940 — Skoplje, 18. VI 1986). U Jugoslaviji od 1945 (kada je u Grčkoj otpočeo građanski rat). Diplomirao glumu na Pozorišnoj akademiji u Beogradu 1962; do 1964. član je Jugoslovenskoga dramskog pozorišta, potom seli u Skoplje i nastupa u Makedonskom dramskom teatru. Na filmu debitira zapaženom sporednom ulogom u ratnom spektaklu *Do pobjede i dalje* (Ž. Mitrović, 1966). Ubrzo postaje jedan od najpopularnijih i najtraženijih mak. glumaca — najčešće tumač likova snažnih emocionalnih i moralnih proturječja. Njegova ostvarenja u filmovima *Planina grjeva* (Lj. Georgievski, 1968) i *Crno sjeme* (K. Cenevski, 1971) ponajbolje pokazuju da je talent ovog glumca sretna kombinacija kaz. ekspresivnosti i uzdržane osjećajnosti. Međutim, njegovu glum. temperamentu nisu strani ni likovi koji utjelovljuju zlo u svome »mitskom obliku« (*Makedonska krvava svadba*, 1967, T. Popova) ili oni koji su tipološki obrazac »predodređene žrtve« (*Crveni konj*, 1981, S. Popova). S uspjehom je nastupao i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Kuda poslije kiše* (V. Slijepčević, 1967); *Republika u plamenu* (Lj. Georgievski, 1969); *Pucanj* (B. Gapo, 1972); *Jad* (K. Cenevski, 1975); *Najduži put* (B. Gapo, 1976); *Ne rekoh li ti* (S. Crvenkovski, 1984).

G. Va.

ŠKANATA, Krsto, redatelj i scenarist (Tivat, 12. I 1924). U NOB-i od 1943. Završio film. tehnikum. Film. karijeru otpočinje u beogradskom Zastava filmu; režira od 1954 (*Spasonosne kapi*). Već drugim filmom *U senci magije* (1955, I nagrada na festivalu dokum. filma u Sarajevu), u kojem propagiranje doprinosa vojske prosvješćivanju naroda pretvara u autentični dokument o jednom svijetu duboke zaostalosti, započinje uzlazni put »filmova istine« u sam vrh jugosl. dokumentaristike. U vrijeme procvata autorskog filma u nas, Š. — neposredno nakon filmova iz 1963, *Izveštaj iz sela Zavoj* o velikoj poplavi i *Tamo gdje prestaje*

zakon o ropskom životu žene u zaostalim krajevima — u okviru tzv. Beogradske škole dokumentarnog filma u nizu realizira (za poduzeće Dunav film) svoja najbolja ostvarenja: *Prvi padež — čovek* (1964, I nagrada za film i II nagrada za režiju na festivalu u Beogradu, nagrađivan u Oberhausenu), idilični zapis iz školske klupe o veličini i gordosti ljudskog bića, kroz priču o rudaru koji se potuče s protezom na radu izgubljene ruke; *Uljez* (1965, Srebrni golub u Leipzigu) o divovskom bageru koji simbolizira prodor napretka u zaostalost Kosmeta; *Odrčem se sveta* (1965, I nagrada u Beogradu) o životu monahinja, posebno o pripremama djevojke za zavjet odricanja od uloge žene i majke; *Ratnice, voljno!* (1966, Oktobarska nagrada grada Beograda, I nagrada i nagrada za scenarij na festivalu u Beogradu, nagrađivan u Oberhausenu) o tragičnom borcu sukobljenog s ideologijom za koju se borio, kao povod preispitivanja evolucije jednog društva nakon 2 decenija; *Nostalgija vampira* (1968, Zlatna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu), svojevrsno dramatično sučeljavanje povratnika privučenog nostalgijom i sumještanika koji ga optužuju za kolaboraciju. Osjećajući potrebu da se iskaže i u duljoj formi, karijeru nastavlja sa 2 dugometr. filma koji mu donose i izvjesne nevolje (u nekim dijelovima zemlje bilo je zabranjeno prikazivanje): *Teroristi* (1970, Zlatna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu), pokušaj razotkrivanja korijenâ nasilja čije su tragične posljedice žrtve bombaškog napada ustaškog terorista u beogradskom kinu; *12 meseci zime* (1983 /snimljen 1971/, Grand Prix u Beogradu /ex aequo/) o porukama generacije žrtava, suučesnika i suvremenika staljinizma. Od njegovih oko 50 dokum. filmova (kojima je najčešće i scenarist) ističu se još: *Veliko stoleće* (1958), pregled borbi radničke klase do sredine XX st.; *Komunisti Jugoslavije* (1975, Zlatna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu); *Tito* (1977) s tekstom V. Raspora; *Josip Broz Tito* (1980); *Sedmojulske zvezde* (1986) o nar. ustanku u Srbiji 1941; *Moševac* (1988) o nasilju u tom selu; *Hvala na slobodi* (1988, Grand Prix u Beogradu), lament nad represalijama u Vevčanima. Autor je i niza propagandnih i namjenskih filmova, te film. reportaža. Dobio je niz priznanja, među kojima rep. nagradu SR Crne Gore 13. jul.

Autentični dokumentarist koji je ljudsku dramu svakodnevnog življenja znao otkriti i ozračiti svojevrsnom, iracionalnom poetičnošću, Š. je jedan od rijetkih jugosl. sineasta posvećenih isključivo dokum. filmu; po franc. filmskom publicistu L. Marcorellesu (*Elementi za jedan novi film*, Pariz 1970), ostvario je domete ravne onima → J. Roucha i → R. Leacocka.

Ostali važniji filmovi: *Dug savesti* (1957); *Bijele žetve* (1958); *Za Derdapsku branu* (1960); *Vežbajmo svaki dan* (1969); *Kolubara* (1972); *Ustaše* (1973); *Sa Ovčara i Kablara* (1976); *Tamnava* (1981); *Kopaonik* (1983).

Mo. I.

SKLOVSKI, Viktor Borisovič, sovj. pisac, teoretičar književnosti, te film. scenarist, kritičar, historičar i teoretičar (Petrograd /danas Lenjinograd/, 25. I 1893 — Moskva, 12. XII 1984). Jedan od rodonačelnika i osnivač ruske formalističke škole u proučavanju književnosti, studirao je na Povijesno-filološkom fakultetu u Petrogradu. Nakon revolucije emigrira, da bi se 1923. vratio u SSSR. Na filmu od 1926. kao scenarist (*Po zakonu* L. V. Kulješova). O filmu je počeo pisati već 1923 (*Književnost i kino* — Literatura i kinematograf /u Berlinu/). U jeku »vladavine« sovj. → montažne škole zastupa stavove koji su se često neposredno suprotstavljali teoriji i praksi tog vre-

mena (npr. kritika → Eizenštejnova shvaćanja tipaža). Film i književnost imaju paralelnu sudbinu, jer se koriste istim »smislenim materijalom«: izražajnim postupcima čovjeka, njegovim životom i prirodom što ga okružuje, saopćenim putem sižea. Razlikuje ih »osnovna molekula« izražajne materije i načela konstrukcije: umjesto promjenljivog odnosa između znaka i značenja u govornom jeziku, film. znak je s predmetom u stalnom odnosu. On je istodobno i materija i energija, što znači da bolje označuje no što izražava, jer i vjerno i uvjetno prikazuje zbivanje; zato se film. izraz sastoji od uvjetnih trenutaka koji se, zahvaljujući kontekstu u koji stupaju, asocijativno vezuju za stvarne trenutke (*Osnovni zakoni filmskog kadra* — *Osnovnye zakony kino-kadra*, 1927; *Zapažanja o sižeu u prozi i o filmskoj dramaturgiji* — *Zametki o sjužete v proze i kinodramaturgii*, 1956). Film ne objašnjava, on prikazuje — njegov sižej je izbor iskustvenih trenutaka iz života, a ne uspostavljanje posebnog govora koji višesmisleno označuje događaje, kao književnost (*Siže u filmu* — *Sjužet v kinematografu*, 1923), a montaža je — suprotno učenju L. V. Kulješova — sastavljanje predmeta od dijelova, s pomoću kojega umjetnik iskazuje svoj odnos prema predmetu (*Sukob i njegov razvoj u filmskom proizvodu* — *Konflikt i ego razvitie v kinoproizvedenii*, 1962). Zvuk nije promijenio suštinu medija, iako je »gledanje trenutno, a riječ se potčinjuje vremenu«; ipak, on je od filma stvorio samostalnu umjetnost, u kojoj se podjednako ostvaruju mogućnosti sinkroniteta i kontrapunkta između slike i zvuka (*Drugi pristup* — *Vtoroe vstuplenie*, 1963) (svi spomenuti ogledi u zborniku *Za četrdeset godina* — *Za sorok let*, 1965).

Ostali važniji scenariji: *Izdajica* (A. M. Room, 1926); *Treća Meščanska* (B. V. Barnet, 1927); *Kučar na Trubnoj* (B. V. Barnet, 1928); *Minjin i Počarski* (V. I. Pudovkin i M. I. Doller, 1939).

Ostali važniji filmskoteorijski radovi: *Semantika filma* (Semantika kino, 1925); *O formalizmu* (O formalizme, 1936); *Scenarij i film* (Scenarij i fil'm, 1953); *Scenarij — osnova filma* (Scenarij — osnova fil'ma, 1960); *Eizenštejn* (1973).

Du. S. ŠKODLAR, Črt, redatelj (Ljubljana, 4. I 1934). Studirao povijest umjetnosti i režiju u Ljubljani. Isprva glumac i animator ljubljanskoga Lutkovnoga gledališta, 1962–64. rukovoditelj lut. odjela Televizije Ljubljana i odjela za anim. film Triglav filma, od 1965. film. i tv-redatelj u slobodnom statusu. Već od 1958. režira kratkometr. filmove, među kojima se ističu: lutkarski *Rondo* (1958), *Čije je pismo* (Cigavo je pismo, 1958) i *Pospanac* (Zaspame, 1959), dokumentarni *Ako bude curica* (Če bo deklica, 1968) i eksperimentalni *Jutro, jezero, večer* u *Anneccyju* (Jutro, jezero, večer v Anneccyju, 1965). Za apstraktni crt. film *Sintetička komika* (Sintetična komika, 1967) nagrađen je Grand Prixom na festivalu znanstvenofantastičnog filma u Trstu.

Lj. N. ŠKOLA NARODNOG ZDRAVLJA, ustanova za unapređivanje soc. medicine, podignuta uz pomoć Rockefellerove fundacije, koju je 1927. u Zagrebu osnovao dr. Andrija Stampar. U njezinom programu posebno je istaknut »teoretski i praktički zdravstveni odgoj naroda s osobitim obzirom na higijenske potrebe sela«, pa je od početka u njoj djelovao *Foto-filmski laboratorij* za proizvodnju i umnožavanje filmova, a uz pomoć prenosive opreme za prikazivanje instruktivnih obrazovni filmovi doprli su do najudaljenijih sela izvan prometnica i bez struje. Za potrebe zdravstvenog prosvjećivanja isprva su nabavljani inozemni filmovi, no kako ih publika nije razumjela,


F. ŠKUBONJA, *Izgubljena olovka*

pristupilo se vlastitoj proizvodnji. Prvu ekipu sačinjavali su Milan Marjanović kao voditelj i Stanislav Noworyta kao snimatelj, a u potrazi za najdjelotvornijim načinom prenošenja edukativnih poruka eksperimentirali su s tehnikom sjenki (*Čarobnjaci*, 1928), crt. filmom (*Martin u nebo*, 1929) i igr. filmom (*Griješnice*, 1930, J. Ivakića). Dolaskom Aleksandra Gerasimova 1930, koji će u školi raditi 30 godina, prelazi se na dokum. film s propagandnim porukama o liječenju raznih zaraznih bolesti, ali i o raznim temama iz područja higijene (kanalizacija, asanacija močvara, uvođenje je vodovoda) i poboljšavanja životnih uvjeta i načina rada (konjogojstvo, domaćinski tečajevi, silosi). U okviru te proizvodnje nastali su i brojni tzv. *kulturni filmovi* — etnografski zapisi o životu i običajima pojedinih krajeva gdje su se snimali filmovi edukativne namjene (*Plitvička jezera*, *Kroz naše Kosovo*, *Velebit-Svica*, *Tunolov* i dr.), a *Jedan dan u turopoljskoj zadrugi* (A. Gerasimov, 1933) dobio je čak (1960!!!) nagradu na festivalu etnografskog filma u Firenci. Ukupno je proizvedeno više od 100 filmova sa 120 000 m montiranog negativu, a u razdoblju 1930–40. filmove Škole vidjelo je 25 milijuna gledalaca. Nakon stvaranja profesionalne kinematografije poslije oslobođenja ova je proizvodnja smanjena, a odlaskom Gerasimova u mirovinu 1961. sasvim je prestala. Od 1985. u sastavu Škole djeluje *Edukacijski multimedijjski centar* koji kombiniranjem kompjutorske i video-tehnike proizvodi programe za edukaciju zdravstvenih radnika.

I. Šo.

ŠKOLSKI FILM → OBRAZOVNI FILM

ŠKRABALO, Ivo, redatelj, scenarist i povjesničar filma (Sombor, 19. II 1934). Diplomirao pravo i režiju (na Kazališnoj akademiji) u Zagrebu, magistrirao međunar. pravo. God. 1958–62. dramaturg u Zagreb filmu, a 1964–67. u Jadran filmu; od 1969. savjetnik za repertoar u Croatia filmu. Redatelj je i scenarist 6 dokum. filmova, od kojih se ističu prvenac *Velika porodica* (1961), s temom o životu u višenacionalnoj sredini (jedan od prvih u SFRJ realiziranih metodom filma-istine), te *Slamarke divojke* (1971), o staromu seoskom zanatu izrađivanja slika i predmeta od slame. Kao scenarist uspješno je surađivao sa M. Juranom u filmovima *Živuć fotografije* (1982, nagrađen na festivalu u Beogradu) i *Škola narodnog zdravlja* (1984). Objavljivao je u raznim listovima i časopisima (npr. u »Filmskoj kulturi«, »Kolu«, »Hrvatskom tjedniku« i »Forumu«). Autor je kontroverzne knjige (prve te vrste) *Između publike i države. Povijest hrvatske kinematografije 1896–1980* (Zagreb 1984).

An. Pet.

ŠKUBONJA, Fedor, film. redatelj i scenarist (Murter, 22. VII 1924). S prvom generacijom upisao (1947) Visoku filmsku školu u Beogradu; diplomirao režiju (1957) na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Isprva asistent redatelja u nizu dokum. filmova, kao i u zabranjenom igranom *Majka Katina* N. Popovića. Režira od 1950 (kratkometr. propagandni film *Armija gradi* po vlastitom scenariju, o pomoći pri gradnji Auto-puta). Nakon više namjenskih filmova za zagrebački Zora film, za srednjometr. igrani *Izgubljena olovka* (1960) prema scenariju supruge → S. Borisavljević, o mlađoj seoskoj učiteljici (M. Nikolić) koja priznaje svoju pedagošku pogrešku, nagrađen je Zlatnim lavom za dječji film na festivalu u Veneciji 1961, potom u Mar del Plati 1962. i u Cannesu 1966 (na tomu jubilarnom festivalu djelo je proglašeno »jednim od 10 najboljih dječjih filmova«). Dugometr. komedijom *Veliko suđenje* (1961), ponovno po scenariju S. Borisavljević, o djeci koja sude mačku Brnji jer je pojeo kanarinca, ne ponavlja uspjeh prethodnoga. Najveći uspjeh postiže filmom *Nizvodno od sunca* (1969), o prvim iskustvima mlade učiteljice (D. Rutčić) u zabačenom planinskom selu, za koji je nagrađen Velikom zlatnom arenom za najbolji film i Zlatnom arenom za režiju, dok je S. Borisavljević osvojila Zlatnu arenu za scenarij. Pored spomenutih, režirao je još blizu 20 dokum. filmova (uglavnom namjenskih) i bio koscenarist jugoslavensko-sovj. igrane koprodukcije *Dobar vjetar, plava ptica* (1967) M. Jeršova.

Mo. I.

ŠMINKER → MASKER

ŠOFR, Jaromir, čehosl. snimatelj (1939). Studirao (1956–61) na visokoj film. školi FAMU u Pragu. Karijeru otpočinje kratkometr. filmovima, no već sredinom 60-ih snima i igrane (npr. *Zvijela republika!*, 1965, K. Kachyne). Najčešće i najuspješnije surađuje sa J. Menzelom (*Strogo kontrolirani vlakovi*, 1966; *Hirovito ljeto*, 1968; *Tko traži zlatni grumen*, 1974 /višestruko nagrađen/; *Vikendica u šumi*, 1975; *Velikansveni momci s kamerama*, 1978; *Striženo-košeno*, 1981; *Svečanosti visibaba*, 1984; *Isa J. Mačakoml*, 1983; *Selo moje malo!*, 1985; *Kraj dobrih starih vremena*, 1989), čijim filmovima stječe i međunar. ugled. Radi i za dr. poznate redatelje — J. Krejčika (*Varljiva igra ljubavi*, 1971), O. Vávrnu (*Dani Münchenske prevare*, 1974; *Hodočašća Jana Amosa*, 1983), J. Jireša (*Bijeg kući*, 1980), V. Chytilovu (*Panel Story*, 1981; *Vučja jama*, 1986), H. Bočana (*Ne valja se šaliti s đavolom*, 1984), ali i za mlađe čehosl. sineaste — J. Matulu, V. Matějku, J. Svobodu i J. Soukupa, te na televiziji (i u inozemstvu).

K. Mik.

ŠÖMEN, Branko, scenarist, književnik i novinar (Maribor, 1. IV 1936). Apsovirao na Filozofskom fakultetu u Ljubljani. Film. kritike objavljuje od 1960. u listu »Mladina«; 60-ih godina postaje odgovorni urednik revije »Ekran«, gdje ostaje do 1975. Kao novinar RTV Ljubljana redovito sudjeluje u tjednoj emisiji *Gremo v kino*, te uređuje vlastite radio-programe *Deseta muza* i *Filmski zasuk*. Posebno prati češku, slovačku, polj. i sovj. kinematografiju. Za Televiziju Ljubljana napisao je kontroverznu tv-dramu *Kraj proljeća* (Poletja je konec), koju je režirao D. Prebil (1968). Film. karijeru otpočinje kao scenarist kratkoga igr. filma *Njiva* (1969) R. Ranfla i kao pomoćnik redatelja Z. Pavlovića u njegovu *Crvenom klasju* (1970). Scenarist je cjelovečernjih igr. filmova *Posljednja stanica* (J. Babić, 1971), *Let mrtve ptice* (Z. Pavlović, 1973, Zlatna arena za scenarij na festivalu u Puli), *Bijele trave* (B. Hladnik, 1976), *Samo jednom se ljubi* (R. Grlić, 1981), *Crveni boogie* (K. Godina-Aćimović, 1983) i *Stričevi su mi pričali/Vesela svadba* (F. Štiglic, 1983). Više puta bio je član žirija FIPRESCI-ja i MFF-a na film. festivalima. Objavio je 6 knjiga poezije, 2 knjige humora i satire, te 6 romana (*Med u kosi* /Med v laseh/ i *Koncert za samoću* /Koncert za samotu/ nagrađeni su uglednom Kajuhovom nagradom). An. Pet.

ŠOSTAKOVIĆ, Dmitrij Dmitrijevič, sovj. skladatelj (Petrograd /danas Lenjingrad/, 25. IX 1906 — Moskva, 9. VIII 1975). Studirao na petrogradskom konzervatoriju. Karijeru otpočinje kao koncertni pijanist, kasnije i dirigent. Kao profesor kompozicije na konzervatorijima u Lenjingradu i Moskvi odgojio je niz sovj. glazbenika. Pored Prokofjeva i Hačaturjana najznačajnija osobnost sovj. glazbe, S. se oslanja o rusku glazb. tradiciju, a u ranijim djelima koristi i dostignuća zapadnoevr. moderne, te razvija osebujni, monumentalni, dijelom ekspresionistički obojeni izraz (kasnije jednostavniji, neoromantički). U svojim skladbama, koje odlikuje bogata melodika i majstorska instrumentacija, uspješno iskazuje epsko-herojska i lirsko-dramatična raspoloženja, a njegova glazba odiše i patetikom i optimizmom i satirom. Skladao je simfonije (15), koncerte, komornu glazbu, opere, balette, oratorij, kantatu, ciklus zborova, cikluse solo-pjesama (na stihove A. S. Puškina, A. A. Bloka, Michelangela i dr.), te scensku glazbu. U doticaj s filmom dolazi kao pratilac na klaviru nij. filmova. Jedan od plodnijih sovj. filmskih skladatelja, film. glazbu smatrao je važnim, integralnim dijelom svakog projekta, ujedno i specifičnim glazb. »zadatkom«. Njegova XI i XII simfonija poslužile su kasnije kao zv. kulisa filma *Oktobar* (1928) S. M. Ejzenštejna i G. V. Aleksandrova. Šostakovićevo operno remek-djelo *Katarina Izmajlova*, nastalo 1932. prema noveli N. S. Ljeskova, a izvedeno 1934. pod naslovom *Ledi Makbet Mcenskog okruga*, ekranizirano je 1967. u režiji M. G. Sapira (S. je i scenarist).

Ostali važniji filmovi: *Novi Babilon* (G. M. Kozincev i L. Z. Trauberg, 1929); *Zlatna brda* (S. J. Jutkjevič, 1931); *Sama* (G. M. Kozincev i L. Z. Trauberg, 1931); *Kontraplan* (F. M. Ermler i S. J. Jutkjevič, 1932); *Tri pjesme o Lenjinu* (D. Vertov, 1934); *Maksimova mladost* (G. M. Kozincev i L. Z. Trauberg, 1935); *Prijateljice* (L. O. Arnštam, 1936); *Maksimov povratak* (G. M. Kozincev i L. Z. Trauberg, 1937); *Voločajevski dani* (S. D. i G. N. Vasiljev, 1938); *Veliki građanin* (F. M. Ermler, 1938/39, u 2 dijela); *Čovjek s puškom* (S. J. Jutkjevič, 1939); *Viborska strana* (S. M. Kozincev i L. Z. Trauberg, 1939); *Naš ruski front* (J. Ivens, 1941, sa H. Eislerom); *Žoju* (L. O. Arnštam, 1944); *Obični ljudi* (G. M. Kozin-

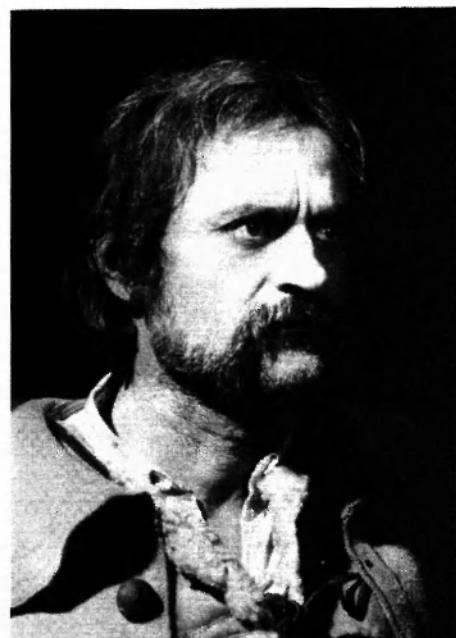
cev i L. Z. Trauberg, 1945); *Mičurin — život u cvijeću* (A. P. Dovženko, 1947); *Pirogov* (G. M. Kozincev, 1947); *Mlada garda* (A. S. Gerasimov, 1948); *Pad Berlina* (M. E. Čiaureli, 1949); *Susret na Elbi* (G. V. Aleksandrov, 1950); *Nezaboravna godina 1919.* (M. E. Čiaureli, 1951); *Bjelinski* (G. M. Kozincev, 1951); *Pjesma rijeka* (J. Ivens, 1954); *Prvi ešalon* (M. K. Kalatozov, 1956); *Zatočenici Altone* (V. De Sica, 1962); *Hamlet* (G. M. Kozincev, 1964); *Kralj Lear* (G. M. Kozincev, 1971).

ŠOTRA, Zdravko, film. i tv-redatelj (Stolac, 13. II 1933). Diplomirao na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu 1957. Od 1958. asistent redatelja na Televiziji Beograd. Kao redatelj debitira 1961. tv-dramom *Daktilografi* M. Schisgala. Isprva režira sve vrste programa, posebno se istaknuvši dramama V. V. Višnjevskog, S. Rankovića, M. Kovača, M. Bečkovića i M. Kapora, te dramatizacijama tekstova G. de Maupassanta i E. Kishona. Sedamdesetih godina velik uspjeh postiže show-programom *Obraz uz obraz* (1972–74), za koji je 1973. nagrađen Grand Prixom na tv-festivalu u Portorožu, kao i tv-serijom *Više od igre* (1977) i tv-dramom *Siroče* (1978). Prvi kinemat. film *Osvajanje slobode* po scenariju G. Mihića režira 1979; epsku sliku generacije koja, izrastavši za rata, i dalje nastavlja voditi bitku za slobodu, daje romaneskno i metaforično, svjesno zaobilazeći faktografski pristup. Zanimanje za prve poratne godine i sudbinu pojedinca u tomu složenom vremenu iskazuje i u filmovima *Idemo dalje* (1982, Srebrna nagrada na festivalu u Moskvi, nagrađen i u Quitu, Buenos Airesu, Gijonu, Laonu i dr.) i *Držanje za vazduh* (1985) po scenarijima S. Stojanovića, proširujući tematiku i na odrastanje i sazrijevanje u oskudici, sukob ustaljenih običaja i moralnih normi društva u nastajanju; mozaična struktura, lirski ton i blagi humor ukazuju na tv-iskustvo (proširene verzije prikazivane su i kao tv-serije). Nakon film. svjedočanstva o *Igmanskom maršu* (1983, i tv-serija /nagrada Sloboda u Sopotu/, po scenariju J. Radulovića realizira *Braču po materi* (1988, i tv-serija /nagrada Sloboda u Sopotu, Srebrna mimoza na festivalu režije u Herceg Novom/), porodičnu kroniku sa snažnom polit. potkom, sugestivno prikaz sudbine braće (Ž. Laušević i S. Stimac) koja su se, igrom kompleksnih hist. okolnosti, našla na 2 suprotstavljene strane.

Ostali igr. filmovi: *Šesta brzina* (1981); *Boj na Kosovu* (1989).

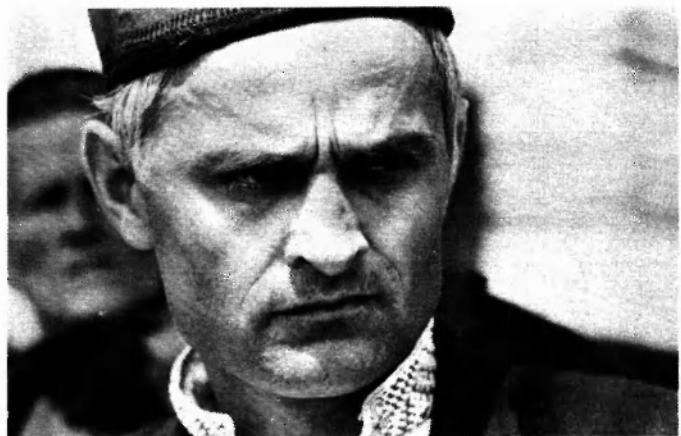
ŠOVAGOVIĆ, Fabijan, film., kaz. i tv-glumac (Ladimirevci, 4. I 1932). Iz zemljoradničke obitelji, rano se priklanja kazalištu (kao glumac i redatelj amat. družina u rodnom selu, potom u Osije-

ku). Diplomirao glumu (1957) na Kazališnoj akademiji u Zagrebu. Isprva angažiran u zagrebačkomu Dramskom kazalištu, potom izmjenjuje slobodni status s angažmanima u HNK i Teatru u gostima, da bi se napokon vratio u Dramsko kazalište »Gavella«. Brzo se potvrđuje kao jedan od najnadarenijih kaz. glumaca svoje generacije, podjednako sugestivan u klasičnomu (Shakespeare, Molière, Držić) i modernom repertoaru (Beckett, Krleža), za što dobiva i brojne nagrade (npr. na Sterijinom pozorju). Na filmu debitira 1957 (*Svoga tela gospodar* F. Hanžekovića), ali redovitije počinje snimati (kao i na televiziji), postupno u sve većim ulogama, po prelasku u slobodan status potkraj 60-ih godina. Prve su mu zapažene uloge »seoskog mučenika« Jože Svetog u *Brezi* (A. Babaja, 1967), frustriranog oca obitelji u komediji *Imam dvije mame i dva tate* (K. Golik, 1968), ubojice u *Događaju* (V. Mimica, 1969) i žr-



F. ŠOVAGOVIĆ u filmu *Seljačka buna 1573*.

tve društveno-polit. okolnosti neposredno poratnog doba u *Lisicama* (K. Papić, 1969, Car Konstantin u Nišu). Kasnije zapažene gl. uloge tumači u filmovima *Kuća* (B. Žižić, 1975), *Seljačka buna 1573*. (V. Mimica, 1975, kao Matija Gubec), *Ritam zločina* (Z. Tadić, 1981, nagrađen u Portu), *Hoću živjeti* (M. Mikuljan, 1982), *Hi-fi* (V. Blaževski, 1987) i dr., ali često prihvaća i (vrlo zapamtive) epizodne; tako je Zlatnom arenom za sporednu ulogu nagrađen u filmovima *Novinar* (F. Hadžić, 1979), kao razočarani intelektualac



F. ŠOVAGOVIĆ u filmu *Lisice*

koji se »ubija pićem«, *Ambasador* (F. Hadžić, 1984), kao »čovjek iz naroda« koji prijekorno promatra dekadenciju »crvene buržoazije«, i *Čovjek koji je volio sprovode* (Z. Tadić, 1989), kao pijanac mučen griznjom savjesti. Prema istoime-nom vlastitom kaz. komadu s autobiografskim elementima (o ratnim i poratnim godinama u slavonskom selu), rekordno izvođenom u DK »Gavella«, napisao je scenarij za film *Sokol ga nije volio* (B. Smit, 1988), u kojem je glumio i gl. ulogu; objavio je i knjigu *Glumčevi zapisi* (Zagreb 1979). Glumio je i u više koprodukcijских filmova (npr. *Susreti sa značajnim ljudima*, 1979, P. Broka). Jedan od najzaposlenijih jugosl. glumaca 70-ih i 80-ih godina, vrlo je aktivan i na televiziji (oko 40 uloga u tv-dramama i serijama: npr. *Kuda idu divlje svinje* I. Hetricha, *Prosjaci i sinovi* A. Vrdoljaka, *Velo misto* J. Marušića te *Vučjak* E. Galica i film *Horvatio izbor*, 1985). Dvaput je nagrađen rep. Nagradom »Vladimir Nazor«: za film. ulogu 1970, a za kazališnu 1982.

Osnovne su značajke Sovagovićeve glume izražajnost i svestranost. S jedne strane podjednako uvjerljivo tumači i pozitivne i negativne likove, no nikad »crno-bijele« (u zlima se naslućuje nekakva »viša pravda«, dok dobri kao da teže samounište-nju), a s druge podjednako uvjerljivo dočarava ljude iz najrazličitijih društ. slojeva (od pučana do intelektualaca), te tako uspješno izbjegava tipizaciju. Vrlo nadaren, istodobno je jedan od rijet-kih jugosl. »glumaca-ličnosti« koji gledatelje uspijeva uvjeriti o bogatstvu i jedinstvenom unutrašnjem sadržaju, pa mu se stoga često povjeravaju uloge introvertâ i osobenijaka.

Njegova djeca **Anja** i **Filip Šovagović** također su glumci; uz njih je igrao u *Snu o ruži* (Z. Tadić, 1986), odn. u *Zivotu sa stricem* (K. Papić, 1988).

Ostale važnije uloge: *Prometej s otoka Viševice* (V. Mimica, 1965); *Ovčar* (B. Tanović, 1971); *U gori raste zelen bor* (A. Vrdoljak, 1971); *Makedonski dio pakla* (V. Mimica, 1971); *Majstor i Margarita* (A. Petrović, 1972); *Živjeti od ljubavi* (K. Golik, 1973); *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (K. Papić, 1973); *Deps* (A. Vrdoljak, 1974); *Jad* (K. Cenevski, 1975); *Četiri dana do smrti* (M. Jokić, 1976); *Izbačitelj* (K. Papić, 1976); *Ne naginji se van* (B. Žižić, 1977); *Pucanj* (K. Golik, 1977); *Mečava* (A. Vrdoljak, 1977); *Povratak* (A. Vrdoljak, 1979); *Daj što daš* (B. Žižić, 1979); *Dvije polovine srca* (V. Hadžismajlović, 1982); *Mala pljačka vlaka* (D. Šorak, 1984); *I to će proći* (N. Dizdarević, 1985); *Osudeni* (Z. Tadić, 1987); *Na putu za Katangu* (Z. Pavlović, 1987). D. Mov.

ŠPANJOLSKA. Prvi film. predstavu održao je 15. svibnja 1896. u Madridu snimatelj braće Lumière *Georges Promio*, kojem se iste godine pripisuju i prva snimanja u Španjolskoj. Prvi domaći snimatelji su (1897) *Eduardo Jimeno* i, posebno značajan, Katalonac *Fructuos(o) Gelabert*; drži se da je već te godine snimao i kratke igr. scene, dok mu se 1 igr. film (250 m) sa sigurnošću može pripisati 1905 (on je i pionir ekranizacija knjiž. baštine: »Niska zemlja«, 1907, po A. Guimeráu). U tomu prvom razdoblju još su značajni pionir animacije i film. trika *Segundo de Chomón* (»španjolski Méliès«) te pionir film. reportaže i sve-stran redatelj igr. filmova *Ricardo De Baños*. Desetih godina proizvodnja raste, a posebno su uočljivi tal. i franc. utjecaji (pov. spektakla odn. → Film d'Arta); tada (1917) nastaje i prvi crt. film — »Čudo od bika« *Fernanda Marca*. U to doba počinje proizvodna konkurencija Madrida i Barcelone, najznačajniji producent je *Alberto Marro*, a redatelji *Antonio Cuesta*, *Adrià Gual*, *Fernando Delgado*, *Francisco Camacho*, *Jošé*

Buchs, *Florián Rey* i *Benito Perojo*. God. 1928. *Luis Buñuel* osniva prvi španj. kino-klub, a 1929. nastaje prvi veliki međunar. uspjeh španj. kine-matografije — »Proketo selo« *Fl. Reya*, vrlo zaslužnog za evr. karijeru tada velike zvijezde *Impe-rio Argentine* (druga najveća zvijezda razdoblja je *Raquel Meller*). Prvi zv. film »Tajna Puerta del Sol« (1930) realizira *Francisco Elías*; pojava zv. tehnike u Španjolskoj nije izazvala takav otpor kao u nekim dr. zemljama Evrope. Otada raste am. utjecaj, pa je 1931. u Madridu održan *Hispa-noamerički filmski kongres*. Proglašenjem Republi-ke iste godine i država se počinje zanimati za kinematografiju. Broj kompanija raste (CEA, *Fil-mófono*, *Cifesa* i dr.), konkurencija Madrida i Bar-celone se nastavlja, utjecajna »*La Gaceta Litera-ria*« počinje pisati o mediju, u koji se djelatno uključuju i pisci poznate generacije '27 (npr. *Ra-món Gómez de la Serna*). Ipak, i nadalje prevlada-va komerc. produkcija, posebno komedije (npr. *Edgara Nevillea*), dok određene umj. ambicije pokazuje samo *Fernando Roldan*. Znatno su ambi-ciozniji španj. dokumentaristi; s više filmova isti-ču se *Carlos Velo* i *Fernando G. Mantilla*, dok najveću pozornost privlači sugestivna »Zemlja bez



ŠPANJOLSKA L. BUÑUEL, *Viridiana*

kruha« (1932) *L. Buñuela*. Tada se javljaju i prvi film. časopisi, »*Popular Film*« (anarhistički) i »*Nuestro Cinema*« (komunističko-socijalistički), na čijim se stranicama vode žestoke ideol. polemike. Od proglašenja Republike do građanskog rata proizvedeno je 185 filmova (108 cjelovečernih), a za građanskog rata (1936–39) 350 filmova (25 dugometražnih); od toga su desničarski ustanici (budući da u početku nisu kontrolirali kinemat. kapacitete u velikim gradovima) snimili svega 1/7, mahom u Berlinu (npr. *Fl. Rey* i *B. Perojo*). Na strani Republike djelovali su i neki poznati ino-zemni sineasti (npr. *Joris Ivens*, *Paul Strand*, *Roman L. Karmen*, *Ester I. Sub* i *André Malraux*), a vrlo je jaka bila produkcija anarhistâ (npr. *Fernando Mignoni*, *Pedro Puche*, *Antonio Sau*).

Za građanskog rata prevlast Španjolske na hi-spanofonumu film. tržištu preuzima Argentina, a i sama španj. kinematografija isprva je onemo-gućena zbog razorenih instalacija i brojnih film. djelatnika (ipak, većinom teh. osoblja) koji su u zatvoru ili progonstvu, pa tako *Buñuel* otada samo još dvaput (1961. i 1970) snima u domovini, a *Antonio Momplet* postaje jedan od vodećih reda-telja Meksika.

Nakon rata kinematografija postaje najvažniji instrument frankističke propagande i počinje dje-lovati na sasvim novim temeljima (još 1938. u Burgosu je osnovana cenzura). Gl. protagonisti toga novog ustrojstva su producenti *Cifesa* i *Cesá-reo González* (sâm general *Francisco Franco* okuša-va se kao scenarist), njegovo je glasilo revija »*Primer Plano*« dok su službene film. novosti *NO-DO* 1943–76. obvezna predigra film. programa. Orga-nizacijski, kinematografija potpada pod Ministar-stvo informacija i turizma, u čijem okviru djeluje *Dirección General de Cinematografía y Teatro*; u njezinu su sastavu umj. savjet *Consejo Superior de Cinematografía*, film. novosti *NO-DO* te *Insti-tuto Nacional de la Cinematografía*, u čijem su pak sastavu cenzura (*Junta de Clasificación y de Censu-ra de las Películas*), film. arhiv (*Filmoteca Nacional* /osnovana 1953/) i film. škola (*Instituto de Investi-gaciones Cinematográficas* /osnovan 1947, a 1962. preimenovan u *Escuela Oficial de Cinematografía*). Frankistička kinematografija favorizira »politič-ki podobnu« proizvodnju, a tolerira komercijal-nu; tako su stvoreni i posebni žanrovi *antikomuni-stičkog filma* i *kolonijalno-misionarskog filma*, a vrlo su česta djela relig. tematike, folkloristički i muz. filmovi, pov. filmovi (najčešće iz španj. »zlatnog doba« (XVI i XVII st.), ekranizacije klas. knji-ževnosti i komedije. Proizvodnja raste (1939 — 10 dugometr. filmova, 1942 — 52, zatim do 1955. prosječno oko 40), polit. podobnost više je na



ŠPANJOLSKA
L. G. BERLANGA,
Krvnik



ŠPANJOLSKA C. SAURA, *Ana među vukovima*

cijeni no komerc. uspjeh, filmovi na katalonskom jeziku su zabranjeni, a uvoz stranih strogo kontroliran, cenzuriran i financijski »isprepleten« s domaćom proizvodnjom. Najznačajniji redatelji tog razdoblja su *Luis Lucía*, *José Luis Saenz de Heredia*, *Antonio Román*, *Carlos Arévalo*, *Eusebio Fernández Ardavin*, *Juan de Orduña*, *Pedro Lazaga*, *Arturo Ruiz Castillo*, *Manuel A. García Viñolas*, *Rafael Gil*, *Ignacio F. Iquino* (i važan producent), *Antonio del Amo*, *Carlos Serrano de Ossa*, *Antonio Mur Oti*, *Francisco Rovira y Beleta*, *Antonio Isasi Isasmendi* (i važan producent), *José María Forqué*, *Julio Coll*, *César Ardavin*, *Luis Marquina*, *Alejandro Perla*, *Horacio Valcárcel*, *Manuel Tamayo*, te naturalizirani Mađžar *Ladislao Vajda* i, posebno, Argentinac *Luis César Amadori* (svjetski uspjeh »Prodavačica ljubičica«, 1958); *imageu* španj. filma tog razdoblja vrlo je značajno pridonio i scenarist *Vicente Escrivá*. Zvijezde muz. filma *Sarita Montiel* i *Carmen Sevilla* stječu i međunar. popularnost, a za to je doba tipičan i velik broj dječjih zvijezda (*Pablito Calvo*, *Joselito* i *Rocío Durcal*, odn. *Marisol* i *Ana Belén* /uspješne i kao odrasle/). Pojedini ambiciozniji pokušaji (npr. »Brazde«, 1951, *Joséa Antonija Nievesa Condea* pod utjecajem tal. neorealizma) ostaju usamljeni, ali pobuđuju kritičke tekstove tada osnovanih revija »*Objetivo*« i »*Cinema Universitario*«, koji dovode i do manifestacije *Filmski razgovori* (1955) u Salamanki, gdje sineasti svih polit. opredjeljenja složno zahtijevaju obnovu španj. filma. Pravih

rezultata ipak nema, jer najtalentiraniji i međunarodno najugledniji redatelji *Luis García Berlanga* svojim oporim humorom (npr. »*Calabuch*«, 1956, i »*Plácido*«, 1961) i *Juan Antonio Bardem* intimističkim djelima pod utjecajem tal. neorealizma duše (npr. »*Smrt biciklista*«, 1955, i »*Glavna ulica*«, 1956), zbog neprilika s cenzurom, ne uspijevaju ostvariti kontinuiranije opuse; u to vrijeme zapaženi su i projekti Talijana *Marca Ferrerija*. Dolaskom u Španjolsku am. producenta *Samuela Bronstona* dolazi do procvata koprodukcija, pa je tako 60-ih godina Š. gotovo ravnopravna Italiji u proizvodnji tzv. špageti-vesterna (ističe se redatelj *Jesús-Jess Franco*), pojedini glumci (npr. *Francisco Rabal* i *Fernando Rey*) ostvaruju međunar. karijere, a — dotokom novca — koristi ima i domaća proizvodnja (rekordna god. 1966. sa 164 igr. filma /97 koprodukcija/). Javljaju se novi, školovani redatelji (*Manuel Summers Rivero*, *Mario Camus*, *Julio Diamante*, *Miguel Picazo*, *Jaime Camino*, *Basilio Martín Patino*, *José Luis Boráu*, *Angelino Fons*, *Juan García Atienza*, *Javier Aguirre*, *Jesús Fernández Santos*, *Juan García Yubero*, *Antonio Mercero*, *Eugenio Martín*, *Francisco Prosper*, *Francisco Regueiro*, *José Luis Viloria*, *José Luis Font* i *Alfredo Castellón*), pokušaji obnove produkcije na katalonskom (*Vicente Aranda*, *Pere Portabella*, *Jordi Grau*), ali samo *Carlos Saura* (npr. »*Peppermint frappé*«, 1967, i »*Ana među vukovima*«, 1973) uspijeva i u frankističkom razdoblju ostvariti niz i eksplicitno kritičkih filmova

ŠPANJOLSKA J. L. BORÁU, *Lovokradice*



o španj. društvu tog doba. Nakon smrti generala Franca padaju mnoge steg (tako nastaje i prilično jaka proizvodnja erotskih filmova /npr. producent i redatelj *Antonio Balcázar*/), a *Demokratski kongres španjolskog filma* (1978) u Madridu pokušava iznaći načine da se podigne kvaliteta proizvodnje. Razgranatu djelatnost razvija vodeći producent novijeg vremena *Elias Querejeta*, slobodnije stvaraju veterani *Isasi Isasmendi*, *Berlanga*, *Bardem*, *Saura*, *Boráu*, *Camús* i dr., definitivno se potvrđuje proizvodnja na katalonskom (npr. *Antoni Ribas*, *Francesc Bellmunt*, *Carles Durán*, *José María Nunes*, *Joaquín Jordà*, *Ricardo Bofill*, *José María Forn* i *Jacinto Esteve* /i producent/), javlja se i nova generacija redatelja na španjolskom (*Victor Erice*, *Antonio Eceiza*, *Manuel Gutiérrez Aragón*, *Jaime de Armiñán*, *Pedro Olea*, *Alfonso Ungría*, *Jaime Chávarri*, *Antonio Drove*, *Ricardo Franco*, *Pilar Miró*, *Emilio Martínez Lázaro*, *José García Sánchez*, *Fernando Trueba*, *Bigas Luna*, *Imanol Uribe*, *Claudio Guerin Hill*, *Gonzalo Suárez*, *Antonio Giménez Rico*, *Roberto Bodegas* i dr.), a dolaze i najveći međunar. uspjesi: *José Luis García* za film »*Početi iznova*« (1981) dobiva Oscar za najbolje ostvarenje izvan engl. jezičnog područja, dok *Pedro Almodóvar* za film »*Žene na rubu živčanog sloma*« (1987) prima više nagrada na prvoj evr. filmskoj nagradi u Zap. Berlinu. Novi španj. film odlikuje se naturalističkim pristupom, često i nedostatkom humora, a tematski je usmjeren preispitivanju građanskog rata i frankističkog razdoblja iz posve novog kuta, utjecaja crkve, konzervativizma, seksualnih frustracija, bigotnosti i neuroza koje razaraju strukturu građanske obitelji (česti likovi »čudaka«), te »teror« te obitelji (ili grupe, čak društva u cjelini) nad pojedincem; tek sredinom 80-ih godina počinju se (brojnije) javljati i komedije, ali i one najčešće prikrivaju »crni« podtekst. Katalonski se pak film odlikuje napadnom nacionalnom emancipacijom, pa se sineastima čak »zabranjuje« da polaze film. škole na kastiljanskom.

Osim spomenutih, u okviru španj. kinematografije ističu se i sljedeći film. djelatnici: glumci *José Suárez*, *Fernando Fernán Gómez* (i redatelj), *Alfredo Mayo*, *Alfredo Landa*, *Ismael Merlo*, *José Luis Gómez*, *Germán Cobos*, *Héctor Alterio*, *Antonio Ferrándiz*, *Angel Aranda*, *Rafael Durán*, *José Isbert*, *Julio Peña*, *Luis Ciges*, *José Vivó*, *Miguel Ligeró*, *José Luis López Vázquez*, *Agustín González*, *Luis Mariano*, *José Sacristán*, *Eduardo Calvo*, *Antonio Gades* i dr., odn. *Margarita Lozano*, *Aurora Bautista*, *Ana Mariscal* (i redateljica), *Charo López*, *Amparo Soler Leal*, *Carmen Maura*, *Assumpta Serna*, *Angela Molina*, *Victoria Abril*, *Laura del Sol*, *Mercedes Sampietro* i dr., scenarist *Rafael Azcona*, skladatelji *Luis de Pablo* i *Isidro B. Maiztegui*, snimatelji *Luis Cuadrado*, *Cecilio Panigaua*, *Mario Pacheco*, *Teodoro Escamilla*, *Carlos Suárez*, *José Luis Alcaine*, *Angel Luis Fernández*, *Javier Aguirresarobe*, *Juan Amorós*, *Tomás Plandevall*, *Fernando Arribas*, *José Luis López Linares*, *Hans Bürrmann* i *Manuel Rojas*, te mnogi dr.

Kao i većina evr. zemalja, i Š. pokazuje tendenciju smanjivanja broja kino-dvorana (iako u relativno visokim brojkama): od 5684 u drugoj polovici 70-ih godina do 4861 sredinom 80-ih.

Od međunar. filmskih festivala u zemlji najznačajniji je u *San Sebastiánu*.

LIT.: B. C. Morris, *Surrealism and Spain 1920–1936*, Cambridge 1979; A. A. Gómez Pares /J. L. Martínez Montalbán, *Cine español 1951–1978*: Diccionario de directores, Bilbao 1979; R. Gubern, *Razza. Un sogno del generale Franco*, Bari 1981; M. J. Lera Caparros, *Arte y política en el cine de la República*, Barcelona 1981; H. Gerhartinger, *Filmland Spanien. Neue Filme von Aragón bis Saura*, Wien 1982; K. S. Kovacs (urednica), *New Spanish Cinema*, South Salem 1983.

Mi. Šr.

ŠPICA, vrsta → *natpisa* u filmu u kojem se — aproksimativno tim redom učestalosti i/ili važnosti — nalaze: 1) kao najvažniji dio, *ime (naziv, naslov) filma*; 2) *amblem proizvodne kuće ili ustanove*; 3) *imena tvorca filma* — producenta, autora, glumaca, članova ekipe, raznih konzultanata i dr.; 4) *podaci vezani uz samu proizvodnju* — njezinu tehnologiju (npr. vrsta kolora, leća, proporcija film. slike i dr.), okolnosti nastanka filma (kada i gdje je snimljen — u određenom studiju, na prirodnom lokacijama), uz čiju pomoć ili suradnju (financijeri, sponzori, namjernici /žitelji nekoga kraja/); 5) *sam sadržaj filma* (prema stvarnim događajima, «svaka sličnost je slučajna» i sl.), ponekad ga objašnjavajući; 6) *pravne regulative i društvene konvencije* koje se odnose na određeni film (broj cenzurne vize, specifikacije publike kojoj je dopustivo prikazivanje filma /za starije od 16 godina/); 7) *namjena filma* (s kojom je svrhom snimljen, kome u čast /*hommage*/) i dr. Stoga, Š. predstavlja značajan dokument o prikazivanom djelu, koji se nalazi u njemu samom; ona ima reprezentativno i statusno značenje: u tom smislu iskazuje trenutačnu vrijednost ili značenje pojedine profesije ili pojedinog djelatnika u stvaranju filma (neka se imena, kao «privilegirani», pojavljuju na istaknutijim mjestima /na početku ili samom kraju špice/, otisnuta većim slovima ili sama, ili, pak, uz dulje trajanje: obično su to imena zvijezda, redatelja i producenta). U većini kinematografija s tim u svezi postoje i jasno specificirane norme.

Špice se razlikuju s obzirom na brojne komponente, od kojih su najistaknutije dvije:

1) *S obzirom na mjesto u filmskom djelu*. Cijela Š. najčešće je na samom početku filma, ali može od njega biti «odmaknuta». Iako amblem kompanije kao važno (i metafilmsko) sredstvo gotovo uvijek ostaje na samom početku, ostali dijelovi se mogu nalaziti ili nakon uvodnog prizora ili posve na kraju filma (to se naziva *odjavnom špicom*). Vrlo često filmovi (naročito igrani) imaju i uvodnu i odjavnu špicu; odjavna zna biti bogatija informacijama, kako se njihovom velikom brojnošću ne bi na početku filma oslabio početni interes gledalaca.

2) *S obzirom na izvedbu*. Tako, otisnuta slova mogu se nalaziti na «neutralnoj» jedno-bojnoj pozadini, na fotografiji ili na crtežu ili, pak, na «živom» prizoru (potonje se najčešće prakticira u svrhu davanja posrednijih informacija o samom djelu /njegovoj ambijentiranosti, tipu radnje/, kako se takvim naznakama u samom odvijanju radnje ne bi narušavao njezin ritam; tada se realiziraju tehnikom dvostruke ekspozicije). Inače, umetanje natpisa filma slovima u boji vrši se → maskom i kontramaskom. Š. može biti i pokretna, tj. slova se kreću ili u vertikalnom ili u horizontalnom smjeru (tzv. *rol-titl*). Jedinstveni slučajevi su zv. špice, kada sve podatke (ili veliku većinu) daje «nevidljiv» spiker (npr. u filmovima *Othello*, 1952, O. Wellesa ili *Fahrenheit 451*, 1966, F. Truffauta). Ponekad se kao podloga za odjavnu špicu, i to za glumce, uzimaju i neki reprezentativni detalji prizora u kojima se oni u datom filmu pojavljuju.

U počecima filma špice nisu prakticirane; do njihove pojave dolazi u prvom redu zbog popularnosti pojedinih glumaca. Od ostalih tvorca filma, prvi su se počeli navoditi producenti i redatelji (s tim da su se na povlaštenom /prvom ili posljednjem/ mjestu najprije nalazila imena producenata, a kasnije redatelja /najčešće na kraju/; razvitkom film. industrije, a na zahtjev sindikata, u špicama su se počela pojavljivati i imena dr. članova

→ ekipe. Tako u suvremenom filmu (osobito igranom) špice postaju sve dulje. Struja → političkog filma običavala je sva imena tvorca filma davati na isti način, ili ih čak — u ime «kolektivizma» — izbacivati; praksa izjednačavanja javlja se i u dokum. film (gdje je film. ekipa manja).

Tzv. *odmaknuta špica* (kojoj prethodi 1 sekvenca filma) počela se rasprostranjivati ranih 50-ih godina. Istodobno, dijelom zahvaljujući i sve savršenijem koloru, te aplikaciji raznih tehnika širokog platna, Š. postaje sve «bogatija» u vizualnom i u teh. smislu (spec. efekti). Tada postaju poznati i prvi specijalisti za njihovu izradbu: npr. → *Saul Bass* ili *Maurice Binder* (poznat po seriji → *James Bond*).

ŠPIJUNSKI FILM, naziv za igr. filmove s radnjom obavještajnog ili kontraobavještajnog djelovanja odn. špijunaže; kako su toj građi srodna i dr. djelovanja, najčešće subverzivnog karaktera (urote, diverzije i sl.), tj. kako je borba za pribavljanje ili skrivanje informacija tek jedan od elemenata ostvarivanja nekog cilja (polit., voj. i dr.), tematika špijunskih filmova gotovo je uvijek očevidno znatno šira od onoga što nudi njihova osnovna radnja. Š. je zbog toga u žanrovskom smislu teže odrediti, «heterogen»: ne podliježe nekoj definiciji koja bi obuhvatila sve njegove tipove. Filmovi s temom o špijunaži razlikuju se s obzirom na: 1) konvergiranje s dr. žanrovima — onima tradicionalnije ili definiranim poetike (postoje, npr., *špijunski thriller*, *špijunski akcioni film*, *špijunski pustolovni film*, *detekcijski špijunski film*, *špijunska melodrama*, *špijunski pseudodokumentarni film*, *špijunski psihološki film*, *špijunska komedija* i dr.), a komponente raznih žanrova u špijunskom se često i prepleću; 2) stvarnosni kontekst (Š. može biti izrazito fikcionalan /npr. filmovi o *Jamesu Bondu*/, ali i prema stvarnim zbivanjima i osobama /npr. djela o *Mati Hari*, *pukovniku Redlu*, *Ciceru* i dr./); 3) tip junaka (npr. obavještajac, kontraobavještajac, dvostruki agent, neprofesionalac /svjestan ili nesvjestan svoje uloge/); 4) područje špijuniranja (tako, *ratni špijunski film* /najčešća vrsta/, *politički špijunski film* odn. *polit-thriller* /teme: borba za polit. vlast, terorizam, anarhizam i sl./, o priv. i znanstvenoj špijunaži /novija i najrjeđa vrsta/ i dr.); 5) etičku perspektivu (apriorno tretiranje akta špijunaže kao «pozitivnog» ili «negativnog», «moralnog» ili «nemoralnog», i sl.).

Zbog velikoga tematskog opsega i brojnih tipova, pojedine filmove ili grupe filmova kao špijunske određuje u prvom redu aktualni društ. i pov., odnosno recepcijski kontekst (znatno više no u dr. žanrovima). Jedinstvenu komponentu u očekivanjima publike najčešće predstavljaju tajnoviti karakter obavještajnog djelovanja, specifičnost njegova funkcioniranja, njegov u osnovi subverzivni karakter, te njegove dalekosežne posljedice (daleko sudbonosnije za širi društ. krug no, npr., u srodnim krim. filmovima), što je posebno važno u današnjoj «informatičkoj eri».

Poticaј nastanka špijunskog filma predstavljala su odgovarajuća zbivanja u I svj. ratu (kada neki špijuni čak «ulaze u legendu»), no žanr se počinje razvijati tek 30-ih godina (u zv. razdoblju), jer tek govorna dimenzija omogućuje preciznije ocrtavanje psihologije sudionika špijunaže, njihove operative, specifične metodike, te kodova njihova organiziranja i ponašanja. Š. se tada osobito rasprostranjuje u Vel. Britaniji (npr. filmovi *Alfreda Hitchcocka*, *Victoria Savillea*, *Michaela Powella* i *Carola Reeda*); tamošnji pisci najčešće su i najuspjelije adaptirani uopće za ovu vrstu filmova (npr. *Joseph Conrad*, *William Somerset-Maugham*,

Eric Ambler, *Graham Greene*, *Ian Fleming*, *John Le Carré*, *Frederick Forsyth*, *Len Deighton* i dr.). Dalji poticaj predstavlja II svj. rat, kao i polit. situacija nakon njega (npr. filmovi *Fritza Langa* /jednog od rodonačelnika žanra/, *Borisa V. Barneta*, *Normana Fostera*, *Henryja Hathawayja*, *Joseph L. Mankiewiczja*, *Ronalda Neamea* i dr.). Nakon kraće stagnacije (u razdoblju smirenja blokovske napetosti potkraj 50-ih godina), Š. se ponovno počinje razvijati poč. 60-ih. Tada ne samo što nastaje najčuvanija serija u žanru, → *James Bond*, kao i one koje je slijede (o *Harryju Palmeru* /→ *M. Caine*/ i *Matu Helmu* /→ *D. Martin*/), već se zbog globalnog značenja obavještajne djelatnosti, kao i eskalacije subverzivne polit. prakse, naglo razvijaju i svi naznačeni tipovi špijunskog filma (npr. djela *Michaela Andersona*, *Johna Frankenheimera*, *Guya Hamiltona*, *Johna Hustona*, *Daniela Petrieja*, *Martina Ritta*, *Istvána Szabóa*, *Freda Zimmernanna* i mnogih dr.).

An. Pet. **ŠPOLJAR**, Branko, film., kaz. i tv-glumac, kaz. redatelj i pisac (Zagreb, 1914 — Zagreb, listopad 1985). Studirao pravo i filozofiju u Zagrebu. God. 1937–45. stalni član HNK u Zagrebu. Poslije oslobođenja direktor i redatelj kazališta u Karlovcu, Varaždinu i Zadru, a bavio se i kaz. kritikom. Kao film. glumac debitirao je naslovnom ulogom u *Lisinskom* (1944) O. Miletića. Nakon rata ostvario je brojne sporedne uloge različite opsega: *Koncert* (1954) B. Belana, *Ne okreće se, sine* (1956) i *Četvrti suputnik* (1967) B. Bauera, *Signali nad gradom* (1960) Ž. Mitrovića, *Kozara* (1962) V. Bulajića, *Pravo stanje stvari* (1964) V. Slijepčevića, *Ponedjeljak ili utorka* (1966) V. Mimice, *Slučajni život* (1969) A. Peterlića, *Lisice* (1969), *Izbavitelj* (1976) i *Tajna Nikole Tesle* (1980) K. Papića, *Vuk samotnjak* (1972) O. Gluščevića, *Usporeno kretanje* (1979) V. Kljakovića i dr.; glumio je i u više od 100 stranih i koprodukcijskih filmova snimanih u Jugoslaviji, te na televiziji. Objavio je nekoliko drama i knjiga za djecu.

V. Maj. **ŠRI LANKA**. Prvi filmovi prikazani su u tadašnjoj brit. koloniji *Ceylonu* 1903. God. 1925. snimljen je 1. nij. film, a u tom početnom razdoblju svi su poslovi oko filma u rukama manjinskih Tamila; tek od 1928. prikazivaštvo počinju preuzimati većinski Singalezi, posebno osnivanjem kompanije *Ceylon Theatres Ltd*. Sustavnija proizvodnja počinje 1947 (tada je snimljen i prvi zv. film) s oslonom na kaz. tekstove i glumce; po uzoru na ind. filmove, većinom su se snimale (u Indiji /*Madras*/) mješavine melodrame i komedije (s neizbježnim plesom i pjevanjem), a tom su proizvodnjom rukovodili Tamili. God. 1949. osnovano je drž. poduzeće *Government Film Unit*, u kojem se počinju proizvoditi film. novosti i dokum. filmovi; prvi direktor, Talijan *Giulio Petroni*, oslanja se na neorealiste, uzore, njegov nasljednik *George Wickremachinge* na kan. dokumentarizam, dok Englez *Ralph Keene* nastoji prenijeti iskustva brit. dokumentarističkog pokreta. Uspjesi dokum. filmova na međunar. festivalima u Veneciji, Edinburghu, Berlinu, Corku i Karlovyim Varyma potiču izgradnju prvog studija (dovršenog 1951), nakon čega više nije bilo ovisnosti o Indiji. Prvi igr. film u potpunosti realiziran u zemlji je «Linija sudbine» (1956) *Lestera Jamesa Periesa* (i do danas najpoznatijega šrilanškog sineasta), koji «Promjenama u selu» (1964) ostvaruje i prvi međunar. uspjeh (Zlatni paun 1965. na festivalu u New Delhiju, gdje je 1966. u dokum. sekciji uspješan *Sugathapala Senarat Yapa*). Ti uspjesi navode i dr. sineaste da napuste tradic. melodramu i okrenu se društv. stvarnosti svoje zemlje; ističu se *Dharmasena Pathiraja*, *Vasanth Obeyse-*

kara i *Vijaya Dharmasiri*, te od mlađe generacije *Sumitra Peries* i *Titus Torwatee*, kao i brojni dokumentaristi. U zemlji s oko 17 000 000 stanovnika film. infrastruktura nije povoljna: postoji tek oko 360 kinematografa, 1 ustanova za obrazovanje film. kadrova (samo tehničkih), a proizvodi se prosječno 10 igr. filmova godišnje (većina na singaleškom jeziku).

R. Sr.

ŠTAKA, Aco, film. kritičar i publicist (Sarajevo, 26. XII 1927). Diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Beogradu. Novinarstvom se bavi od 1947; od 1954, kao stalni film. kritičar lista »Oslobođenje«, kontinuirano prati razvoj domaćeg filma, analizira kino-repertoar i izvještava s najznačajnijih međunar. festivala. Pronicljiv i »oštrog pera«, surađuje u više dnevnih, periodičnih i stručnih listova i časopisa (»NIN«, »Vjesnik«, »Filmska kultura«, »Sineast«, »Pregled«), te istražuje gradnju za povijest bosanskohercegovačkog filma. Objavio je knjigu zapisa o jugosl. filmu *Crni protiv bijelih lakova* (1986).

N. Sić.

ŠTALTER, Pavao, redatelj, crtač, animator i scenograf (Karanac kod Osijeka, 25. XI 1929). Završivši Akademiju primijenjene umjetnosti u Zagrebu, isprva restaurator, potom se bavi primijenjenom grafikom i slikarstvom. Na crt. filmu od 1958, isprva kao scenograf brojnih filmova (npr. *I videl sem daljine meglene i kalne*, 1964, Z. Boureka). Scenarist je, suredatelj i gl. crtač (uz Z. Grgića) filmova *Peti* (1964) i *Scabies* (1970), suredatelj (sa B. Ranitovićem), te crtač, scenograf i animator (sa V. Jutrišom) filma *Maska crvene smrti* (1969) nagrađenog u Beogradu, Londonu, Atlantu, New Yorku i dr., gl. animator *Mačke* (1971) Z. Boureka. Samostalno realizira filmove *Kutije* (1968), *Duša* (1971), *Konj* (1972), *Sedam plamenčića* (1975), *Kuća br. 42* (1984), *Posljednja stanica* (1988) i dr. Autor posebnoga slikarskog i kolorističkog nerva, majstor kolaža (tj. animiranja figura izreznanih iz papira i kartona), pjesnik starinskih ugodaja i elegičnih motiva, istraživač i virtuoz različitih tehnika (*Maska crvene smrti*), jedan je od prvaka Zagrebačke škole crtanog filma i jedan od najsofisticiranijih majstora suvremene animacije. Dobitnik je rep. Nagrade »Vladimir Nazor« (godišnje) 1984.

R. Mun.

ŠTEPANEK, Zdenek, čehosl. glumac (Tvorovice u Benešova, 22. IX 1896 — Prag, 1968). Iz seljačke obitelji. Glum. karijeru otpočinje u provincijskom kazalištu u Kladnom 1920; već 1926. dobiva drž. nagradu za glumu, što mu donosi i angažman u Narodnom kazalištu u Pragu (gdje ubrzo postaje jedan od najcjenjenijih glumaca). Na filmu od 1922, a prvu gl. ulogu tumači u *Josefu Kajetanu Tylu* (S. Innemann, 1925), kojem je i koscenarist. Pravu afirmaciju stječe u *Djevičanstvu* (1937) O. Vavre, čijom pov. komedijom *Ceh djevice iz Kutne Hore* (1938) ostvaruje i međunar. priznanja (npr. nagradu na festivalu u Veneciji). Nakon II svj. rata surađuje s tada vodećim čehosl. redateljima Vavrom, M. Fričom i V. Krškom, vrlo uvjerljivo tumačeći značajne ličnosti iz bliže i dalje prošlosti ili — kao jedan od najistaknutijih karakternih glumaca — odslikavajući probleme suvremenosti. God. 1953. stječe titulu *narodni umjetnik CSSR-a*.

Njegova kći **Jana Štepankova** također je glumica.

Ostale važnije uloge: *Uličica k raju* (M. Frič, 1936); *Svijet pripada nama* (M. Frič, 1937); *Začarana kuća* (O. Vavra, 1939); *Eksperiment* (M. Frič, 1943); *Nahoče Rozina* (O. Vavra, 1945); *Poduzetni diplomac* (O. Vavra, 1946); *Povratak kući* (M. Frič, 1948); *Revolucionarna godina 1848.* (V. Krška, 1948); *Carev pekar* (M. Frič, 1951);

P. ŠTALTER, *Kuća br. 42*

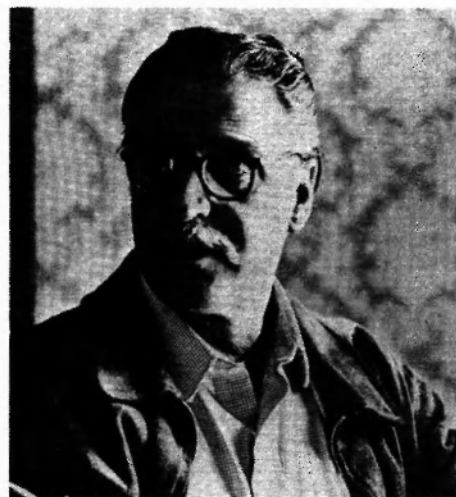


Mikoláš Aleš (V. Krška, 1951); *Mjesec nad rijekom* (V. Krška, 1953); *Početak* (O. Vavra, 1953); *Tajna krvi* (M. Frič, 1953); *Pasoglavci* (M. Frič, 1955); *Iz mog života* (V. Krška, 1955); *Jan Hus* (O. Vavra, 1955); *Jan Žižka* (O. Vavra, 1956); *Protiv svih* (O. Vavra, 1957); *Građanin Brych* (O. Vavra, 1958); *Transport iz raja* (Z. Brynych, 1962).

To. K.

ŠTIGLIC, France, redatelj (Kranj, 12. XI 1919). Studirao pravo u Ljubljani (usporedno i učio glumu kod O. Šesta); član avangardnog Gledališta mladih. Sudionik NOB-e, koja je za nj uvijek ostala izvor inspiracije; u partizanima član kult. družine, organizator mitinga i novinar. Nakon rata asistira sovj. redatelju A. V. Roomu u filmu *U plaminama Jugoslavije* (1946). Kao redatelj isprva realizira film. novosti *Obzornik* i dokum. filmove, među kojima se ističe *Omladina gradi* (Mladina gradi, 1946). Njegov prvi cjelovečernji film *Na svojoj zemlji* (Na svojoj zemlji, 1948), o pristupanju naroda iz okolice Trsta NOB-i, ujedno je i prvi slov. dugometražni igrani; sl. tematikom, iako manje uspješno, bavi se i u filmu *Trst* (1951) prema scenariju F. Bevka. Slijedi *Svijet na Kajžaru* (Svet na Kajžaru, 1952) po scenariju I. Potrča, o eksproprijaciji veleposjedničke zemlje nakon rata. Pedesetih godina često radi za producente izvan Slovenije; tako za skopski Vardar film režira *Vučju noć* (Volča nok, 1955) ratne tematike i *Vizu zla* (Viza na zloto, 1959) s elementima krim. filma, a za zagrebački Jadran film *Deveti krug* (1960) s temom progona Židova za II svj. rata, po većini kritike njegovo najbolje ostvarenje (Velika zlatna arena u Puli, nominacija za

Oscar). U međuvremenu je u Sloveniji snimio pacifistički intoniran ratni film *Dolina mira* (Dolina miru, 1956), o zbližavanju dvoje slov. djece s oborenim am. pilotom (J. Kitzmiller), kojim postiže i veliki međunar. uspjeh (nagrada za mušku ulogu u Cannesu); tematski je sličan film *Balada o trubi i oblaku* (Balada o trobenti in oblaku, 1961), u kojem — dijelom i modernističkim stilom — jednu epizodu iz II svj. rata uzdiže na razinu izvanvremenske tragedije. Kao pionir u okviru slov. kinematografije režirao je prvu izrazitije nacionalnu film. komediju *Toga ljepog dana* (Tistega lepega dni, 1962), prvi slov. film u boji *Amandus* (1966), povijesni (XVII st.) s te-



FRANCE ŠTIGLIC

F. ŠTIGLIC, *Deveti krug* (B. Dvornik i D. Žegarac)



mom o vjerskoj nesnošljivosti, i prvi socijalnokri-
tički film za djecu *Pastirčići* (Pastirci, 1973). Vri-
jednost njegove komedije iz NOB-e *Ne plači, Petre!* (Ne joči, Peter, 1964) po scenariju I. Ribiča
revalorizirana je tek kasnije. Uz NOB-u, gl. je
izvor Stiglicove inspiracije slov. književnost
(I. Tavčar, M. Kranjec, C. Kosmač, F. Bevk); tu
se izdvaja psihol. film *Priča o dobrim ljudima*
(Povest o dobrim ljudih, 1975, Velika brončana
arena u Puli) prema Kranjcu. Uspjeh je ostvario
i pov. filmom (iz doba Marije Terezije) *Prizivanje
proljeća* (Praznovanje pomladi, 1978) prema sce-
nariju F. Rudolfa, ponovno s temom o nesnošljivi-
vosti. Često radeći za televiziju, režirao je 2 niza
nastavaka tv-serije *VOS* (1965. i 1971), omladin-
sku tv-seriju *Družina sinjeg galeba* (Bratovščina
sinjega galeba, 1970) prema T. Seliškaru, te tv-
seriju *Stričevi su mi pričali* (Strici so mi povedali/
zrelo žito) prema M. Kranjcu (iz koje je sažet
i film *Vesela svadba* — Veselo gostivanje, 1983).

Središnja osobnost slov. kinematografije kroz
više od 3 desetljeća, publicist i organizator široko-
ga kult. spektra s visokim kulturno-polit. zaduže-
njima i s posebnim osjećajem za operativu, među-
narodno priznat sineast, Š. je humanist i lirični
realist, u čijem je opusu posebno zapaženo iznim-
no dojmljivo korištenje krajolika i vrstan rad
s glumcima (posebno dječjima). Za svoj umj.
i društ. rad nagrađen je brojnim priznanjima
i nagradama.

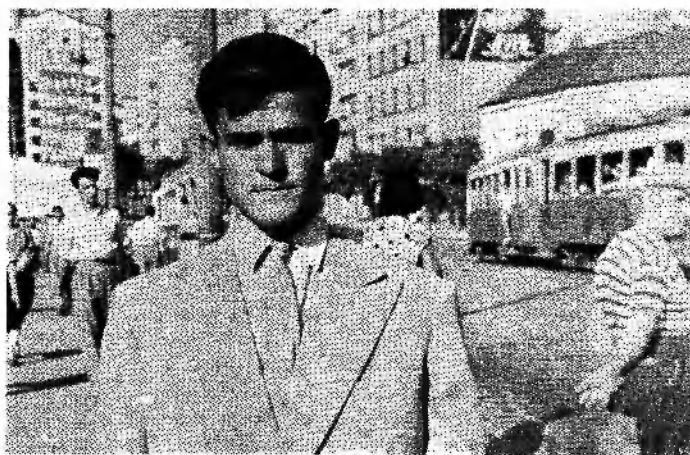
R. Šu.

ŠTIH, Bojan, film. kritičar, publicist i djelatnik
u organizaciji kulture (Ljubljana, 18. II 1923
— Ljubljana, 14. X 1986). Nakon sudjelovanja
u NOB-i diplomirao na filoz. fakultetu u Ljublja-
ni. God. 1950/51. pomoćnik predsjednika sav.
Komisije za kinematografiju, 1951/52. predsjed-
nik sav. Savjeta za film, 1959–62. pomoćnik,
potom i umj. direktor ljubljanskog Triglav filma,
od 1981. do smrti umj. direktor ljubljanskog Viba
filma. Zapažen je knjiž., kaz. i film. kritičar
i publicist.

Lj. N.

ŠTIMAC, Slavko, glumac (Konjsko Brdo kod
Gospića, 15. X 1960). Otkriće O. Gluščevića, u či-
jem *Vuku samotnjaku* debitira 1972, iskazavši li-
kom ličkog pastirčića u arhetipskom odnosu sa
životinjom (psom) izvorni dar. Potvrđuje se u fil-
movima *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975) i *Salaš
u Malom ritu* (1976) B. Bauera slojevitim, psiholo-
ški osmišljenim likom vojvođanskog dječaka za
rata. Bez formalnoga glum. obrazovanja, sljede-

M. ŠTRBAC, *Pa strašno bi
bilo*



ćih godina tumači uglavnom gl. uloge tinejdžera
u različitim životnim okolnostima: »gazde« dječje
zadruga u *Vlaku u snijegu* (M. Relja, 1976), malo-
ljetnog delinkventa u *Specijalnom vaspitanju*
(G. Marković, 1977), džepara u *Tigru* (M. Jelić,
1978), napokon i maloljetnog mladoženje u filmu
Ko to tamo peva (S. Sijan, 1980). Izrazito mlado-
lik, i kasnije često igra adolescente, kakva je
i njegova najsloženija uloga — sarajevskoga peri-
ferijskog »pubertetlije« iz 60-ih godina u filmu
Sjećao li se Dolly Bell (1981) E. Kusturice.

Ostale važnije uloge: *Željezni križ* (S. Peckin-
pah, 1977); *Aller retour* (A. Petković, 1978); *Dvo-
boj za južnu prugu* (Z. Velimirović, 1978); *Godiš-
nja doba* (P. Krelja, 1979); *Pakleni otok* (V. Tadej,
1979); *Igmanski marš* (Z. Šotra, 1983); *Čudo nevi-
đeno* (Z. Nikolić, 1984); *Varljivo leto 68* (G. Paska-
ljević, 1984); *Držanje za vazduh* (Z. Šotra, 1985);
I to će proći (N. Dizdarević, 1985); *Braća po materi*
(Z. Šotra, 1988).

Mi. Vić.

ŠTRAUH, Maksim Maksimovič, sovj. glumac
(Moskva, 24. II 1900 — Moskva, 3. I 1974). Poč.
20-ih godina djeluje u Radničkom teatru Prolet-
kulta i surađuje (kao asistent redatelja) u filmovi-
ma *Oklopniča Potemkin* (1925), *Oktobar* (1928)
i *Staro i novo* (1929) S. M. Ejzenštejna. U svojim
prvim film. ulogama (npr. *Strajk*, 1924, S. M. Ej-
zenštejna i *Priviđenje koje se ne vraća*, 1930,
A. M. Rooma) pokazuje sklonost karikiranju
i groteski. Najzahtjevniji glum. zadatak dobiva
u *Čovjeku s puškom* (1939) S. J. Jutkjeviča, gdje

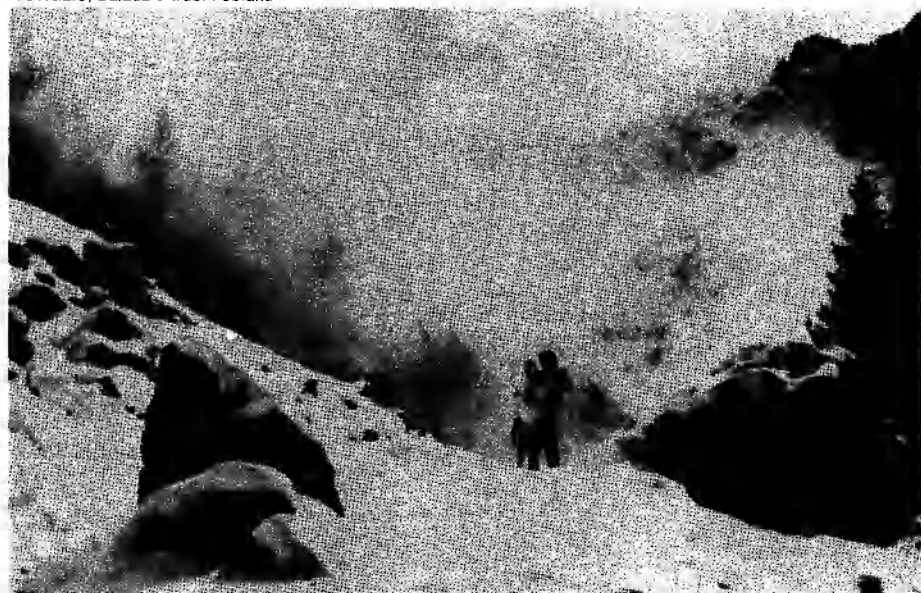
glumi V. I. Lenjina; taj portret državnika je pe-
dantan ali »punokrvan«, glumački opušten rad,
koji u Jutkjevičevim filmovima *Priče o Lenjinu*
(1957) i *Lenjin u Poljskoj* (1966) i usavršava.

Ostale važnije uloge: *Državni činovnik*
(I. A. Pirjev, 1931); *Tekuća vrpca* (I. A. Pirjev,
1933); *Viborska strana* (G. M. Kozincev i L. Z.
Trauberg, 1939); *Jakov Sverdlov* (S. J. Jutkjevič,
1940); *Dva borca* (L. D. Lukov, 1943); *Zakletva*
(M. E. Čiaureli, 1946); *Pad Berlina* (M. E. Čia-
ureli, 1949, u 2 dijela); *Bitka za Staljingrad*
(V. M. Petrov, 1949); *Zavjera osuđenih* (M.
K. Kalatozov, 1950).

N. Pc.

ŠTRBAC, Milenko, redatelj i scenarist (Prijeđor,
3. X 1925). Studirao pravo. Već u film. žurnalu,
u kome 1946. započinje karijeru, nazire se njego-
vo dokumentarističko opredjeljenje. Nakon svo-
jih prvih filmova iz 1948. dokumentarca *Oni nisu
iznevali Otadžbinu* o omladincima na školovanju
u socijal. zemljama u vrijeme IB-a i reportaže
Italijani u Jugoslaviji, pažnju skreće dokum. fil-
mom *Lanac je pokidan* (1952, sa I. Draškocijem)
snimljenim uz pomoć UNICEF-a, o suzbijanju
endemskog luesa u Srbiji, i utire put opusu koji će
ga uvrstiti među najznačajnije jugosl. dokumenta-
riste ranijeg razdoblja. Već i izbor temâ pokazuje
njegovo viđenje svijeta te proživljen soc. i polit.
angažman. Na prvom festivalu domaćega kratko-
metr. filma u Sarajevu nagrađen je I nagradom za
film *U srcu Kosmeta* (1954), o borbi za ispunjenje
plana u kombinatu Zvečan. Potom se nižu filmovi
koji mu donose brojne nagrade: *Pa strašno bi bilo*
(1957, I nagrada na festivalu u Beogradu 1958)
o traganju ratne siročadi za roditeljima; *Petca
u snegu* (1958) o daticima-pješacima; *Do srži od
kostiju* (1959, nagrada za scenarij u Beogradu
1960) o oboljelim jugosl. atomistima na liječenju
u Francuskoj; *Gde sva deca mašu putnicima* (1960)
o jednoj bizarnoj manifestaciji ljudske solidarno-
sti; *Srećna nova* (1960, II nagrada *lex aequo*) i na-
grada za scenarij *lex aequo* u Beogradu 1961),
evokacija streljanih učenika i profesora u Kragu-
jevcu 1941; *U rukama* (1962) o najčešćim žrtvama
rata — djeci; *Kiše zemlje moje* (1963, Grand Prix
lex aequo) i nagrada za režiju *lex aequo* u Beogra-
du 1964), gdje se — kroz njegove vlastite reportaže
od prije 15 godina — otkrivaju nastale promjene;
Običnim ljudskim korakom (1964) o solidarnosti
u nesreći; *I njih 14...* (1965) o nesreći u rudniku
Ušće; *Iza fasada* (1965), o fasadama koje skrivaju
jedan svijet nedorastao suvremenoj urbanoj sredi-
ni. U kasnijoj fazi ističe se namjenskim filmovi-
ma: *Iz dima i prašine* (1969) o modernizaciji sme-
derevske željezare; *Terazije* (1969) o rekonstruk-
ciji te beogradske ulice; *Istorija će za danas da se
srpi* (1970) povodom 100. godišnjice Lenjinova

F. ŠTIGLIC, *Balada o trubi i oblaku*



rođenja; nekoliko filmova (npr. *Domaćin u 30 luka*, 1971) koji prate četveromjesečnu plovču izložbu jugosl. industrije — od Malte do Konga. Uz oko 40 kratkometr. filmova (uglavnom prema vlastitim scenarijima) režirao je i 3 cjelovečernja igrana. S prvcem *Punici sa Splendida* (1956), o borbi pomoraca protiv parnih brodova koji ugrožavaju jedrenjake, nije imao uspjeha. *Prozvan je i V³* (1962), o tragediji učenika i profesora kragujevačke gimnazije koje su njem. okupatori radi odmazde streljali 1941, zapažen je i od strane kritike. Nakon filma *U raskoraku* (1968), o stradalom aktivistu koji mjesto osiguranja egzistencije dobiva odlikovanja i postaje junak tv-emisije, posvećuje se samo dokumentarizmu.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Grad pod Kozarom* (1957); *Cigani* (1958); ... i sutra... i juče (1966); *Na leđima majke* (1977); *Novo poglavlje* (1978); *Nostalgije* (1980).

Mo. I.

SUB, Ester Iljinična, sovj. redateljica i montažerka (Moskva, 16. III 1894 — Moskva, 21. IX 1959). Nakon oktobarske revolucije tajnica kaz. odjela Narodnog komesarijata za prosvjetu, potom u poduzeću Goskino radi na premontiranju stranih filmova za sovj. kino-mrežu (na nekima od tih projekata surađivao je i Ejzenštejn). Rađajući na montaži film. novosti stekla je uvid u dokum. materijale iz bliže prošlosti. Usavršivši montažnu tehniku, počela je prikupljati materijale snimljene u Rusiji prije i za vrijeme revolucije. Tako nastaje njezin prvi film *Pad dinastije Romanovih* (Padenje dinastije Romanovih, 1927) u čast 10. obljetnice revolucije, obuhvaćajući razdoblje 1912–17. Slijedi *Veliki put* (Veliki put, 1927), s događanjima u prvom desetljeću nakon revolucije. Filmom *Rusija Nikole II i Lav Tolstoj* (Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj, 1928) vraća se u vrijeme prije 1912, sa snimkama koje je snimio pionir rus. kinematografije A. Drankov. Prikazujući u toj trilogiji dio novije povijesti svoje zemlje, S. se držala principa da ni jedan događaj ne inscenira, već da koristi isključivo postojeći dokum. materijal (uključujući i fotografije, predmete, štampu i dr.); nije se držala jedino kronološkog reda događaja, već je paralelnom i asocijativnom montažom (kao i međunaslovima) davala svoje komentare i postavljala hist. fakta u ideol. kontekst. Od ostalih njenih ostvarenja ističu se *Španjolska* (Ispanija, 1939), čijih je najviše materijala snimio → R. L. Karmen, te *Kino za dvadeset godina* (Kino za dvadest let, 1940) u korežiji sa V. I. Pudovkinom. Svojim opusom S. je jedan od tvorca (zapravo zbog nedostatka film. vrpce u to doba), ujedno i najznačajnijih autora tzv. → kompilacijskog filma. Uz S. M. Ejzenštejna i D. Vertova, nju su najviše podržavali avangardisti okupljeni oko čuvenog časopisa «LEF» (čiji je prvi urednik bio V. V. Majakovski). Od 1949. djelovala je samo još kao montažerka. Objavljene su 2 knjige njenih memoara, eseja i nerealiziranih scenarija: *Krupnim planom* (Krupnym planom, Moskva 1959) i *Film — moj život* (Zizn' moja — kinematograf, Moskva 1972).

Ostali važniji filmovi: *Danas* (Segodnja, 1930); *Komsomol — šef elektrifikacije* (KSE/Komsomol — šef elektrifikacii, 1932); *Moskva gradi metro* (Moskva stroit metro, 1934); *Zemlja Sovjeta* (Strana Sovetov, 1937); *Lice neprijatelja — fašizam će biti uništen* (Lico vraga — fašizm budet razbit, 1941); *S one strane rijeke Araksa* (Po tu storonu Araksa, 1947); *Punim srcem* (Ot čistogo serca, 1949).

V. Pet.

ŠUKALO, Danijal, snimatelj (Foča, 7. I 1945). Za studija na Mašinskom fakultetu u Sarajevu počinje se baviti amat. filmom i, kroz suradnju s tadašnjim istaknutim amaterima M. Komosa-

rom, N. Stojanovićem i Z. Lavanićem, formira pristup snim. pozivu kao bitnoj koautorskoj komponenti filma. I u profesionalnom radu, isprva na dokum. i kratkomu igr. filmu, najzapaženije rezultate postiže u generacijskoj suradnji s redateljima V. Stojanovićem (*Ekspres*, 1970; *Podrum*, 1971; *Ambalaža*, 1972; *Zive vode*, 1982), Z. Lavanićem (*Jedan dan Raiku Maksima*, 1976, nagrađen *lex aequal* na festivalu u Beogradu; *Priče iz Pariza*, 1982), N. Stojanovićem (*Hahari*, 1976; *Triptih*, 1982) i M. Idrizovićem (*La paloma*, 1979; *Pismo*, 1980), unoseći u veristički oporu fakturu fotografije vibrantan lirizam, što će doći do izražaja i u cjelovečernjim filmovima *Ljubav i bijes* (B. Tanović, 1978), *Miris dunja* (M. Idrizović, 1982), *Od zlata jabuka* (N. Stojanović, 1986), *Strategija švrake* (Z. Lavanić, 1987), *Azra* (M. Idrizović, 1988) i dr.

N. Sić.

SUKLJE, Rapa, film., kaz. i knjiž. kritičarka te prevoditeljica (Ljubljana, 29. IV 1923). Diplomirala (1947) pravo u Ljubljani, usavršavala se na tamošnjemu filoz. fakultetu (povijest umjetnosti, književnost). God. 1957–86. uređivala emisiju o tekućem film. repertoaru na Radio-Ljubljani (*Idemo u kino* — Gremo v kino). Od njenih početaka surađuje u reviji »Ekran« kritikama domaćih i stranih filmova, ali i širim filmskopov. i teorijskim tekstovima (npr. *Povijesna grada i slovenska narodna kinematografija* — Zgodovinska snov in slovenska narodna kinematografija, »Ekran« 1/2, 1979). U publikaciji *Slovenski film* (Cinema sloveno, Gorizia 1981) prevedeno i na engleski/ dala je prvu sustavniju studiju o slovenskomu igr. filmu nakon rata. Za knjigu *France Stiglic — trideset godina puta slovenskog filma* (1983, zbirka *Slovenski film*) napisala je temeljnu studiju. S engleskog je prevela knjigu *Erotika na filmu* R. Durnata (»Ekran« 1970/71).

Lj. N.

SUKSIN, Vasilij Makarovič, sovj. redatelj, scenarist, glumac i pisac (Srostki, 25. VII 1929 — Kljetskaja, Ukrajinska SSR, 2. X 1974). Iz seljačke obitelji u Sibiru, rano ostaje bez oca, pa od 17. godine radi u tvornici, potom kao učitelj, direktor večernje škole i sekretar rajonskog komiteta Komsomola; 1954. odlazi u Moskvu i upisuje režiju na visokoj film. školi VGIK (u klasi M. I. Romma). Već za studija nastupa kao glumac: najprije u epizodi *Tihog Dona* (1957/8, u 3 dijela) S. A. Gerasimova, potom u gl. ulozi povratnika iz rata prisiljenog da uskladi odnose svoga malog prijatelja i nove supruge u *Dva Fjodora* (1959) M. M. Hucijeva. Prirodnost i uvjerljivost glume osiguravaju mu brojne film. uloge, no od 60-ih godina sve je značajnija njegova knjiž. i red. djelatnost. Režiju je 1960. diplomirao srednjometr. filmom *Novosti iz Lebjažja* (Iz Lebjažega soobščajut), o raskoraku javne djelatnosti i privatne sreće partijskog funkcionara, za koji je napisao scenarij i glumio gl. ulogu. Za cjelovečernji prvi-jenac *Bio jednom momak* (Zivet takoj paren', 1964, i scenarij) zasnovan na vlastitim pripovijetkama, o lakomnom, filantropski nastrojenom vozaču kamiona, nagrađen je na venecijanskom festivalu dječjega i omladinskog filma. Ugled potvrđuje filmovima *Vaš sin i brat* (Vaš syn i brat, 1966, i scenarij), *Neobični ljudi* (Strannie ljudi, 1970) i *Peći i klupe* (Pečki-lavochki, 1972, i scenarij i glumac), redovito prema vlastitim knjiž. predlošcima, u kojima se najčešće zanima ruralnim tipovima i njihovim sudbinama u komičnim ili tragičnim životnim okolnostima, ostvarujući osobujan spoj neorealizma i modernizma. Najznačajnije mu je ostvarenje, ujedno i posljednje, *Crvena Kalina* (Kalina krasnaja, 1974, i scenarij i glumac), priča o bivšem kriminalcu koji uzaludno

pokušava živjeti ispravno; u SSSR-u pobuđuje brojne polemike (zbog prikaza kriminala, te učmalosti i birokratiziranosti u provinciji), ali i dobiva priznanja (kao i u inozemstvu) zbog efektne, tragično postulirane fabule, snažno ocrtanih karaktera i dojmjliva realizma. Njegov scenarij *Pozovi me u svijetle daljine* (1978) ekranizirali su — uz pomoć Sukšinove supruge, glumice L. N. Fedosjejeve — G. N. Lavrov i S. A. Ljubsin.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Kad je drveće bilo visoko* (L. A. Kulidžanov, 1961); *Novinar* (S. A. Gerasimov, 1967); *Oslobođenje* (J. N. Ozerov, 1969/1971, u 2 dijela); *Na jezeru* (S. A. Gerasimov, 1970, u 2 dijela); *Tražim riječ* (G. A. Panfilov, 1975); *Oni su se borili za domovinu* (S. F. Bondarčuk, 1975).

N. Pc.

ŠUMOMI. 1. U zv. filmu šum je popratna zv. pojava radnje ili zbivanja, uopće gibanja, najpopularnije — »sve osim govora, glazbe i drugih čistih tonova«. Osnovna mu je svrha upotpunjavanje cjelokupne zv. senzacije i vjernijeg prikaza zv. zbilje. Kao popratna zv. pojava to može biti zvuk vezan uz objekt radnje ili zvuk nekog prostora u svojstvu ambijentalnog šuma (→ AKUSTIČKA ATMOSFERA). Kada se određenom šumu pridaje posebna važnost i izraz, poprima svojstvo *zvučnog efekta* koji može imati i različite retoričke i stilske vrijednosti. Zbog otežane mogućnosti postizanja željenog balansa (→ MIJEŠANJE ZVUKA) primarnih zvukova (govor, glazba) i šumova u neposrednom snimanju zvuka za film, S. se najčešće snimaju odvojeno, a u postupku → *sinkronizacije* usklađuju se s ostalim zvukovima. Usklađivanje se vrši: u određivanju trenutka početka čujnosti šuma, po njegovom trajanju, glasnoći, karakteru i zv. boji (→ TONMIKSPULT).

2. Fizikalno, šum je zvuk kontinuiranoga zv. spektra s neprestanom fluktuacijom amplitude, i u pravilu — za razliku od *tona* — zvuk neodrediv visine. To je složen zvuk koji nastaje kaotičnim titranjem zraka sastavljenim iz mnoštva titraja veoma bliskih frekvencija. Titranje se može odvijati u ograničenom pojasu frekvencija kada šum može biti *uskojapasan* (terca, poluoktava, oktava). Ako pojedini pojasevi frekvencija u spektru imaju karakteristične odnose u iznosima energije, šum poprima *zvučnu boju* i naziva se *obojeni šum*, kao:

Bijeli šum (franc. *bruit blanc*, engl. *white noise*, njem. *weisses Rauschen*) složen je zvuk sastavljen od mnoštva titraja bliskih frekvencija s ravnomjerno raspoređenom energijom u čitavom pojasu frekvencija. Amplitude titraja svih frekvencija unutar pojasa imaju jednaku srednju fluktuirajuću vrijednost. U zv. filmu koristi se za dobijanje zv. efekata, a može se proizvesti elektroakustičkim uređajem kojim se postiže veliko pojačanje (preko milijun puta) i oblikovanje napona vlastitoga termičkog šuma nekoga poluvodičkog elementa (npr. dioda).

Ružičasti šum (franc. *bruit rose*, engl. *pink noise*, njem. *rosa Rauschen*) jest onaj koji unutar svakog pojasa dvostrukih frekvencija (tj. po oktavama) ima istu srednju vrijednost fluktuirajuće energije. Za razliku od bijeloga, ima istaknute niske frekvencije i pad frekvencijske karakteristike 3 dB po oktavi prema visokim frekvencijama. Primjenjuje se za dobijanje zv. efekata te u mjerenjima i ispitivanjima akustičke kvalitete prostora i elektroakustičkih uređaja na filmu.

U elektroakustičkim uređajima i sistemima na filmu S. predstavljaju njihov vlastiti »parazitni« el. signal, koji se miješa s korisnim zv. signalom i kojeg stvaraju, među ostalim, mikrofon, magn. i film. vrpca sa zapisom signala, tonmikspult,

gramofonska ploča i zvučnica, elektronička pojačala i dr. (→ FONOGRAFIJA, FILMSKA). Z. Sc. **ŠVANKMAJER, Jan**, čeosl. redatelj, animator i majstor spec. efekata (Prag, 4. IX 1934). Diplomirao scenografiju na Umjetničkoj akademiji, a režiju na Kazališnoj akademiji u Pragu. Bio je umj. rukovoditelj više kazališta, a surađivao je i u poznatom spektaklu *Laterna Magica*. Anim. filmom bavi se od 1962. *Posljednjim trikom g. Edgara i g. Schwarzwalda* (Posledni trik pana Edgara a pana Schwarzwalda, 1964) postaje jedan od vodećih autora anim. filma u CSSR (iako zapravo u sjeni J. Trnke i K. Zemana), pa i u Evropi (čak 6 puta nagrađen na festivalu u Oberhausenu). Svojim osebnim stilom podjednako je uspješan u crt. i lut. filmu: *Od Stana* (Byt, 1968) povremeno kombinira elemente igr. i anim. filma, posebno zanimljivo u čehoslovačko-švic. koprodukciji *Alice u zemlji čudesa* (Alenka in riši divu, 1987). Djeluje i kao majstor spec. efekata u igr. filmovima (npr. *Adela nije večerala*, 1979, O. Lipskog).

Ostali važniji filmovi: *Bachova fantazija u G-molu* (Bachs Fantasie in G-Moll, 1965); *Trgovina lijesova* (Rakvičkarna, 1966); *Igra kamenja* (Spiel der Steine, 1966, u Austriji); *Et cetera* (1967); *Historia naturae* (1968); *Mirni tjedan kod kuće* (Tichy tyden v dome, 1969); *Mrtvačnica* (Kostnice, 1971); *Don Juan* (Don Šajn, 1932); *Leonardov dnevnik* (Leonarduv denik, 1973); *Jabberwocky* (Zvahalav, 1974). To. K.

ŠVARC, Lev Aleksandrovič, sovj. skladatelj (Taškent, 17. II 1898 — Moskva, 24. II 1962). Završio (1927) konzervatorij u Moskvi. Djelovao je kao pijanist i nastavnik klavira. Skladao je orkestralna i komorna djela, opere, kantatu, solo-pjesme i bavio se obradbom nar. napjeva. Na filmu od 1935. Njegova se glazba osobito skladno uklapala u lirizam filmova M. S. Donskoja.

Važniji filmovi: *Novi Guliiver* (A. L. Ptuško, 1935, cjelovečernji lutkarski); *Djetinjstvo Gorkog* (M. S. Donskoj, 1938); *Zlatni ključić* (A. L. Ptuško, 1939, igrano-lutkarski); *Među ljudima* (M. S. Donskoj, 1939); *Moj univerziteti* (M. S. Donskoj, 1940); *Kako se kalio čelik* (M. S. Donskoj, 1942); *Duga* (M. S. Donskoj, 1943); *Nepokoreni* (M. S. Donskoj, 1945); *Kameni cvijet* (A. L. Ptuško, 1946); *Seoska učiteljica* (M. S. Donskoj, 1946); *Alitet odlazi u brda* (M. S. Donskoj, 1948); *Mati* (M. S. Donskoj, 1955); *Foma Gordjejev* (M. S. Donskoj, 1959); *Moj prijatelj Koljka* (A. N. Mita, 1961). Ni. Š.

ŠVEDSKA. Prve demonstracije filma održane su na sajmu u Malmou 1896, a nekoliko mjeseci kasnije Nijemac *Max Skladanowsky* prikazao je u Stockholmu program snimki grada. Lumiereov snimatelj *Georges Promio* snimio je u maju 1897. međunar. izložbu u Stockholmu, koju je otvorio kralj Oskar II; materijal je razvijen u fotogr. laboratoriju tvrtke *Nume Petersona* i iste večeri prikazan auditoriju u kome se nalazio i kralj. *Promio* nastavlja snimati žurnalske storijske, a usporedo osposobljuje za snim. posao Petersonova službenika *Carla-Ernsta Flormana*, koji od 1898. snima dokum. prizore, popularne komedije i kratke scene iz Ibsenovih drama (u izvođenju stockholmskoga Kraljevskoga dramskog kazališta); takva proizvodnja odlikuje *Petersonovu* kompaniju tokom idućeg desetljeća. Popularnost film. programa uzrok je da već oko 1905. svi veći šved. gradovi imaju kino-dvorane.

Prvi značajni šved. stvaraoci bili su snimatelji *Charles Magnusson* i *Julus Jaenzon* koji su od 1905. počeli proizvoditi film. novosti snimane po čitavom svijetu (*Magnusson* je 1907. snimao i am.

predsjednika Th. Roosevelta). God. 1907. *Magnusson* se zapošljava u film. poduzeću *Svenska Biografteatern* iz Kristianstada, koje 1910. prelazi u Stockholm, a 1911. otvara prvi potpuno opremljeni film. studio u Švedskoj. God. 1911. osnovane su i 4 manje kompanije (jedna od njih 1912. proizvodi prvu ekranizaciju Strindbergove »Gospođice Julije«), a 1910/11. nastaje *Statens Biografbyrå* — jedna od prvih kodificiranih cenzura u Evropi. Fuzijom *Svenska Biografteatern*a s kompanijom *Skandia* (1919) nastaje (pod *Magnussonovim* vodstvom) *Svensk Filmindustri* — i danas najznačajnija film. kompanija u Švedskoj. Proizvodeći i izvozeći velik broj filmova, nastoji oponašati onodobne danske i francuske, ali uz znatnu teh. superiornost; većinom su to »mehaničke« ekranizacije knjiž. i kaz. djela, nar. legendi ili građanskih melodrama. U toj masovnoj proizvodnji izdvajaju se *Magnussonova* red. ostvarenja, kao i spektakularne hist. rekonstrukcije koje je proizvodio neovisni producent *Erik Dahlberg*.

Za umj. uspon šved. kinematografije osobito je značajna god. 1912. Tada *Magnusson* angažira kaz. glumce *Victora Sjostroma* i *Mauritza Stillera* (emigranta iz Finske), koji će u tadašnju šved. produkciju unijeti stilsku osobenost i znatno utjecati na razvitak filma kao umjetnosti; ostvarivši brojna izuzetna ostvarenja nij. razdoblja, izvršili su i velik utjecaj na sineaste u dr. zemljama.



ŠVEDSKA M. STILLER, *Blago gospodina Arnea*

Njihov stil ujedinjuje najbolje značajke franc. filmskih drama (s radnjom u interijeru) i am. akcionih filmova (snimanih u autentičnim ambijentima); iz toga proizlazi jedinstveni stil šved. »epске kinematografije«, u kojem pejzaž ima jednako značajnu funkciju kao i likovi. U desetak godina *Stiller* (npr. »Najbolji film Thomasa Graala«, 1917; »Najbolji sin Thomasa Graala«, 1918; »Pjesma o grimiznom cvijetu«, 1918; »Blago gospodina Arnea«, 1919; »Erotikon«, 1920) i *Sjöström* (npr. »Ingeborg Holm«, 1913; »Terje Vigen«, 1917; »Berg-Ejvind i njegova žena«, 1918; »Ingmarovi sinovi«, 1919; »Fantomška kočija«, 1921) su režirali po četrdesetak filmova, u kojima su često i igrali gl. ili veće sporedne uloge (ponekad i u djelima onoga drugog); svojim filmovima učinili su šved. kinematografiju, u njezinu »zlatnom dobu«, jednom od najznačajnijih u svijetu 10-ih i poč. 20-ih godina. Njihova ostvarenja iz tog razdoblja odlikuje epska širina fabuliranja, vizualna ljepota krajolika, emotivni intenzitet dramskih sukoba, ritualni karakter folklornih zbivanja, psihol. analiza karaktera i, nadasve, uspjele korištenje specifično film. izražajnih sred-

stava u dočaravanju svijeta fantazije, mistike i poetskih simbola.

Jedan od razloga naglog uspona šved. kinematografije bila je neutralnost zemlje za I svj. rata. Dok su ostale evr. kinematografije trpjele od međunar. blokada i nestašice materijala, švedska je nesmetano proizvodila ne samo za svoje tržište (koje tada i nije imalo konkurenata izvana), već i za dr. zemlje. Nakon rata, kako su se ekon. uvjeti normalizirali, također i uslijed sve veće konkurencije am. filmova, u Švedskoj dolazi do opadanja proizvodnje. Zbog financ. stagnacije dolazi i do umjetničke, koja se ogleda u iznjevjeravanju umj. pretenzija, tj. u prelaznju na komerc. proizvodnju u potpunosti podređenu ukusu masovne publike; ni na tom planu šved. kinematografija nije se mogla suprotstaviti američkoj i, posebno, njemačkoj (koja nakon rata doživljuje nagli razvitak), dok na vlastitom ograničenom tržištu nije mogla računati na veće komerc. efekte. Ni prvorazredne teh. mogućnosti kompanije *Svensk Filmindustri* nisu šved. proizvodnju mogli spasiti rastuće krize (koja će potrajati sve do II svj. rata).

U nij. razdoblju ističe se još *Gustaf Molander* (»Ingmarovo nasljeđe«, 1925), a potkraj razdoblja debitira kasnije jedan od najznačajnijih šved. sineasta *Alf Sjöberg* (»Najjači«, 1929). Spomenuti valja još *Johna W. Brumusa*, *Runea Carlstena*,

Ivana Hedqvista i *Pera Lindberga*, dok su u Švedskoj radili i strani redatelji, pa su tako neka svoja remek-djela snimili Danci *Carl Theodor Dreyer* (»Svećenikova udovica«, 1920) i *Benjamin Christensen* (»Vještice«, 1922). Već u nij. razdoblju stvaraju se i prve glum. zvijezde: *Lars Hanson*, *Gosta Ekman*, *Lily Bech* (inače Dankinja), *Jenny Hasselqvist*, *Greta Almqvist*, *Pauline Lindstedt*, *Tora Teje*, *Karin Molander* i dr.

Hollywood nije šved. kinematografiji konkurirao samo svojim filmovima, već je odvlačio i najbolje šved. redatelje i glumce. Poslije velikog uspjeha »Priče Göste Berlinga« (1924) producent L. B. Mayer pozvao je *M. Stillera* i njegovo otkriće *Gretu Garbo* da za nj rade u Francuskoj, potom i u SAD. Onamo su otišli i V. *Sjöström* te glumci *L. Hanson* i *Nils Asther* (kasnije i glumice *Ingrid Bergman*, *Viveca Lindfors*, *Signe Hasso* i dr.).

Početkom zv. razdoblja šved. kinematografija ulazi u svoju najveću krizu. Iako je ondje već 1921. otkriven upotrebljiv zv. sistem, Švedani su se relativno dugo opirali uvođenju zvuka. Bez financ. sredstava za snimanje verzija svojih filmova na stranim jezicima, a prije rasprostranjivanja



ŠVEDSKA, lijevo: V. SJOSTROM, *Berg-Ejvind i njegova žena*, desno: A. MATTSON, *Plesala je jedno ljeto* (F. Sundquist i U. Jacobsson)

naknadne sinkronizacije, šved. producenti morali su odustati od izvoza filmova. Proizvodnja ipak ostaje brojčano stabilna (25–30 igr. filmova /tako je sve do pojave televizije/), iako se proizvode uglavnom izrazito komerc. filmovi. Tome se suprotstavljaju sineasti koji imaju umj. ambicije, te u znak protesta 1936. organiziraju sastanak u stockholmskoj koncertnoj dvorani, gdje raspravljaju o položaju šved. filma i kritiziraju nisku umj. razinu trenutne proizvodnje. Njihov protest izaziva odjek u javnosti, čak i podršku vlade (ministarstva obrazovanja i kulture). To predstavlja novi poticaj za kinematografiju: film »Intermeco« (1936) G. Molandera, sa I. Bergman, označuje početak novog uspona, a 1937. osnovana je značajna proizvodna tvrtka AB *Sandrew-Biograferna*, koji od 1942. s producentom *Runeom Waldekransom* na čelu, postaje najznačajnija u Švedskoj (do 60-ih godina). Uz to se, kao i 1914, javlja pogodna situacija: početak II svj. rata, što uvjetuje smanjenje uvoza filmova (posebno iz SAD), a Š. — ponovno neutralna — ima mogućnost povećavanja vlastite proizvodnje i izvoza. A. Sjöberg se, nakon punog desetljeća stanke, vraća »Kockanjem životom« (1940), čime otpočinje renesansa šved. kinematografije; slijede remek-djelo »Put u raj« (1942) sa značajnim scenaristom i glumcem *Runeom Lindstromom*, te »Mučenje« (1944) po scenariju *Ingmara Bergmana*, (koji ubrzo, 1945, filmom »Kriza« debitira i kao redatelj) kojim lansira glumce *Mai Zetterling* i *Alfa Kjellina* (kasnije i poznate redateljke). Od

ŠVEDSKA I. BERGMAN, *Osmjeh ljetne noći*



ostalih redatelja koji stvaraju za II svj. rata i nakon njega ističu se *Anders Henrikson*, *Gustaf Edgren*, *Hasse Ekman*, *Erik »Hampe« Faustman*, *Lars-Eric Kjellgren*, *Arne Mattsson*, *Ake Ohberg*, *Olaf Molander* i *Nils Poppe* (ujedno poznati glumac-komičar), a i dalje uspješno djeluje veteran G. Molander (»Riječ«, 1943). Ipak, i pored neosporne kvalitete, njihovi filmovi mahom ostaju u domeni nacionalne distribucije. U nastojanju da pridobiju publiku, producenti inzistiraju na lokalnim, »švedskim« temama i zab. sadržajima

(kako bi što bolje konkurirali brit., franc. i, osobito, am. filmovima). Uz to, pojava televizije i povećan porez na zabavu (u koju je uvršten i film) dovode do nove krize sredinom 50-ih godina, tj. do vrlo ograničene proizvodnje.

Ipak, upravo u tomu »kritičnom« razdoblju javljaju se vrijedna ostvarenja vrhunskih redatelja A. Mattssona (»Plesala je jedno ljeto«, 1951; »Salika Valka«, 1954), A. Sjöberga (»Gospodica Julija«, 1951; »Karin Månsdotter«, 1954), *Arnea Sucksdorffa* (»Velika pustolovina«, 1953), te I. Bergma-

ŠVEDSKA I. BERGMAN, *Sedmi pečat*



na (»Ljeto s Monikom«, 1952; »Osmijesi ljetne noći«, 1955; »Sedmi pečat«, 1956; »Divlje jagode«, 1957; »Djevičanski izvor«, 1959), koji će povijest šved. kinematografije obilježiti sve do 80-ih godina. Potkraj 50-ih godina S. je sve prisutnija na svjetskomu film. tržištu, a njena se proizvodnja uvećava i gotovo dostiže maksimum iz vremena II svj. rata (oko 40 filmova godišnje). Međutim, filmovi tako uspješni u inozemstvu uključivani su u repertoar tzv. art-kinā i sveuč. središta, što znači da nisu postizali i komerc. uspjehe; njih postižu filmovi koji eksploatiraju »nordijsku egzotiku« te slobodnije tretiranje erotске tematike (npr. redatelja *Maca Ahlberga*). Od ostalih redatelja tog doba ističu se *Ake Fålk*, *Kenne Fant*, *Yngve Gamlin*, *Goran Gentle*, *Gunnar Hellström* i *Stig Olin*. U to doba međunar. ugled stječu i pojedini šved. glumci i glumice (npr. *Gunnar Björnstrand* i *Max von Sydow*, odn. *Eva Dahlbeck*, *Anita Björk*, *Ulla Jacobsson*, posebno tzv. Bergmanove glumice — *Harriet Andersson*, *Bibi Andersson*, *Gunnel Lindblom*, *Ingrid Thulin*, kasnije Norvežanka *Liv Ullmann*), te snimatelji (*Gunnar Fischer*, *Sven Nykvist*, kasnije *Jorgen Persson*). Država je međunar. plasman šved. filmova i sineasta potpomagala propagandno, ali ne i finansijski; tako već poč. 60-ih godina dolazi do nove stagnacije u film. proizvodnji (najlošije su godine 1961/18 filmova i 1962/17), što film. djelatnike, ali i druge kult. radnike, potiče da se založe za »revitalizaciju« domaćeg filma.

Jedan od prvih koraka u tom smjeru bilo je osnivanje film. arhiva *Svenska Filminstitutet* (1963), koji je — uz skupljanje, restauriranje i proučavanje filmova — dobio u zadatak da konkursima i nagradama stimulira film kao umj. izraz. Istodobno, parlament je izglasao zakon kojim se ukida porez, a umjesto toga donesen je novi, po kome 10% od zarade na prikazivanju svih filmova u Švedskoj ide u kasu *Filminstituteta* (prvi direktor *Harry Schein*), koji tako postaje i jak film. producent. Takvo djelovanje stimuliralo je i povećanje proizvodnje i kvalitete filmova, otvaranje prve visoke film. škole (*Dramatiska Institutet*), a *Filminstitutet* izdaje i najutjecajniji šved. filmski časopis »*Chaplin*«.

Sredinom 60-ih godina javlja se skupina školovanih film. kritičara — oduševljenih sljedbenika franc. *novog vala*; većina ih počinje prijanjati uz struju → *političkog filma* (neki i s dimenzijom militantnosti), pa se počinje javljati stanoviti »antibergermanizam«, obarajući se na Bergmanov »defetistički građanski psihologizam«. Pod njihovim utjecajem u drugoj polovici 60-ih godina nastaju mnogi značajni filmovi novih redatelja: posebno *Boa Widerberga* (»Velika ljubav Elvire Madigan«, 1967) i *Vilgota Sjömana* (»Ja sam znatiželjna — žuto«, 1967; »Ja sam znatiželjna — plavo«, 1968), ali i *M. Zetterling*, *Jöna Donnera* (pripadnika šved. manjine u Finskoj), *Jonasa Cornella*, *Larsa-Magnusa Lindgrena*, *Hansa Abramsona*, *Tagea Danielssona*, *Torbjorna Axelmana*, *Stiga Björkmana*, *Kjella Gredea*, *Jana Troella*, *Jana Halldofa*, *Jarla Kullea* (i poznati glumac), *Stellana Olssona* i dr., a remek-djelo »*Glad*« (1966) ostvaruje Danac *Henning Carlsen*. Ipak, i nadalje s uspjehom stvaraju stariji majstori: *A. Sjöberg* (»*Otac*« 1969), *I. Bergman* (»*Tišina*«, 1963; »*Persona*«, 1966) i dr. Opća je značajka tih filmova u tome, što su uspjeli film. sredstvima prodrijeti u psihologiju karaktera i podići narativno zbivanje do metaforičkog značenja.

I pored međunar. ugleda i financ. pomoći koju je država, putem *Svenska Filminstituteta*, davala proizvođačima umjetnički vrijednih filmova, broj

projekata godišnje nije premašivao 25; naime, unatoč međunar. priznanjima dohodak od njih nikad nije bio osobito velik (i u samoj Švedskoj ambiciozniji filmovi nisu uživali gotovo nikakvu popularnost). Rezultat su toga ponovni financ. problemi kinematografije, osobito poč. 70-ih godina, kada kulminira sukob između film. kompanija i šved. televizije. Pod uplivom *Filminstituteta* (koji je uključio i televiziju), došlo je do »pomirenja« i suradnje, od čega su koristili imali i film i televizija (pojedini značajni projekti *I. Bergmana*, *K. Gredea*, *J. Troella* i dr. snimljeni su u kooperaciji s televizijom).

I 70-ih godina dominiraju ostvarenja *I. Bergmana*, i dalje su uspješni *V. Sjöman*, *J. Halldoff*, *K. Grede*, *J. Troell*, *B. Widerberg* i *M. Zetterling*, no javljaju se i novi autori *Lars Lennart Forsberg*, *Bengt Forslund*, *Peter Kylberg*, *Ingoar Skogsberg*, *Roy Andersson*, *Mats Arehn*, *Johan Bergenstråhle*, *Per Berglund*, *Olle Hellbom*, *Lasse Åberg*, *Michael Meschke*, *Kai Pollak*, *Marianne Åhrne*, *Stefan Jarl*, *Hans Alfredson*, *Lasse Hallström*, *Suzanne Osten*, *Islandanin Larus Oskarsson* i dr. I pored svega, sredinom 70-ih godina ponovno dolazi do pada, pa film. djelatnici organiziraju štrajk, zahtijevajući od vlade da zaštiti domaću proizvodnju. Pozitivnu ulogu ponovno igra *Svenska Filminstitutet*, posebno u izravnim istupima i akcijama novog direktora *J. Donnera*.

Iako je *J. Jaenzon* preteča toga film. roda, dokumentarizam se u Švedskoj počeo razvijati rela-

tivno kasno (tek nakon II svj. rata). Najviše uspjeha postizao je svojim filmovima o prirodi *A. Sucksdorff*, filmovima o umjetnosti *Lars Lindberg*, djelima polit. tematike Nijemac *Erwin Leiser*, a eksperimentalno orijentiranim dokum. projektima *Gösta Wernera* i *Gunnar Hoglund*. Na području kratkoga igr. filma valja spomenuti nadrealist. seriju »*Studije*« (1953–56) Nijemca *Petera Weissa*.

Kao i većina evr. zemalja, i Š. bilježi postupan pad broja kino-dvorana; sredinom 80-ih godina bilo ih je oko 1220. U zemlji nema značajnijih međunar. filmskih festivala.

Osim spomenutih, u šved. kinematografiji se ističu sljedeći film. djelatnici: glumci *Naima Wifstrand*, *Birgit Tengroth*, *Marianne Löfgren*, *Birgita Valberg*, *Margit Carlquist*, *Maj-Britt Nilsson*, *Eva-britt Strandberg*, *Inga Landgré*, *Gio Petré*, *Gunnel Broström*, *Margaretha Krook*, *Ann-Marie Gyllenspetz*, *Marianne Aminoff*, *Kari Sylwan*, *Gertrud Fridh*, *Christina Schollin*, *Lena Nyman*, *Ulla Sjöblom*, *Gunilla Nyroos*, *Gun Wallgren*, *Anita Ekström*, *Agneta Ekman*, *Agneta Eckemayr*, *Bente Dessau*, *Stina Ekblad*, *Ewa Fröling*, *Lena Olin*, *Anna Godenius*, *Ann Zacharias*, *Maria Andersson*, *Lisa Hugoson*, odn. *Georg Rydeberg*, *Holger Löwenadler*, *Ake Grönberg*, *Sigge Fürst*, *Ake Fridell*, *Stig Järrrel*, *Bengt Ekerot*, *Anders Ek*, *Allan Edwall*, *Lars Ekberg*, *Erland Josephson*, *Tor Isedal*, *Lars Passgård*, *Stellan Skarsgård*, *Folke Sundquist*, *Göran Stangertz*, *Hakan Serner*, *Sven Wollter*, *Birger Malmsten*, *Per Myrberg*, *Keve Hjelm*, *Per Oscarsson*, *Ulf Palme*, *Gösta Ekman jr.*, *Sven-Bertil Taube*, *Georg Funkquist*, *Tommy Berggren*, *Jan Malmström* i dr., scenaristi *Herbert Grevenius* i *Stig Dagerman*, snimatelji *Hilding Bladh*, *Gösta Roosling*, *Göran Strindberg* i *Rune Ericson*, scenografi *Arne Åkermarck*, *P. A. Lundgren*, *Gittan Gustafsson*, *Bibi Lindström*, *Nils Svenwall* i *Anna Asp*, skladatelji *Erik Nordgren* i *Erland von Koch*, te mnogi dr.

LIT.: *E. Lauritzen*, *Swedish Films*, New York 1962; *P. Cowie*, *Sweden 1/11*, London 1970; *G. Werner*, *Svensk Filmforskning*, Stockholm 1982; *A. Kwiatkowski*, *Swedish Film Classics*, Stockholm/New York 1983.

V. Pet.

ŠVENK → STANJA KAMERE, Panorama

ŠVICARSKA. Prva kinemat. projekcija održana je 1. svibnja 1896, za Nacionalne izložbe u Zenevi. Ondje već iste godine prva »domaća« snimanja vrši *Maurice Andréossi*, koji do 1899. vodi i prvo kino. Jači razvitak filma zapaža se od 1924, kada *Lazar Wechsler* u Zürichu osniva proizvodnu kuću *Praesens* (više desetljeća vodeću u njem. dijelu Švicarske). Od nj. produkcije malo je sačuvano; zna se za film. reportaže avijatičara *Mittelholzera*, dokum. filmove *C.-G. Duvanela*, te film. burleske *Roberta Floreyja*, u kojima je glumio »švicarski



ŠVICARSKA A. TANNER. *Daždevnjak*



ŠVICARSKA C. GORETTA. *Pletilja čipke*

Chaplin« *Walter Gfeller*. U zv. razdoblju dugo prevladavaju turistički dokum. filmovi (iako su vrlo zapaženi znanstveni *Augusta Kerna* iz Basela), dok igrane tek povremeno snimaju stranci (npr. »Otmica«, 1934, *Dimitrija Kirsanoffa*, s glazbom *Arthura Honeggera*). Prvi posve švic. filmovi koji privlače pozornost su »Kocka za igru« (1939) *Maxa Hauflera* na francuskom, kao i »Romeo i Julija na selu« (1942) *Hansa Tromera* i *Valeriana Schmidelyja*, te »Pješak Wips« (1938), »Zlo-upotrebljena ljubavna pisma« (1940) i »Posljednja prilika« (1945, nagrađen na prvom festivalu u Cannesu 1946) *Leopolda Lindtberga*; u *Lindtbergovim* filmovima međunar. ugled stječe snimatelj *Emil Berna*. Upravo vrijeme II svj. rata budilo je nade u uspješniji razvitak švic. filma, jer su ondje živjeli i radili mnogi sineasti iz okupirane Evrope (npr. *Jacques Feyder*); većih rezultata ipak nije bilo, iako je 1941. i 1942. godišnja proizvodnja igr. filmova prvi put premašila 10. Nakon rata švic. film je dulje vremena u opadanju, iako poticajno nastoji djelovati film. časopis »*Cine-Journal Suisse*«; određenog uspjeha imaju populiistički igr. filmovi *Kurta Früha* i *Franza Schnyder*-a (on 1955. snima prvi švic. film u boji »*Heidi* i *Pierre*«), kao i djela stranih redatelja (npr. *Luigi Comencini*, *Ladislao Vajda* i *Kurt Hoffmann*) koji dolaze ekranizirati švic. književnu baštinu (npr. F. Dürrenmatta, G. Kellera, Ramuza i J. Spyri). God. 1948. osnovana je u Lausanni *Cinémathèque Suisse*, a 1958. izglasana je potreba donošenja zakona o filmu; uspjesi antropoloških dokum. filmova *Henryja Brandta* s poč. 60-ih godina pospješuju stupanje tog zakona na snagu (1963). Konkretniji znak obnove predstavlja osnivanje produkcije *Groupe de Cinq* u Ženevi; u nju se udružuju *Alain Tanner*, *Claude Goretta*, *Michel Soutter*, *Jean-Louis Roy* i *Jean-Jacques Lagrange*

(kojeg zamjenjuje *Yves Yersin*), pa tako kinematografija na franc. jeziku (posebno djela prve trojice) predstavlja tzv. *novi švicarski val* (tematski ga odlikuje kritičko preispitivanje nedostatka međuljudske komunikacije, »činovničkog mentaliteta«, dehumanizirajuće tržišne orijentacije društva i sl.). Nakon njih, 70-ih i 80-ih godina uspjeha imaju još *Francis Reusser*, *Jacqueline Veuve*, *Patricia Moraz*, *Simon Edelstein*, *Claude Champion*, *Michel Rodde*, *Jean-François Amiguet*, *Frédéric Gonseth*, *Alain Bloch*, *Véronique Goël*, *Jean-Bernard Menoud* i *Pierre Maillard* (80-ih godina u Švicarsku se vraćaju *Jean-Luc Godard* i *Anne-Marie Miéville*, dugo djelatni u Francuskoj). Obnova filma na njemačkom, sa središtem u Zurichu, osjećala se isprva (60-ih godina) samo na polju dokumentaristike, gdje su se isticali *Alexander J. Seiler* (i producent), *Walter Marti* i *Reni Mertens*. Na igr. filmu vršnjaci Grupe petorice uspjehe počinju postizati tek 70-ih godina; s vremenom — kako je produkcija na njemačkom brojnija — oni i preuzimaju primat (budući da vrhunski frankofoni redatelji često rade i u Francuskoj). Posebno se ističu *Daniel Schmid*, *Thomas Koerfer*, *Markus Imhoof*, *Fredi M. Murer* i *Kurt Gloor*, a ne zaostaju ni *Georg Radanowicz*, *Daniel Helfer*, *Peter von Gunten*, *Xavier Koller*, *Beat Kuert*, *Rolf Lissy*, *Richard Dindo*, *Klemens Klopfenstein*, *Villi Hermann*, *Heinz Butler*, *Markus Fischer*, *Urs Egger*, *Bernhard Giger*, *Bruno Moll*, *Franz Reichle*, *Bernard Safarik*, *Jürg Hassler*, *Matthias Zschokke*, *Felix Tissi* i *Mark A. Rissi* (na oba jezika snima *Nikolaus /Nicolas/ Gessner*, kasnije uspješan i u međunar. koprodukcijama). Produkcija na tal. jeziku gotovo je zanemariva, pa su određen ugled stekli tek *Remo Legnazzi* i *Matteo Emery*. Ipak, svoj najveći uspjeh na polju igr. filma švic. kinematografija je ostvarila na franc. jeziku: »Opasni

potezi/Dijagonala ludaka« (1984) *Richarda Demba*, inače Francuza, nagrađeni su Oscarom za najbolji film izvan engl. jezičnog područja. I pored značajnih uspjeha u posljednjih dvadesetak godina, te povećane proizvodnje (broj igr. filmova ustaljuje se 80-ih godina na više od 10 godišnje), Š. — kao i ranije — ostaje »izvoznica« film. djelatnika u susjedne, filmski znatno razvijenije zemlje Francusku i (SR) Njemačku; tu se izdvajaju glumci *Michel Simon* i *Jean-Luc Bideau*, odn. *Maria* i *Maximilian Schell*, *Marthe Keller* i *Ursula Andress*, snimatelj *Richard Angst* i dr.; rijetke »stalne vrijednosti« švic. kinematografije, uz već spomenute, ostaju snimatelji *Renato Berta* (jedan od vodećih u Evropi) i *Robert Gnant*, komičar *Walter Roderer* i karakterni glumac *Walo Lüönd*. Š. posjeduje i relativno razvijenu proizvodnju anim. filmova. Nakon ranih početaka (»*Monsieur Vieuxbois*«, 1921, tandem *Lotrac/Cavé*) te predratnih eksperimentiranja *Juliusa Pinschewera*, švic. animacija punu afirmaciju stječe potkraj 50-ih godina radovima bračnog para *Gisèle* i *Ernesta Ansorge*, a kasnije i ženevske grupe *Carouge* pod vodstvom *Georgesa Schwitzgüebela*.

U Švicarskoj se održava više međunar. filmskih festivala: najznačajniji u *Locarnu*, a spomenuti valja i one u *Solothurnu*, *Veveyju* i *Nyonu*; u *Montreuxu* se održava vrlo značajan tv-festival.

Kao i u dr. razvijenim zemljama, broj kino-dvorana opada: od 519 sredinom 70-ih godina do 466 sredinom 80-ih; posjet se održava na prosječ-nih 3–4 godišnje po stanovniku.

LIT.: *B. Edera*, Histoire du cinéma suisse d'animation, Lausanne 1979; *F. Bucher* (urednik), Aspekte des Schweizer Films, Zürich 1980; *F. Aepli/W. Wider*, Der Schweizer Film 1929–1964, Zürich 1981; *Th. Maurer*, Filmmanufaktur Schweiz, Zürich 1982; *M. Schaub*, Die eigenen Angelegenheiten. Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963–1983, Zürich/Basel/Frankfurt a. M. 1983.

Red.



TABLO (od franc. *tableau*: slika), u ranomu nij. filmu dijelovi filma što su se smjenjivali poput činova u kazalištu: snimani u jednom kadru, predčavajući zaokruženo zbivanje — frontalno, s podalje, statične točke promatranja, u jednom ambijentu; riječ je o svojevrsnim scenama, odn. čak i složenijim sekvencama (→ KADAR-SCENA; KADAR-SEKVENCA). Prve film. naracije odvijale su se upravo s pomoću niza takvih »slika«, a → montaža se sastojala od njihova meh. povezivanja.

Naziv je, čini se, uveo → *Georges Méliès*, koji je prvi film. priču »razlomio« po scenama, međusobno dosta raznolikim, a i različite složenosti — od kratkih posredničkih do onih sa složenijom radnjom. Naziv se kasnije, razvojem montažne razradbe scenâ, izgubio kao neadekvatan, jer više nije imao što obilježavati, i tek se danas počinje ponovno upotrebljavati u filmskoteorijskoj i filmskopovijesnoj literaturi — kako bi se obilježila narativna praksa prvih igr. filmova. H. Tć.

TACHELLA, Jean-Charles, franc. redatelj i scenarist (Cherbourg, 23. IX 1925). Od 1945. film. kritičar »L'Écran Français«, potom urednik (»Ciné-Digest«). Na filmu isprva gegmen, potom scenarist Christiana-Jaquea, Y. Ciampi, A. Astruca, G. Ouryja, M. Boisronda i dr. (kasnije piše i za televiziju). Red. karijeru započinje nagrađivanim kratkometr. filmom *Posljednje zime* (Les derniers hivers, 1970). Prvim, komercijalno neuspješnim igr. filmom *Putovanje u Veliku Tartarsku* (Voyage en Grande Tartarie, 1974), soc. djelom upravljenim protiv društ. konvencija, iskazuje se kao osoben redatelj. Svjetski uspjeh ostvaruje idućim filmom *Rodak, rođakinja* (Cousin, cousine, 1975, Prix Louis Delluc, nominacija za Oscar), odmjerenom, kultiviranom komedijom u kojoj — kroz izdvajanje para (M.-Ch. Barrault i V. Lanoux) iz uvriježenih površnih odnosa — ironično secira korodiranost građanskog društva (osobito obitelji). Djelima sl. tematskih i stilskih odrednica (*Plava zemlja* — Le pays bleu, 1977; *Već dugo te volim* — Il y a longtemps que je t'aime, 1979; *Pričekaj život* — Croque la vie, 1981) ne izaziva zanimanje izvan franc. govornog područja. Objavio je i nekoliko kaz. komada.

Ostali filmovi: *Stubište C* (Escalier C, 1985); *Travelling avant* (1987). Pe. K.

TADEJ, Vladimir, redatelj, scenarist i scenograf (Novska, 9. V 1925). Studirao arhitekturu na Tehničkom fakultetu u Zagrebu. Na filmu od 1947. kao scenograf — jedan od pionira te struke u jugosl. kinematografiji; scenografski se usavršavao u studiju Barrandov u Pragu. Za scenografiju filma *Zastava* (B. Marjanović, 1949) nagrađen je rep. nagradom, za jedan od prvih jugosl. stilizacijskih filmova *Jubilej gospodina Ikla* (V. Mimica, 1955) na festivalu u Puli, a za realist. scenografiju *Izgubljene olovke* (F. Škubonja, 1960) u Mar del Plati. Radio je u oko 80 domaćih i stranih igr. filmova (također i na televiziji i u kazalištu). Od kraja 50-ih godina djeluje i na anim. filmu; sa V. Mimicom koscenarist je prvih uspjeha Zagrebačke škole crtanog filma (npr. *Cowboy Jimmy*, 1957, D. Vukotića, te *Susret u snu*, *Na livadi* i *Premijera*, svi 1957, N. Kostelca), dok samostalno režira crt. film *Sve želje svijeta* (1966). Svoj prvi igr. film *Družba Pere Kvržice* (1970, i scenograf) režira prema romanu M. Lovraka; u žanru dječjeg filma su još *Hajdučka vremena* (1977) prema B. Čopiću i *Tajna starog tavana* (1984, i scenograf), koprodukcija sa CSSR-om. Najveće uspjeh ostvario je gorkom komedijom o dobrodušnoj beogradske uličarki (R. Sokić) *Žuta* (1973) prema istoimenom kaz. komadu i scenariju G. Mihlića, te psihol. dramom *Hitler iz našeg sokaka* (1975, Srebrna arena za režiju u Puli), o buđenju faš. mentaliteta u višenacionalnom vojvođanskom selu poč. II. svj. rata (sa N. Simićem u gl. ulož). U novije vrijeme pozornost je pobudio eksp. filmom *Simpozijada* (1988), kritikom birokratsko-sastančarskih struktura, u kojem — umjesto ljudi — »glume« aktovke. Režira i na televiziji (npr. tv-serije *Hokejaši*).

Ostali igr. filmovi (kao redatelj): *Pakleni otok* (1979); *Anticasanova* (1985, koprodukcija s Vel. Britanijom i scenograf).

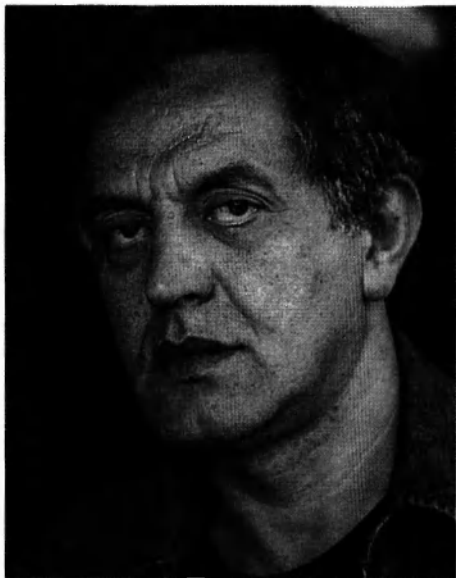
Ostali važniji filmovi (kao scenograf): *Bakonja fra Brne* (F. Hanžeković, 1951); *U oluji* (V. Mimica, 1952); *Stojan Mutikaša* (F. Hanžeković, 1954); *Putnici sa Splendida* (M. Štrbac, 1956); *Samo ljudi* (B. Bauer, 1957); *Vratit ću se* (J. Gale, 1957); *Zvijezda putuje na jug* (O. Lipsky, 1959); *Tri Ane* (B. Bauer, 1959); *Kota 905* (M. Relja, 1960); *Signali nad gradom* (Z. Mitrović, 1960); *Martin u oblacima* (B. Bauer, 1961); *Pustolov pred vratima* (S. Simatović, 1961); *Dvostruki obruč* (N. Tanhofer, 1963); *Licem u lice* (B. Bauer, 1963); *Covik od sveta* (O. Glušević, 1965); *Kaja, ubit ću te!* (V. Mimica, 1967); *Most* (H. Krvavac, 1969); *Bitka na Neretvi* (V. Bulajić, 1969); *U gori raste zelen bor* (A. Vrdoljak, 1971); *Sutjeska* (S. Delić, 1973); *Hoću živjeti* (M. Mikuljan, 1982); *Donator* (V. Bulajić, 1989).

TADIĆ, Ljubivoje-Ljuba, film., kaz. i tv-glumac (Uroševac, 31. V 1929). Glumom se počinje baviti kao gimnazijalac (1944), u dramskom rekvi-jemu strijeljanim đacima u tek osnovanom Kragujevačkom pozorištu; ondje je (do upisa na Akademiju za pozorišnu umetnost 1949) odigrao oko 40 uloga. Kroz više od 4 decenija glumio je niz uspješnih uloga u Beogradskom dramskom pozorištu, Narodnom pozorištu, Ateljeu 212, Jugoslovenskomu dramskom pozorištu i kao slobodan umjetnik; nagrađen je brojnim nagradama i priznanjima (npr. Oktobarska nagrada grada Beograda 1969. za uloge u predstavama *Obrana Sokratova* i *smrt Platona* i *Zli dusi* Dostojevskoga, Sedmojulska nagrada SR Srbije 1970, Zlatni lovorov vijenac za životno djelo na MES-u u Sarajevu 1989), među kojima i — njemu možda najdražim

TADIĆ, Ljubivoje-Ljuba, film., kaz. i tv-glumac (Uroševac, 31. V 1929). Glumom se počinje baviti kao gimnazijalac (1944), u dramskom rekvi-jemu strijeljanim đacima u tek osnovanom Kragujevačkom pozorištu; ondje je (do upisa na Akademiju za pozorišnu umetnost 1949) odigrao oko 40 uloga. Kroz više od 4 decenija glumio je niz uspješnih uloga u Beogradskom dramskom pozorištu, Narodnom pozorištu, Ateljeu 212, Jugoslovenskomu dramskom pozorištu i kao slobodan umjetnik; nagrađen je brojnim nagradama i priznanjima (npr. Oktobarska nagrada grada Beograda 1969. za uloge u predstavama *Obrana Sokratova* i *smrt Platona* i *Zli dusi* Dostojevskoga, Sedmojulska nagrada SR Srbije 1970, Zlatni lovorov vijenac za životno djelo na MES-u u Sarajevu 1989), među kojima i — njemu možda najdražim



V. TADEJ, *Hitler iz našeg sokaka*



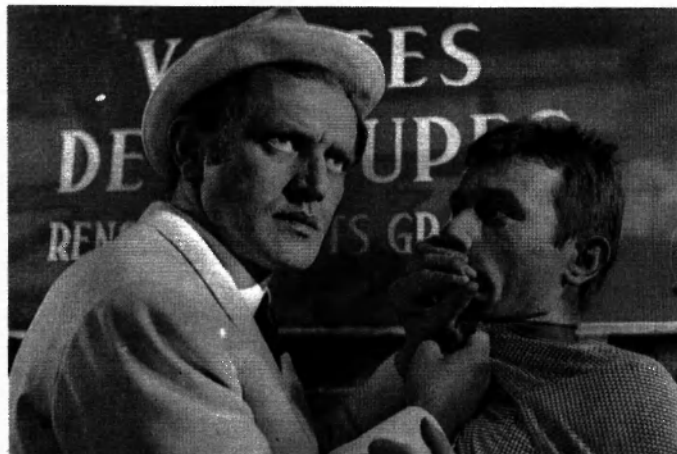
LJUBIVOJE-LJUBA TADIĆ

i smrti, »pogubnoj kritici dogmatizma, gluposti i neznanja«. Iako primarno kaz. glumac, mnogo nastupa na radiju, televiziji i u više od 60 filmova, ostavljajući svuda pečat svoje osobnosti. Bez obzira na sklonost izvjesnoj teatarskoj stilizaciji, privlači film. redatelje svih generacija — zahvaljujući ne samo svojoj glum. evoluciji, već i dosljednosti u izboru uloga kojima će se moći iskazati i nezavisno o uspjehu filma. Nakon debija 1953 (*Bila sam jača* G. Gavrina) nižu se uloge (većinom gl. i važnije) tipično tadićevskog afiniteta, o »ljudima koji nigde ne uspevaju da se udenu«: neuspjeli bjegunci (npr. *Djevojka i hrast*, 1955, K. Golika; *Veliki i mali*, 1956, V. Pogačica /Zlatna medalja »Arena« u Puli/; *Nebeski odred*, 1961, B. Boškovića; *Divlje senke*, 1967, i *Zazidani*, 1969, K. Rakonjca; *Bekstva*, 1968, R. Novakovića; *Miris poljskog cveća*, 1977, S. Karanovića), tragični usamljenici (npr. razočarani major u *Gorkom delu reke*, 1965, J. Živanovića, Sava Kovačević u *Sutjesci*, 1973, S. Delića, naslovni lik u *Doktoru Mladenu*, 1975, M. Mutapčića /Zlatna arena u Puli, Car Konstantin u Nišu/ i Bakunjin u *Svetozaru*

na *Tašmajdanu* (S. Janković, 1968), *Pre istine* (K. Rakonjac, 1968, Zlatna arena u Puli i Car Konstantin u Nišu), *Balada o svirepom* (R.-L. Đukić, 1971), *Strah* (M. Klopčič, 1974, Zlatna arena u Puli i Car Konstantin u Nišu), *Poseban tretman* (G. Paskaljević, 1980), *Od zlata jabuka* (N. Stojanović, 1986) i *Lepe žene prolaze kroz grad* (Z. Žilnik, 1986). Povremeno nastupa i u inozemstvu (npr. *Stepa*, 1962, A. Lattuade /u Italiji/ i *Crno i bijelo kao dan i noć*, 1978, W. Petersena /u SR Njemačkoj/). Od njegovih tv-uloga izdvaja se ona u seriji *Pesma* Z. Pavlovića.

Ostale važnije uloge: *Lažni car* (V. Stojanović, 1955); *Zle pare* (V. Stojanović, 1956); *Prvi građanin male varoši* (P. Đorđević, 1961); *Inspektor* (M. Đukanović, 1965); *San* (P. Đorđević, 1966); *Juro* (P. Đorđević, 1967); *Podne* (P. Đorđević, 1968); *Brat doktora Homera* (Ž. Mitrović, 1968); *Delije* (M. Popović, 1968); *Vrijeme bez rata* (B. Gapo, 1969); *Neka daleka svetlost* (J. Lešić, 1969); *Krvava bajka* (T. Janković, 1969); *Cross country* (P. Đorđević, 1969); *Lepa parada* (B. Milošević, 1970); *Zarki* (Đ. Kadijević, 1970); *Klopka za generala* (M. Stamenković, 1971); *Dan duži od godine* (T. Janković, 1971); *Četiri dana do smrti* (M. Jokić, 1976); *Paviljon VI* (L. Pintilie, 1978); *Kvar* (M. Radivojević, 1978); *Trener* (P. Đorđević, 1978); *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982); *Sablazan* (D. Jovanović, 1983); *Nema problema* (M. Milošević, 1985); *Dobrovoljci* (P. Golubović, 1986); *Boj na Kosovu* (Z. Šotra, 1989). Mo. I.

TADIĆ, Zoran, redatelj, scenarist i film. kritičar (Livno, 2. IX 1941). Već za studija na Filozofskom fakultetu u Zagrebu javlja se film. kritikama (posebno u časopisu »Polet«), zastupajući poglede autorskoga i žanrovskoga filma. Film. karijeru otpočinje kao asistent redatelja (npr. E. Galica). Već red. debijem, kratkometr. kolažom *Hitch...* (*Hitchcock* (1969), u suradnji s veteranom O. Miletićem, iskazuje zainteresiranost thrillerom. Potom se, međutim, posvećuje socijalno-kritički intoniranoj dokumentaristici i ubrzo se — izvornim ciklusom filmova o »škrtom« životu u dalmatinskom kamenjaru, režiranih asketskom suzdržanošću i s naglaskom na intimi protagonista (*Zadnja pošta Donji Dolac*, 1971; *Druge*, 1972 /Zlatna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu 1973, nagrađivan u Oberhausenu i Melbourne/; *Pletenice*, 1974 /Srebrna medalja »Beograd«/; *Dernek*, 1975 /Srebrna medalja »Beograd«/) — svrstava među najzapaženije hrv. i jugosl. dokumentariste. Kako u nas u to doba ne postoji zanimanje za thriller i sl. žanrove, igr. film dobiva razmjerno kasno: *Ritam zločina* (1981) u nisko-budžetnoj tv-produkciji N. Pate (TvZ), fantastički thriller po scenariju P. Pavličića, s radnjom u odumirućoj zagrebačkoj četvrti (nagrađivan na festivalu u Portu). Odmah se učvršćuje kao jedan od žanrovski i svjetonazorno najdosljednijih hrv. i jugosl. sineasta 80-ih godina, te snima još 5 filmova — thrillera izraslih iz domaćega kulturno-soc. sklopa, uvijek usredotočenih na manju skupinu likova, s jakim naglaskom na njihovoj tjeskobi: *Treći ključ* (1983), *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989) i *Orao* (1989). Iako svi spajaju metafizičnost sa životnom građom svakodnevice, ipak je vidljivo kretanje od metaforičnosti prvih do soc. i polit. izričitosti kasnijih. U pravilu, surađuje sa stalnom ekipom: od scenarista Pavličića (osim u 5. filmu, gdje radi D. Jelačić-Bužimski) i snimatelja G. Trbuljaka (osim u 4. filmu, gdje radi Đ. Ruljančić) do glumaca (F. Šovagović) i epizodista (T. Gotovac, T. Jelić, S. Jurdana). Većini svojih kratkometr. filmova je scenarist, a igranih koscenarist (kao

Lj. TADIĆ u filmu *Podne*

— prvim Dobričinim prstenom (za 20 odabranih uloga u komadima Stankovića, Čehova, Shakespearea, Dostojevskoga, Becketta, Krleža, Sartrea, Platona, Babelja i dr.) kao priznanje »pravom nasljedniku« posljednjeg barda ranije epohe Dobrice Milutinovića, za umijeće da svoje likove nadahne »velikim i zajedničkim osećanjima što se nalaze u gledalištu«. T. je tražena medijska ličnost, samosvojan, naglašene individualnosti, te svojevrstnoga društ. i polit. angažmana (npr., preko 500 puta je nastupio u *Odrani Sokratovoj*

Markoviću, 1980, E. Galica), likovi bizarnih sudbina (npr. sudionik u ubojstvu u *Sibirskoj leđi Magbet*, 1962, A. Wajde, ubojica sina zbog časti u *Vuku sa Prokletija*, 1968, M. Stamenkovića /Zlatna arena u Puli/, u sukobu sa svima u *Putu u raj*, 1970, M. Fanelliija i apartni Pontije Pilat u *Majstoru i Margariti*, 1972, A. Petrovića) i sl. Gl. uloge igrao je i u filmovima *Campo Mamula* (V. Stojanović, 1959), *Kapi, vode, ratnici* (omnibus, epizoda M. Bapca, 1962), *Marš na Drinu* (Ž. Mitrović, 1964, Zlatna arena u Puli), *Višnja*

Z. TADIĆ, *Ritam zločina* (F. Šovagović, B. Frajt, I. Vidović)

i u filmu *Slučajni život*, 1969, A. Peterlića). Za Televiziju Zagreb zapaženo je režirao 2 epizode serije *Nepokoreni grad* o ilegalci za II svj. rata, dječju tv-seriju *Pazi se, Floki!* i dr. D. Mov.

TAGATZ, Sergije, snimatelj, redatelj, animator i film. pedagog podrijetlom iz Rusije (Bjela kod Vjame, 27. VII 1889 — Zagreb, 30. IV 1973). Završio gimnaziju u Petrogradu (danas Lenjingrad); prva film. iskustva stekao u studijima na Krimu. U Zagrebu od 1922, kada izrađuje prve crt. filmove u nas — reklamne *Admiral laštalo* i *Alda-čaj*; iduće godine realizira i anim. zaštitni znak za zagrebačko poduzeće Bosna film. I pored toga, T. je jedan od najslabije proučenih pionira hrv. filma. Zna se da se nakon toga posvetio snimanom filmu, te je samostalno ili za pojedine producente (npr. Balkan film i MGM) snimio više kratkometr. igranih, dokum. i reklamnih filmova: npr. putopisnu reportažu iz Hrvatskog zagorja, filmove o zagrebačkim čudacima i o tvornici Tivar (danas Varteks), te reportaže o aktualnim događajima (nesreća u kakanjskom rudniku, aeromiting u Borovu, cvjetni korzo u Maksimiru i dr.). U igr. produkciji snimatelj je nedovršenog spektakla *Ciganska krvo* (1927) F. Ledića, dramati-zacije pjesme Đ. Arnolda *Otac i sin* s Amandom Alligerom u gl. uloji i dr. Istodobno se bavio i film. tehnologijom, razradivši vlastiti postupak dobivanje boje na filmu i tako snimivši prvi domaći kolor-film *Euharistički kongres u Zagrebu*



SERGIJE TAGATZ

(1930). Nakon II svj. rata snimatelj je prvih žurnala (*Filmske novosti*, *Pregled*), te niza dokum. filmova (npr. *Koraljari i spužvari*, 1947, te *Jugoslavenski narodni plesovi*, 1948 /prvi poratni u boji/, R. Sremeca). Za snim. rad u filmovima *Muzički život Zagreba* (I. Tomulić, 1947) i *Jugoslavenski narodni plesovi* dobio je nagradu Komiteta za kulturu i umjetnost, odn. Vlade FNRJ. Od 1948. djelovao je kao pedagog u Kinotehnikumu — srednjoj film. školi u Zagrebu. V. Maj.

TAKAMINE, Hideko, jap. glumica (otok Hokkaido, 27. III 1924). Već kao djevojčicu angažira je tokijski studio kompanije Shochiku, kako bi od nje stvorio »japansku Shirley Temple« (npr. *Zbor iz Tokija* Y. Ozua i *Susjedova i moja žena* H. Gosha, oba 1931). Prešavši 1937. u tvrtku Toho, prvi uspjeh »odraslom« ulogom postiže u *Konjima* (1941) K. Yamamota. Uspješno surađuje sa

K. Kinoshitom (npr. *Karmen dolazi kući*, 1951; *Karmenina čista ljubav*, 1952; *Vrt žena i Dvanaest pari očiju*, oba 1954; *Svjedek na vjetru*, 1957; *Riječka Fuefuki*, 1960; *Balada o radniku*, 1963), Y. Ozuom (npr. *Sestre Munekata*, 1950), Sh. Toyodom (npr. *Divlje guske*, 1953), H. Goshom (npr. *Četiri dimnjaka*, 1953), H. Inagakijem (npr. *Čovjek s rikšom*, 1958), M. Kobayashijem (npr. *Ljudsko stanje*, 1959–61 /u 3. dijelu/) i dr. Ipak, vrhunce karijere ostvaruje u filmovima M. Narusea, kojem je omiljena glumica i s kojim je radila 17 puta (npr. *Bljesak*, 1952; *Ploveci oblaci*, 1955; *Strujanje i Srce žene*, oba 1956; *Neukrotiva*, 1957; *Kad žena silazi stepenicama*, 1960; *Kao supruga, kao žena*, 1961; *Žena na mjestu*, 1962; *Dnevnik lutalice*, 1963; *Čežnja*, 1964; *Trenuci straha*, 1966). Ugodne vanjšine, odmjerenih glum. gesta i profinjena senzibiliteta, pouzdani je tumač suvremenih junakinja u rasponu od Kinoshitinih satiričnih komedija do Naruseovih pesimističkih reminiscencija o usamljenosti i otuđenosti. Kako se jap. publika lako identificirala s njenim likovima, T. je stekla golemu popularnost, te se smatra jednom od najkonstantnijih vrijednosti jap. kinematografije. Sredinom 60-ih godina okrenula se televiziji, da bi se filmu vratila 1980 (*Impulzivni ubojica* K. Kinoshite).

Njezin suprug **Zenzo Matsuyama** je film. redatelj i scenarist. N. Sić.

TAKEMITSU, Toru, jap. skladatelj (Tokio, 8. X 1930). Učenik Y. Kiyosea (u smislu film. muzike F. Hayasake). Organizirao (1951. u Tokiju) skupinu avangardnih skladatelja *Eksperimentalni laboratorij*; predavao na Institutu za glazbu XX stoljeća. U svojim skladbama umješno povezuje tradic. zvuk jap. glazbala s konkretnom i elektronskom muzikom. Piše orkestralna, komorna i vokalna djela, te skladbe za magnetofonsku vrpcu. Na filmu od 1958. Njegova izrazito moderna film. muzika posebno se uspješno usklađuje s djelima redatelja koji raskidaju s jap. film. tradicijom: M. Kobayashija (*Harakiri*, 1962; *Nasljedstvo*, 1963; *Strašne priče*, 1964; *Pobuna*, 1967; *Mladost Japana*, 1968; *Krčma zla*, 1971; *Fosili*, 1975 /i tv-serija od 13 epizoda/) i M. Shinode (*Bljedi cvijet*, 1963; *Oblaci u sumrak*, 1967; *Tišina*, 1971; *Pod trešnjim cvjetovima*, 1975; *Balada o Orinu*, 1977). Češće surađuje još sa S. Hanijem (*Loši momci*, 1960; *Ona i on*, 1963), H. Teshigaharom (*Zena u pijesku*, 1964; *Lice drugoga*, 1966; *Ljetni vojnici*, 1972; *Čajna ceremonija*, 1989), A. Kurosawom (*Dodeskaden*, 1970; *Pobuna/Kaos*, 1985) i N. Oshimom (*Ceremonija*, 1971; *Carstvo strasti*, 1978). Ni. Š.

TALANKIN, Igor (Industrij) Vasiljevič, sovj. redatelj i scenarist (3. X 1927). God. 1956. diplomirao na kaz. institutu GITIS u Moskvi, a 1959. završio viši red. kurs u poduzeću Mosfil'm. Debitira u korežiji sa G. N. Danelijom filmom *Serjoža* (Sereža, 1960), o petogodišnjem dječaku i njegovu odnosu prema očuhu, za koji — zbog delikatnosti teme i vizualne dojmivosti — dobivaju brojne nagrade (npr. u Karlovym Varyma). I u idućem filmu *Uvod* (Vstuplenie, 1963), nagrađivanom u Veneciji, usredotočuje se na dječje junake — ovaj put za opsade Lenjingrada u II svj. ratu. Zapažena su mu ostvarenja i *Dnevne zvijezde* (Dnevnye zvezdi, 1969, i scenarist) i *Čajkovskij* (Čajkovskij, 1971 /u 2 dijela/, i koscenarist), iako nijedno ne doseže svježinu i neposrednost Talankinovih prvih djela. Sve veća shematizacija i patos zamjetljivi su i u novoj verziji Tolstojeva *Oca Sergeja* (Otec Sergej, 1978, i koscenarist). Od 1964. predaje na visokoj film. školi VGIK u Moskvi (od 1976. u rangu profesora).

Ostali važniji filmovi: *Izbor cilja* (Vybor celi, 1976, i koscenarist); *Zvezdopad* (Zvezdopad, 1982, i scenarist). N. Pc.

TALAZAC, Odette, franc. glumica (? — Pariz, 1948). Istaknuta kaz. glumica, film. karijeru otpočinje potkraj nij. razdoblja. Ne napuštajući nikad kazalište, od 1947. odigrala je oko 40 karakternih uloga različita opsega i »faha«; osobito se ističe ona vlasnice pansiona u filmu *Ubojica stanuje na br. 21* (1942) H.-G. Clouzota.

Ostale važnije uloge: *Pjesnikova krvo* (J. Cocteau, 1930); *Kongres pleše* (E. Charrell, 1931); *Milijun* (R. Clair, 1931); *Marija, mađarska legenda* (P. Fejos, 1932); *Mayerling* (A. Litvak, 1936); *Zločin gospodina Langea* (J. Renoir, 1936); *Vatrene noći* (M. L'Herbier, 1936); *Alibi* (P. Chenal, 1937); *Afera Lafarge* (P. Chenal, 1938); *Gibraltar* (F. Ozep, 1938); *Ulaz umjetnika* (M. Allégret, 1938); *Kraj dana* (J. Duvivier, 1939); *Pravila igre* (J. Renoir, 1939); *Putnik bez prtljage* (J. Anouilh, 1944); *Clochemerle* (P. Chenal, 1947). Red.

TALMADGE, Constance, am. glumica (New York, 19. IV 1900 — Los Angeles, 23. XI 1973). Najmlađa sestra → Norme T. Na filmu od 1914. u kompaniji Vitagraph (za koju već radi njena sestra). Prvi uspjeh postiže ulogom djevojke s planine u *Netrpeljivosti* (1916, epizoda iz Babilona) D. W. Griffitha. Kasnije postaje jedna od vodećih komičarki 20-ih godina, posebno u komedijama s temom o bračnom životu (osobito onima scenarijsko-red. tandema A. Loos/ J. Emerson za kompaniju First National). Ipak, u većini filmova radila je s manje poznatim redateljima, tek rjeđe s prvorazrednima: *Ženino mjesto* (1921) V. Fleminga, *Primitivni ljubavnik i Istok je zapadno* (oba 1922), *Dulcy* (1923), *Njena ljubavna noć* (1924) i *Njena sestra iz Pariza* (1925) S. Franklina, te *Doručak u zoru* (1927) M. St. Claira. Svoj posljednji film *Venera* (1928) L. Mercantona snima u Francuskoj, a nakon pojave zvuka povlači se.

LIT.: A. Loos, *The Talmadge Girls: A Memoir*, New York 1978. B. Vid.

TALMADGE, Norma, am. glumica (Niagara Falls, New York, 26. V 1896 — Las Vegas, Nevada, 24. XII 1957). Najstarija sestra → Constance T. Dok je još bila dijete, njeni se dijapozitivi



NORMA TALMADGE

projiciraju u kinima za vrijeme stanki. Na filmu debitira 1910, a prvu gl. ulogu igra već iduće godine — u ekranizaciji Dickensove *Priče o dva grada* J. S. Blacktona (uz svog »idola« → F. Turner). Ne postavši ni punoljetna, glumila je već u više od 100 filmova. Isprva je radila za kompa-

nije Viſagraph i Triangle, dok od 1916. njenu karijeru vodi producent → J. M. Schenck (za kojeg se T. i udaje). Premda je povremeno nastupala i iskazala izniman dar u komedijama, najvećje je popularnost stekla u melodramama kompanije First National (od 1919), tumačeći nesretno zaljubljen žene koje pate zbog ljubavi, ali se i bore za nju »smijući se kroz suze«. Osobito se ističu filmovi *Panthea* (1917) A. Dwana, *Zabranjeni grad* (1918) i *Neprestano nasmiješena* (1922) S. Franklina, *Obilježena* (1920) A. Parkera, *Vječna ljubav* (1922) F. Lloyd, *Tajne* (1924) F. Borzage, *Jedina žena* (1924) S. Olcott, *Kiki* (1926) C. Browna, *Dama s kamelijama* (1927) F. Nibloa, *Osporavana* (1928) H. Kinga i S. Taylora, te *Newyorkške noći* (1929) L. Milestonea. Razvijajući se od tipa → naivke prema → mondenki, s vremenom glumi u djelima koje kritika smatra prvim tzv. *ženskim filmovima*, koji postižu takve uspjehe da je T. bila plaćena 250 000 dolara po projektu; to je iskoristio njezin suprug kao kapital za uključivanje u novoosnovanu kompaniju United Artists, za koju i T. radi potkraj 20-ih godina. Na vrhuncu popularnosti osnovala je vlastitu tvrtku *Norma Talmadge Film Corporation*, te pomagala sestrama u vođenju njihovih karijera. Na prijelazu u zv. razdoblje njen se glas pokazao neprimjerenim, pa se nakon neuspjeha filma *Strastvena madame Du Barry* (S. Taylor, 1930) povlači i razilazi sa Schenckom. S drugim suprugom, glumcem i zabavljačem G. Jesselom, 30-ih je godina uspješno nastupala na radiju (gdje se njen glas pokazao prikladnim). Glumila je u više od 250 filmova.

I njezina srednja sestra **Natalie Talmadge** bila je film. glumica.

LIT.: A. Loos, *The Talmadge Girls: A Memoir*, New York 1978.

B. Vid.

TAMIROFF, Akim, am. glumac rus. podrijetla (Baku, 29. X 1898 — Palm Springs, California, 17. IX 1972). Studirao glumu u Moskvi. Nakon turneje s Moskovskim hudožbenim teatrom ostaje 1923. u SAD. Onizak i nabijen, slav. naglasak i »strane« fizionomije, od 1933. glumi sporedne ili druge gl. uloge u brojnim filmovima (više od 100), često istaknutih redatelja, mahom strance — pretežito Slavene, ali i Meksikance ili Azijce; većinom tumači negativce, pa — da bi izbjegao stereotip — gradi lik kukavičkog nitkova s crtom smiješnosti, ponekad i dirljivosti. Za jednu od rijetkih gl. uloga (Kineza) u filmu *General je umro u zoru* (1936) L. Milestonea (s kojim je surađivao 6 puta) nominiran je za Oscar, kao i za sporednu ulogu španj. republikanskog partizana u filmu *Kome zvono zvoni* (S. Wood, 1943). Od 50-ih godina sve češće nastupa i izvan SAD; najbolje uloge daje u filmovima O. Wellesa *Tajni dosje* (1955), *Dodir zla/Zrno zla* (1958) i *Proces* (1962), kao i (likom Sancha Panze) u nedovršenom *Don Quijoteu*. Dojmljivu epizodu ostarjeloga privatnog detektiva ostvario je u filmu *Alphaville — pustolovine Lemmyja Cautiona* (J.-L. Godard, 1965). U starijoj dobi glumio je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Kraljica Kristina* (R. Ma-moulian, 1934); *Kapetan mrzi more* (L. Milestone, 1934); *Život bengalskog kopljanika* (H. Hathaway, 1935); *Kinesko more* (T. Garnett, 1935); *Vesela obmana* (W. Wyler, 1935); *Louis Pasteur — spasitelj čovječanstva* (W. Dieterle, 1935); *Anthony Adverse* (M. LeRoy, 1936); *Gusar* (C. B. De Mille, 1938); *Union Pacific* (C. B. De Mille, 1939); *Sjeverozapadna konjička policija* (C. B. De Mille, 1940); *Veliki McGinty* (P. Sturges, 1940); *Tortilla Flat* (V. Fleming, 1942); *Pet grobova do Kaira* (B. Wil-der, 1943); *Čudo u Morgan's Creeku* (P. Sturges, 1943); *Skandal u Parizu* (D. Sirk, 1946); *Moja*

djevojka Tisa (E. Nugent, 1948); *Anastasia* (A. Li-rvak, 1956); *Pukovnik i ja* (P. Glenville, 1958); *Romanov i Julija* (P. Ustinov, 1961); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Crni tulipan* (Christian-Jaque, 1963); *Topkapi* (J. Dassin, 1964); *Lord Jim* (R. Brooks, 1965); *Marie-Chantal* (C. Chabrol, 1965); *Lov na lisicu* (V. De Sica, 1966). D. Mov.

TANAKA, Kinuyo, jap. glumica i redateljica (Tokio, 29. XI 1910 — Tokio, 21. III 1977). Nakon kratkog okušavanja u tzv. djevojačkoj operi, 1924. angažira je film. kompanija Shochiku. U prvo vrijeme najčešće glumi u filmovima svog supruga H. Shimizu, a kasnije u djelima svoga intimnog prijatelja K. Mizoguchija (među ostalim, u remek-djelima *Život O-Haru, galantne žene*, 1952, i *Legenda o Ugetsu*, 1953). Tokom bogate glum. karijere (oko 230 filmova) surađuje s gotovo svim značajnim jap. redateljima, kreirajući bogatu galeriju likova jap. ženâ iz gotovo svih pov. razdoblja, najčešće društ. i obiteljskih stegama ugroženih junakinja; za dirljiv portret stari-ce, kao djevojke prodane u indonežansku javnu kuću, u filmu *Sandakan, javna kuća br. 8* (K. Ku-mai, 1975) nagrađena je na festivalu u Berlinu. Kao prvorazredna karakterna interpretkinja iska-zuje vrhunski profesionalizam i predanost medi-ju, ali i humanistički angažman, posljedica kojega je i njen red. rad. Debitira 1953 (*Ljubavno pismo* — Koibumi) kao prva jap. redateljica uopće. Među njenih 6 filmova najznačajniji je *Ljubav pod križem* (Oghin-sama, 1962). Poznati redatelj K. Ichikawa snimio je 1986. o njoj dokum. film.

Ostali važniji filmovi (kao glumica): *Diplomirao sam, ali...* (Y. Ozu, 1929); *Ponavljam sam, ali...* (Y. Ozu, 1930); *Susjedova i moja žena* (H. Gosho, 1931); *Gdje su sada snovi mladosti?* (Y. Ozu, 1932); *Zena iz Tokija* (Y. Ozu, 1933); *47 samuraja bez gospodara* (T. Kinugasa, 1933); *Koto i Sasuke* (Y. Shimazu, 1935); *Plesačica iz Izua* (H. Gosho, 1935); *Žena iz Osake* (K. Mizoguchi, 1940); *Armi-ja* (K. Kinoshita, 1944); *Tri pokoljenja obitelji Da-njuro* (K. Mizoguchi, 1944); *Samuraj* (K. Mizo-guchi, 1945); *Pet žena oko Utamara* (K. Mizogu-chi, 1946); *Pobjeda žena* (K. Mizoguchi, 1946); *Ljubav glumice Sumako* (K. Mizoguchi, 1947); *Brak* (K. Kinoshita, 1947); *Feniks* (K. Kinoshita, 1948); *Priča o maslini* D. Ito, 1948); *Noćne žene* (K. Mizoguchi, 1948); *Plamen moje ljubavi* (K. Mizoguchi, 1949); *Zaručnički prsten* (K. Ki-noshita, 1950); *Sestre Mune-kata* (Y. Ozu, 1950); *Gospodica Oyu* (K. Mizoguchi, 1951); *Gospoda iz Musashina* (K. Mizoguchi, 1951); *Majka* (M. Na-ruse, 1952); *Četiri dimnjaka* (H. Gosho, 1953); *Intendant Sansho* (K. Mizoguchi, 1954); *Žena o kojoj se priča* (K. Mizoguchi, 1954); *Ploveći oblaci* (M. Naruse, 1955); *Strujanje* (M. Naruse, 1956); *Na zemlji* (K. Yoshimura, 1957); *Čvijeće ravnodnevnice* (Y. Ozu, 1958); *Balada o Narayami* (K. Kinoshita, 1958); *Mlađi brat* (K. Ichikawa, 1960); *Dnevnik litalice* (M. Naruse, 1963); *Sam na Pacifiku* (K. Ichikawa, 1964); *Ridobradi* (A. Kurosawa, 1965).

LIT.: K. Shindo, Joyu Tanaka Kinuyo, Tokyo 1983. N. Sić.

TANDY, Jessica, am. glumica engl. podrijetla (London, 7. VI 1909). Glumu uči u Londonu, gdje 1928. debitira u kazalištu; potom s izuzetnim uspjehom nastupa na Broadwayu. S vremenom postaje jedna od najznačajnijih kaz. glumica SAD, a najčuvjeniju kreaciju daje kao Blanche DuBois u *Tramvaju zvanom čežnja* T. Williamsa (nagrada Tony). Na filmu se prvi put pojavljuje 1932. a sustavni nastup od 1944 (*Sedmi križ* F. Zinnemanna). Izrazite nadarenosti, ali bez hol-lywoodskog *glamoura*, na filmu najčešće tumači karakterne druge gl. uloge, među kojima se oso-

bito ističe ona posesivne majke u *Pticama* (1963) A. Hitchcocka; film. djelatnost posebno intenzivira 80-ih godina (Oscar za gl. ulogu u *Soferu miss Daisy*, 1989, B. Beresforda).

Ostale važnije uloge: *Dolina odluke* (T. Garnett, 1945); *Mladenacke godine* (V. Saville, 1946); *Dra-gonuyck* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Zauvijek Am-ber* (O. Preminger, 1947); *Osveta jedne žene* (Z. Korda, 1948); *Rujanska ljubav* (W. Dieterle, 1950); *Pustinjska lisica* (H. Hathaway, 1951); *Avanture mladog čovjeka* (M. Ritt, 1962); *Butley* (H. Pinter, 1973); *Poludjeli autoput* (J. Schlesinger, 1981); *Svijet po Garpu* (G. R. Hill, 1982); *Mir noći/Uboj nožem* (R. Benton, 1982); *Najbolji prijatelj/Bracna veza* (N. Jewison, 1982); *Bostonke* (J. Ivory, 1984); *Čahura* (R. Howard, 1985); *Kuća u ulici Carroll* (P. Yates, 1987); *Čahura II* (D. Pe-trie, 1989).

TANHOFFER, Nikola, redatelj, snimatelj i sce-narist (Sesvete, 25. XII 1926). Studirao na Filo-zofskom fakultetu u Zagrebu. Kao snimatelj debi-tira u filmu *Zastava* (B. Marjanović, 1949) — fo-tografijom na razini tadašnjih visokih svjetskih standarda, osobito s obzirom na tretman svjetla, kompoziciju i uopće likovnost kadra. U *Plavom devet* (K. Golik, 1950, sa S. Zalarom) uspostavlja kontinuitet u atmosferi i optičkoj »vizuri« filma (iako se radnja zbiva na brojnim različitim lokaci-jama — i interijerima i eksterijerima), a ističe se i vještom uporabom maketa. U *Sinjem galebu* (B. Bauer, 1953) kamera je posebno ekspresivan element — s obzirom na kompoziciju kadra, ku-tove snimanja, vrsno korištenje → stražnje pro-jekcije (prvi put u jugosl. kinematografiji) i triko-va (snimke na moru), te izgradnju atmosfere (pri-zori predvečerja). U tom razdoblju snima još igr. filmove *Ciguli miguli* (1952) i *Opsada* (1956, i kos-cenarist) B. Marjanovića, a kasnije i epizode V. Kljakovića i A. Vrdoljaka u omnibusu *Ključ* (1965). Dokazavši se kao jedan od najkompetent-nijih snimatelja neposredno poratnog razdoblja, T. se posvećuje režiji (svojim je projektima pone-kad i koscenarist), a snim. rad u tim filmovima prepušta drugima (S. Zalar, M. Stojanović, B. I-vatović, T. Pinter, A. Markić). Debitira filmom *Nije bilo uzalud* (1957) s temom o borbi protiv zaostalosti na selu, koji među tadašnjim jugosl. filmovima (još podosta indoktriniranim socrealiz-mom) odudara pojačanim naglaskom na privat-nim problemima likova. Slijedi njegovo najuspje-lije djelo *H-8* (1958), zasluženno nagrađeno na festivalu u Puli za film godine i režiju, što je

NIKOLA TANHOFFER



predstavljalo iznenađenje, jer je za favorita važio tal. redatelj G. De Santis (*Cesta duga godinu dana*); ta dramaturški i režijski vrsno iscjelirana priča o putnicima autobusa koji će doživjeti (unaprijed najavljenju) nesreću, nepogrešiva ritma i istinskog *suspensea*, vjerojatno je prvo doista efektno ostvarenje suvremene tematike u jugosl. kinematografiji. Slijede manje uspjeli *Osmo vrata* (1959), akciono-psihol. ratna drama, i *Sreća dolazi u devet* (1961), prvi jugosl. cjelovečernji film fantastike (prema motivima bajke H. Ch. Andersena). Nakon toga režira 2 uspješna, ali od kritike pomalo potcijenjena filma: akciono-psihol. dramu iz NOB-e *Dvostruki obruč* (1963) te *Svanuće* (1964) suvremene tematike, o emocionalno složenim odnosima tzv. malih ljudi. Napokon, 1970. realizira još 1 film suvremene tematike — *Bablje ljeto*, o zapletenim odnosima urbanih likova. U njemu je i snimatelj, iskazujući moderni senzibilitet u uporabi boja; originalnost u toj tehnici, kao i visoku lik. kulturu dokazuje i u kratkomet. filmu *Recital* (1972) P. Krelje. Snimio je i dr. kratkometražne filmove, a surađivao je i na televiziji. God. 1969. na tadašnjoj je Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu osnovao *Odsjek filmskog i televizijskog snimanja*, na kojem i danas predaje (u rangu redovnog profesora). Kao vrsan pedagog, teoretičar i praktičar, koji se okušao na mnogim područjima film. stvaralaštva (posebno valja istaknuti njegove brojne inovacije na području film. tehnike, koje se i danas koriste), T. je formirao velik broj snimatelja koji djeluju u gotovo svim jugosl. središtima. Objavio je vrlo zapaženu knjigu *Filmska fotografija* (Zagreb 1981) o osnovama snim. tehnike, te funkciji i izgradnji svjetla na filmu, u kojoj — kao i u svomu pedagoškom radu — vrsno povezuje tradiciju film. fotografije s novim stremenjima (posebno s obzirom na teoriju i praksu snimanja pri → postojećem svjetlu).

K. Mik.

TANNER, Alain, švic. filmski i tv-redatelj i scenarist franc. izraza (Ženeva, 6. XII 1929). Studirao ekonomiju. God. 1955–57. pohađa British Film Institute u Londonu, 1958. asistent je producenta na BBC-ju, a bavi se i film. kritikom. Nakon što je 1959/60. bio asistent redatelja reklamnih filmova u Parizu, vraća se u Švicarsku; 1961. suosnivač je kino-kluba sveučilišta u Ženevi, a 1962. udruga švic. sineasta. Režira od 1957 (eksp. film *Nice Time* u korežiji sa C. Gorettom), a kontinuiranju karijeru razvija od 1964 (na švic.

i franc. televiziji); svojim je projektima uvijek i (ko)scenarist. S četvoricom kolega franc. izraza u Ženevi 1969. osniva produkciju *Groupe des Cinq*, u čijem okviru iste godine debitira na igr. filmu (*Charles mrtav ili živ* — Charles mort ou vif /Grand Prix u Locarnu/). Već od tog djela, koje označuje rađanje tzv. *novoga švicarskog filma*, iskazuje se kao angažiran redatelj koji iza fasada »švicarskog društva blagostanja« otkriva pov., društ. i ljudsku realnost jedne bogate, ali sve otuđenije sredine stegnute brojnim moralnim, relig. i dr. tabuima. Tako njegov drugi igr. projekt *Daždjenjak* (La salamandre, 1971), o djevojci (B. Ogier) s margina društva koju pobuna protiv njegove učmalosti, u sukobu s općom ravnodušnošću, odvodi u shizofreniju, postaje »film-fetiš« cijele jedne generacije švic. intelektualaca. I dalji njegovi filmovi, prepoznatljivoga »škrtoga« red. stila, nastavljaju sa sl. istraživanjima (*Povratak iz Afrike* — Le retour d'Afrique, 1973; *Središte svijeta* — Le milieu du monde, 1974; *Jonas* — Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000, 1976; *Messidor*, 1979), dok se oni iz 80-ih godina i financijski i tematski »internacionaliziraju« (*Godine svjetlosti* — Les années de lumière, 1981; *U bijelom gradu* — Dans la ville blanche, 1983; *No Man's Land*, 1985; *Zar u mom srcu* — Une flamme dans mon coeur, 1986; *Sablana dolina* — La vallée fantôme, 1987; *Zena s Rose Hilla* — La femme de Rose Hill, 1989). Za međunar. uspjeh njegovih filmova iz 70-ih godina vrlo je zaslužan snimatelj → R. Berta, te omiljeni glumci F. Simon, J. Denis, J.-L. Bideau i dr.

LIT.: R. Gluch, Alain Tanner, Thun 1981.

TANOVIĆ, Bakir, redatelj, scenarist i snimatelj (Sarajevo, 17. XII 1930). Diplomirao historiju na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Na filmu od 1949. kao asistent snimatelja. Snimatelj dokum. filmova (više od 15) od 1953. najveći uspjeh ostvaruje u *Osmehu 61* (D. Makavejev, 1961, nagrađen *ex aequo* na festivalu u Beogradu 1962). Snimio je i 1 igr. film: epizodu *Močvara* G. Šipovca u omnibusu *Vrtlog* (1964). Režira od 1965; svojim kratkomet. filmovima (oko 20) najčešće je i (ko)scenarist. S desetak dokum. filmova, zakupljenih sa 2 tematska kruga — suvremenim angažiranim, te tradicionalnim, vezanim uz kult. nasljeđe, značajno pridonosi afirmaciji tzv. Sarajevske škole dokumentarnog filma. Iz prvoga izdvajaju se sumorne reportaže — prvijenac *Kesonci* (1965, nagrađen *ex aequo* /II nagradom za režiju

i II nagradom za scenarij u Beogradu 1966, Srebrni golub u Leipzigu), o životu radnika u teškim uvjetima, *Gdje su nekad rasli mladi orasi* (1966), o tragediji rudara, *Za dan, za godinu* (1971), o prodaji seoske djece za čuvare stoke, te satiričke skice *Mučenica* (1967), o proizvodnji rakije, i *Vaga* (1968), o otkupu duhana; u drugomu uglavnom obrađuje srednjovj. tradiciju — nadgrobnih obilježja (stećaka) u *Kamenom spavaču* (1969), bibliotekarstva u filmu *Sto je zapisano ostaje* (1977) i dr. simbola u *Znamenjima stare bosanske države* (1983). Motivi staroga i novoga susreću se u etnografskim dokumentarcima *Ime čovjeka* (1969, Srebrni zmaj u Krakovu), o životu porodice gorštaka u društv. zajednici iz davnih vremena, i *Muhadžeri* (1988), o jugosl. iseljenicima u Turskoj. Igr. filmovi zasnovani su mu na angažiranoj suvremenoj tematici u dokumentarističkoj maniri (*Ovčar*, 1971, o bosanskim stočarima), odn. na knjiž. baštini (*Ljubav i bijes*, 1978, prema noveli Zapis o Simeunovici i Ahmet Jusufu N. Simića, stiliziran kao srednjovj. folklorna melodrama s elementima *horra*). Tokom 80-ih godina posvećuje se izvršnoj produkciji u okviru FRZ »Bosna« iz Sarajeva.

Ostali važniji dokum. filmovi: *Naslijeđe* (1967); *Pjeskari* (1973).

N. Sić.

TAPIOVAARA, Nyrki, fin. redatelj i kritičar (Hämeenlinna, 16. IX 1911 — Tohmajärvi, 29. II 1940). Već kao student prava posvećuje se film. kritici i zagovara angažiranu kinematografiju. Kao redatelj prihvaća se popularnih žanrova, a svoje junake uvijek smješta u stvarni društ. kontekst. U prvcu *Juha* (1937) po klasiku J. Ahou tradic. priču o strasti seoskog bogataša prema mladoj ljepotici donosi veristički. Thrillerom *Ukradena smrt* (Verastettu kuolema, (1938), o ljubavi revolucionara i provokatore u doba otpora carskoj Rusiji, slijedi internacionalizam *Velike iluzije* (1937) J. Renoira, pa se u filmu govori fin., rus. i šved. jezikom. *Dvostruki Viktor* (Kaksi Viktoria, 1939) parodira popularni strip iz građanskog života, prikazujući njegove junake kao licemjere koji svjesno prihvaćaju dvostruki moral; u istom je stilu komedija *Odmor g. Lahtinena* (Herra Lahtinen lähtee lipettiin, 1939). Za snimanja *Čovjekova puta* (Miehen tie, 1940) mobiliziran je i ubrzo pogiba u ratu sa SSSR-om; film dovršava glumac H. Hytonen, ne uspijevši u autorovoj nakani da ostvari pandan epskim djelima S. M. Ejzenštejna i A. P. Dovženka.

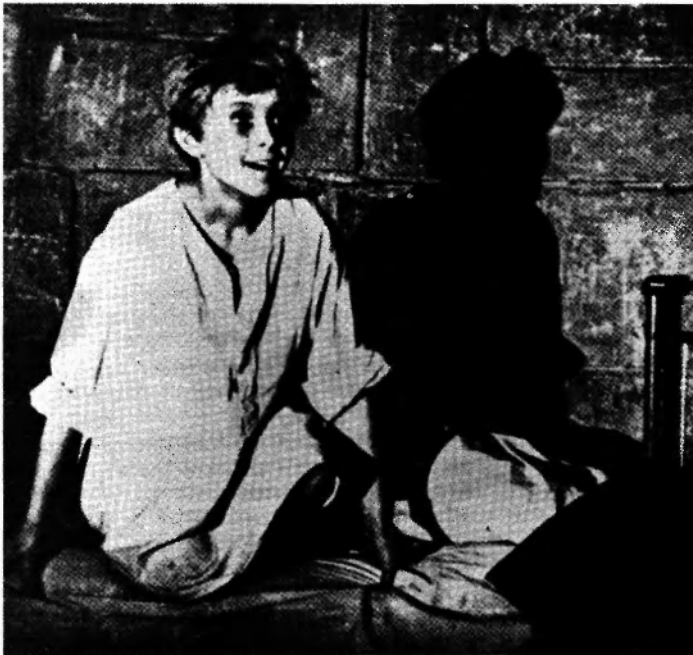
Sa samo 5 filmova T. je postao najznačajniji fin. redatelj prije II svj. rata, ali njegov talent — zbog prerane smrti — ipak nije mogao u potpunosti doći do izražaja.

D. Mov.

TARADASH, Daniel, am. scenarist i redatelj (Louisville, Kentucky, 29. I 1913). Diplomirao pravo na Harvardu. Isprva odvjetnik; osvojivši 1938. prvu nagradu na jednom natječaju za dramski tekst, odlučuje se posvetiti pisanju. U Hollywoodu od 1939. kada surađuje na scenariju *Zlatnog mladića* R. Mamouljana i režira kratkomet. filmove (za kompaniju Universal). Otada prilično neredovito piše scenarije različitih žanrova (često adaptacije knjiž. predložaka), s posebno uočljivim darom za obradbu suvremenih am. tema. Najveće uspjehe ostvario je adaptacijama romana J. Jonesa *Odavde do vječnosti* (F. Zinnemann, 1953), za koju je nagrađen Oscarom, i drame W. Ingea *Piknik* (J. Logan, 1956). Bez većeg uspjeha režirao je igr. film *Središte oluje* (Storm Center, 1956) o vremenu makartističkih progona. God. 1956–59. bio je član (neko vrijeme i predsjednik) rukovodećeg tijela scenar. odjela Udruženja pisaca Sjedinjenih Država.

N. TANHOFFER, H-8



A. A. TARKOVSKI,
ZrcaloA. A. TARKOVSKI, Ivanovo
djetinjstvo

Ostali važniji filmovi: *Kucaj na bilo koja vrata* (N. Ray, 1949); *Ranč prokletih* (F. Lang, 1952); *Ne treba kucati* (G. W. Baker, 1952); *Destrée* (H. Koster, 1954); *Zvono, knjiga i svijetla* (R. Quine, 1958); *Monturi* (B. Wicki, 1965); *Havaji* (G. R. Hill, 1966); *Čuvari zamka* (S. Pollack, 1969); *Liječnici i njihove žene* (G. Schaefer, 1971); *Druga strana ponoći* (Ch. Jarrott, 1977). B. Vid.

TARKOVSKI, Andrej Arsenjevič, sovj. redatelj i scenarist (Zavrožje, 4. IV 1932 — Pariz, 29. XII 1986). Sin poznatog pjesnika Arsenija T. (podrijetlom navodno iz drevne porodice iz srednje Azije). Kao dječak zanima se glazbom, potom slikarstvom. Izbacjen sa studija orijentalistike, odlazi na znanstvenu ekspediciju u Sibir. Po povratku upisuje režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi (u klasi M. I. Romma). Ondje upoznaje A. S. Mihalkova-Končalovskog, koscenarista svoga diplomskoga kratkometr. filma *Klizalište i violina* (Katok i skryпка, 1960), koji će surađivati i na njegova prva 2 profesionalna filma. Već prvim cjelovečernjim igr. filmom *Ivanovo djetinjstvo* (Ivanovo detstvo, 1962), vizualno atraktivnom (V. I. Jusov, njegov stalni snimatelj u prvoj fazi), lirskom ali ne i sentimentalnom pričom o doživljajima i snovima jednog dječaka za II. svj. rata, vraća pažnju sovj. i svjetske javnosti kao predstavnik »novog vala« sovj. filma (Zlatni lav za debitantsko ostvarenje u Veneciji). Nakon toga

montažno »razlomljenog« djela (pod izrazitim utjecajem sovj. montažne škole) slijedi film epske širine u kojem prevladavaju dugi kadrovi: *Andrej Rubljov* (Andrej Rubljev, 1966), prvi put javno prikazan na festivalu u Cannesu 1969 (gdje osvaja nagradu FIPRESCI-ja); ta slika srednjovj. Rusije, kroz biografiju ikonopisca Rubljova (A. A. Solonjicin) koji se — u nemogućnosti da se odupre zlu — zavjetovao na šutnju, vrlo je složene strukture, puna simbola, kao i poetičnih i naturalističkih prizora (s posebno zapamtljivom završnom sekvencom /slikarevih djela/ u boji — simbolom prevladavanja patnje). Nakon uspjele ekranizacije znanstvenofantastičnog romana S. Lema *Solaris* (1972, specijalna nagrada žirija u Cannesu), T. realizira *Zrcalo* (Zerkalo, 1974), vrlo složeno djelo o povijesti jedne rus. obitelji, u kojoj se na način toka svijesti smjenjuju razne vremenske razine uz elaboriranu uporabu crno-bijelih sekvenki i onih u boji, jedan od najautentičnijih iskaza autorove intime u modernom filmu. Nakon *Stalkera* (Stal'ker, 1980) prema romanu A. N. i B. N. Strugackog, o fantastičnom odlasku u imaginarnu 'Zonu', s višeznačnom simbolikom koja sugerira da samo odabrani »vide put«, T. odlazi u inozemstvo. U Italiji snima *Nostalgiyu* (Nostalghia, 1983) o (ne)snažanju Rusa (O. I. Jankovski) izvan domovine, a u Švedskoj — već teško bolestan od raka — *Žrtvu* (Offret, 1986, specijalna nagrada u Cannesu), svoj film-

-oporuku s prevladavajućim dugim kadrovima o postnuklearnom svijetu u kojem se čovjek (E. Josephson) žrtvuje za čovječanstvo.

T. je nesumnjivo jedan od najdarovitijih predstavnika film. modernizma, u SSSR-u u tom smislu i najeksponiraniji. U svom opusu ističe se bogatstvom i raznolikošću stilskih postupaka; dok u svomu prvom djelu zadržava sve bitne značajke klas. sovjetskog filma (bliži je A. P. Dovženku no S. M. Ejzenštejnu), u kasnijima upotrebljava sve složeniju simboliku s elementima pravoslavne mistike i uvjerenog pesimizma. Premda izrazito poetičan, u svojim filmovima daje epsku dimenziju ne samo likova, već i pov. razdoblja kojim se bavi, a često tretira i odnos umjetnika i društva kroz uporabu simbola arhetipske snage, koristeći nerijetko i fantastičke seize.

LIT.: M. J. Turowskaja/F. Allardt Nostitz, Andrej Tarkovsky. Film als Poesie, Poesie als Film, Bonn 1981; A. Bold (urednik), Materialien zu den Filmen von Andrej Tarkovsky, Berlin 1982; M. Estève, Andrej Tarkovsky, Paris 1983. B. Vid.

TARZAN, gl. lik romana *Edgara Ricea Burroughsa*, također i brojnih filmova i film. serija (realiziranih kao vrlo slobodne obradbe piščevih djela ili prema posve originalnim scenarijima): engl. lord izgubljen kao dijete u afr. džungli, odgojen od majmuna, koji — zahvaljujući ljudskom umu i stečenoj animalnoj snazi i okretnosti — postaje »kralj džungle«. Tek kasnije nauči govoriti, civilizira se i ženi, no zauvijek ostaje »vezan s prirodnim životom«; plemenit, pobjedonosno se suprotstavlja ljudima zlih namjera — u divljini ili, stjecajem okolnosti, izvan nje. U izrazito eskapističkim pustolovnim filmovima koji kompenziraju urbanu nostalgiju za izgubljenom »prirodnošću« i »nevinošću«, te pružaju atraktivnu akciju izvedenu bez moderne tehnologije, T. je vrlo popularni, najegzotičniji reprezentant tipa → *čovjeka od akcije*. Lik Tarzana (gotovo uvijek u naslovu filmova) do poč. 70-ih godina tumači 15 glumaca, od kojih je tek malo koji uspješan i u dr. ulogama; do tog vremena filmovi o Tarzanu ostvarili su preko 500 milijuna dolara.

Prvi Burroughsov roman o Tarzanu pojavio se 1912, a prvi film 1914: »Tarzan od majmuna« *Scotta Sidneyja*, s ogromnim *Elmom Lincolnom* u gl. ulozi, koji je ostvario za ono doba golem prihod od milijun dolara. Takav komerc. uspjeh inicira dalje filmove ili serije; tako 20-ih godina Tarzana tumače *Gene Pollar*, *P. Dempsey Tabler*, *James Pierce* i *Frank Merrill*, 30-ih godina → *Buster Crabbe* (u produkciji *Sola Lessera*), *Glen Morris* i *Herman Brix* (od 1940. u dr. ulogama pod pravim imenom *Bruce Bennett*), no najveći uspjeh ima serija kompanije MGM (1932-42) s → *Johnnyjem Weissmullerom*, na kojoj su među ostalima radili i poznati sineasti *Robert Florey*, *Cedric Gibbons* (njegov se film »Tarzan i njegova družica« iz 1934. smatra najboljim u seriji), *Richard Thorpe*, *William Thiele* i *W. S. Van Dyke*; u toj seriji nastupa i najpopularnija Tarzanova družica (*Jane*) — → *Maureen O'Sullivan*. God. 1942-48. filmove s *Weissmullerom* realizira kompanija *RKO*; 1948-53. Tarzana tumači → *Lex Barker* (producent ponovno *S. Lesser*), a redatelji su *Kurt Neumann*, *H. Bruce Humberstone*, *Byron Haskin* i *Cy-Endfield*; 1955-60. glumi *Gordon Scott*, a redatelji su *Robert Day*, *John Guillermin* i *H. Bruce Humberstone*, potom igraju *Denny Miller*, *Jock Mahoney*, *Mike Henry*, napokon *Ron Ely* (u režiji *William Witneyja*), koji je i junak tv-serije iz 1966/67. Poč. 70-ih godina lik gubi na popularnosti, a »nativa« tih filmova čini se depolariziranom u doba otpora prema »staroj mitologiji«. Plod toga je brit. film »Greystoke — legenda o Tarzanu« (1984) *Hugha Hudsona*, s *Christopherom Lambertom*, re-

alist. verzija Tazanova života u džungli i miljea iz kojeg je potekao. An. Pet.

TASEV, Atanas Ivanov, bug. snimatelj (Sofija, 2. X 1931). Diplomirao na Državnomu kinematografskom institutu u Sofiji. God. 1952–64. asistent snimatelja, potom snimatelj kratkometr. filмова; prvi igrani snima 1966. Posebno je zapažen po suradnji s vodećim bug. redateljem H. Hristovim (*Ikonostas*, 1969; *Srp ili čekić*, 1972; *Drvo bez korijena*, 1974; *Barijera*, 1979), ali radi i za dr. poznate sineaste: npr. za B. Saralievu (*Vitez bez oklopa*, 1966; *Zbogom, prijatelji!*, 1970) i V. Radeva (*Crni anđeli*, 1970). Za svoj je umj. doprinos često nagrađivan. Značajan je i po svojim napisima u stručnoj periodici. K. Mik.

TASHLIN, Frank, am. redatelj, scenarist i animator (Weehawken, New Jersey, 19. XI 1913 — Beverly Hills, California, 5. V 1972). Napustivši sa 13 godina školu bavi se najrazličitijim poslovima, ali i upisuje dopisnu školu crtanja. U dodir s filmom dolazi kao »potrkalo« u poduzeću M. Fleischera u New Yorku. Od 1930. radi kao animator kompanije RKO u New Yorku, a 1930–36. crta i stripove za vodeće magazine (pod pseudonimom *Tish-Tash*). U Hollywoodu od 1933. naizmjenice djeluje kao animator, scenarist i redatelj crt. filмова (npr. u serijama *Merrie Melodies*, *Looney Tunes* i *Bugs Bunny*), surađujući s kompanijama Warner Bros, MGM i Columbia, te sa W. Disneyjem. Osim toga, gegmen je i scenarist za H. Roacha (npr. filmovi sa Stanliom i Oliom), od 1945. neko je vrijeme anonimno gegmen H. Marxa (npr. *Noć u Casablanci*, 1946, A. Mayoa), a od 1944. učestallje radi kao scenarist igr. filмова (npr. *Djevojka iz varijetea*, 1947, G. Marshalla i *Bjeldoliki*, 1948, N. Z. McLeoda). Red. karijeru otpočinje korežijom 1951; većini svojih projekata je i (ko)scenarist. Radeći uglavnom za Paramount i 20th Century-Fox, ubrzo postaje jedan od najčuvanijih am. redatelja komedija, ujedno jedan od rijetkih koji komično gradi i na najuže vizualnim sredstvima (pod izravnim utjecajem crtano-film. satire i moći transformacije). Prvi samostalni film *Sin bjeldolikog* (Son of Paleface), sa B. Hopeom, režira 1952; za Tashlinove vizualne preferencije, djelo je odveć verbalne komike. God. 1955–64. surađuje sa J. Lewi- som (do 1956. i sa D. Martinom), komičarom koji brzinom i radikalnošću reakcija uspijeva pratiti Tashlinovu vizualnu maštu; zajedno snimaju 8 fil- mova (*Artisti i modeli* — Artists and Models, 1955; *Hollywood ili propast* — Hollywood or Bust, 1956; *Muška gejša* — The Geisha Boy, 1958; *Rock-a-Bye Baby*, 1958; *Cinderfella*, 1960; *Pa to je samo novac!* — It's Only Money, 1962; *Tko pazi na dućan?* / *Ludorije Jerryja Lewisa* — Who's Minding the Store?, 1963; *Zaljubljeni bolničar* — The Disorderly Orderly, 1964). Sklonost karikaturno- mu i grotesknomu pokazuje i njegov dalji izbor glumaca. Tako, omiljena glumica mu je »hiper- trofirana« J. Mansfield (koju pretvara u neku vr- stu ekstravagantne, raskošne i glupe Betty Boop), a tu su još B. Hope, T. Ewell, T. Randall, D. Ka- ye i dr. (*Poručnik je nosio suknju* — The Lieuten- ant Wore Skirts, 1956; *Djevojka tu ne može pomoći* — The Girl Can't Help It, 1956; *Žudnja za muškarcem* — Will Success Spoil Rock Hunter?, 1957; *Budi jednom i za mene* — Say One for Me, 1959; *Stan neženje* — Bachelor Flat, 1961; *Čovjek iz Diners' Cluba* — The Man from the Diners' Club, 1963).

Izrazito maštovit i inventivan, T. uspijeva sje- diniti animacijski geg (sardonski apsurdan, »anti- gravitacijski«) i luckasti dijalog, odn. elemente slapsticka i sofisticirane komedije. Stripovi, EPP,



TARZAN, J. Sheffield, M. O'Sullivan i J. Weissmuler

televizija, film, strojevi, sve to zlostavlja izmrcva- renu psihi frustriranoga, »hiperciviliziranoga« tashlinovskog junaka, dotučena represivnim re- vizitarijem am. uspjeha: pićem, automobilima, robom svake vrste, velikim grudima...; ti deli- rični i groteskni filmovi, bez mnogo moralizma ili suosjećanja, žestoka su karikatura suvremene Amerike. Žanrovska kritika u Tashlinu je vidjela popartističkog proroka, dok su ga konzervativniji tumači smatrali redateljem sporna ukusa.

Ostali filmovi: *Prvi put* (The First Time, 1952); *Oženi me ponovno* (Marry Me Again, 1953); *Ona je znala što hoće* (Susan Slept Here, 1954); *Umor- stva po abecedi* (The Alphabet Murders, 1965, u Vel. Britaniji); *Čamac s prozirnim dnom* (The Glass Bottom Boat, 1966); *Hir* (Caprice, 1967); *Privatna mornarica narednika O'Farrella* (The Private Navy of Sgt. O'Farrell, 1968).

H. Hr.

TATE, Sharon, am. glumica (Dallas, Texas, 24. I 1943 — Bel Air, California, 9. VIII 1969). Kći mornaričkog oficira, isprva pod pseudoni- mom nastupa u tv-serijama. Vrlo atraktivna izgle- da, na filmu debitira 1963. Njezin tadašnji suprug R. Polanski nastoji je — ulogom u horror-kome- diji *Bal vampira* (1967) — osloboditi tipizacije u liku »lutkaste plavokose ljepotice«. Nastupivši u svega 9 filмова, s nekolicinom prijatelja okrut- no je ubijena u senzacionalnom zločinu bande Charlesa Mansona.

Ostale važnije uloge: *Đavolje oko* (J. L. Thomp- son, 1967); *Dolina lutaka* (M. Robson, 1967); *Ne pravi valove* (A. Mackendrick, 1967); *Mau Helm sređuje račune* (Ph. Karlson, 1968).

Dr. II.

TATI, Jacques (pr. ime **J. Tatischeff**), franc. redatelj, producent, scenarist i glumac (Le Pecq, 9. X 1908 — Pariz, 5. XI 1982). Iz obitelji rus. imigranta, u mladosti se bavi raznim sportovima. God. 1933. otpočinje dugu kabaretističku karije- ru; u prvim uspjesima — pantomimskim točkama — varira sport. teme. Premda se već tada zanimao

i za film. medij, poglavito verbalno orijentirana film. industrija početnoga zv. razdoblja nije imala afiniteta za njegovu suptilnu vizualnu komiku. Tako 1932–38. sâm financira 5 kratkometr. filmo- va, u kojima i glumi; ističe se njegova vlastita režija *Skola za poštare* (L'école des facteurs, 1937). Nakon II svj. rata glumi u 2 filma C. A- utant-Laraa: fantoma u *Silviji i fantomu* (1945) i manju ulogu vojnika u *Đavlu u tijelu* (1947). Prvi cjelovečernji film *Praznični dan* (Jour de fête), o provincijskom poštaru koji želi poštu raznositi »američkom brzinom«, režira 1948; u prvi mah nije mogao naći distributera, no ubrzo nakon početka prikazivanja pridobio je i kritiku i publi- ku (nagrada za scenarij u Veneciji 1949, Grand Prix franc. filma 1950). Već u tom djelu T. je naznačio svoj prepoznatljivi stil i »filozofiju«, a uočljivi su i obrisi gl. lika (kojeg sâm tumači), koji će se i u idućim filmovima zvati *Hulot*: visoka, ponešto nesporna pojava, šutljivi, dobro- namjerni osobenjak »mehaničnih, geometričnih gesta i hoda«, koji njeguje svoj osobni stil života i drži se tradic. obrazaca. U prvim prizorima uvodi gledatelje u milje i situaciju, pa i temu filma, što onda varira i razrađuje u svim daljim sekvencama, povezanim vrlo jednostavnim zaple- tom ili tek nekom osnovnom jedinstvenom rad- njom; taj njegov gotovo »svojehlavi« slijed komič- nih događaja kulminira u »klimatičkom« finalu. Idući film je, po mišljenju većine kritike, i njegov najbolji: *Odmor gospodina Hulota* (Les vacances de Monsieur Hulot, 1953, Prix Louis Delluc), o »histeriji ljetovanja« na franc. rivijeri, u ugodajm gotovo prisilnog »opuštanja« i »zabavljanja« (sâm T. kaže: »Ne volim da me se mobilizira«), s gale- rijom vrlo pomno profiliranih likova gostiju i ugo- stitelja, te s vrlo maštovitom scenom vatrometa u finalu, djelo je u kojem do izražaja dolazi ego- centrizam gl. lika, ali i njegova prirodnost u međuljudskim odnosima, kao i motivi stalnoga, slapstickovskog »konflikta sa stvarima« i iraciona-

J. TATI,
Moj ujak

J. TATI, Prometna gužva

liteta pojedinih događanja. Komika mu se temelji na slijedu brižno razrađenih vizualnih gegova, teksta gotovo da i nema, a zvuk se pojavljuje samo u funkciji šumova i buke; uvijek nazočna točnost opservacija prožeta je nježnom i melankoličnom poezijom svakodnevnog življenja (uglavnom tzv. malih ljudi). U filmu *Moj ujak* (Mon oncle, 1958), prvom u boji, lik Hulota već je definitivno uobličen, a njegova životna filozofija gotovo izričita; dok on nadalje živi u slikovitu potkrovlju, njegova rodbina — na njegovo čuđenje — pristaje na teror supermodernog stanovanja u krajnje mehaniziranoj nastambi. Na tom kontrastu dvaju svjetova (Tati: »Ne volim mehanizaciju... ne vjerujem da geometrijske linije mogu ljude učiniti ljubaznima«) niče izobilje gegova — lirski blagih kada govore o nostalgичnom svijetu prošlosti, peckavih kada izvrgavaju ruglu tehnizirani svijet budućnosti; prepoznatljivi glazb. motiv iz tog filma (A. Romans/F. Barcellini) postaje zaštitnim znakom cjelokupnoga Tatijsva stvaralaštva. Nakon 10-godišnje stanke i pomnih priprema nastaje *Playtime/Vrijeme igre* (Playtime, 1968), snimljen s prilično velikim budžetom i dug 153 min, s većinom radnje na aerodromu, ali bez jednostavnosti, inventivnosti i topline prethodnih ostvarenja; u tom pokušaju kritike potrošačkog društva posebna je pažnja posvećena scenografiji (E. Romand). Njegov posljednji film *Prometna gužva* (Trafic, 1970), u kojem Hulot putuje na sajam automobila u Amsterdam, ponovno varira osnovnu temu opiranja potrošačkom mentalitetu, u kojem kult automobila potiskuje stari Hulotov bicikl. T. je povremeno režirao i na televiziji.

Uvijek i (ko)scenarist svojih filmova (u 2 najbolja filma sa J.-C. Carrièreom), radeći u neovisnoj produkciji s anonimnim glumcima (dijelom i svojim prijateljima), osobenim glum. stilom suptilne ali efikasne komike, režijom koja je podređena prikazu gl. lika (prisutnog u gotovo svim scenarijima), T. je jedan od rijetkih komičara zv. filma koji je stvorio stalan, dopadljiv, ekspresivan i održajan lik, ostvarivši opus kojim je na samom vrhu zv. komedije, a koji asocira i na velikane nijeme (M. Linder, M. Sennetta, Ch. Chaplina i, osobito, B. Keatona).

LIT.: J.-C. Carrière, *Monsieur Hulot's Holiday*, New York 1959; A. Cauliez, Jacques Tati, Paris 1968.

Pe. K.

TAUROG, Norman, am. redatelj i glumac (Chicago, 23. II 1899 — Rancho Mirage, California, 8. IV 1981). Kaz. glumac od djetinjstva, film. karijeru otpočinje 1913. dječjim ulogama u kompaniji Th. H. Incea. Od 1919. režira kratkometr. komedije: isprva za tvrtku Vitagraph (npr. glumca L. Semona), potom za Educational (npr. glumca L. Hamiltona). Cjelovečernje projekte realizira od 1928, iskazavši se kao jedan od najpouzdanijih eksperata za komediju (mada je uspješan i u dr. žanrovima: musicalu, pustolovnom i biografskom filmu, itd.). U 40 godina red. karijere (do 1968) režirao je 75 igr. filmova (5 u suradnji), važeći za »idealnog zanatliju« (do 1936. većinom za Paramount, 1938–51. isključivo za MGM, potom opet uglavnom za Paramount). Najveći uspjeh, Oscar za režiju, ostvaruje u početku karijere za dječju pustolovinu *Skippy* (1931) prema popularnom stripu P. Crosbyja, sa J. Cooperom u gl. ulozi, kojom daje velik poticaj žanru filma za djecu. Na

tom su tragu i ekranizacije romanâ M. Twaina *Huckleberry Finn* (1931) i *Pustolovine Toma Sawyera* (The Adventures of Tom Sawyer, 1938), potom i filmovi o maloljetnim prestupnicima *Grad dječakâ* (Boys' Town, 1938) i *Muškarci iz grada dječakâ* (Men of Boys' Town, 1941). Tridesetih godina još se ističe muz. revijama *Velika emisija 1936*. (The Big Broadcast of 1936, 1935) i *Broadwayska melodija iz 1940*. (Broadway Melody of 1940, 1940), te biografskim filmom *Mladi Tom Edison* (Young Tom Edison, 1940), a 40-ih jednim od najboljih musicala tandemom J. Garland/M. Rooney *Luda djevojka* (Girl Crazy, 1943). U 50-im godinama, suradnjom s komičarskim duom J. Lewis/D. Martin, postaje jednim od tržišno najuspješnijih am. redatelja tog razdoblja; najveće uspjehe ostvaruje *remakeima* klas. komedija *Ništa sveto* (W. A. Wellman, 1937) odn. *Major i derište* (B. Wilder, 1942): *Uživaj život*, *Jerry* (Living It up, 1954) i *Nikad nisi premlad* (You're Never Too Young, 1955). Šezdesetih godina često surađuje sa E. Presleyem (npr. *Vojnički blues* — G. I. Blues, 1960), prigušujući u tim filmovima erotski naboj njegovih scenskih nastupa.

Ostali važniji filmovi: *Kad bih imao milijun* (If I Had a Million, 1932, rukovoditelj kolektivnog ostvarenja 7 redatelja); *Način ljubavi* (The Way of Love, 1933); *Neobična priča* (A Bedtime Story, 1933); *Ne oblačimo se* (We're Not Dressing, 1934); *Ritam u ravnici* (Rhythm on the Range, 1936); *Ne možeš imati sve* (You Can't Have Everything, 1937); *Luda za glazbom* (Mad about Music, 1938); *Mala Nellie Kelly* (Little Nellie Kelly, 1940); *Predstavljarije Lily Mars* (Presenting Lily Mars, 1943); *Početak ili kraj* (The Beginning or the End, 1947); *Riječi i glazba* (Words and Music, 1948); *Molim te, vjeruj mi* (Please Believe Me, 1950); *Ljubimac New Orleansa* (The Toast of New Orleans, 1950); *Mlada, bogata i zgodna* (Rich Young and Pretty, 1951); *Prostora za još jedno više* (Room for One More, 1952); *Padobranici protiv volje* (Jumping Jacks, 1952); *Poslužitelj na golf-igralištu* (The Caddy, 1953); *Šerif na Dvjestem zapadu* (Pardners, 1956); *Ptice i pčele* (The Birds and the Bees, 1956); *Posjet malom planetu* (Visit to a Small Planet, 1959); *Svi na palubu!* (All Hands on Deck, 1961).

Dr. Je.

TAVERNIER, Bertrand, franc. redatelj (Lyon, 25. IV 1941). Sin književnika Renéa T., već sa 14 godina odlučuje se baviti filmom. Za studija prava u Parizu intenzivno gleda filmove i piše u film. časopisima »Cinéma 60«, »Positif«, »Cahiers du Cinéma« i dr.). Film. karijeru otpočinje kao asistent J.-P. Melvillea, C. Sauteta i V. Schlöndorffa, potom je pres-ataše (npr. producenta G. de Beauregarda, potom *free-lance*), a red. karijeru počinje 1964/65. epizodama u 2 omnibusa. U to doba sa J.-P. Coursodonom piše knjigu *30 godina američkog filma* (30 ans du cinéma américain). Nameće se već svojim prvim cjelovečernjim filmom *Urar iz Saint-Paula* (L'horloger de Saint-Paul, 1973) prema romanu G. Simenona (na scenariju su surađivali nekad slavni, a u vrijeme → novog vala odbačeni, → J. Aurenche i → P. Bost); priča o uraru (Ph. Noiret) čiji sin postaje ubojica, pa se mirnom građaninu lyonskog predgrađa život iz temelja mijenja, izložena je dramaturški koherentno, polemički izravno i pasionatno, s likovima koji se jasno ocrtavaju na pozadini slikovitog grada i s poantom (solidaliziranje oca sa sinom) koja kod gledatelja »podize visoku emocionalnu temperaturu«. Slijede 2 filma s radnjom u prošlosti (u franc. tradiciji aluzivnog pristupa tretiranju povijesti). Spektakl *Neka otpočne svečanost* (Que la fête commence, 1975, César za režiju), s radnjom

u XVIII st. (prije franc. revolucije), ambiciozno je djelo kritičkih i polit. refleksija o povijesti, društvu i običajima. *Sudac i ubojica* (Le juge et l'assassin, 1976) pokazuje neke konstante iz prijašnjih filmova — Ph. Noireta kao tumača gl. uloge (suca) i pitanje pravde kao predmeta autorova čestog zanimanja; priča je locirana u XIX st., a razmatra relaciju zločin — mentalni poremećaj (u ulozi poludjelog ubojice M. Galabru), odn. zločin pojedinca — zločin društva. Iduće ostvarenje *Razmažena djeca* (Enfants gâtés, 1977), suvremene tematike i s autobiografskim crtama, o sineastu (M. Piccoli) koji iznajmljuje stan da bi u miru dovršio scenarij, ali ga neočekivano i intenzivno zaokupi život u susjedstvu, pokušaj je »dijagnostičiranja« kvalitete života na primjeru tzv. malih ljudi u suvremenim gradskim četvrtima — spavonicama. U filmu *Tjedan praznika* (Une semaine de vacances, 1980) ponovno se vraća Lyonu i opet istražuje svakodnevni »protok vremena«; na primjeru učiteljice (N. Baye) ocrta se provincija sa svojom običnošću, s mješavinom snova i realnosti. T. ide u red rijetkih franc. autora čiji su filmovi dobro prolazili na am. tržištu. Tako, *Mlaćenje* (Coup de torchon, 1981), s radnjom među besperspektivnim kolonijalnim parazitima u Sjever. Africi prije rata, nominiran je za Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja; *Nedjelja na selu* (Une dimanche à la campagne, 1984), u tradiciji franc. »izletsko-ladanjskog filma«, izvanjski vedroga, impresionistički plenerističkog ugođaja, ali s jasno zamjetljivim turbobnim tonovima, slika je jednoga tipičnog obiteljskog vikenda na ladanju, portret starog slikara (L. Ducreux) i njegove obitelji, vrlo zapažena po vrsnim glum. kreacijama (gl. glumica S. Azéma nagrađena je Césarom); *Oko ponoći* (Round Midnight/Autour de minuit, 1986, koprodukcija sa SAD), slika jazz-scene pariškog Saint-Germain-des-Présa 50-ih godina iskonstruirana na temelju biografija jazz-muzičara B. Powella i L. Younga, posveta je jednog ljubitelja jazz-a omiljenoj glazbi (nominacija za Oscar). Povremeno se bavi i dokum. filmom.

Ostali igr. filmovi: *Direktan prijenos smrti* (La mort en direct, 1979); *Béatricina patnja* (La passion Béatrice, 1987); *Život i ništa drugo* (La vie et rien d'autre, 1989); *Daddy nostalgie* (1990).

LIT.: J.-L. Douin, Tavernier, Paris 1988.

Pe. K.

TAVIANI, Paolo i Vittorio, tal. filmski i tv-redatelji i scenaristi (Paolo: San Miniato kod Pise, 8. XI 1931; Vittorio: San Miniato, 20. IX 1929). Već kao studenti braća T. opredjeljuju se za kaz. i film. aktivnost, organizirajući avangardne predstave i osnivajući (1950) kino-klub u Pisi. Po odlasku u Rim asistenti su redatelja R. Rossellinija, L. Emmera i dr. Sa V. Orsinijem režiraju dokum. film *San Miniato, srpnja 1944.* (San Miniato, luglio 44, 1954) o zlodjelima nacističke vojske nad toskanskim civilima; s njim korežiraju još desetak dokum. filmova, kao i prvi igrani *Čovjek za spaljivanje* (Un uomo da bruciare, 1962). Značajan je i njihov koscenar. doprinos u dokum. filmu *Italija nije siromašna zemlja* (1959) J. Ivensa. Nakon prestanka suradnje s Orsinijem nastavljaju raditi zajedno. Njihov drugi film *U znaku škorpijona* (Sotto il segno dello Scorpione, 1969), »apstraktna bajka o moći, nasilju, solidarnosti i preživljavanju«, bio je vrlo zapažen, a idući — *Sveti Mihovil je imao pijetla* (San Michele aveva un gallo, 1971, tv-film prebačen na 35mm vrpcu) o tragičnom mijenjanju nazorâ jednoga zatvorenog revolucionara potkraj XIX st. — definitivno ih je uvrstio među izrazite osobnosti tal. kinematografije. Slijede 2 filma koje kritika ubraja među najbolje talijanske novijeg doba. Visokobudžetni *Allonsan-*

fan (1974) također prikazuje pov. nemir XIX st., odn. poraz karbonarskog pokušaja revolucije. Film *Ja sam bog otac* (Padre padrone, 1977, Grand Prix u Cannesu) smatra se za *magnum opus* njihove filmografije: nepismeni sardski pastir Gavino Ledda (stvarna ličnost) praktički vegetira u apsolutnoj pokornosti i nesamostalnosti u odnosu na oca; ipak se odupire, stječe naobrazbu, postaje profesor lingvistike i književnik, ali svjestan da drugačiji život ne može biti samo volja pojedinca (u gl. ulogama njihovi /uz G. Brogija/ omiljeni glumci S. Marconi i O. Antonutti). To djelo ima veliku važnost u obnovi ugleda tal. filma, kao i *Noć svetog Lovre* (La notte di San Lorenzo, 1981, specijalna nagrada u Cannesu), poetska evokacija ispričana kao uspavanka koju majka priča djetetu, o bježanju i skrivanju pred njem. vojskom i prinudnom hodočasničkom traženju slobode. Omnibus *Kaos* (Xaos, 1984) nastao je prema motivima 5 novela L. Pirandella, a prikazuje osobne i društ. probleme »jedne prethodne Sicilije«. Uspjesi tih njihovih filmova omogućili su im da rade u SAD: *Babilone, tu smo!* (Good Morning Babylon, 1987), upravo s temom o rađanju Hollywooda kao »tvornice snova«, gledanog očima dvojice tal. dekoratera koji tamo dolaze raditi.

Asimilirajući utjecaje B. Brechta, R. Rossellinija i L. Viscontija, braća T. stvaraju prepoznatljiv film. izraz, a zajedničkim stvaralaštvom i neodvojiv sineastički identitet (što je rijetkost u film. svijetu). Marksistički intelektualci, ali izvan dogmatičkih impostacija, velike kritičke radoznalosti prožete istančanim lirizmom, anegdotski i alegorijski iznose čovjekovu političnost, društveno-



ELIZABETH TAYLOR

E. TAYLOR u filmu *Mačka na vrućem limenom krovu* (sa P. Newmanom)



-pov. teme o utopiji i neuspjehu promjena, individualnosti i tradiciji, prošlosti i budućemu, nadama i iluzijama.

Ostali cjelovečernji igr. filmovi: *Bjegunci od braka* (I fuorilegge del matrimonio, 1963, sa V. Orsinijem); *Prevratnici* (I sovversivi, 1967); *Livada* (Il prato, 1979); *Sunce i noću* (Il sole anche di notte, 1990).

TAYLOR, Donald-Don, am. redatelj, glumac i pisac (Freeport, Pennsylvania, 13. XII 1920). Studirao na sveučilištu Penn State. Za II svj. rata isprva u kaz. trupu am. zrakoplovstva, 1943. otpočinje film. karijeru. Do poč. 60-ih godina glumi velik broj većih sporednih i gl. uloga »dobrih momaka« (npr. *Krilata pobjeda*, 1944, G. Cukora; *Goli grad*, 1948, J. Dassina; *Bojište*, 1949, W. A. Wellmana; *Otac mlade*, 1950, i *Tatin mali dobitak*, 1951, V. Minnellija; *Junaci Guadalcanala*, 1951, N. Raya; *Stalag 17*, 1953, B. Wildera; *Plakati ču sutra*, 1955, Da. Manna). Režira (na filmu i televiziji) od 1961. Od njegovih kinemat. filmova, žanrovski raznovrsnih i uglavnom komercijalno uspješnih, ističu se: krim. komedija *Dijamantri Jack* (Jack of Diamond, 1967), filmovi fantastike *Bijeg s Planeta majmuna* (Escape from the Planet of the Apes, 1971), *Otok doktora Moreaua* (The Island of Dr. Moreau, 1977), *Damien — predskazanje II* (Damien: Omen II, 1978) i *Konačno odbrojavanje* (The Final Countdown, 1980), dječji filmovi *Tom Sawyer* (1973, i glumac) i *Odjeci ljeta* (Echoes of a Summer, 1975) te vestern-parodija *Veliki skaut* (The Great Scout and Cathouse Thursday, 1976). Uspješan je pisac.

TAYLOR, Elizabeth, am. glumica (London, 27. II 1932). Kći Amerikanaca — antikvara i glumice, pohađala plesnu školu u Londonu; sa 3 godine nastupala pred kraljevskom obitelji. Pred početak II svj. rata vraća se s roditeljima u SAD, gdje je zapažaju hollywoodski producenti. Debitira 1942, i ubrzo dobiva ugovor s MGM-om (koji će potrajati dvadesetak godina). Slijedi nekoliko filmova koji je — u skladu s onodobnim idealiziranim stereotipom — promoviraju u dječju zvijezdu: *Lassie se vraća kući* (1943) i *Hrbar kao Lassie* (1946) F. M. Wilcoxa, te *Velika nagrada* (1945) C. Browna. Kako je odrastala, tako se mijenjao i tip likova koje je tumačila: nakon nekoliko manje uspješnih likova adolescentica slijedi uloga u *Mjestu pod suncem* (1951) G. Stevensa na razmeđu tipova → nimfete te → dobre prijateljice, u kojem dosiže glum. zrelost likovima supruge texaškog bogataša (R. Hudson) u *Divu* (1956) G. Stevensa (posljednjim kojim očituje »američki san«) odn. čovjeka u krizi (P. Newman) u *Mački na vrućem limenom krovu* (1958) R. Brooksa. Jedna od najpopularnijih am. glumica (na listi 10 najkomercijalnijih nalazi se 1960–63, te 1965–68), za ulogu »luksuzne« prostitutke u filmu *Burfield 8* (Da. Mann, 1960) nagrađena je Oscarom, a potom se okušava u liku »klasičnog vampa« u *Kleopatri* (1963) J. L. Mankiewicz. Burna ljubavna veza, potom i 2 braka sa R. Burtonom i dalje je održavaju u središtu medijske pozornosti. Često nastupajući uz njega, ponovno mijenja tip i glumi → mondenke — suvremene, emancipirane, često nepredvidljive žene: npr. suprugu koja se koleba između muža i ljubavnika u filmu *Vip»* (A. Asquith, 1963), neurotičnu i alkoholiziranu suprugu sveuč. profesora u filmu *Tko se boji Virginije Woolf?* (M. Nichols, 1966), za koju dobiva drugi Oscar, naslovni lik Katharine u *Ukroćenju goropadnika* (F. Zeffirelli, 1967) i bogatu udovicu u filmu *Bum!* (1968) J. Loseyja. Tokom 70-ih godina opada zanimanje redatelja za nju (spominju se problemi s alkoholom i težinom), ali ne

i publike, jer je buran privatni život (među ostalim, brakovi s glumcima M. Wildingom i E. Fisherom, te s producentom M. Toddrom) održava u središtu pažnje. Do 1989. nastupila je u više od 50 filmova; od 70-ih godina glumi i na televiziji.

Već kao dijete slavljena zbog izuzetne ljepote, kasnije proglašavana i »najljepšom ženom na svijetu«, proslavila se ulogama dobrim dijelom podređenim njezinu fiz. izgledu. Kao malo koja glumica, lako je — kroz fiz. starenje i psih. sazrijevanje — mijenjala glum. tipove, a te su mijene vrlo precizno odražavale razvrat pogleda i ukusa am. publike; stoga, ako i ne odražava neki određeni tip, ona je oličjenje hollywoodskog star-sistema kao takvog. Dio kritike to ne obrazlaže ni talentom (zapravo osrednjim) ni ljepotom (oniža bljedoputa crnka ljubičastih očiju), već stanovitom bezličnošću koja je lako apsorbirala najrazličitije likove, te pažljivim odabirom uloga, što ju je učinilo trajnom miljenicom am., pa i svjetske publike.

Ostale važnije uloge: *Sirotica iz Lowooda* (R. Stevenson, 1944); *Bijele doverske stijene* (C. Brown, 1944); *Život s ocem* (M. Curtiz, 1947); *Male žene* (M. LeRoy, 1949); *Zavjerenik* (V. Saville, 1949); *Otac mlade* (V. Minnelli, 1950); *Očev mali dobitak* (V. Minnelli, 1951); *Ivanhoe* (R. Thorpe, 1952); *Rapsodija* (Ch. Vidor, 1954); *Staza slonova* (W. Dieterle, 1954); *Beau Brummell* (C. Bernhardt, 1954); *Kad sam posljednji put vidio Pariz* (R. Brooks, 1954); *Drvo života* (E. Dmytryk, 1957); *Izmenada prošlog ljeta* (J. L. Mankiewicz, 1959); *Ljubav na pijesku* (V. Minnelli, 1965); *Odsjaji u zlatnom oku* (J. Huston, 1967); *Komedijasi* (P. Glenville, 1967); *Tajna ceremonija* (J. Losey, 1968); *Žedina igra u gradu* (G. Stevens, 1969); *Iks, ipsilon i Zee* (B. G. Hutton, 1971); *Hammersmith je pobjegao* (P. Ustinov, 1972); *Noć na straži* (B. G. Hutton, 1973); *Pepehnica* (L. Perce, 1973); *Smrt u Rimu* (G. Patroni Griffi, 1974); *Plava ptica* (G. Cukor, 1976); *Napuklo ogledalo* (G. Hamilton, 1979); *Mladi Toscanini* (F. Zeffirelli, 1988).

LIT.: R. Waterbury, Elizabeth Taylor, New York 1964; F. Hirsch, Elizabeth Taylor, New York 1973; K. Kelley, Elizabeth Taylor: The Last Star, London 1981; T. Hutchinson, Elizabeth Taylor, Leicester 1982; D. Zec, Liz: The Men, the Myths and the Miracle. An Intimate Portrait of Elizabeth Taylor, London 1982. B. Vid.

TAYLOR, Gilbert, brit. snimatelj (Bushey Heath, 21. IV 1914). Član B. S. C. Na filmu od 1929. u raznim svojstvima. Kao član ekipe filma *Broj 17* (A. Hitchcock, 1932) opredjeljuje se za snim. posao. Za II svj. rata fotograf RAF-a, nakon rata radi za kompaniju braće Boulting; samostalni snimatelj od 1947. Isprva je angažiran u Associated British Pictures Corporation, da bi 60-ih godina postao neovisni snimatelj — kako sam tvrdi, zato što je želio u film uvesti nov način snimanja pri indirektnom svjetlu koje djeluje znatno realističnije (npr. *Noć nakon teškog dana*, 1964, R. Lestera). Ipak, prvi veliki uspjeh ostvaruje izrazito stiliziranim fotografijom u *Doktoru Strangeloveu* (1964) S. Kubricka. U filmu *Mahmud* (A. Hitchcock, 1972) ističe se vrlo atraktivnim, dugim vožnjama i snimkama iz zraka. Od sredine 70-ih godina uglavnom snima spektakularne filmove u SAD (npr. *Rat zvijezda*, 1977, G. Lucasa), često i izrazito komercijalne (npr. *Flash Gordon*, 1980, M. Hodgesa i *Otrov crne mame*, 1981, P. Haggarda /sa D. Coopom/).

Ostali važniji filmovi: *Sedam dana do podneva* (J. Boulting, 1950); *Dobri drugovi* (J. L. Thompson, 1956); *Plod noći* (J. L. Thompson, 1956); *Zena u kućnoj haljimi* (J. L. Thompson, 1957); *Hladno kao led u Aleksandriji* (J. L. Thompson, 1958); *Odvratnost* (R. Polanski, 1965); *Čorsokak*

(R. Polanski, 1966); *Prije dolaska zime* (J. L. Thompson, 1968); *Zgodna djevojka poput mene* (D. Davis, 1969, sa M. Wynnom); *Macbeth* (R. Polanski, 1971); *Predskazanje* (R. Donner, 1976); *Susreti sa značajnim ljudima* (P. Brook, 1979); *Drakula* (J. Badham, 1979). K. Mik.

TAYLOR, Robert (pr. ime **Spangler Arlington Brough**), am. glumac (Fille, Nebraska, 5. VIII 1911 — Santa Monica, California, 8. VI 1969). Sin liječnika, studirao glazbu na Doane Collegeu u Nebraski, potom na californijskom Pomona Collegeu; u studentskoj predstavi zapažaju ga 1933. producenti kompanije MGM, s kojom ubrzo potpisuje dugogodišnji ugovor; debitira 1934. Nakon nekoliko manjih uloga, prvi uspjeh postiže kao ženskar koji pomaže slijepoj ženi (I. Dunne) u melodrami *Velikanstvena opsesija* (1935) J. M. Stahla, a odmah slijedi uloga mladića u kojeg se zaljubljuje kurtizana (G. Garbo) u *Dami s kamelijama* (1937) G. Cukora. Stasit i crnomanjast, reklamiran kao »muškarac s najljepšim profilom« (kasnije proglašen za »posljednjeg matinee-idola«), kao nastavljajući tipa → latinskog ljubavnika i dalje često nastupa u ulogama osvajača (uglavnom u romant. melodramama), uz najveće ženske zvijezde; posebno se ističe po kritici njegova najbolja uloga oficira koji se protiv volje obitelji ženi balerinom (V. Leigh) u *Mostu Waterloo* (1940) M. LeRoya. Za II svj. rata, kada popularnost njegovog tipa opada, počinje igrati ljude od akcije, često u pov. filmovima (npr. *Quo vadis?*, 1951, M. LeRoya, te *Ivanhoe*, 1952, *Vitezovi okruglog stola*, 1953, i *Quentin Durward*, 1955, R. Thorpea), ali i negativce (npr. kao gangster u *Johnnyju Eageru*, 1942, M. LeRoya, manijakalni suprug K. Hepburn u *Podzemnoj struji*, 1946, V. Minnelli i pokvareni lovac na bizone u *Posljednjem lovu*, 1956, R. Brooksa). Najboljom ulogom u posljednjem razdoblju (kada često nastupa uz tadašnju suprugu B. Stanwyck) smatra se ona hromog odvjetnika koji pokušava prekinuti suradnju s podzemljem u *Djevojci za zabavu* (1958) N. Raya. Nastupio je u 73 cjelovečernja filma, a glumio je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Zamamni đavolak* (C. Brown, 1936); *Djevojka iz gradića* (W. A. Wellman, 1936); *Žena njegovog brata* (W. S. Van Dyke, 1936); *Osobno vlasništvo* (W. S. Van Dyke, 1937); *Tri rama druga* (F. Borzage, 1938); *ženki u Oxfordu* (J. Conway, 1938); *Dama iz tropa* (J. Conway, 1939); *Sjećas li se?* (N. Z. McLeod, 1939); *Ustani i bori se* (W. S. Van Dyke, 1939); *Bijeg* (M. LeRoy, 1940); *Billy the Kid* (D. Miller, 1941); *Kad se žene sastaju* (R. Z. Leonard, 1941); *Njezin kartonski ljubavnik* (G. Cukor, 1942); *Batman* (T. Garnett, 1943); *Visoki cid* (C. Bernhardt, 1948); *Mito* (R. Z. Leonard, 1949); *Zavjerenik* (V. Saville, 1949); *Zasjeda* (S. Wood, 1949); *Đavolova vrata* (A. Mann, 1950); *Žene dolaze* (W. A. Wellman, 1951); *Iznad i iza* (M. Frank i N. Panama, 1952); *Jaši, vakero* (J. Farrow, 1953); *Sva su braća bila hrabra* (R. Thorpe, 1953); *Policajac-nitkov* (R. Rowland, 1954); *Treba prijeći mnogo rijeka* (R. Rowland, 1955); *Vlast i nagrada* (H. Koster, 1956); *Zakon prerije* (J. Sturges, 1958); *Osedlaj vjetar* (R. Parrish, 1959); *Kralj stocara* (T. Garnett, 1963); *Uznak* (P. Wendkos, 1963); *Kuća nije dom* (R. Rouse, 1964); *Noćni šetač* (W. Castle, 1965); *Rublja s dva lica* (É. Périer, 1967).

LIT.: J. E. Wayne, The Life of Robert Taylor, New York 1973; L. J. Quirk, The Films of Robert Taylor, Secaucus 1975. B. Vid

TAYLOR, Rod (puno ime **Rodney Taylor**), am. filmski i tv-glumac austral. podrijetla (Sydney, 11. I 1929). Određeno glum. iskustvo stječe već

u Australiji; u Hollywoodu od 1953, igrajući isprva sporedne uloge (npr. *Div*, 1956, G. Stevensa). Tamnokos, pomalo zdepast, karakteristične isturene vilice, uglavnom tumači grube ali šarmantne junake u žanrovski raznolikim filmovima (najčešće ipak akcionima). Prvi veći uspjeh postiže u znanstvenofantastičnomu *Vremenskom stroju* (1960) G. Pala, dok najslojevitiju ulogu daje u *Pričama* (1963) A. Hitchcocka. Protagonist je jugosl. filma *Partizani* (1974) S. Jankovića. Od sredine 60-ih godina bavi se i producenturom. U novije vrijeme djeluje gotovo isključivo na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Long John Silver* (B. Haskin, 1953); *Pakao u zaljevu Frisca* (F. Tuttle, 1956); *Svadbena ručak* (R. Brooks, 1956); *Drvo života* (E. Dmytryk, 1957); *Odvojeni stolovi* (De. Mann, 1958); *Pitaj bilo koju* (Ch. Walters, 1959); *Skupljanje orlova* (De. Mann, 1962); *»Vip«* (A. Asquith, 1963); *Sudbina je lovac* (R. Nelson, 1964); *36 sati* (G. Seaton, 1964); *Za ljubav i slobodu* (J. Cardiff i J. Ford, 1965); *Likvidator* (J. Cardiff, 1965); *Čamac s prozirnim dnom* (F. Tashlin, 1966); *Hotel* (R. Quine, 1967); *Čuka* (G. Douglas, 1967); *Vrijeme heroja* (J. Sargent, 1968); *Posljednji vlak za Katangu* (J. Cardiff, 1968); *Dolina smrti* (M. Antonioni, 1970); *Pijačaka vlaka* (B. Kennedy, 1973); *Heroji* (D. Tessari, 1973). Dr. II.

TAZIEFF, Haroun, franc. sineast poljsko-žid. podrijetla (Varšava, 11. V 1914). Sedam godina živi u Rusiji (odn. SSSR-u), potom s roditeljima odlazi u Belgiju. Diplomirao agronomiju. Pasionirani skijaš i alpinist, zainteresirao se za vulkanologiju i s vremenom postao jedan od vodećih svjetskih stručnjaka na tom području (i profesor na sveučilištu u Bruxellesu). Svoja istraživanja počinje filmski dokumentirati 1948. u Kongu. Pored više kratometr. i srednjometr. filmova (npr. *Vatrena tuča* — La grêle de feu, 1952; *Stromboli* — Stromboli, les eaux souterraines, 1956; *Etna* — L'Etna, 1975), realizira i 3 dugometražna, kojima i duguje svoj svjetski ugled (te brojne franc. i međunar. nagrade). *Istraživanje jezera lave Niragongo* (L'exploration du lac de lave de Niragongo, 1960), *Zabranjeni vulkan* (Le volcan interdit, 1966) te posebno cjelovečernji prvenac *Sastanak s đavolom* (Les rendez-vous avec le diable, 1959) svojom filmičnošću i slikovnom spektakularnošću još i nadilaze neprijepornu dokum. i znanstvenu vrijednost. Red.

TECHINE, André, franc. redatelj i scenarist (Valence d'Agén, 13. III 1943). God. 1964–68. novinar u »Cahiers du Cinéma«, potom (1969–74) radi u kazalištu i na televiziji. Njegov prvi film *Paulina odlazi* (Paulina s'en va, 1969), priča o djevojci koja gubi razum, činila se obojnom, pa je 5 godina čekala na komerc. eksploataciju. Više uspjeha ima suptilnim *Uspomenama iz Francuske* (Souvenirs d'en France, 1975), kronikom (35 godina) građanske obitelji u atmosferi rastuće tjeskobe, sa središnjim likom žene koja je od pralje postala vlasnica velikog poduzeća (J. Moreau), te pod svaku cijenu želi sačuvati i reproducirati obrasce moći »solidne« i poslovne buržoaske obitelji. Krim. film *Barocco* (1976), pod utjecajem am. film *noira*, pokazuje reference na djela F. Langa i A. Hitchcocka (u gl. ulogama franc. zvijezde I. Adjani i G. Depardieu); tom se žanru vraća i *Mjestom zločina* (Le lieu de crime, 1986) sa C. Deneuve, V. Lanouxom i D. Darrieux. Pretenzionozno biografijom engl. književničice *Sestre Brontë* (Les sœurs Brontë, 1979) nije polučio očekivani uspjeh, koji mu donose morbidne ljubavne priče *Hotel »Des Amériques«* (Hôtel des Amériques, 1981) i *Sastanak* (Rendez-vous, 1985, nagrada za režiju u Cannesu), potonja

i s motivom nadrealnoga. Povremeno djeluje i kao scenarist za dr. redatelje.

Ostali igr. filmovi: *La Maitioutte* (La Maitioutte, ou l'Arrière-Paris, 1983); *Nevini* (Les innocents, 1987). Pe. K.

TECHNICOLOR, jedan od najuspješnijih procesa nastajanja slike u boji; svojedobno, njegovo je ime gotovo postalo sinonim za bilo koji kolor-film. Zapravo, to je strukovno ime za proces koji se pojavio 1915. i održao do danas. Za prvu od 4 usavršene verzije zaslužni su znanstvenici s Massachusetts Institute of Technology — *Daniel F. Crampton* i *Herbert T. Kalmus*; nakon demonstracije prototipa svoje prve kamere, oni 1912. osnivaju *Technicolor Motion Picture Corporation*.

Prva technicolor-kamera koristila je 2 negativa, od kojih svaki bilježi samo 1 od 2 kolor-komponente slike. To je postignuto s pomoću prizme koja se nalazila iza leće kamere i dijelila svjetlo na crveni i zeleni dio spektra. Za prikazivanje prvih technicolor-filmova bio je potreban i poseban projektor; sastajao se od dviju maski od kojih je jedna imala crveni, a druga zeleni filtar. To je od kino-operatera zahtijevalo da održava sinkronitet između objiju vrpce, što se pokazalo izuzetno kompliciranim. God. 1916. kompanija Technicolor snima svoj prvi film; za lokaciju je odabran Jacksonville na Floridi, i to zbog obilja sunca (snimanje u interijeru nije bilo moguće zbog niske osjetljivosti materijala). Vrpca je razvijana u improviziranom laboratoriju, napravljenom u željezničkom vagonu u Bostonu, te zatim dovoženom na mjesto snimanja. Dobiveni rezultati bili su dovoljno kvalitetni, pa je došlo do daljeg razvitka.

Iduća faza bila je daleko složenija. Ovaj put su 2 slike — crvena i zelena — bilježene na samo 1 negativ. Koristi se pankromatski crno-bijeli materijal, koji je specijalna kamera pomicala istodobno za po 2 sličice, te su tako u isti mah vršene 2 ekspozicije. Opet je korištena i prizma koja je svjetlo dijelila na crvenu i zelenu komponentu, ali je ujedno i preokretala 1 sliku, tako da su se donji rubovi svakog para sličica dodirivali. U kasnijoj obradbi »crvene« sličice su kopirane tako da ostave reljefnu sličicu na jednoj traci filma; isti je postupak ponavljan i u slučaju »zelenih« sličica. Zatim su obje vrpce, i to vrlo precizno, spojene poledinama — kako bi se sličice u potpunosti poklopile; tada je svaka strana polivena kupkom crvene ili zelene boje. Problemi su se opet javili pri projekciji; tako izrađene kopije imale su tendenciju savijanja pod vrućinom projekcijskih žarulja. Osim toga, s obje strane nalazila se emulzija, pa su se često javljale ogrebotine.

Ipak, u ovoj je verziji technicolora snimljeno nekoliko filmova: prvi u proizvodnji kompanije Metro 1922, prvi su se interijeri javili u filmu *Cytherea* (1924) G. Fitzmauricea, dok je najpoznatiji film *Crni gusar* (1926) A. Parkera (u produkciji gl. glumca D. Fairbanksa).

Treća verzija technicolorova procesa ustanovila je osnovu kopiranja: obojeno prebacivanje ili »upijanje«. Dva odvojena crno-bijela negativa eksponirana su tako da jedan pokriva crveno-narandžasti, a drugi plavo-zeleni dio spektra. Iz ovih negativa izrađivani su pozitivni u obliku reljefnih sličica na rolama želatine. Takve reljefne »matrice« obojene su crveno ili zeleno i onda spojene s vrpcom čistog filma, na koji je bila nanosena emulzija koja je upijala tu boju. Tim postupkom postignuta je velika preciznost u kopiranju i dobivena vrpca koja je imala emulziju samo na jednoj strani. Veliku prednost predstavljala je i činjenica da se originalni negativ koristio za izradbu samo nekoliko matrica iz kojih je bilo

moguće izraditi velik broj kopija, dok se negativ mogao konzervirati i tako sačuvati kvalitetu. Nedostatak je bio nepostojanje plave boje — trećeg primara (ostala 2 su crvena i zelena) (→ **HARMONIČNO SLAGANJE BOJA**); uslijed toga nije postignut pravi, »prirodni« kolor.

U to vrijeme dolazi do pojave zvuka na filmu. Stoga ne čudi da je prvi zv. technicolor-film snimila produkcijska kuća koja je mnogo riskirala uvođenjem zv. filma — *Warner Bros*; bio je to musical *Neka predstava počne* (1929) A. Croslanda, nakon kojeg su slijedili i neki dr. musicali (npr. *Kopačice zlata s Broadwaya*, 1929, R. Del Rutha). Tada se u film. ekipama počinju pojavljivati savjetnici za technicolor, među kojima je najistaknutiji → *Ray Rennahan* (koji će kasnije podijeliti Oscar za snim. rad u boji u filmu *Prohujalo s vjehom*, 1939, V. Fleminga).

God. 1932. *Joseph Arthur Ball* (inače snimatelj prvog filma u technicoloru) i *George Alfred Mitchell* izumljuju slavnu kameru sa 3 vrpce (*three strip camera*). Princip toga novog sistema je u osnovi isti kao i kod prethodnih verzija (razlika je jedino u tome, što su se u kameri istodobno eksponirala 3 odvojena negativa, od kojih je svaki bilježio po 1 primarnu boju). Odmah iza leće nalazila se prizma koja je dijelila zrake svjetla, a sadržavala je i *magenta-filtar* koji je onemogućavao prolaz zelenog svjetla do pankromatske vrpce. Lijevo od leće nalazila se maska na koju je skretan dio zraka svjetla, a iza nje su bila smještena 2 negativa. Prvi je bio ortokromatski i bilježio je samo one zrake svjetla koje su pripadale plavom dijelu spektra; u sebi je sadržavao i sloj crveno-narandžaste boje koja je sprečavala da zrake plavog svjetla stignu do stražnjega, pankromatskog negativa. Taj je bilježio samo one zrake koje su pripadale crvenom dijelu spektra. Druga maska u kameri nalazila se izravno iza leće i bila je pokrivena zelenim filtrom; svjetlo koje je padalo na nju osvijetljavalo je treći negativ, osjetljiv na zeleni dio spektra. Iz sva 3 negativa izrađivane su reljefne matrice, iz kojih su pak nastajale distribucijske kopije na prethodno opisani način.

Od filmova snimljenih tom metodom posebno su značajni animirani *Cvjetice i drveće* (1932) u produkciji W. Disneya te igrani *Becky Sharp* (1935) R. Mamouljana. Posebno, pak, mjesto zauzima *Prohujalo s vjehom*; o kvaliteti tog procesa svjedoči činjenica da se i danas kopije (u tehnici širokog platna) izrađuju iz originalnih negativa, koji se smatraju najosiguranijim film. originalima.

Bogatstvo i intenzivne boje jesu gl. karakteristike technicolor-procesa 40-ih godina. To je rezultat izuma kompanije → *Eastman Kodak* — tzv. *monopack technicolor-filma*: on ujedinjuje sve 3 boje na 1 vrpce od 35 mm, a razvijen je iz amat. 16mm *kodachromea* (dobro poznatog i današnjim ljubiteljima fotografije). Prvi je put upotrijebljen u 1 sekvenici filma *Podvodni bombarder* (1941) M. Curtiza, dok se vrhunskim primjerom njegovih mogućnosti smatraju *Rudnici kralja Salomona* (1950) C. Benneta (za što je snimatelj *Robert Surtees* nagrađen Oscarom).

Pojavom *Eastman Colora* 1949. mijenjaju se osnove kopiranja; od 1951. kopije u technicoloru se i dalje izrađuju prebacivanjem boja (ali gotovo isključivo iz *Eastman Color* negativa). Mar. S.

TECHNIRAMA → **PROPORCIJE FILMSKE SLIKE**

TECHNISCOPE → **PROPORCIJE FILMSKE SLIKE**

TEHNOLOŠKI STANDARDI U KINEMATOGRAFIJI → **STANDARDI U KINEMATOGRAFIJI**

TEIGE, Karel, čehosl. pisac, esejist i teoretičar (Prag, 1900 — Prag, 1951). Objavio niz radova iz oblasti knjiž. teorije i historije, kao i nekoliko manifesta, najprije tzv. *poetizma*, a kasnije i *nadrealizma*, u kojima je pokušao ostvariti sintezu marksističkih pogleda na umjetnost i tada poznatih teorija avangarde. U brojnim napisima o filmu bio pod utjecajem → *vizualizma*, R. Canuda i L. Delluca, čije je misli o fotogeničnosti razrađivao, nazivajući film ritmom organiziranim u svjetlosti, optičkom poezijom, prozodijom tijela i bajkom koja ostvaruje »maksimum emocije u sekundi« (ogledi *Estetika filma i kinografija* — *Estetika filma i kinografije*, *Obrada filmske umjetnosti* — *Obrada filmoveho umení*, *Kinografija* — *Kinografije / sve u zbirci Film*, 1924/). God. 1929. objavio je proširenu verziju rada *Ka estetici filma* (K estetice filma), u kojoj kinematografiju definira kao »fotogeničnost + dinamizam«, pa za njen avangardni vid proglašava »dinamičku grafiku« i »dinamičko slikarstvo«, a za čisti film — »bajku sročenu od svjetlosti i sjenke«, »fotogeničnu i dinamičnu poeziju«.

Ostali značajni radovi iz teorije filma: *Kazalište i zvučni film* (Divadlo a zvukový film, 1930); *Kulješov, teorijski predvodnik borbe za moderni film* (Kulešov, teoretický předvodník moderního filmu, 1930); *Škola filma-oka* (Škola kino-glaz, 1933); *Ejzenštejnov prilaz* (Eisensteinov příklad, 1945, sa J. Honzlom). Du. S.

TELEOBJEKTIV → **OBJEKTIVI**

TELEVIZIJA (grč. *tele*: daleko; lat. *visio*: pojava, viđenje), sistem snimanja, zapisivanja, prenošenja i emitiranja slike i zvuka elektroničkim putem. Fiziološki, T. u osnovi funkcionira na istom principu kao i film — principu → *perzistencije vida*. Prizor koji se želi registrirati »rastavlja« se na određeni broj (ovisno o tv-sistemu) slika, slike na linije, a one na pojedinačne točkice (*piksele*) koje čine tv-sliku. S obzirom na to da se čitav proces odvija elektronski (za razliku od filma koji sliku bilježi kem. putem), takva se slika može odmah (bežično odn. kablovski) emitirati, ili pak zapisati na magn. vrpce.

Povijest. Može se podijeliti u nekoliko razdoblja. Prvo je *razdoblje mehaničke televizije*, kada se slika rastavlja i sastavlja uz pomoć meh. uređaja kao što su rotirajući disk ili zrcalo. Osnove ovog sistema dao je 1884. Nijemac P. Nipkow patentom rotirajućeg diska sa spiralno raspoređenim otvorima. Na tom se principu temelje i prvi prijenosi crno-bijelih slika između 1923. i 1925 (J. L. Baird u Vel. Britaniji te C. F. Jenkins u SAD). *Elektronska televizija* zasniva se na korištenju katodnih cijevi za analizu i sintezu slike. Osnove ovog principa postavili su Rus B. Rosing (1907) te Englez A. Campbell-Swinton (1908–11), dok se pravim početkom ovog sistema smatra elektronski analizator (*iconoscope*) koji je V. Zworykin patentirao 1923. u SAD. Razvoj elektronske televizije doveo je i do prvoga redovnog emitiranja tv-programa (brit. BBC, 1936). Nakon II svj. rata (koji je usporio razvoj televizije), definitivno se uspostavljaju tv-standardi kakve danas poznajemo. Televizija u boji se eksperimentalno razvija još od 1909; prvi praktični rezultati u okviru meh. sistema postignuti su 1920 (H. E. Ives i J. L. Baird), a elektronska televizija u boji praktično je riješena 1940. Nakon rata, komerc. eksploatacija televizije u boji započinje 1953. u SAD (standard NTSC) te 1967. u Njemačkoj (sistem PAL) i Francuskoj (sistem SECAM). God. 1962. lansiranjem prvoga telekomunikacijskog satelita *Telstar*, započinje epoha satelitske televizije. Premda je ovaj satelit omogućavao tek 22 min neprekid-

nog prijenosa tv-informacije, dalji razvoj izv. *geostacioniranih satelita* omogućio je da čitav svijet bude povezan tv-informacijom 24 sata dnevno.

Televizija u Jugoslaviji. Prvi poznati napis o televiziji u nas pojavio se u decembru 1924. u časopisu »*Telegraf i telefon*« pod nazivom *Televizija i fototelegrafija*. Slovenac Anton Kodeli već 1926. eksperimentira s meh. tv-sistemom, a *Josip Šlišković* je prvi Jugoslaven koji se pojavio na tv-ekranu (1936, tokom tv-prijenosa između Leipziga i Berlina). Prva tv-emisija u Jugoslaviji dogodila se također 1936, zahvaljujući niz. tvrtki *Philips* koja je na *Zagrebačkom zboru* (danas *Veselajam*) organizirala primopredajnu stanicu, a sl. događaj (u koga su bili uključeni i naši izvođači) odigrao se 1938. na beogradskom *Sajmu*. Prva knjiga o televiziji tiskana je u Zagrebu 1937, a napisao ju je (pod nazivom *O savremenoj televiziji*) profesor Zagrebačkog sveučilišta *Josip Lončar*.

Prva tv-emisija koja je u cijelosti bila djelo jugosl. tv-poslenika emitirana je za zatvoreni krug gledalaca 3. IX 1956. u prostorijama *Radio-Zagreba*, dok je prvi izravni prijenos pratio predsjednika Tita na otvaranju Zagrebačkog veselajama (7. IX 1956). U novembru 1956. započelo je redovito emitiranje programa iz studija *RTV Zagreb*, a 29. XI 1958. emitiran je prvi zajednički program tv-studija Zagreb, Beograd i Ljubljana.

Suvremena televizija označena je raznolikošću proizvodnih i distributivnih modela. *Globalna televizija* emitira se putem satelita i pokriva velike dijelove Zemlje. Osim za razmjenu vijesti između pojedinih tv-stanica ili izravno emitiranje važnih događaja za gledaoce širom svijeta, satelitska distribucija danas služi i za emitiranje niza raznolikih, najčešće visoko specijaliziranih programa (vijesti, sport, muzika, filmovi, dječji programi...). Satelitski programi distribuiraju se uz pomoć dviju različitih tehnologija. *Komunikacijski sateliti* služe u prvom redu za »pokrivanje« zemaljskih stanica koje onda (najčešće putem kabela) dalje distribuiraju ove programe, dok *DBS* (sateliti za izravno emitiranje) služe za individualni prijem (uz pomoć malih, tanjurastih antena) satelitskih programa. *Regionalna televizija* predstavlja klas. način proizvodnje i distribucije tv-programa. Emitiranje se vrši uz pomoć visokofrekventnih, elektromagn. valova, i to preko specijalnih odašiljača koji moraju biti postavljeni u doseg optičke vidljivosti. Programi se stvaraju unutar drž. ili komerc. tv-stanica i najčešće »pokrivaju« jednu zemlju ili regiju. Ovi nacionalni programi najčešće su univerzalni, tj. nemaju neku snažniju tematsku specijalizaciju. Iz te činjenice proizlaze najveće prednosti (raznolikost i informativnost), kao i najveće mane (»svažtarenje«, pravljenje programa za »prosječno gledaoca«) ovakvih programa. S obzirom na to da su izuzetno važni za stvaranje i održavanje nacionalnoga, polit. i kult. identiteta jedne sredine, posve je sigurno da će se, bez obzira na snažnu konkurenciju specijaliziranih programa, uspjeti održati. *Lokalna televizija* označava u stvari 2 pojma — lokalnu proizvodnju te lokalnu distribuciju programa. Lokalna proizvodnja programa predstavlja odgovor na shematizirani program »velike televizije« koji je pravljen za »svakoga i nikoga«, dakle za tzv. idealnog gledaoca. Zbog toga u stvaranju lokalnih programa (koji se najčešće bave problemima sredine u kojima nastaju) sudjeluju lokalne, interesne ili altern. društvene grupe koje ne pronalaze svoje interese u programima »velike (regionalne) televizije«. Ovi se programi distribuiraju posredstvom kabelskih sistema ili uz pomoć *low power* odašiljača. Lokalna distribucija tv-progra-

ma u pravilu je kabelska, jer je tako moguće prevladati ograničenost klas. distribucije uz pomoć odašiljača koja omogućava gledanje tek nekoliko programa. Suvremeni kabelski sistemi omogućavaju praćenje i do stotinjak različitih programa — od programa velikih drž. odnosno komerc. sistema, preko široke palete specijaliziranih, satelitskih programa, pa do lokalnih ili čak individualnih programa. *Osobna televizija* započinje 1968, kada jap. tvrtka *Sony* iznosi na tržište prvi prijenosni video-sistem — *portapak*. Taj jednostavan, lagan i relativno jeftin sistem prvi put omogućuje pojedincima izvan velikih tv-sistema aktivno bavljenje televizijom, te distribuciju tih programa putem video-vrpce ili kazeta. Snažan video-pokret koji izrasta krajem 60-ih godina u SAD baziran je na ovom tehnol. pronalasku, a označavaju ga porasla soc. svijest s jedne, te postojanje suvremenoga lik. konceptualnog i eksperimentalnog-film. izraza s druge strane. Na taj se način formiraju 2 snažne struje video-pokreta (najprije u SAD, a zatim i u čitavom svijetu) — *socijalni i umjetnički video* — kao najaktivniji oblici osobnog bavljenja televizijom. God. 1977. na tržištu se javljaju jednostavni, kazetni kućni magnetoskopi (*video-recorderi*) koji omogućavaju svakome da snima i reproducira tv-program u vrijeme kada to želi. Tako gledalac definitivno postaje neovisan o satnici tv-emitiranja, pa — uz mogućnost najma snimljenih kazeta — može stvarati vlastiti program.

Estetika televizije u svom razvoju ukoliko ponavlja dileme koje su se javljale i na početima filma, s tom razlikom da osnovna kontrolverza — može li se u slučaju televizije govoriti o umjetnosti ili ne — ni do danas nije razriješena. Premda se i u slučaju televizije mogu upotrijebiti gotovo svi argumenti → *R. Arnhema* o nemogućnosti reproduciranja stvarnosti, ostaje činjenica da je T. u svojim počecima (pa na neki način i do danas) bila snažno vezana uz 2 već definirana medija — *radio* (od koga je preuzela programsku shemu, kao i neke žanrovske oblike) te *film* (od koga je preuzela najveći dio izražajnih sredstava). Ipak, s obzirom da je T. u svojoj suštini elektronski medij, treba reći da postoje 2 osnovna elementa koji govore o specifičnim izražajnim mogućnostima televizije. S jedne strane radi se o mogućnostima izravno prenošenja prizora iz stvarnosti, tj. o potrebi da se događaj interpretira praktično za vrijeme njegova trajanja. Za razliku od dokum. filma, gdje su registracija događaja i njegovo montažno-dramaturško uobličjenje 2 odvojena procesa, u slučaju izravno tv-prijenosa ti se procesi odvijaju simultano što, bez obzira na unaprijed odabranu shemu prijenosa, uvijek ima za posljedicu »otvorenu formu«. Druga kreativna specifičnost televizije vezana je uz samu prirodu televizijske slike koja zbog svoje elektronske strukture omogućava direktnu intervenciju u svaki element slike. *Digitalna obradba tv-slike, kompjutorska grafika, tv-animacijski sistemi* — sve je to otvorilo neslućene mogućnosti u kreativnom korištenju medija.

U svom razvoju, T. je sebi prilagodila čitav niz radiofonijskih žanrova, a razvila je i niz specifičnih programskih oblika. Primjer muz. *video-spot*, koji u sebi spajajuje iskustva muz. filma i umj. videa, možda najbolje govori o načinu na koji T., koristeći (kao i ostale umjetnosti XX st.) elemente dr. umjetnosti, stvara vlastite, autohtone programske (pa i estetske) forme.

Televizija i film se od samih početaka nalaze u složenim uzajamnim odnosima koji se mogu svesti na 3 razvojne faze. Prva označuje razdoblje od početaka tv-programa (1936) pa do

1956, kada je izumljen prvi magnetoskop (uređaj za bilježenje tv-slike na magn. vrpce). Ovaj period možemo nazvati *film umjesto televizije*, jer u njemu film ostvaruje neke funkcije televizije (prije svega funkciju bilježenja). U to vrijeme jedini način da se tv-snimka zabilježi i sačuva bio je proces *kineskopiranja*, tj. snimanja direktno s tv-ekrana na film. Osim ove funkcije, u tom periodu film služi i za bilježenje svih onih situacija do kojih tv-kamere (tada glomazne i ovisne o napajanju iz el. mreže) ne mogu doprijeti. Uz sve ovo, televizijski je program od samih početaka u sebi sadržavao niz igr., dokum. i anim. filmova, tako da je ovisnost televizije o filmu bila potpuna. Druga faza započinje izumom *magnetoskopa*, a naročito dolazi do izražaja konstrukcijom prvih *prijenosnih (ENG) tv-kamera* (1968). U ovom razdoblju, koje možemo nazvati i *film i televizija*, T. se tehnološki osamostaljuje, pa dolazi do mogućnosti usporedbe film. i tv-slike. Činjenica je da film još uvijek ima veću rezoluciju, odnos kontrasta i nijansi, ali zato elektronska slika ima veću mogućnost kontrole za vrijeme snimanja, veće osjetljivost, kao i daleko veće mogućnosti montaže i obradbe. Posebno osjetljivo pitanje predstavlja emitiranje filmova na televiziji. Najčešći se prigovori svode na to da film. slika »gubi«, da je tv-ekran premalen za film. totale, da se ne mogu vjerno reproducirati sve nijanse film. slike, a ponajviše (opravdano) zgražanje izaziva interveniranje u sliku, bilo prekadriranjem (svodenjem cinemascopea ili wide-screena na stand. format) ili pak naknadnim bojenjem crno-bijelih filmova. Bez obzira na ove diskusije, baš u spomenutom razdoblju dolazi do nagle i snažne koprodukcije između filma i televizije. Dokum. film, koji je gotovo iščezao iz kina, suvereno »vlada« tv-programima, crt. serije postaju nezaobilazni element svakoga tv-programa, a čak i najistaknutiji redatelj poput *I. Bergmana*, *F. Fellinija* ili *R. W. Fassbindera* uspješno surađuju s televizijom. Odnos filma i televizije bitno će se promijeniti u bliskoj budućnosti vjerojatnim uvođenjem sistema *televizije visoke definicije*. Ovaj sistem s dvostruko većom oštrinom (rezolucijom) od današnjega, te s omjerom ekrana 3:5, omogućit će sliku koju prosječni gledalac neće biti u stanju razlikovati od filmske. Zbog toga se pretpostavlja da ulazimo u treću fazu odnosa televizije i filma, fazu — *televizija umjesto filma*. Televizija visoke definicije omogućuje već danas snimanje elektronskim putem, te zatim prebacivanje na film i klasičnu film. distribuciju. Osim snimanja, ova tehnologija omogućuje i postprodukciju (montažu i elektronsku obradu) bilo film. bilo tv-slike, a najveću će primjenu vjerojatno imati u distribuciji. Naime, umjesto da se od jednog filma (snimljenog filmski ili elektronski) napravi nekoliko tisuća kopija (npr. u SAD), montirani film se — praktično bez gubitaka — može prebaciti na video-vrpcu visoke definicije i emitirati putem satelita u nekoliko tisuća kinematografa opremljenih video-projektorima za taj sustav. Posve je sigurno da će tehnologija televizije visoke definicije omogućiti i izuzetno kvalitetnu i veliku sliku u domovima tv-gledatelja. Praćena visoko kvalitetnim zvukom, takva će slika bitno izmijeniti navike gledanja filmova i tv-programa u budućnosti.

LIT.: *J. Lončar*, O savremenoj televiziji, Zagreb 1937; *K. Novosel*, Vi, ja i televizija, Zagreb 1967; *J. Habermas*, Javno mnjenje, Istraživanja u oblasti jedne kategorije građanskog društva, Beograd 1969; The Focal Encyclopedia of Film & Television Techniques, London 1969; *V. Petric*, Osma sila, Beograd 1971; *M. McLuhan*, Understanding Media, London 1971; *J. Mandić*, Mysterium televisionis, Split 1972; *R. Williams*, Television Technology and Cultural Form, Glasgow 1974; *D. Davis*, Gramatika televizijske proizvodnje, Zagreb 1975; *J. Hawkins*, Understanding

Television, London 1976; E. Stathoff/R. Bretz/L. Gartley, The Television Program, New York 1976; A. Willen/G. Miliard/A. Ganty, Videology und Utopia, London 1976; D. Davis/A. Simmons, The New Television: A Public/Private Art, Cambridge/London 1977; J. Fireman, TV Book. The Ultimate Television Book, New York 1977; B. Kalezić, Televizija, tvrđava koja leti, Novi Sad 1978; J. A. Bogomolov, Problemi vremena u umjetničkoj televiziji, Sarajevo 1979; M. Ristić, Videosfera, Beograd 1986; V. Tenžera, Zašto volim televiziju?, Zagreb 1988.

N. Pu.

TELEVIZIJSKI SPOT → REKLAMNI FILM

TELICKINA, Valentina Ivanovna, sovj. glumica (10. I 1945). Diplomirala glumu na visokoj film. školi VGIK u Moskvi. Na filmu debitira 1966, dok pažnju privlači 1967. ulogom dostavljalice — novinarske aspirantice u *Novinaru* S. A. Gerasimova. Otada u više filmova zapaženo profilira mlade žene koje instinktivno pronalaze svoj životni put (npr. *Neobična izložba*, 1969, E. N. Šenge-laje). Od sredine 70-ih godina sve češće tumači slojevit dramske uloge, osobito uspješno u filmovima *Močvara* (G. N. Cuhraj, 1978), *Pet večeri* (N. S. Mihalkov, 1978) i *Vasa* (G. A. Panfilov, 1983). Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Cik-cak uspjeh* (E. A. Rjazanov, 1970); *Početak* (G. A. Panfilov, 1970); *Na jezeru* (S. A. Gerasimov, 1970); *Galeb* (J. J. Karasik, 1970); *Zlatna vrata* (J. I. Solnceva, 1971); *Prvi put udata* (J. J. Hejfic, 1980).

N. Pc.

TEMELJNO SVJETLO, rasvjetna tehnika kod koje se čitav scenski prostor osvjetljuje mekanim svjetlom (→ SVJETLO, FILMSKO) slabog intenziteta koje služi kao podloga na koju se jačim reflektorima »nanose« efekti namijenjeni fotogr. modeliranju objekta. Tako se sprečava eventualni previsoki kontrast svjetla, ali T. mora biti barem 2 puta slabije od ekspozicijske razine, kako modeliranje objekta ne bi bilo poništeno. Ta tehnika ima prednosti pred uporabom dopunskog svjetla koje se postavlja u blizini kamere (→ RASVJETA, FILMSKA) ukoliko je u pitanju dinamička mizanscena, jer je intenzitet temeljnog svjetla jednak na čitavom scenskom prostoru, dok intenzitet dopunskog svjetla ovisi o udaljenosti između izvora i objekta. Izvodi se postavljanjem velikog broja slabih rasvjetnih tijela na strop studija, te razapinjanjem bijelog platna iznad scenografije, kroz koje se zatim usmjeravaju reflektori čije svjetlo na taj način postaje omekšano, a u manjim prostorima reflektiranjem svjetla od stropa, pri čemu treba voditi računa o boji stropa.

Bo. Pop.

TEMPERATURA BOJE → SVJETLO, FILMSKO

TEMPLE, Shirley, am. glumica (Santa Monica, California, 23. IV 1928). Kći bankovnog činovnika, već od 3. godine uči ples i odmah debitira na filmu u serijalu *Dječje burleske*; u tim kratkim zab. filmovima djeca imitiraju popularne zvijezde (sama T. Marlene Dietrich i dr.). Na igr. filmu debitira 1932, a prvu gl. ulogu — djevojčice koju usvaja kockar (A. Menjou) — igra u filmu *Mala gospodica Marker* (A. Hall, 1934), nakon čijeg uspjeha potpisuje 7-godišnji ugovor s kompanijom Fox. Otada nastupa uz najveće hollywoodske zvijezde, a popularnost joj vrtoglavo raste (1935–38. prva je na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca, a na njoj se nalazi još 1934. i 1939) te postaje najpopularnija dječja zvijezda svih vremena. Kovrčave kose, zračeci vedrinom, nadarena plesačica i pjevačica, u djetinjoj verziji → naivke iz filmova D. W. Griffitha, nedužno koketna i poduzetna, djelujući inteligentno (ne i starmalo), u doba ekon. krize bila je oличеje optimizma — »dijete kakvo su svi željeli imati«. Međutim, već od 1940. karijera joj dolazi u krizu: ratne godine zahtijevaju drugačije vrste zabave, a na



SHIRLEY TEMPLE

njoj se primjećuju prvi znaci odrastanja. S nekoliko uloga tinejdžerki (npr. *Otkako si otišao*, 1944, J. Cromwella, te *Neženja i maloljetnica* I. Reisa i *Medeni mjesec* W. Keighleyja, oba 1947) i mladih žena (npr. *Na apaškoj granici*, 1948, J. Forda i *Gospodin Belvedere odlazi u koledž*, 1949, E. Nugenta) nema većeg uspjeha, pa se 1950. povlači. Nastupila je u 42 cjelovečernja filma; njenom najboljom ulogom smatra se ona hrabre djevojčice koja živi s brit. vojnicima u Indiji u *Maloj Willie Winkie* (1937) J. Forda. God. 1935. primila je specijalni Oscar. Potkraj 50-ih godina pokušala se vratiti s nekoliko tv-emisija. Kao konzervativna političarka Republikanske stranke bila je 1968. am. predstavnik u UN, 1974–76. am. ambasador u Gandi i dr.

Njen prvi suprug **John Agar** je poznati glumac.

Ostale važnije uloge: *Carolina* (H. King, 1934); *Sada i zauvijek* (H. Hathaway, 1934); *Mali pukovnik* (D. Butler, 1935); *Heidi* (A. Dwan, 1937); *Rebecca sa Sunnybrook farme* (A. Dwan, 1938); *Mala princeza* (W. Lang, 1939); *Plava ptica* (W. Lang, 1940).

LIT.: J. Beatty, Shirley Temple, Akron 1935; L. Eby, Shirley Temple: The Amazing Story of the Child Actress Who Grew Up to Be America's Fairy Princess, Derby 1962; N. J. Zicold, The Child Stars, New York 1965; L. Burdick, The Shirley Temple Story, New York 1975; J. Basinger, Shirley Temple, New York 1975; R. Windeler, Shirley Temple, London 1976; R. Windeler, The Films of Shirley Temple, Secaucus 1978.

B. Vid.

TEORIJA AUTORÂ → POLITIKA AUTORÂ

TEORIJA FILMA, spekulativna disciplina koja film proučava kao sredstvo komunikacije i kao umjetnost, istražujući suštinu i sastavne elemente film. fenomena, postupke koji se primjenjuju pri stvaranju i načine primanja film. djela. Obično se smatra da je T. dio → *filmologije*, s obzirom na tumačenje po kojem je filmologija sintetička disciplina sačinjena od svih nauka koje razmatraju medij, mada je — historijski promatrano — filmologija samo jedno od niza različitih usmjerenja u razvoju teorije filma. Ponegdje (npr. na franc. jezičnom području) često se zamjenjuje terminom → *estetika filma* (koji nije općeprihvaćen). Uža upotreba pojma, po kojoj je T. komplementarna estetici filma u smislu distinkcije što ju je M. Des-soir uspostavio između opće nauke o umjetnosti i filoz. estetike, nije zapažena.

Prvi, rudimentarni oblici teorijskog razmišljanja o filmu javljaju se još u prvom deceniju XX st. u Italiji i Francuskoj kao fragmenti kritičkih pri-

kaza filmova ili oglada o teatru; Poljaci pretendiraju na to da je teorija filma rođena u njihovoj zemlji još u posljednjim godinama XIX st. — u tekstovima *Bolesława Matuszewskog*, koji je pisao o filmu kao hist. dokumentu. Međutim, u prve sistematske teorije filma ubrajaju se rana učenja R. Canuda u Francuskoj (oko 1911) te N. V. Lindsaya (1914) i H. Münsterberga (1916) u SAD. Najranija teorijska škola, koja film. medij shvaća kao izraz ljudske duhovnosti saopćen posredstvom predočavanja fiz. svijeta, razvija se u Francuskoj 20-ih godina, s rezonancama sve do sredine stoljeća u učenjima → *vizualizma*, koji — pored Canuda — reprezentiraju i L. Delluc, G. Dulac, L. Moussinac, E. Faure, J. Epstein, E. Vuillermoz i dr. U razdoblju nij. filma javljaju se još → *montažna škola* u SSSR-u, koju su činile teorije što su estetsku prirodu filma vidjele u povezivanju kadrova radi stvaranja značenja koja u sâlim kadrovima nisu bila sadržana (L. V. Ku-lješov, D. Vertov, V. I. Pudovkin, S. M. Ejzenštejn i dr.), i → *formativna teorija*, koja najčešće proučava razlike između dojma stvarnosti i dojma što ga stvara film. slika, stavljajući težište na posebne uobičajateljske postupke koje medij filma nudi, tzv. »specifična izražajna sredstva« (Münsterberg, R. Arnhem, B. Balázs, R. Spottiswoode i sl.). Teorijska učenja nastala u epohi nij. kinematografije imala su pojedinačnih ili grupnih odjeka i u razdoblju zv. filma, sve do današnjeg dana (A. Gerbi, G. Debenedetti, S. A. Luciani, C. Ragghianti, a naročito U. Barbaro i L. Chiarini u Italiji, E. Iros i G. Groll u Njemačkoj, A. Malraux u Francuskoj, P. Rotha i R. Manvell u Vel. Britaniji, V. N. Ždan u SSSR-u, J. Kučera u ČSSR i → *gramatičari* u raznim zemljama). Posebnu orijentaciju, koja se proteže od najranijih dana do najnovijeg vremena, čine → *teorije avangarde*, koje promatraju film sa stajališta pojedinačnih poetika što se postavljaju izvan uobičajenih tokova mišljenja o mediju ili raspravljaju o problemima tzv. eksperimentalnog i avangardnog stvaralaštva (F. T. Marinetti, F. Léger, H. Richter, M. Deren, S. Vorkapich, J. -I. Isou, J. Mekas, M. Snow, S. Brakhage, P. Sitney Adams, G. Youngblood, R. Gidal i dr.).

Moderna teorija filma, prema vladajućem shvaćanju, počinje sa A. Bazinom i njegovim proučavanjem ontoloških aspekata film. slike (1946) koji uzrokuju intenzivan dojam fiz., naročito prostorne stvarnosti u gledaočevoj svijesti, a na čemu se zasniva psihol. i estetsko svojstvo medija. G. Cohen-Se'at je osnivač → *filmologije*, spekulativne discipline koja se služi metodom i spoznajama dr. nauka da bi objasnila film. fenomen; to je potaknulo razvoj gl. teorijskih škola novijeg vremena. Prva je → *fenomenološka škola*, koja se oslanja na fenomenološku filoz. misao (M. Merleau-Ponty, E. Souriau, J. -J. Rimiéri, R. Ingarden, P. Laffay, R. Mumiér, u novije vrijeme S. Cavell i G. W. Linden), a također i na proučavanja u oblasti psihologije percepcije (A. Michotte van den Berck, H. Wallon), zatim na teološke spekulacije (A. Ayfre, H. Agel) te na dostignuća antropologije (E. Morin). U 60-im i 70-im godinama dominirala je → *semiolška škola* zasnovana na strukturalističkim shvaćanjima čije je porijeklo u strukturalnoj lingvistici F. de Saussurea i semiotičkoj logici Ch. S. Peircea i Ch. Morrisa; glavni su prethodnici bili rus. formalisti V. B. Sklovski, J. N. Tinjanov, B. M. Ejhenbaum i R. Jakobson, a vodeći predstavnici R. Barthes, J. Mišy, Ch. Metz i dr. u Francuskoj, P. P. Pasolini, U. Eco, G. Bettiini i E. Garroni u Italiji, V. V. Ivanov i J. M. Lotman u SSSR-u, A. Jackiewicz i A. Helman u Poljskoj, P. Wollen u Vel. Britaniji i kritički orijentirani

B. Henderson u SAD. Poseban ogranak ovog usmjerenja, koji je objedinio metode strukturalizma i marksizma te nasljedovao → *marksističku teoriju* iz 30-ih i 40-ih godina (W. Benjamin, A. Hauser, Gy. Lukács, J. H. Lawton, Th. Adorno, G. Aristarco /pored Barbara i Chiarinija/) čini *neomarksističko usmjerenje* iz 60-ih i 70-ih godina nastalo u Francuskoj, a kasnije prošireno i u dr. sredine, čiji su gl. predstavnici J.-L. Baudry, J.-P. Lebel, J.-L. Comolli, P. Bonitzer, J.-P. Oudart i N. Burch. Najnovija varijanta ove strukturalističke orijentacije obuhvaća pristaše tzv. *dubinske analize filma*, koja se usmjeruje na analizu pojedinačnih film. djela (M.-C. Ropars-Wuilleumier i R. Bellour u Francuskoj, S. Heath u Vel. Britaniji). Svojevrsni su sljedbenici Bazinovih učenja, koji se ne mogu svrstati ni u jednu od spomenutih škola, tzv. *postbazinovci* — A. Astruc s teorijom *filma-nalopera* i M. Martin, uz krug kritičara i esejista oko časopisa «Cahiers du Cinéma» koji su 50-ih godina zastupali → *politiku autora* (F. Truffaut, E. Rohmer, M. Mourlet, A. Sarris i dr.), bliskim učenjima teoretičara-realista S. Kracauera te apologeta → *filma-istine* u Francuskoj u isto vrijeme (Comolli u prvoj fazi i L. Marcovelles), nastavljajući dokumentaristički orijentiranih mislilaca iz 30-ih godina kao što su J. Vigo i J. Grierson.

Teorija filma je *Cohen-Séatovim* inicijativama odmah poslije II svj. rata kao predmet univerzitetske nastave prodrla najprije na Sorbonne u Parizu, a zatim i u visokoškolske nastavne programe u Italiji, SSSR-u, SFRJ, Nemačkoj, SAD i dr., a predaje se i na specijaliziranim film. školama u svijetu pod različitim nazivima (*teorija filma*, *estetika filma*, *filmologija*), obuhvaćajući historiju film. teorija i sustavno učenje o mediju. Du. S.

TEORIJA KOMUNIKACIJE, teorijska disciplina što proučava komunikacijske pojave.

Opća odredba i discipline. Komunikacija je svaki onaj proces u kome sudjeluju ljudi, a u toku kojega se planirano potiče i razrađuje spoznajno temeljena društ. kooperacija među sudionicima; u tom procesu se s pomoću specijaliziranih perceptibilnih pojava razrađuju kooperativno temeljeni doživljaji u sudionik procesa. Zato je i film komunikacijska pojava: projicirana film. slika i emitiran zvuk jesu perceptibilne pojave kojima su se tako isplanirale značajke kako bi one izazivale spoznajno temeljene reakcije u opažaća, i to reakcije od kooperativne vrijednosti za sve one koji se na prikladan način uključuju u film. proces — bili to proizvođači filma, bilo gledaoci. Film. djelo je, dakle, *komunikat*, a oni koji međusobno komuniciraju jesu *komunikanti* (gledaoci s gledaocima i proizvođači s gledaocima).

Kako poimanje filma kao komunikacijske pojave unosi nove perspektive u postojeću film. teoriju, zasniva se poseban *komunikacijski pristup filmu* uopće i govori se o *komunikacijskoj teoriji filma*, unutar koje se izdiferenciralo nekoliko grana. a) Rukovanje transmisijским tvornim aspektom komunikacije posebno se proučava u sklopu inženjerskog pristupa koji se obično naziva *teorijom informacija* (također *teorijom komunikacija*, kad se nju vezuje s mat. modelima transmisijских procesa); b) Spoznajni aspekt komuniciranja posebno se razrađuje u sklopu filoz., psihol., lingvističkog, odn. estetičkog pristupa (ili svih njih interdiciplinarno povezanih), a specijalizirane discipline za proučavanje tog aspekta jesu: → *semiologija*, *opća semantika*, odn. različite *jezične teorije*; c) Kooperativni, socijalno uporabni aspekt komuniciranja posebno se razrađuje u sklopu sociol. i sociopsihol. teorija, a unutar sljedećih disciplina: *teorije masovnih komunikacija*, *teorija društvene*

interakcije, odn. u sklopu *pragmatike i teorije komunikacijskog djelovanja* (→ SOCIOLOGIJA FILMA).

Premda je shvaćanje da je film komunikacijska pojava bilo implicitno u svim tzv. jezičnim ili gramatičnim teorijama filma (→ JEZIK, FILMSKI; TEORIJA FILMA), film se izričito počelo tumačiti u komunikacijskim odrednicama tek u sklopu *teorije masovnih komunikacija* što se javila kao posebna sociol. disciplina na prijelazu iz 30-ih u 40-e godine, osobito u SAD, a kasnije i u sklopu film. *semiologije* (60-im, 70-im i 80-im god.).

Temeljni pojmovi. Svaka od tih teorijskih disciplina razvija svoje temeljne pojmovne distinkcije i terminologizira ih. Kako se aspekti teorije masovnih komunikacija i terminologija semiologije filma razmatraju drugdje (→ SOCIOLOGIJA FILMA; SEMIOLOŠKA ŠKOLA), ovdje su razrađeni samo inženjerski pojmovi teorije komunikacija primijenjene na film.

Informacijom (ili *obavješću*) naziva se sve što ima spoznajno-kooperativne posljedice po sudionike u film. procesu. S inženjerskog stajališta, međutim, informacijom se naziva svaka jedinična izmjeriva promjena što ima alternativu, a ima neku spoznajno-kooperativnu posljedicu u krajnjem ishodu. Količina takvih promjena čini količinu informacija. U filmu informativnost pretežno ovisi o karakteristikama projicirane slike i zvuka, a manjim, premda ne manje važnim dijelom, i o nekim karakteristikama koje okružuju film. sliku (npr. plakati, vijesti o filmu, »rituali« koji okružuju datu film. projekciju i sl.). Informacije dobivene na temelju značajki same projicirane film. slike nazivaju se *priopćajnim* (*imanentnim*) *informacijama*, a informacije dobivene na temelju okolnih značajki što prate projekciju filma nazivaju se → *metafilmskim* ili *metakomunikacijskim informacijama*.

Informacije se grade i prenose s pomoću materijalnog prijenosnika, nosioca, a često s pomoću serije takvih prijenosnika. Njih se najčešće naziva → *medijem*, *provodnikom* ili *kanalom*. Na filmu, provodnik je film. vrpca, odn. projekcijski snop svjetla, odn. svjetlosno-zvukovne promjene koje se proizvode na platnu i u zvučniku. Ali, provodnik može biti i video-vrpca (pri emitiranju na televiziji), video-disk, kompjutorska disketa i sl. naprave za prijenos i pohranu film. slike.

Ona struktura značajki provodnika koja ima postojanu informativnost, spoznajno-kooperativnu vrijednost, kroz sve transmisijске transformacije naziva se *priopćenje* (*poruka*, *saopćenje*, *vijest*, *komunikat*). Jedan film predstavlja jedno priopćenje ako je identifikabilan u svim promjenama kroz koje prolazi.

Pri prijenosu iz jednog provodnika u drugi (npr. s film. vrpce u projiciranu sliku i emitirani zvuk) mora se očuvati struktura priopćenja, premda se mijenjaju materijalni nosioci — provodnici. Ona struktura značajki provodnika koja doprinosi očuvanju strukture priopćenja (a time i očuvanju informacije) naziva se *kod*. Kod se, prema tome, mijenja kako se mijenja provodnik pri transmisiji. Prebacivanje iz jednog koda u drugi naziva se *kodiranje*; upisivanje planirane informacije u određeni kod naziva se *enkodiranje*, a izvlačenje informacije iz određenog koda → *dekodiranje*; sprave s pomoću kojih se to radi nazivaju se *enkoderi* i *dekoderi*. Tako, na filmu je snimanje, laboratorijska i montažna obradba proces enkodiranja, a projekcija je dio faze dekodiranja; snim., laboratorijska i montažerska oprema čini dio enkodera, a projekcijske reproduktivne naprave (projektor, zvučnici, video i dr.) čine dio dekodera.

Informacije imaju svoje *izvorište* i svoje *odredište*. Izvorište je, uglavnom, čovjek, ali to može biti i čovjekova okolina (ako je čovjek planirano informacijski obrađuje). Takav je slučaj upravo s filmom (fotografijom, elektronskim snimanjem, fonografskim zapisima i sl.), jer tu je izvorište okolina koju čovjek snimateljski i → *profilmski* obrađuje. Kad je izvorište informacija okolina, kako je to gore ocrtno, tada se enkodiranje obično naziva *registracijom* ili *snimanjem*. U tom slučaju enkoderske (snimateljske) naprave nastoje očuvati dio strukturalnih značajki snimane okoline jer one imaju informacijsku vrijednost (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO). Informacije su, u sklopu komunikacije, namijenjene nekom odredištu, i to odredište je, u krajnjoj crti, uvijek čovjek. Za njega se pretpostavlja da će iz ponuđenog priopćenja znati izvući spoznajno-kooperacijske vrijednosti zbog kojih je film izrađen, odn. da će rekonstruirati kod s pomoću kojeg će uspeti dekodirati informacije koje se nude u datom priopćenju.

Osobe koje određuju izvorište priopćenja, te upravljaju njime i artikulacijom informacija, nazivaju se *komunikatori* (*priopćavatelji*, *pošiljatelji*), a osobe koje primaju informaciju, koje su njezino odredište, nazivaju se *primatelji* (*recipijenti*, *adresanti*). Primatelji, u slučaju filma, jesu *filmski gledaoci* odn. *filmska publika*, a pošiljatelji su *proizvođači filma*, *distributeri* i *prikazivači* odn. *naručioci filma* (u slučaju tzv. → naručenog filma).

Transmisija priopćenja datim provodnikom može biti kratkoročna, prolazna: priopćenje se zadržava u datom provodniku kratko vrijeme, privremeno. Ali priopćenje može biti i pohranjeno na dulji rok u provodniku; takvo priopćenje naziva se *dugoročnim*, a ono prvo *kratkoročnim*. Telefonski razgovor je primjer kratkoročnog priopćenja, dok je film tipično dugoročno pohranjeno priopćenje — tzv. *zapis*. Kratkoročno priopćenje može biti dugoročno pohranjeno, zapisano, kako je slučaj s magnetofonskom snimkom telefonskog razgovora, ili film. snimkom nogometne utakmice. Ali, može se uobličiti poseban tip priopćenja planiran za pohranu, gdje je upravo zapis finalno, planirano priopćenje. To je slučaj s filmom, i u takvim prilikama cijeli proces stvaranja konačnog koda. zapisa (→ VRPCE, FILMSKA) jest proces enkodiranja, a film. zapis je planiran da bude dekodiran u različitim situacijama, od vrlo različitih ljudi.

H. Tć.

TEORIJA PRIKAZIVANJA, također *mimetička teorija*, *teorija imitacije* i *teorija podražavanja*, sistem ideja kojim se objašnjava prikazivanje odn. distinkcije između prikazivačkih i neprikazivačkih pojava (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO). Karakteristika je tradic. teorije prikazivanja, čiji korijeni sežu u helensko doba, usmjerenost k funkciji koju prikazivanje ima u umj. djelu, a ne analiza samog pojma i značajki prikazivanja. Tek u XX st., pretežito u sklopu filoz. semantike i semiologije, razvila se teorija prikazivanja (engl. *theory of representation*, njem. *Darstellungstheorie*) u svomu suvremenom obliku, izdvojivši se iz okrilja tradic. estetike. Estetičko »krilo« film. teorije isprva se bavilo prikazivanjem na način tradic. teorije mimeze, i tek je semiologijski pristup, u 60-im godinama, potaknuo na uključivanje u suvremenu teoriju prikazivanja.

U odgovoru na osnovni problem ponuđeno je više vrsta teorija. *Teorija iluzionizma* tvrdi da prikazivačko djelo stvara iluziju da smo suočeni sa samom stvarnošću; ta je teorija preuska, jer ne može protumačiti neiluzionističke oblike prikazivanja koji ipak dominiraju. *Ikonička teorija* (analogijska teorija, teorija homologije) tvrdi da homolo-

gija između prikazivačkog djela i prikazanog pri- zora omogućuje prikazivanje; ta teorija, osobito u kombinaciji s referencijalnom teorijom, danas je najdominantnija. *Referencijalna teorija (deskriptiv- ska teorija)* tvrdi da je slikovno prikazivanje samo jedna podvrsta označavanja (referencije, denotaci- je), i da podliježe konvencijama (pravilima) što ravnaju označavanjem. Razlika između prikazi- vačkog označavanja i drugačijega jest u tipu kon- vencije što ravnja označavanjem. Konvencija što ravnja prikazivanjem proglašava se ponekad »pri- rodnom«, »nearbitrarnom«, a suprotna konvenci- ja »stvorenom«, »arbitrarnom«. Teškoće referen- cijalne teorije su mnogobrojne, i ona je podvrgnu- ta progresivnim revizijama. Najčešće se danas spaja s ikoničkom teorijom u sklopu semiologije. *Sintaktičko-semantička teorija* smatra da splet sin- taktičko-semantičkih sistemskih obilježja odluču- je hoće li se neko djelo držati prikazivačkim ili neprikazivačkim (ta su obilježja, npr., analognost nasuprot digitalnosti, odn. kompaktnost nasuprot diskretnosti, neizdiferenciranost nasuprot izdife- renciranosti i dr.). *Sintaktička teorija* dobro obja- ņnjava razliku između, npr., verbalnoga i slikov- nog označavanja, ali ne i između slikovnog prika- zivanja i slikovne apstrakcije. *Pragmatička teorija* oslanja se o neke od gore navedenih teorija u ob- jašnjanju pojma prikazivanja, ali tome pridru- žuje pov. perspektivu spojenu s kritikom ideolo- gije; tvrdi, naime, da je naše prepoznavanje poja- va kulturno standardizirano ideol. institucijom, i da je razlika između prikazivanja i neprikaziva- nja nadasve kult. razlika, povijesno-ideologijski uvjetovana i povijesno promjenljiva. Kako film. prikazivanje donosi neke dodatne probleme, oso- bito problem reproduciranja (tj. snimanja), što podrazumijeva izravnu fizikalnu vezu između predmeta koji se snima i snimke, to se u odnosu na film (i fotografiju) postulara tzv. *reprodukcij- sku teoriju* film. snimke, prema kojoj je tzv. živo snimani film (za razliku od animiranoga) — osim što je prikazivački (ikonički) — još i reprodukti- van (indeksalan).

LIT.: Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, London 1931; E. H. Gom- brich, *Art and Illusion*, Princeton 1961; K. Méc, *Ogledi o značenju filma* I, Beograd 1962; N. Hartman, *Estetika*, Beograd 1968; N. Goodman, *The Languages of Art*, New York 1968; P. Vollen, *Znaci i značenje u filmu*, Beograd 1972; J. Lotman, *Semiotika filma*, Beograd 1976.

TEORIJE AVANGARDE, učenja teoretičara koji su svoja shvaćanja film. medija zasnivali na postavkama izvan uobičajenih tokova mišljenja o njemu — bilo kao poetika avangardnih težnji u stvaralačkoj praksi, bilo kao autohtone teorije. Prvi je bio F. T. Marinetti, koji je na film primijeno- no zahtjeve *futurizma* (što ih je sam proklamirao). Teoretičari *prve i druge avangarde* (F. Léger, A. Gance, G. Dulac, H. Richter) branili su kon- cepte koji su se vezivali uz → *čisti film* (→ *ap- straktni film*, te → *impresionizam* i → *nadrealizam* u Francuskoj i Njemačkoj 20-ih godina i kasnije). R. Kurtz i L. H. Eisner zastupaju pak → *ekspresi- onizam*. U 40-im i 50-im godinama u Francuskoj djeluju A. Kyrrou, zastupnik nadrealizma, i J.-I. Isou, s posebnom teorijom filma kao »protjecanja reprodukcije«, a u SAD M. Deren, preteča → *strukturalističke škole*, i S. Vorkapich, zastup- nik stvaralačke montaže. S pojavom am. → *under- grounda*, poetike ličnog opredjeljenja objavljuju J. Mekas, M. Snow, S. Brakhage i dr. Posebno se ističe koncept *materijalističkog filma* P. Sharitsa, u kojem se izraz usredotočuje na materijalnu i opti- čku podlogu fotogr. procesa (vrpca, perforacija, zrno u emulziji, svjetlosna i zv. registracija itd.). LIT.: G. Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970; P. Adams Stiney, *Visionary Film*, New York 1974; P. Adams Stiney, *The Essential Cinema*, New York 1975.

Du. S.

TERAYAMA, Shuji, jap. redatelj, scenarist i pi- sac (otok Honshu, 10. XII 1935 — Tokio, 4. V 1983). Sa 9 godina ostaje bez oca, pa ga usvaja rođak — vlasnik kino-dvorane, koji mu tako omu- gućuje otkrivanje »sedme umjetnosti«. Zbog slaba zdravlja nekoliko godina provodi u bolnicama, gdje počinje pisati poeziju i kaz. komade. Svoje multimedijске interese usmjeruje prema romanu, radio-drami, jazzu, boksu i filmu. God. 1967. putuje oko svijeta i — u suradnji sa T. Matsumo- tom — realizira dokum. film *Mora* (Hahatachi). Inače, film. karijeru je otpočeo kao scenarist: npr. M. Shinode (*Suho jezero*, 1960; *Epitaf za moju ljubav* i *Moje lice crveni u sumrak*, oba 1961; *Buraihan/Skandalozne avanture Buraihana*, 1970) i S. Hanija (*Nanami — paklena ljubav*, 1968). Pored niza kratkometr., eksp. filmova, realizira i avangardne transpozicije svojih plodnih teatar- skih istraživanja u cjelovečernjim filmovima *Baci- mo knjige i izađimo na ulice* (Sho o sutetoy machi e deyo, 1971), kojim ostvaruje najveći uspjeh, *Pastoralna skrivalica* (Den-en ni shisu, 1974), *Boksač* (Bokusan, 1978) i *Zbogom, dugo* (Saraba hakobune, 1983). Pokušaj komerc. koprodukcije *Plodovi strasti* (Les fruits de la passion, 1980, u Francuskoj), sa K. Kinskim u gl. ulozi, urodio je neuspjehom.

U filmovima, kao i u kaz. komadima (koje postavlja u okviru svoje trupe osnovane 1967) demonstrira nemirnu, istraživačku prirodu i neu- krotiv duh rušitelja stilskih kanona; svojim ne- konvencionalnim kaz. predstavama velike je us- pjehe ostvario ne samo u Japanu, već i u SAD i Evropi.

N. Sić.

TERCIJARI → HARMONIČKO SLAGANJE BOJĀ

TERJEHOVA, Margarita Borisovna, sovj. glumi- ca (Turinsk, Sibir, 25. VIII 1942). Započela je studirati na sveučilištu u Taškentu, s kojeg je prešla u glum. školu moskovskog kazališta Mos- sovjet, gdje je diplomirala 1964. Na filmu debitira 1966, a prvi veći uspjeh postiže 1972 (*Monolog* I. A. Averbaha, sloquent portret junakinje u 20- godišnjoj potrazi za ljubavlju). Glum. vrhunac ostvaruje u *Zrcalu* (1974) A. A. Tarkovskog, u dvostrukoj ulozi majke i ljubavnice, postižući začudan raspon emocionalnosti i distanciranosti, instinktivnosti i zrelosti. Nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Četvrti* (A. B. Stolper, 1973); *Moskva, ljubavi moja* (A. N. Mitta, 1974); *Plava ptica* (G. Cukor, 1976).

N. Pc.

TERRY, Paul, am. producent, animator i reda- telj (San Mateo, California, 19. II 1887 — New York, 25. X 1971). Isprva fotoreporter, potom ka- rikaturist Hearstova novinskog lanca. Na filmu od 1914/15. kao producent (u crt. produkciji). Prvi uspjeh postiže 1916. u Vel. Britaniji, gdje sa P. Sullivanom kreira vrlo popularni lik *Sammyja*. Po povratku u SAD najčešće surađuje s kompani- jom Fox. Dalje uspjehe postiže serijama: 20-ih godina *Ezopovim basnama*, a 30-ih slijede *Paul Terry-Toons* i *Terrytoons* (u kojima su najpopular- niji likovi *Mighty Mouse* i tandem *Heckle and Jeckle*), te *Farmer Alfalfa*. Popularnost njegovih crt. produkcija omogućila mu je da u *New Rochel- leu* (država New York) otvori vlastiti studio. Po- vlašci se 1955, kada studio i fundus od više od 1000 anim. filmova prodaje tv-kompaniji CBS.

S polazištem u humanoidnim (ne animalnim) likovima, te s principom paradoksalnih obrta i pretjerivanja do krajnosti (po kritici: »masovne groteske« i »kolektivnog nonsensa«), T. je — uz P. Sullivana, braću Fleischer i mladog Disneyja — jedan od prvaka rane figurativne burleskne animacije.

Red.

TERZIEFF, Laurent (pr. ime L. Tchemerzi- ne), franc. glumac (Pariz, 25. VI 1935). Od mla- dosti istaknut kaz. glumac izražena senzibiliteta prema avangardnome; zbog nadarenosti, u počeci- ma karijere ocijenjivan je kao nastavljatelj slavnog tradicije L. Jouveta i G. Philipea. Na prijelazu u 60-e godine jedna je od nada i franc. filma. Debitira ulogom ciničnog predstavnika ondašnje mlade generacije u filmu *Varalice* (1958) M. Car- nea — likom koji istodobno reflektira nihilizam generacije → buntovnika bez razloga i parišku pomodnu »kvaziegzistencijalističku« atmosferu; bez šarma J.-P. Belmondoa (koji je u *Varalicama* tumačio epizodu), ubrzo mu je prepustio prven- stvo u popularnosti. Ipak, istaknuo se s još nekoli- ko uloga — u ambicioznim filmovima osrednjega komerc. uspjeha: kao rus. zarobljenik u *Kapu* (1960) G. Pontecorva, kao stendhalovski junak u *Vanini Vanini* (1961) R. Rossellinija i kao mo- ral. junak antiratne drame *Ne ubij* (1961) C. Autant-Laraa. Narator je u *Tajni kabarea* (1961) J. Doniol-Valcrozea. Od kraja 60-ih godina pro- rjeđuje film. nastupe, ali zato učestallje glumi na televiziji (npr. tal. tv-serija *Mojsije* G. De Bosija).

Ostale važnije uloge: *Točno u dvanaest* (G. von Radvanyi, 1959); *Regate u San Franciscu* (C. Autant-Lara, 1959); *Hrabra noć* (M. Bolognini, 1959); *Zrno pjeska* (P. Kast, 1965); *Ja i ljubav* (S. Bourguignon, 1966); *Soledad* (J. Audry, 1967); *Mliječna staza* (L. Bunuel, 1969); *Zatvore- nica* (H.-G. Clouzot, 1969); *Medeja* (P. P. Pasoli- ni, 1969, u ulozi kentaura); *Kiša nad Santiagom* (H. Soto, 1975); *Tatarska pustinja* (V. Zurlini, 1976); *Utopija* (G. Blain i I. Azimi, 1978); *Detek- tiv* (J.-L. Godard, 1985).

LIT.: C. Mauriac, Laurent Terzieff, Paris 1980.

An. Pet.

TESHIGAHARA, Hiroshi, jap. redatelj i pro- ducenat (Tokio, 28. I 1927). Diplomirao slikarstvo u Tokiju (1950). Kontakt s filmom ostvaruje kao kritičar. Tokom 50-ih godina režira dokum. fil- move i asistira angažiranom sineastu F. Kameiju. Na igr. filmu debitira *Klopkom* (Otoshiana, 1962) u vlastitoj produkciji, koju je sam nazvao »dokum- entarnom fantazijom«, iako se radi o psihol. thrilleru s elementima nadrealizma. Iz njegova nevelikog opusa izdvaja se *Zena na pjesku* (Suna no onna, 1964, nagrađivan u Cannesu) prema noveli naprednog pisca K. Abea, gdje izazovnim vizualnim stilom i inzistiranjem na krupnim pla- novima kroz egzistencijalnu dramu dvoje ljudi posredno oslikava razbijene iluzije čitave poratne

H. TESHIGAHARA, *Zena na pjesku*



generacije u Japanu. Implantiranje »psihološkog simbolizma« (N. Burch) u žanrovski okvir thriller-a u kasnijim projektima manje je provokativno i uspješno. Nakon prometne nesreće 1970. smanjuje aktivnost i uglavnom radi za televiziju.

Ostali važniji filmovi — dokum.: *Hokusai* (1953); *José Torres* (1959); igrani: *Lice drugoga* (Tanin no kao, 1966); *Čovjek bez mape* (Moetsukita chizu, 1968); *Ljetni vojnici* (Summer Soldiers, 1972); *Čajna ceremonija* (Rikyu, 1989). N. Sić.

TESICH, Steve, am. scenarist i književnik srp. porijekla (Užice /danas Titovo Užice/, 1941). U SAD od 14. godine, studirao na sveučilištima Indiana i Columbia. Rađajući doktorsku disertaciju o rus. književnosti na Columbiji, počinje pisati kaz. komade; njegov prvi komad *Drvosječe* izводи 1970. American Place Theatre (kasnije još 6). Već za svoj prvi scenarij *Četiri mangupa* (P. Yates, 1979), intimističku, gotovo autobiografsku priču o četvorici mladića u malomu provincijskom gradiću u Indijani koji se nalaze na raskršnici životnih opredjeljenja, osvaja Oscar. SI. formulu upotrebljava i u svojevršnom nastavku *Četvero prijatelja* (A. Penn, 1981). U međuvremenu se s uspjehom okušao i u krim. žanru (*Očevicu*, 1981, P. Yatesa). Nakon toga T. kao da gubi stvaralačku svježinu — scenariji su mu sve rjeđi i sve blijedi, pa se okreće adaptaciji romana (*Svijet po Garpu*, 1982, G. R. Hilla /prema J. Irvingu/). U novije vrijeme tek povremeno piše za film (*Eleni P. Yatesa i Američki letači*, J. Badhama, oba 1985). Dr. Je.

TESSARI, Duccio, tal. redatelj i scenarist (Genova, 11. X 1926). Studirao kemiju. Isprva se u rodnom gradu bavi dokum. filmom i producersko-organizacijskim poslovima. Prešavši u Rim asistira C. Galloneu, V. Cottafaviju i W. Staudieu, a osobito se ističe kao (ko)scenarist mnogih projekata tzv. neomitologizma. U tom okviru i debitira kao redatelj filmom *Dolaze Titani* (Arrivano i Titani, 1962), koji mu pribavlja pohvale kritike zbog inventivne žanrovske obnove prožete ironiziranjem stereotipije. Idući film *Lončar iz Venecije* (Il fornaretto di Venezia, 1963), pov., srednjov. melodrama koja ga uvodi u krug perspektivnih redatelja, smatra se njegovim najboljim ostvarenjem. Međutim, kasnije se njegov (dosta plodan) opus razvija u pravcu euforične, često nedomišljene eksploatacije motiva vesterna, krim. i pustolovnih filmova, u kojima dominira izvanjskost, ponekad nepreglednost i neobrazloženost akcijskih prizora.

Važniji filmovi (kao scenarist): *Kartaga u plamenu* (C. Gallone, 1960); *Kolos s Rodosa* (S. Leone, 1960); *Herkulova osveta* (V. Cottafavi, 1960); *Herkul osvaja Atlantidu* (V. Cottafavi, 1961); *Romul i Rem* (S. Corbucci, 1961); *Herkul u središtu zemlje* (M. Bava, 1961); *Aladinova čarobna svjetiljka* (M. Bava, 1962); *Za šaku dolara* (S. Leone, 1964).

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Velika želja* (Una voglia da morire, 1965); *Posljednji okršaj* (Una pistola per Ringo, 1966); *Povratak Ringa* (Il ritorno di Ringo, 1967); *Bolje udovica nego...* (Meglio vedova..., 1967); *Kopilad* (I bastardi, 1968); *Živi ili još bolje mrtvi* (Vivi, o preferabile morte, 1969); *Ta mala razlika* (Quella piccola differenza, 1970); *U Milanu ubijaju subotom* (La morte risale a ieri sera, 1971); *Živjela smrt... tvoja!* (Viva la muerte... tual, 1972, započeo S. Corbucci); *Heroji* (Gli eroi, 1973); *Veliki revolverasi* (Big Guns/Tony Arzenta, 1973); *Turdi ljudi* (Uomini duri, 1974); *Zorro* (1975); *Safari-ekspres* (Safari Express, 1977); *Zora lažnih bogova* (Alba dei falsi dei, 1979); *Tex Willer* (Tex e il signore degli abissi, 1986). Al. Pa.

TETZLAFF, Theodore-Ted, am. redatelj i snimatelj (Los Angeles, 3. VI 1903). Na filmu od poč. 20-ih godina kao laborant u studijima Foxa, potom asistent snimatelja, napokon (od 1926) i snimatelj. U Columbiji 20-ih godina uspješno surađuje sa F. Caprom, 30-ih snima prestižne filmove G. La Cave (*Moj čovjek Godfrey*, 1936), M. Leisena (*Jednostavan život*, 1937) i M. LeRoy-a (*Lude za skandal*, 1938), dok ugled jednog od vodećih am. direktora fotografije stječe 40-ih suradnjom sa R. Clair-om (*Oženih se vješticom*, 1942), G. Stevensom (*Što brojniji, to veseliji*, 1943), J. Cromwellom (*Začarana koliba*, 1945) i A. Hitchcockom (*Ozloglašena*, 1946). Od 1943. služi u II svj. ratu kao major zrakoplovstva. Kao redatelj debitira već 1941, a najveći uspjeh (osobito u kritike) ostvaruje 1949. thrillerom *Prozor* (The Window) o dječaku (B. Driscoll, tada velika dječja zvijezda) — svjedoku umorstva, kojem (osim ubojice) nitko ne vjeruje. Kako nakon toga više nije imao većeg uspjeha, 1958. se povlači; režirao je 13 igr. i 1 dokum. film.

Ostali važniji filmovi — kao snimatelj: *Ruganje* (B. Christensen, 1927); *Mlada generacija* (F. Capra, 1929); *Ruke preko stola* (M. Leisen, 1935); *Ljubav prije doručka* (W. Lang, 1936); *Istinita ispovijed* (W. Ruggles, 1937); *Swing High Swing Low* (M. Leisen, 1937); *Artisti i modeli u inozemstvu* (M. Leisen, 1938); *Čovjek u gradu* (M. Sandrich, 1939); *Sjeti se noći* (M. Leisen, 1940); *Dama je voljna* (M. Leisen, 1942); *Govor grada* (G. Stevens, 1942); kao redatelj: *Johnny Allegro* (1949); *Bijeli toranj* (The White Tower, 1950); *Blago izgubljenog kanjona* (The Treasure of the Lost Canyon, 1952); *Terror u vlaku* (Terror on a Train/Time Bomb, 1953). Dr. Je.

TEŽAK, Stjepko, lingvist, te film. pedagog i metodika (Požun kod Ozlja, 22. VII 1926). Doktor filoloških znanosti, profesor na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor jezičnih udžbenika (*Naš jezik*; *Jezik, izražavanje i stvaranje*) i metodičkih priručnika (*Govorne vježbe*; *Interpretacija bajke*; *Literarne, novinarske, recitatorske i srodne družine*; *Prilozi interpretaciji lirске pjesme*; *Gramatika u osnovnoj školi*), pisac brojnih znanstvenih, stručnih i popularizacijskih radova iz područja suvremenog jezika, metodike hrv. ili srp. jezika, dijalektologije i filmologije.

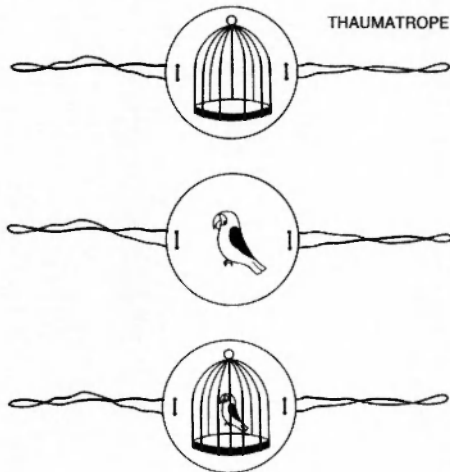
Kao jedan od inicijatora uvođenja filma u redovitu nastavu na općeobrazovnim stupnjevima i u nastavničkim obrazovnim ustanovama, te poticatelj razvitka dječjih film. aktivnosti, objavljivao je u pedagoškoj i film. periodici prikaze, kritike i interpretacije domaćih i stranih filmova, metodičke upute za izvođenje film. nastave i za rad u film. klubovima. Izradio je prve nastavne programe film. umjetnosti za osnovnu školu i pedagoške akademije u Hrvatskoj, te napisao više scenarija za element-filmove i tv-programe. Utemeljitelj je kolegija metodike nastave filma na Odsjeku za jugoslavenske jezike i književnosti zagrebačkoga Filozofskog fakulteta. Prvi je u SFRJ sustavno razradio metodiku film. nastave. Knjige o filmu: *Film u nastavi hrvatskosrpskog jezika* (Zagreb 1967); *Uvođenje u umjetnost filma i televizije* (Novi Sad 1977, sa M. Vrabecom); *Metode filmskog odgoja* (Metode filmske vzgoje, Ljubljana 1978, sa M. Vrabecom i M. Borčić); *Osnovi filmske kulture* (Novi Sad 1980, sa S. Micićem, M. Bapcem i M. Vrabecom); *Metodika nastave filma* (Zagreb 1990). Mi. Vr.

THALBERG, Irving Grant, am. producent (New York, 30. V 1899 — Hollywood, 14. IX 1936). Sin uvoznika tekstila njemačko-žid. podrijetla, T. je rođen sa srčanom manom, što će

znatno utjecati na njegov životni put. Uvjerena da neće doživjeti 30. godinu, ne upisuje se na fakultet, već uči daktilografiju i zapošljava se u kompaniji Universal, gdje 1918. postaje osobni sekretar rukovoditelja C. Laemmle-a, koji mu — impresioniran njegovom ostroumnošću i ophođenjem — ubrzo povjerava mjesto šefa produkcije. Obdaren dječjačkim šarmom, ali i odlučnošću spretnog organizatora, T. u film. krugovima uskoro dobiva epitet »čuda od djeteta«. Najviše publiciteta mu je u tom razdoblju ipak donio sukob sa E. von Stroheimom oko *Ludih žena* (1922), a zatim i oko *Vrtuljka* (1923), kada ga je T. smijenio i angažirao R. Juliana. God. 1923. prelazi u kompaniju L. B. Mayera (kasnije MGM) kao potpredsjednik i šef produkcije. U sljedećih nekoliko godina MGM postaje najprestižnija hollywoodska kompanija, prvenstveno zahvaljujući simbiozi Mayerove efikasne uprave i Thalbergova inzistiranja na kvaliteti svih elemenata produkcije; T. uvodi probne projekcije filmova uz anketiranje neodabrane publike, nakon kojih nerijetko pristupa ponovnom snimanju ili premontiranju pojedinih scena. Osjećaj za film. priču, trezvenost i poticajan odnos prema suradnicima osiguravaju mu — unatoč krhkom zdravlju — presudan utjecaj na image MGM-ovih filmova. Osim po drastičnom kraćenju von Stroheimove *Pohlepe* (1925), T. ostaje zapamćen i kao izravni supervisor mnogih uspješnih filmova: *Velika parada* (K. Vidor, 1925), *Ben-Hur* (F. Niblo, 1926), *Gomila* (K. Vidor, 1928), *Anna Christie* (C. Brown, 1930), *Vesela udovica* (E. Lubitsch, 1934), *Pobuna na brodu Bounty* (F. Lloyd, 1935), *Noć u operi* (S. Wood, 1935) i *Dama s kamelijama* (G. Cukor, 1937), te niza projekata svoje supruge → N. Shearer. God. 1932, nakon težega srčanog udara, odlazi na odmor u Evropu, što Mayer koristi da bi prigisio njegov utjecaj u kompaniji. Po povratku T. zadržava autonomiju, ali ograničenog dosega. Umire 1936. od upale pluća. Thalbergova karizmatična ličnost poslužila je kao model za junaka nedovršene romana F. S. Fitzgeralda *Posljednji magnat*, koji je 1976. ekranizirao E. Kazan.

LIT.: B. Thomas, Thalberg: Life and Legend of the Great Hollywood Producer, New York 1969; S. Marx, Mayer and Thalberg: The Make-believe Saints, New York 1975. D. Žč.

THAUMATROPE, »optička igračka« koju je — istražujući fenomen → *prividnog kretanja* — otkrio (1825) liječnik i izumitelj John Ayrton Paris (1785–1865). To je kartonska ploča koja sa svake strane sadrži po 1 crtež: npr. na jednoj strani je prazna krletka, a na drugoj nacrtana ptica; kada se s pomoću vrpce ta ploča brzo okreću, gledatelju se čini da se ptica nalazi u krletki, što služi i kao dokaz o → *perzistenciji vida*. K. Mik.



THÉÂTRE OPTIQUE → REYNAUD, Émile
THEODORAKIS, Mikis, grč. skladatelj (otok Khios, 29. VII 1925). Sin nižega drž. službenika, glazbu počinje učiti u Patrasu. God. 1939. obitelj seli u Tripolis, gdje Th. osniva glazb. grupe i priređuje prvi koncert. Upisavši 1943. konzervatorij u Atenu, iste je godine uhapšen kao član pokreta otpora. Njegova karijera otada je prožeta burnom polit. aktivnošću. Za građanskog rata (1947–52) bio je hapšen, mučen i protjeran. Od 1953. u Parizu, gdje pohađa konzervatorij (O. Messiaen, T. Aubin, R. Leibowitz). U Grčku se vraća 1961. a 1963. izabran je u parlament kao vođa Lambrakisova omladinskog pokreta. Za vojne diktature je uhapšen (1967); 1970–74. ponovno je u Parizu, da bi se napokon slobodno vratio u Grčku. Kao skladatelj često se inspirira antičkim i suvremenim grč. temama, a izraz zasniva na grč. folkloru. Skladao je 1 operu, baletu (npr. *Ljubavnici iz Teruela* — Les amants de Teruel), orkestralna i komorna djela, oratorije, zborove, solo-pjesme i scensku muziku. Veliku popularnost stekao je zab. melodijama uz pratnju nar. glazbala *buzuki*. Film. glazbu piše od 1953. a međunar. ugled stječe folklorom inspiriranom partituroom filma *Grk Zorba* (M. Cacoyannis, 1964). Skladao je i za jugosl. filmove (*Sutjeska*, 1973, S. Delića i *Partizani*, 1974, S. Jankovića). Istaknut je i kao muz. publicist.

Ostali važniji filmovi: *Ljubavnici iz Teruela* (R. Rouleau, 1962); *Elektra* (M. Cacoyannis, 1962); *Fedra* (J. Dassin, 1962); *Pet milja do ponoći* (A. Litvak, 1962); *Dan kad su ribe...* (M. Cacoyannis, 1967); *Z* (Costa-Gavras, 1968); *Trojanke* (M. Cacoyannis, 1971); *Serpico* (S. Lumet, 1973); *Opsadno stanje* (Costa-Gavras, 1973); *Dogodilo se u Manusi* (M. Littin, 1976); *Ifigenija* (M. Cacoyannis, 1977).

THIELE, Hertha, njem. glumica (Leipzig, 8. V 1908 — Ist. Berlin, 5. VIII 1984). Debitira u leipziškom kazalištu 1927. Najveći uspjeh postiže u komadu *Jucer i danas* Ch. Winslowa (na premijeri prikazanom pod naslovom *Vitez Nérestan*). Istu ulogu djevojke iz internata za oficirske kćeri, koja fatalnom lezbijskom vezom otjera u smrt nastavnicu (D. Wieck), zapaženo je ostvarila u filmu *Djevojke u uniformi* (L. Sagan, 1931). Uspjeh postiže i kao gruba, proletarizirana Berlinčanka u filmu *Kuhle Wampe* (S. Dudow, 1932). Zbog ambivalentnog erotizma koji je zračio iz njezina »lica Madone« i tvorio paradoksalnu sintezu senzualnosti i »svetačke čednosti« 1933. dobiva ulogu Anne u filmu *Anna i Elisabeth* F. Wysbara, u kojem je također zamjetljiva lezbijska komponenta. Od 1937. u emigraciji u Švicarskoj, gdje tek povremeno glumi u kazalištu. Nakon II svj. rata dolazi u Njemačku DR, gdje s uspjehom nastupa u kazalištu, kasnije na televiziji, tek povremeno i na filmu (npr. *Paul i Paula*, 1973, H. Carowa i *Novi Don Juan*, 1979, S. Kühna).

Ostale važnije uloge: *Čovjek bez imena* (G. Uicky, 1932); *Zrjuća mladost* (C. Froelich, 1933); *Elizabeta i luda* (Th. von Harbou, 1933).

Vr. V.
THIELE, Rolf, njem. redatelj i producent (Budweis / danas České Budějovice, CSSR/ 7. III 1918). Sin → Wilhelma Th. Studirao filozofiju i sociologiju u Göttingenu. God. 1945–50. producent je nekoliko zanimljivih projekata po djelima njem. pisaca. Kao redatelj debitira 1951. Prve uspjehe postiže obiteljskom kronikom *Voljeni život* (Geliebtes Leben, 1953) i filmom *Ona* (Sie, 1954) s temom poligamije, a najveći *Djevojkom Rosemarie* (Das Mädchen Rosemarie, 1958) po dokum. kronici E. Kubyja o smrti R. Nitribitt,

frankfurtske prostitutke (N. Tiller, njegova omiljena glumica) s klijentelom iz viših, financ. krugova; ostvareno u obliku »društvene drame«, djelo predstavlja oštru kritiku ondašnjeg začetka »privrednog čuda« i »društva izobilja« SR Njemačke. Tim filmom, kao i s nekoliko kasnijih (npr. *Lulu*, 1962, i *Tonio Kroger*, 1964), iskazuje se kao jedan od rijetkih ambicioznijih zapadno-njem. sineasta prije pojave tzv. novoga njemačkog filma 60-ih godina. Nakon pretencioznoga homoseksualnog krim. filma *Smrt dvojnika* (Der Tod eines Doppelgängers, 1967) prelazi u komerc. produkciju te snima zab., čak i erotске *softcore* filmove. God. 1976. režira svoj zadnji (od 42) film *Kći Rosemarie Nitribitt* (Rosemaries Tochter), svojevrsni autoplagijat, posvetivši se otada producenturi (npr. *Samo žigolo*, 1978, D. Hemmingsa).

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Barringtoni* (Die Barrings, 1955); *Friederike von Barrington* (1956); *El Hakim* (1957); *Skandal u Ischlu* (Skandal im Ischl, 1958); *Polunježni* (Die Halbzarte, 1959); *Labyrinth* (Labyrinth, 1959); *Krevet s crno-bijelo-crvenim baldahinom* (Der schwarz-weiss-rote Himmelbett, 1962); *Moral 63* (1963). Vr. V.

THIELE, Wilhelm (u am. filmovima **William**), njemačko-am. redatelj, scenarist i glumac austr. podrijetla (Beč, 10. V 1890 — Los Angeles, 7. IX 1975). Otac → Rolf Th. Učio glumu u Beču; kaz. glumac 1909–22, potom i redatelj. Kao film. redatelj debitira u Austriji 1923, zatim je scenarist njem. kompanije UFA, dok prvi film u Njemačkoj režira 1927. Posebno je uspješan zab. filmovima (npr. *Blazena ekscelencija* — Selige Excellenz, 1927, i *Dama s krinkom* — Die Dame mit der Maske, 1928). Takav je i njegov prvi zv. film, ujedno i najveći uspjeh (i u evr. razmjerima) — svježa i vrlo moderna muz. komedija *Troje s benzinske pumpe* (Die Drei von der Tankstelle, 1931), s najvećim njem. zvijezdama razdoblja (L. Harvey, W. Fritsch, H. Rühmann), snimana i u eksterijerima (za razliku od onodobnih hollywoodskih musicala), s muz. točkama vezanim uz posve realist. prizore. I idući film *Privatna tajnica* (Die Privatsekretärin, 1931) posjeduje sl. tematsko-stilske kvalitete. God. 1933. odlazi u Hollywood, gdje postiže samo komerc. uspjehe: filmovima sa D. Lamour (*Zena na lutriji* — Lottery Lover, 1935; *Princeza džungle* — The Jungle Princess, 1936) i onima iz serije → Tarzanu (*Tarzanov trijumf* — Tarzan Triumphs, 1942; *Tarzanova pustinska tajna* — Tarzan's Desert Mystery, 1943). Nakon II svj. rata vraća se u Njemačku, gdje 1960. realizira 2 pokušaja revitalizacije starih obrazaca, nakon čijeg se neuspjeha povlači. Režirao je više od 30 filmova (uključujući i njihove verzije na stranim jezicima).

Ostali važniji filmovi: *Ljubavni valcer* (Liebeswalzer, 1930); *Bal* (Der Ball/Le bal, 1931, u njem. i franc. verziji); *Udavača* (Mädchen zum Heiraten, 1932).

Vr. V.
THIN MAN, The, uvriježen naziv za kraću am. seriju (6 filmova) u žanru detektivskog filma kompanije MGM. Naslov je dobila prema istoimenom romanu (iz 1932) *Dashiella Hammetta*. Smatra se jednom od najboljih detektivskih serija, a posebno je cijenjena i zbog vješto ukomponiranih elemenata screwball-komedije. Uspjeh duguje i jednom od vodećih glum. tandemova tog doba: *Williamu Powellu* kao elegantnom privatnom detektivu Nicku Charlesu i *Myrni Loy* kao njegovoj supruzi Norah. Najboljim filmom serije smatra se prvi — »Tanki čovjek« (1934) *W. S. Van Dykea*, koji je realizirao još 3 nastavka (»Poslije tankog čovjeka«, 1936; »Još jedan tanki čovjek«, 1939; »Šjenka tankog čovjeka«, 1941); preostale su reži-

rali *Richard Thorpe* (»Tanki čovjek se vraća kući«, 1944) i *Edward Buzzell* (»Pjesma tankog čovjeka« 1947).

THIRARD, Armand, franc. snimatelj (Mantes, 25. X 1899 — Pariz, 1974). Isprva se bavi kazalištem, potom je film. glumac i asistent snimatelja, napokon i snimatelj (od 1926). U dugogodišnjoj karijeri (povukao se 1969) snimio je više od 100 filmova, rađajući za gotovo sve vodeće franc. redatelje. Izuzetan talent, istančana ukusa i maksimalnog osjećaja za likovnost, posebno se ističe stvaranjem turobnog ugođaja u crno-bijeloj tehnici (od *Hotela Sjever*, 1938, M. Carnéa od filma *Moderato cantabile*, 1960, P. Brooka). U *Kapetanu remorkera* (J. Grémillon, 1939) iskazuje se kao majstor pejzaža, osobito mora i atmosferskih pojava (snimke orkana), ali i kao liričar (prizori šetnje zaljubljenih na usamljenoj plaži). Idilični svijet pariških predgrađa u *Ljepoticama noći* (R. Clair, 1952) fotogr. sredstvima uspješno suprotstavlja stiliziranim prizorima fantazija i snova.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Vode Nila* (A. Berthomieu i M. Vandal, 1929); *David Golder* (J. Duvivier, 1930); *Pet prokletih džentlmena* (J. Duvivier, 1931); *Onaj rikokosi* (J. Duvivier, 1932); *Glava jednog čovjeka* (J. Duvivier, 1932); *Crne oči* (V. Tourjansky, 1935); *Kočija* (A. Litvak, 1935); *Mayerling* (A. Litvak, 1936); *Gospodin Flow* (R. Siodmak, 1936); *Vatrene noći* (M. L'Herbier, 1936); *Tvrđava šutnje* (M. L'Herbier, 1937); *Srce Pariza* (M. Allégret, 1937); *Olujna* (M. Allégret, 1938); *Rodoljub* (M. Tourneur, 1938); *Kraj dana* (J. Duvivier, 1939); *Volpone* (M. Tourneur, 1940); *Ubojstvo Djeda Mraza* (Christian-Jaque, 1941); *Fantastična simfonija* (Christian-Jaque, 1942); *Ubojica stanuje na br. 21* (H.-G. Clouzot, 1942); *Ruka đavola* (M. Tourneur, 1942); *Farandole* (A. Zwoboda, 1944); *Đavolova kći* (H. Decoin, 1945); *Pastoralna simfonija* (J. Delannoy, 1946); *Sunja je zlato* (R. Clair, 1947); *Quai des Orfèvres* (H.-G. Clouzot, 1947); *Ljubavnici su sami na svijetu* (H. Decoin, 1948); *Poledina karata* (A. Cayatte, 1948); *Manon* (H.-G. Clouzot, 1948); *Miquette i njezina majka* (H.-G. Clouzot, 1949); *Maria Chapdelaine* (M. Allégret, 1949); *Ljepotica koja je tu* (J.-P. Le Chanois, 1950); *Atol K* (L. Joannon, 1950); *Nadnica za strah* (H.-G. Clouzot, 1953); *Državni neprijatelj br. 1* (H. Verneuil, 1953); *Ovan s pet nogu* (H. Verneuil, 1954); *Ljubavni čin* (A. Litvak, 1954); *Demoni* (H.-G. Clouzot, 1955); *Kad bi svi momci svijeta* (Christian-Jaque, 1955); *Vrijeme ubojica* (J. Duvivier, 1955); *I Bog stvori ženu* (R. Vadim, 1956); *Zna li se ikad?* (R. Vadim, 1957); *Budi lijepa i šuti* (M. Allégret, 1957); *Djevojka iz Hamburga* (Y. Allégret, 1958); *Tri dana života* (G. Grangier, 1958); *Babette ide u rat* (Christian-Jaque, 1959); *Istina* (H.-G. Clouzot, 1960); *Volite li Brahmsa?* (A. Litvak, 1961); *Odmor ratnika* (R. Vadim, 1961); *Dvorac u Švedskoj* (R. Vadim, 1963); *Zamka za Pepeljugu* (A. Cayatte, 1965); *Bitka za San Sebastian* (H. Verneuil, 1967); *Um caruje* (G. Oury, 1968).

K. Mik.
THIRIET, Maurice, franc. skladatelj (Meulan, 2. V 1906 — Puy, 28. IX 1972). Diplomirao na konzervatoriju u Parizu. U njegovim djelima očit je utjecaj franc. glazbene tradicije, ali i modernitet (originalnost forme, korištenje radiofonskih i stereo-fonskih tehnika). Pisao je orkestralna i komorna djela, opere, baletu, zborove, solo-pjesme, crkvenu i scensku glazbu. Na filmu od poč. 30-ih godina (na poticaj M. Jauberta). Njegove partiture (za oko 25 kratkometr. i više od 50 dugometr. filmova) poznate su po dopadljivim melodijama sjetnog prizvuka.

Važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Kradljivac* (M. Tourneur, 1934); *Justin iz Marseillea* (M. Tourneur, 1935); *Adrienne Lecouvreur* (M. L'Herbier, 1938); *Fantastična noć* (M. L'Herbier, 1942); *Zvijezda na suncu* (A. Zwoboda, 1942); *Noćni posjetioci* (M. Carné, 1942); *Djeca raja* (M. Carné, 1944); *Sofijine nevolje* (J. Audry, 1945); *Idiot* (G. Lampin, 1946); *Vječni sukob* (G. Lampin, 1947); *Tako lijepa mala plaža* (Y. Allegret, 1948); *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1951); *Kuća na dinama* (G. Lampin, 1951); *Sljedeće tog čovjeka!* (G. Lampin, 1952); *Lukrecija Borgia* (Christian-Jaque, 1953); *Therese Raquin* (M. Carné, 1953); *Zrak Pariza* (M. Carné, 1954); *Velika igra* (R. Siodmak, 1954); *Zločin i kazna* (G. Lampin, 1956); *Velike obitelji* (D. de La Patellière, 1958).

Ni. Š.

THOMAS, Ralph, brit. redatelj (Hull, 10. VIII 1915). Pohađao Clifton i Middlessex University College. Isprva novinar. Na filmu od 1932. kao klaper, potom asistent montaže pa montažer (u kompaniji British Lion). Nakon služenja u II svj. ratu realizira najave za kompaniju Rank, a 1949. debitira kao redatelj (u početku većinom za producenticu B. E. Box). Jedan od najplodnijih potratnih brit. redatelja (42 filma do 1980), tipični red. »zanatlija lokalnih razmjera«, najviše komerc. uspjeha ima komedijama serije → *Doctor* (npr. *Doktor u kući* — Doctor in the House, 1954; *Doktor na moru* — Doctor at Sea, 1955; *Doktor u nevolji* — Doctor in Distress, 1963). Uspješno se okušao i u dr. žanrovima: thrilleru (npr. *Žuti leptir* — The Clouded Yellow, 1950; *Trideset i devet stepenica* — The Thirty-Nine Steps, 1959; *Ire-make Hitchcockova filma iz 1937/*), pov. melodrami (npr. *Priča o dva grada* — A Tale of Two Cities, 1958, prema Ch. Dickensu), pustolovnom filmu (npr. *Campbellovo kraljevstvo* — Campbell's Kingdom, 1958), ratnom filmu (npr. *Zavjera srca* — Conspiracy of Hearts, 1960), društvenokritičkom filmu (npr. *Nema ljubavi za Johnnieja* — No Love for Johnnie, 1960) i dr. Režira i na televiziji.

I njegov brat **Gerald Thomas** poznati je redatelj.

Ostali važniji filmovi: *Sastanak s Venerom* (Appointment with Venus, 1951); *Željezna podsjenja* (The Iron Petticoat, 1956); *Stubama gore-dolje* (Upstairs and Downstairs, 1959); *Dvija i voljna* (The Wild and the Willing, 1962); *Opasnije od muškaraca* (Deadlier Than the Male, 1967); *Neke djevojke hoće* (Some Girls Do, 1969); *Percy* (1971); *Najveći ljubavnik na svijetu* (Percy's Progress, 1974); *Najveća plačka banke* (A Nightingale Sang in Berkeley Street, 1979).

An. Pet.

THOMPSON, J. Lee (u Vel. Britaniji **J. Lee-Thompson**), britansko-am. redatelj, scenarist, producent i glumac (Bristol, 1. VIII 1914). Pohađao Dover College. God. 1931–34. kaz. glumac u Nottinghamu; tada je objavio i 3 drame. Na filmu od 1934. kao glumac, potom scenarist. Za II svj. rata služi u RAF-u, potom ponovno scenarist; režira od 1950. Pouzdan redatelj-zanatlija, okušao se u raznim žanrovima. Najviše ambicija pokazuje sredinom 50-ih godina: osobito *Plodom noći* (Yield to the Night, 1956) sa D. Dors, o tada »gorućoj« temi (ukinuća smrtna kazne, i *Ženom u kućnoj haljini* (Woman in the Dressing Gown, 1957) sa Y. Mitchell, o bračnoj krizi (pod djelomičnim utjecajem tal. neorealizma), a ne zaostaju ni ratni film iz II svj. rata *Hladno kao led u Aleksandriji* (Ice Cold in Alex, 1958), s temom sličnom *Nadnici za strah* (1953) H.-G. Clouzota, i *Tigrov zaljev* (Tiger Bay, 1959) s najboljom »dječjom« ulogom H. Mills. Od poč. 60-ih godina radi uglavnom u SAD — za razne kompanije, pone-

kad i u vlastitoj produkciji. Ondje postiže i najveće komerc. uspjehe filmovima *Topovi s Navarona* (The Guns of Navarone, 1961) prema best-selleru A. MacLeana, o diverzantskoj akciji u Grčkoj za II svj. rata, i *MacKinninovo zlato* (MacKenna's Gold, 1969), vesternom s brojnim zvijezdama. Do 1989. režirao je više od 45 filmova, iskazujući smisao za odabir glumaca i pretencioznost koja nije rezultirala kapitalnim ostvarenjima, ali je kadikad znala unijeti osvježanje u žanrovski film.

Ostali važniji filmovi: *Aligator zvan Daisy* (An Alligator Named Daisy, 1955); *Dobri drugovi* (The Good Companions, 1956); *Sjeverozapadna granica/Granica u plamenu* (Northwest Frontier, 1959); *Mamac za ubojicu* (Cape Fear, 1962); *Taras Bulba* (Taras Bulba, 1962); *Kraljevi sunca* (Kings of the Sun, 1963); *Ona i njeni muževi* (What a Way to Go!, 1963); *Povratak iz pepela* (Return from the Ashes, 1965); *Đavolje oko* (Eye of the Devil, 1967); *Prije dolaska zime* (Before Winter Comes, 1968); *Seoski ples* (Country Dance, 1970); *Pobuna robova* (Conquest of the Planet of the Apes, 1972); *Bitka za Planet najmunâ* (Battle for the Planet of the Apes, 1973); *Reinkarnacija Petera Proudâ* (The Reincarnation of Peter Proud, 1975); *Tajna Procaneova dokumenta* (St. Ives, 1976); *Bijeli bufalo* (The White Buffalo, 1977); *Grčki brodovlasnik* (The Greek Tycoon, 1978); *Opasni prelaz* (The Passage, 1979); *Cabo Blanco* (1979); *Sretan mi rođendan* (Happy Birthday to Me, 1981); *10' do ponoći* (10 to Midnight, 1983); *Ambasador* (The Ambassador, 1984); *Rudnici kralja Salomona* (King Solomon's Mines, 1985); *Murphyjev zakon* (Murphy's Law, 1986).

An. Pet.

THOMSON, Virgil, am. skladatelj (Kansas City, Missouri, 25. XI 1896). Studirao na sveučilištu Harvard, usavršavao se u Parizu (kod N. Boulanger). Skladao je pretežito dijatonski, mjestimice prelazeći na kromatiku i dodekafoniju. Napisivao je 3 opere, 1 balet, 2 simfonije, te veći broj koncerata, sonata, klavirskih, komornih i vokalnih skladbi. Bio je i uspješan dirigent, muz. publicist i kritičar (jedan od vodećih u SAD). Kao film. skladatelj ugled je stekao (što je rijetkost) pišući za dokum. filmove — uglavnom angažirane soc. tematike. Posebno se ističu partiture za filmove *Plug koji je uništio ravnice* (1936), kasnije prerasla u koncertno djelo, i *Rijeka* (1937) P. Lorentza, *Španjolska zemlja* (1937) J. Ivensa i dokumentarno-igrani *Priča iz Louisiane* (1948) R. J. Flahertyja; kako bi uspostavio kontakt s gledateljima, u njima se često koristi melodijama himni, popularnih napjeva i nar. pjesama. Autor je partiture i za komerc. igrani film *Božica* (1958) J. Cromwella.

Ni. Š.

THORNDIKE, Andrew i Annelie, njem. redatelji (Andrew: Frankfurt a/M, 30. VIII 1909 — 1st. Berlin, 14. XII 1979; Annelie: Klützow, 17. IV 1925). Iz njemačko-am. obitelji, sin jednog od Kruppovih direktora, Andrew Th. isprva je slikar. Već prije rata obavlja odgovorne funkcije u film. poduzeću UFA. Za II svj. rata poslan je — kao antinacist — na Istočnu frontu, gdje je zarobljen, pa 4 godine provodi u SSSR-u. Nakon rata u Njemačkoj DR radi za producente DEFA; od njegovih samostalnih dokum. projekata ističe se *Wilhelm Pieck — život našeg predsjednika* (Wilhelm Pieck — das Leben unseres Präsidenten, 1951). Snimajući film o novoj školi, upoznaje tamošnju učiteljicu (od 1953. suprugu) Annelie Kunigk, s kojom od 1952 (*Ispit* — Die Prüfung) korežira sve svoje filmove. To su → kompilacijski filmovi sastavljeni iz arhivskih materijala (najčešće film. novosti iz nacističkog razdoblja) i snimki presnimljenih sa zapadnomjerm. televizije, uglav-

nom s temom povijesti Njemačke (posebno nacionalsocijalizma), SSSR-a i NjDR. Najpoznatiji su: *Ti i mnogi drugovi* (Du und mancher Kamerad, 1955) o vezi indus. (uključujući i Kruppa) i militarističkih krugova još prije nacističkog razdoblja (taj je projekt uvjerio tadašnjem istočnomjerm. autorite o važnosti film. arhiva); *Dopust na Syltu* (Urlaub auf Sylt, 1957) o nekadašnjem nacistu, sada uglednom gradonačelniku u SR Njemačkoj; *Pothwat »Teutonski mač«* (Unternehmen Teutonschwert, 1958, Glavna nagrada u Karlovym Varyma) o Hansu Speidelu, funkcionaru NATO-a koji je — prema film. materijalima Thorndike-ovih — ranije bio simpatizer nacionalsocijalizma. Filmovi bračnog para Thorndike redovito su izazivali žestoke kontroverze i dovodili do zahlađivanja odnosa između dviju njem. država.

Ostali važniji filmovi: *Sedmorica s Rajne* (Die Sieben von Rhein, 1954); *Rusko čudo* (Das russische Wunder, 1963); *Vladimir Ilič Ulanov* — *Lenjin* (Wladimir Iljitsch Ulanow — Lenin, 1970); *Start* (1972); *Stari novi svijet* (Die alte neue Welt, 1977).

R. Sr.

THORPE, Richard (pr. ime **Rollo Smolt Thorpe**), am. redatelj (Hutchinson, Kansas, 24. II 1896). Isprva vodviljski i kaz. glumac, od 1921. glumi i na filmu; režira od 1924. Ugled počinje stjecati sredinom 30-ih godina u MGM-u postavši ubrzo — kao tipični hollywoodski red. »zanatlija« — jedan od komercijalno najuspješnijih am. redatelja, podjednako se snalazeći u gotovo svim žanrovima. Do povlačenja 1967. režirao je 179 filmova. Radio je i na televiziji.

Važniji filmovi: *Junjawa u neprimliku* (Tearin' into Trouble, 1927); *Tarzan pobjeđuje* (Tarzan Escapes, 1936); *Noć mora pasti* (Night Must Fall, 1937); *Ženica* (The Toy Wife, 1938); *Avantura Huckleberryja Finna* (The Adventures of Huckleberry Finn, 1939); *Tarzanov sin* (Tarzan Finds a Son, 1939); *Zaprega od dvadeset mula* (Twenty Mule Team, 1940); *Tarzanovo tajno blago* (Tarzan's Secret Treasure, 1941); *Tarzan u New Yorku* (Tarzan's New York Adventure, 1942); *Bijeli teret* (White Cargo, 1942); *Znak za plačku* (Cry Havoc, 1944); *Dvije djevojke i mornar* (Two Girls and a Sailor, 1944); *Tanki čovjek se vraća kući* (The Thin Man Goes Home, 1944); *Fiesta* (1947); *Na otoku s tobom* (On an Island with You, 1948); *Veliki Jack* (Big Jack, 1949); *Sunce izlazi* (The Sun Comes up, 1949); *Izazov Lassieju* (Challenge to Lassie, 1950); *Malaja* (Malaya, 1950); *Tri male riječi* (Three Little Words, 1950); *Veliki Caruso* (The Great Caruso, 1951); *Dolina osvete* (Vengeance Valley, 1951); *Nepoznati* (The Unknown Man, 1951); *Karabina Williams* (Carbine Williams, 1952); *Zarobljenik dvorca Zenda* (The Prisoner of Zenda, 1952); *Ivanhoe* (1952); *Vitezovi okruglog stola* (Knights of the Round Table, 1953); *Sva su braća bila hrabra* (All the Brothers Were Valiant, 1953); *Princ student* (The Student Prince, 1954); *Quentin Durward* (1955); *Zatvorski rok* (Jailhouse Rock, 1957); *Deset tisuća spavaćih soba* (Ten Thousand Bedrooms, 1957); *Operacija Medeni mjesec* (The Honeymoon Machine, 1961); *Sljedite momke* (Follow the Boys, 1963); *Zlatna glava* (The Golden Head, 1964); *Revolveraš s Crvene rijeke* (The Last Challenge, 1967).

Red.

THRILLER, film. žanr — jedna od vrsta → *kriminalističkog filma*. Općenito, vrlo uzbuđujući film koji gledatelja ispunjuje napetošću i osjećajem neizvjesnosti (→ *SUSPENSE*), a u vezi s događajima deliktne, kriminalnog karaktera, u kojima se gubi bazična egzistencijalna sigurnost, odn. čiji razvoj za gl. lik i/ili više dr. likova može imati konačne kobne posljedice (najčešće, životna opas-



THRILLER F. LANG, M

THRILLER
A. HITCHCOCK.
Gospođa koja nestaje

nost). Dok je → *detektivski film* — s kojim Th. ima brojne sličnosti (pa se stoga s njime vrlo često i zamjenjuje) — djelo čija se radnja zasniva na istrazi («Tko je počinio zločin?»), Th. je — kao i romani te vrste — djelo koje je zasnovano na prijetnji, ugroženosti nekog od likova: dok radnja detektivskog filma teži razrješenju tajne, radnja thrillera teži oslobođenju od prijetnje; dok u detektivskom filmu gledatelj promišlja o zbivanju (s detektivom »rješava enigmę»), u thrilleru — koji ga nastoji identificirati s ugroženom osobom — njegov je odnos prema zbivanjima izrazitije emotivan (s tim je u svezi i engl. naziv žanra — *thrill*: učiniti da se tko zgrozi, potresti, uzbuditi se i sl.). Ovakva svojstva čine thrillere više »filmovima atmosfere«, »filmovima psihoze«, predodređuju i njihovu strukturu, odn. dalja žanrovska obilježja: dok se u detektivskom filmu narušavanje »balansa« prikazane sredine, odn. bitni događaj djela (delikt), zbiva na samom početku filma, a njegovi motivi praktički i prije no što je radnja otpočela, u thrilleru se narušenje balansa tek mora zbiti u toku filma — ono progredira. Isto tako, dok je u tipičnom detektivskom filmu priča stepeničastog karaktera, linearna (jer se pretežito prati tok istrage koju vodi neki istražitelj), u thrilleru je zaplet češće dat kroz usporodne radnje koje su i gl. izvor napetosti i neizvjesnosti, to više jer gledatelj često zna za sve »linije« priče, dok ugroženi lik(ovi) ne zna(ju), pa to izaziva bojazni publike.

Th. se javlja već u nij. razdoblju (npr. filmovi *Fritza Langa* i *Alfreda Hitchcocka* /i kasnije najistaknutijih predstavnika žanra/), no stilski i tematski bogatiji razvitak doživljuje tek u zvučnome. Nakon početne prevlasti detektivskog filma, komponente većeg »sudjelovanja« gledateljstva u radnji i njezin progredirajući karakter, neskriivenost nekih njenih bitnih značajki i veća količina izrazitijih obrata razlozi su da se publika sve više okretala thrilleru, a i da su se za žanr zainteresirali mnogi ambiciozni redatelji (tako je *Hitchcock* gotovo posve napustio detektivski film). Općenito, 30-ih godina u thrilleru su još nazočni elementi izrazitije akcionog karaktera, s podrijetlom čak i u → *filmu potjere*. Poč. 40-ih godina počinje širenje tematskoga i stilskog dijapazona žanra. Pod utjecajem am. detektivskog romana (npr. D. Hammetta i R. Chandlera) razvija se prijelazna vrsta između detektivskog filma i thrillera (istraga, ali i bogatiji zaplet s novim perspektivama i obratima), kao npr. u djelima *Johna Hustona* i *Howarda Hawksa*. U tom razdoblju sve je veći

naglasak na ugođaju (noćnom) i psihozi (tjeskobnoj) u djelima am. *film noir*a, odn. razvija se izrazitije *psihološki thriller*, često i s jasnom dimenzijom iracionaliteta (kasnije pod sve većim utjecajem sl. romanâ /npr. P. Highsmith/). Zbog ratne situacije sve češći su i *špijunski thrilleri* (→ SPIJUNSKI FILM). Budući da stanje prijetnje, ugroženosti postaje u značajnoj mjeri i reprezentativno za individualnu i kolektivnu egzistenciju, posebno zbog mnogih polit. kriza, 60-ih se godina javlja i podvrsta *političkog thrillera* (čija se popularnost proteže i do kraja 80-ih godina).

An. Pet.

THULIN, Ingrid, šved. filmska, kazališna i tv-glumica te film. redateljica (Sollefteå, 21. I 1929). Isprva uči balet, a 1948–51. glumu u školi Kraljevskoga dramskog kazališta u Stockholmu; na toj sceni i debitira, no ugled stječe u Malmöu (prvenstveno u skand. /S. Lagerlof, H. Ibsen/ i franc. repertoaru /J. Anouilh, J. Giraudoux/). Na filmu već od 1948, prvu veću ulogu igra 1951 (*Živjela nada!* G. Gentilea). Njezin uspon počinje, kada preko supruga H. Scheina (kasnijeg direktora → Svenska Filminstituteta), upoznaje I. Bergmana. U njegovim filmovima igra raznolike uloge: tastove (V. Sjöström) pratilje u *Divljim*

jagodama (1957), buduće majke u filmu *Na pragu života* (1958, nagrada u Cannesu /*ex aequo*/), ljubavnice medija koja se u nastupima prurušuje u mladića u *Licu* (1958), ateističke intelektualke koja ne može zatamiti strast prema seoskom pastoru (G. Bjornstrand) u *Zimskom svjetlu/Pričesnicima* (1962), seksualno frustrirane sestre gl. junakinje (G. Lindblom) u *Tišini* (1963), a sl. lik glumi i u *Kricima i šaputanjima* (1972), te mrtve ljubavnice gl. junaka (M. von Sydow) koja ga »opsjeda« u *Vučjem dobu* (1968). Vitka, plavokosa i bljedoputa, tipične »nordijske ljepote«, tužna pogleda i uvijek ozbiljna, najprivlačnija u stanju zamišljenosti, »introvertirani intelektualni tip«, jedina je šved. glumica za koju se nakon II svj. rata smatralo da može postati zvijezda međunar. ranga (popt. G. Garbo i I. Bergman). Međutim, uloge u Bergmanovim filmovima (iako isprva u tipu → dobre prijateljice) — depresivnih osoba lišenih iluzija, iz kojih zrači prava bergmanovska tjeskoba, te ponekad do mazohizma prigušivana emocionalnost (koja zna izbiti u odušku s dozom perversnosti) — eliminirale su potencijalnu romant. »auru« (kakvu su imale njene šved. pret-hodnice). Zbog toga, unatoč nadarenosti i iznimnoj glum. ekspresivnosti, ne ostvaruje am. karijeru (osrednje je prihvaćena u *Četiri jahača Apokalipse*, 1961, V. Minnellija), ostaje jedna od »Bergmanovih glumica« te i dalje nastupa u šved. filmovima, kao i u djelima evr. redatelja svjetonazora srodna Bergmanovu. Osobito se ističu uloge samozatajne supruge (bivšeg) španj. revolucionara (Y. Montand) u filmu *Rat je završen* (A. Resnais, 1966) i pripadnice njem. obitelji industrijalaca koja stupa u incestuozan odnos u *Sumraku bogova* (L. Visconti, 1969). Često igra i na televiziji: u domovini (npr. tv-film *Ritual*, 1969, I. Bergmana) i u inozemstvu (npr. tal. tv-serija *Mojsije* G. De Bosija). Do 1989. glumila je u oko 60 filmova (uključujući i gl. žensku u svome red. prvcu *Jedan plus jedan* — En och en, 1977, koji je korežirala sa E. Josephsonom i S. Nykvistom). Samostalno je realizirala film *Razbijeno nebo* (Brusten himmel, 1981) sa A. Eckemayr i T. Berggrenom.

Ostale važnije uloge: *Ljubav pobjeđuje* (G. Molander, 1949); *Sudac* (A. Sjöberg, 1961); *Agostino* (M. Bolognini, 1962); *Povratak iz pepela* (J. L. Thompson, 1965); *Noćne igre* (M. Zetterling, 1965); *Sutra nas više neće biti* (B. Rondi, 1967); *Pregršt ljubavi* (V. Sjöman, 1974); *Kavez* (P. Granier-Deferre, 1974); *Agnese mora umrijeti* (G. Montaldo, 1976); *Salon Kitty* (T. Brass,

I. THULIN u filmu *Zimsko svjetlo/Pričesnici*

1976); *Nakon probe* (I. Bergman, 1984); *Dan ranije* (G. Montaldo, 1987).

TIERNY, Gene, am. glumica (New York, 20. XI 1920). Kći imućnoga poslovnog čovjeka, školuje se u Švicarskoj i SAD. Glumom se bavi od 1938. Nakon broadwayskog uspjeha u *Muškoj životinji* J. Thurbera i E. Nugenta angažira je kompanija 20th Century-Fox (za koju radi tokom cijele karijere). Debitira iste, 1940. godine (*Povratak Franka Jamesa* F. Langa). Tamnokosa i bljedoputa, srololikog lica senzualnih usana i lagano opuštenih vjeđa, u ranijim filmovima tumači uglavnom egzotične ljepotice (i u tipu → pin-up): npr. u *Shanghajskom podzemlju* (J. von Sternberg, 1941), gdje iskazuje i »demonске« crte, te u *Zalasku sunca* (H. Hathaway, 1941), *Sinu bijesa* (J. Cromwell, 1942) i *Djevojci iz Kine* (H. Hathaway, 1943). Ubrzo se profilira likovima žena iza čije se privlačne vanjšine krije beskrupuloznost, zloća ili, barem, pogibelj po muškarca (npr. *Laura*, 1944, O. Premingera i *Preputi je nebu*, 1945, J. M. Stahla /nominacija za Oscar/), čime se uklapa u tendencije am. film noir-a, a povremeno dokazuje i komičarski dar (npr. *Nebo može čekati*, 1943, E. Lubitscha). Već poč. 50-ih godina popularnost joj opada; doživljuje i privatne probleme (rođenje retardiranog djeteta), pa je nakon živčanog sloma 1955. na duljem liječenju. Filmu se vraća još triput poč. 60-ih godina u sporednim ulogama, a pojavljuje se i na televiziji. God. 1977. objavila je autobiografiju *Autoportret* (Self Portrait).

Ostale važnije uloge: *Hudsonov zaljev* (I. Pichel, 1940); *Duhanski put* (J. Ford, 1941); *Prstenje na njenim prstima* (R. Mamoulian, 1942); *Zvono za Adano* (H. King, 1945); *Oštri rub* (E. Goulding, 1946); *Dragonwyck* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Duh i gospođa Muir* (J. L. Mankiewicz, 1947); *Zeljezni zastor* (W. A. Wellman, 1948); *Vrtlog* (O. Preminger, 1949); *Na ivici trotoara* (O. Preminger, 1950); *Sezona parenja* (M. Leisen, 1951); *Na rivijeri* (W. Lang, 1951); *Tajna robijaša Lakea* (M. Gordon, 1951); *Na način gauča* (J. Tourneur, 1952); *Plymouthska pustolovina* (C. Brown, 1952); *Egipćanin* (M. Curtiz, 1954); *Lijeva ruka božja* (E. Dmytryk, 1955); *Prijedlog i usvajanje* (O. Preminger, 1962); *Igračke u potkrovlju* (G. R. Hill, 1963).

TIHONOV, Vjačeslav Vasiljevič, sovj. glumac (Pavlovskij Posad, RSFSR, 8. II 1928). Diplomirao glumu (1950) na visokoj film. školi VGIK u Moskvi; na filmu je debitirao već kao student (*Mlada garda*, 1948, S. A. Gerasimova). Visok, plavook i tamnook, ugodna glasa, odmah je tipiziran u ulogama naočitih, plemenitih protagonista. Prve velike uspjehe, međutim, postiže likovima punim unutarnjih proturječja (npr. *Dogodilo se u Penkovu*, 1958, S. J. Rostockog i *Optimistička tragedija*, 1963, S. Samsonova). Osobit ugled pribavlja mu interpretacija kneza Bolkonskog u spektakularnoj ekranizaciji Tolstojeva *Rata i mira* (S. F. Bondarčuk, 1965), koji potvrđuje suvremenom dramskom ulogom u filmu *Doživotje čemo ponedjeljak* (1968) S. J. Rostockog. Ključan glum. zadatak njegove karijere je lik špijuna Isajeva-Stirlitza u tv-seriji *Sedamdeset trenutaka proljeća*, koja ga uvrštava među najpopularnije sovj. glumce, a kojom postiže i uspjeh međunar. razmjera; u sovj. okvirima ponavlja ga tv-serijom *TASS je ovolšten da objavi*. O njemu je snimljen dokum. film *Zanimanje — filmski glumac* (1980).

Ostale važnije uloge: *To se ne smije zaboraviti* (L. D. Lukov, 1954); *Srce ponovno kuca* (A. M. Room, 1956); *Majске zvijezde* (S. J. Rostocki, 1959); *Dva života* (L. D. Lukov, 1961);

Na sedam vjetrova (S. J. Rostocki, 1962); *Bijeli Bim crno uho* (S. J. Rostocki, 1977).

TIJARDOVIĆ, Ivo, skladatelj (Split, 18. IX 1895 — Zagreb, 19. III 1976). Sudionik NOB-e. Muziku učio u Splitu i Beču (gdje je studirao arhitekturu); 1922. završio Dramsku školu u Zagrebu. Umjetnik koji je višestruku nadarenost iskazao u različitim medijima (libretist, scenograf, slikar, karikaturist), ipak je prije svega skladatelj niza izvanredno uspješnih djela namijenjenih muz. kazalištu; uz orkestralna i operna djela, Tijardovićeve su operete vrhunac tog žanra u nas. Dosljedan u nacionalnom glazb. izrazu, razvio je široku mediteransku melodiku, pa su mnogi njegovi napjevi po vjernosti i po prihvaćanju u narodu izjednačeni s izvornima. Značajan za organizaciju muz. života u nas, zainteresiran za sve medijski novo (1929–33. rukovoditelj je muz. odsjeka tvornice gramofonskih ploča Edison Bell Penkala u Zagrebu), u prvoj fazi jugosl. kinematografije ogledao se i na polju film. muzike. Debitirao je dokum. filmom *Koraci slobode* (R. Novaković, 1945) — trećim uopće u novoj Jugoslaviji, ogledao se i na anim. filmu (*Revija na dvorištu*, 1952, A. Lušićića), a najbolje je rezultate ostvario u igr. filmovima (*Sinji galeb*, 1953, B. Bauera; *Mali čovjek*, 1957, Ž. Cukulića; *Jedini izlaz*, 1958, V. Raspora i A. Petrovića).

TILGHER, Adriano, tal. filozof, estetičar i teoretičar filma (Resina, 18. I 1887 — Rim, 3. XI 1941). Pripadnik poslijerocevske škole koja je dovodila u pitanje postavke o intuiciji kao osnovi umj. djelatnosti i o postojanju razdruženih umjetnosti u kojoj se samo tehnike razlikuju, nastojeći vratiti važnost posebnim izražajnim sredstvima pojedinačnih grana umjetnosti (*Umjetnost i originalnost* — Arte e originalità, 1922; *Estetika* — Estetica, 1931); za ovu drugu knjigu napisao je poglavlje pod naslovom *Film je posebna umjetnost?* (Il cinema è arte a se?), u kojem odbacuje shvaćanja nekih estetičara po kojima je film samo tehnika reproduciranja koja se primjenjuje na ranije postojeće umj. oblike, osobito na prostorno-vremenske umjetnosti kakve su ples i kazalište (»Ako je film fiksirano pozorište, onda bi pozorišna predstava mogla da bude samo nepostojani i prolazni film. Kome bi moglo pasti na pamet da se saglasi s ovakvim sudom?«), i polemizirao sa stajalištem o manjoj vrijednosti sintetičkih umjetnosti, tvrdeći da umjetnost može u sebi ujediniti više tehnika, kao opera, film, književnost. Du. S.

TILLER, Nadja (Maria), njem. glumica (Beč, 16. III 1929). Kći njem. glumca Antona T. i pjevačice Erike T. (Korner), učila glumu i ples. Karijeru otpočinje u bečkom Theateru in der Josefstadt; postavši 1949. Miss Austria, debitira i na filmu (npr. *Eroica*, 1949, W. Kolma-Veltéea i *Tako sam se navikao na tebe*, 1952, E. von Borso-dyja). Od 1953. u SR Njemačkoj, uspjeh postiže filmovima *Baringovi* (1955) i *Friederike von Baring* (1956) R. Thielea, što joj donosi i nastup u franc. filmovima (npr. *Nered noći* G. Grangiera i *La Tour, čuvaj se!* G. Lampina, oba 1957). Svoju najbolju ulogu ostvaruje u *Djevojci Rosemarie* (R. Thiele, 1958), likom luksuzne prostitutke R. Nitribitt, ubijene pod nikad razjašnjenim okolnostima. Nakon uspjeha u filmovima *Buddenbrookovi* (A. Weidenmann, 1959) i *Afera Nina B.* (R. Siodmak, 1962), njen redatelj-mentor Thiele — uzimajući u obzir njenu pritažnu agresivnost, »grešnost« i erotičnost — povjerava joj naslovnu ulogu u osuvremenjenoj ekranizaciji Wedekindove *Lulu* (1962), kojom ne dosiže interpretaciju L. Brooks u *Pandorinoj kutiji* (1929) G. W. Pab-

sta. Kasnije nastupa uglavnom u stranim i koprodukcijским filmovima, a od 1975. posvećuje se isključivo televiziji i kazalištu.

Njezin suprug **Walter Giller** također je poznati glumac.

Ostale važnije uloge: *Ona* (R. Thiele, 1954); *Mozart* (K. Hartl, 1955); *El Hakim* (R. Thiele, 1957); *Labirint* (R. Thiele, 1959); *Usijana soba* (J. Duvivier, 1962); *Crna duša* (R. Rossellini, 1962); *Moral 63* (R. Thiele, 1963); *Tonio Kroger* (R. Thiele, 1964); *Operacija Opijum* (T. Young, 1966); *Izlet na Tahiti* (Jn. Becker, 1966); *Kako sam naučio voljeti žene* (L. Salce, 1966); *Otmica Michèle Jeanson* (R. Clément, 1975).

Vr. V. **TIME CODE** (akr. TC), vremenski kod, opće-prihvaćen engl. naziv za suvremeni teh. sistem koji omogućuje automatski sinkroni rad uređaja za snimanje slike i zvuka, kao i kodirano bilježenje podataka snimanja na pripadajuće vrpce; naziva se i *kodirani signal* (njime se postiže automatsko i programirano upravljanje radom uređaja, kao i procesom snimanja, obradbe i reprodukcije signala slike i zvuka). Taj referentni signal, mikroprocesorski upravljani, snima se usporedno odn. istodobno na posebnom tragu na pripadajuće vrpce slike i tona. TC-signal istodobno je nosilac šifriranih podataka koji se kodiranjem utiskuju na referentni signal, a u reprodukciji zatim dekodiraju. Podaci se u prvom redu odnose na protjecanje vremena koje se od trenutka početka snimanja, kako protječe stvarno vrijeme, istodobno i neprestano bilježi kodiranim signalom (po čemu se i naziva TC). Najčešće se kodirano bilježe podaci koji čine jedan ciklus informacije; to su: datum (godina, mjesec, dan), vrijeme (sat, minuta, sekunda), broj sličice unutar svake sekunde, broj kamere i produkcijski brojevi (scena, kadar, repeticijska, rola). TC ima široku primjenu, a negdje već isključivu, u film. tehnologiji snimanja — elektronskog s magnetoskopom i kombiniranoj (filmski snimano, elektronski obrađeno).

Primjena TC-a u film. snimanju slike i zvuka pruža — uz povećanu kreativnost — značajnu uštedu u vremenu i materijalu u svim fazama obradbe slike i zvuka.

Z. Sc. **TIMOŠENKO, Semjon Aleksejevič**, sovj. redatelj, scenarist i teoretičar filma (18. I 1899 — 14. XI 1958). Režirati počinje 1925. Poznat postaje djelima o oktobarskoj revoluciji *Dvoja oklopna kola* (Dva bronevika, 1928), *Metež* (Mjatež, 1929), *Razgovor mrtvih* (Zagovor mrtvih, 1930) i *Snajper* (1932), komedijama *Tri druga* (Tri tovariša, 1935), *Nebeski prikračač* (Nebesnyj ti-hohod, 1936) i *Opasna igra* (Zapasnaja igra, 1954), od kojih su se neke proslavile pjesmama I. O. Dunajevskog, te žanrom čiji je osnivač — filmovanim koncertima (*Koncert na ekranu* — Koncert na ekrane, 1940; *Pod zvucima dombr* — Pod zvuci dombr, 1944). God. 1926. objavio je knjigu *Umjetnost filma i montaža* (Iskusstvo kino i montaža fil'ma), u kojoj montažu proglašuje najvažnijim film. izražajnim sredstvom, jer ona organizira način gledanja i upravlja gledačevom pažnjom. »Inženjer filma«, kako T. naziva redatelja, raspolaže sa 15 osnovnih montažnih postupaka (detajno opisanih), ostvarujući »algebru filma«, ritmički sklop »pokazateljâ kretanja, njegovog karaktera, njegovih bitnih trenutaka, različitih stupnjeva odnosa među delovima i njihovih intenziteta«, gdje tzv. udarna mjesta predstavljaju upravu grupe kadrova koje ispadaju iz općeg ritma. Pisao je i o kazalištu.

Ostali važniji radovi: *Sto treba znati filmski redatelj — inženjer filmova* (Cto dolžen znat' kino-režisser — inženjer fil'mov, 1929).

TINTIRANJE, postupak umjetnog nanošenja kolor-dominante na crno-bijelu film. vrpču. Ovaj postupak bio je raširen u doba nij. filma, a ponovno se pojavio i u kasnim 30-im godinama. Postiže se na 2 načina: 1) uranjanjem crno-bijelog filma u obojenu otopinu; 2) kopiranjem na prethodno tintiranu film. vrpču. Tintiranjem se dobiva kolor u svijetlim dijelovima slike, za razliku od → *umiranja* — sl. postupka kojim se koloriraju samo tamna područja slike. Uspješno tintiranje moguće je postići samo ako se kopije izrađuju iz negativ visokog kontrasta (→ BOJA).

Kasnih 20-ih godina u SAD je kompanija Paramount često izrađivala svoje kopije na čeličnoj plovi tintiranog podlozi, kako bi se izbjegli neželjeni efekti loše lučne projekcije. Mar. S.

TINJANOV, Jurij Nikolajevič, sovj. knjiž. teoretičar, film. scenarist, esejist i teoretičar (Režica, Latvija, 18. X 1894 — Moskva, 20. XII 1943). Jedan od vodećih predstavnika ruske formalističke škole. Studirao na Historijsko-filološkom fakultetu u Petrogradu (danas Lenjingrad), predavao na Lenjingradskom institutu historije umjetnosti. Teorijom filma bavio se sporadično, zastupajući ideju da »siromaštvo« fotograf. materijala u pokretu, tj. nedostatak boje, reljefa i zvuka, predstavlja potencijal umjetnosti, njezinu »konstruktivnu bit«, nagovješćujući tako R. Arnheima; slikovne vrijednosti koje medij koristi nisu značajne same po sebi, već samo kao »semantički znaci« (»Slika koja se nadovezuje na neku drugu nosi semantičku oznaku prethodne i obojena je njome kroz odnos smisla«), pa vidljivi svijet u filmu nije dan kao takav, nego proizlazi iz semantičke međuveze predmeta i ličnosti, koja kroz stilističko preobražavanje daje »filmsku stvar« i »filmskog čoveka«. Film. vrijeme i prostor, metafora i svaki dr. izražajni postupak posljedice su ovakvog »semantičkog smjenjivanja« jedne pojave drugom, a proces montaže nije puko povezivanje slika, nego »diferencirano nizanje« koje treba istaknuti njihovu »kulminacijsku točku« (*O osnovama filma* — Ob osnovah kino /u zborniku *Poetika filma* — Poetika kino, 1927/). Bavio se i film. scenaristikom (posebno u nij. razdoblju). Du. S.

TITLOVI → PREVOĐENJE FILMOVA

TIOMKIN, Dimitri, am. skladatelj rus. podrijetla (Petrograd /danas Lenjingrad/, 10. V 1899 — London, 11. XI 1979). Sin pijanista i pijanističko »čudo od djeteta«, studirao glazbu na petrogradskom konzervatoriju (kod A. K. Glazunova) i diplomirao 1920; usavršavao se u Berlinu (kod F. B. Busonija i H. Leichtentrutta). Kao pijanist i dirigent 20-ih je godina Evropi predstavio glazbu G. Gershwinu. U SAD imigrira 1925, a državljanstvo dobiva 1937. Na filmu od 1930 (nikad pod ugovorom s nekom od kompanija). Jedan od najplodnijih, najpopularnijih i najznačajnijih am. skladatelja film. muzike (povremeno i glazb. voditelj), vješto se prilagođavao različitim žanrovima i stilovima. Njegova melodična glazba zasnovana je na kombinaciji evr. (osobito ruskog) i am. nasljeđa; podjednako se uspješno služi klas. i nar. repertoarom obaju kontinenata. Posebno je zapažen njegov doprinos žanru vesterna. Autor je niza popularnih tema, od kojih su mnoge postale *ever-greeni*: npr. naslovne teme iz vesterna *Balada o crnom zlatu* (H. Fregonese, 1953) i *Obračun kod O. K. Corrala* (J. Sturges, 1957) u izvedbi F. Lanea, naslovna tema iz filma *Prijateljsko uvoženje* (W. Wyler, 1956) u izvedbi P. Boonea, naslovna tema i song *My Rifle My Pony and Me* u izvedbi D. Martina iz vesterna *Rio Bravo* (H. Hawks, 1959 /potonja se instrumentalno javlja već

u Hawksovoj *Crvenoj rijeci* iz 1948/), te song *Green Leaves of Summer* u izvedbi F. Avalona iz filma *Alamo* (J. Wayne, 1960). Oscarom je nagrađen 4 puta: za naslovni song (u izvedbi T. Rittera) i kompletnu partituru vesterna *Točno u podne* (F. Zinnemann, 1952), te za partituru *Zapisano na nebu* (W. A. Wellman, 1954) i *Starac i more* (J. Sturges, 1957). Skladao je glazbu za više od 160 igr. filmova, povremeno i za animirane, dok je za II svj. rata surađivao na ratnim dokum. filmovima F. Capre i J. Hustona. Potkraj 60-ih godina preselio je u Vel. Britaniju i počeo se baviti producenturom; bio je koproducent vesterna *MacKinnonovo zlato* (J. L. Thompson, 1969), te izvršni producent i muz. supervizor američko-sovj. koprodukcije *Cajkovski* (I. V. Talankin, 1971). Objavio je autobiografiju *Molim Vas, ne mrzite me!* (Please Don't Hate Me, New York 1960). Dobitnik je franc. ordena Legije časti.

Ostali važniji filmovi (kao skladatelj ili glazb. voditelj): *Alice u zemlji čudesa* (N. Z. McLeod, 1933); *Luda ljubav* (K. Freund, 1935); *Izgubljeni horizont* (F. Capra, 1937); *U grob ništa ne nosiš* (F. Capra, 1938); *Sjeverni mrijest* (H. Hathaway, 1938); *Veliki valcer* (J. Duvivier, 1938); *Samo anđeli imaju krila* (H. Hawks, 1939); *Gospodin Smith ide u Washington* (F. Capra, 1939); *Zakon Divljeg zapada* (W. Wyler, 1940); *Upoznajte Johna Doea* (F. Capra, 1941); *Mjesec i šestoparac* (A. Lewin, 1943); *Sjenke sumnje* (A. Hitchcock, 1943); *Varalica* (J. Duvivier, 1944); *Most u San Luis Rey* (R. V. Lee, 1944); *Tamno ercalo* (R. Siodmak, 1946); *Tragični sastanak* (L. Moguy, 1946); *Divan život* (F. Capra, 1946); *Dvoboj na suncu* (K. Vidor, 1947); *Duga noć* (A. Litvak, 1947); *Portret Jennie* (W. Dieterle, 1948); *Smrt dolazi* (R. Maté, 1949); *Sampion* (M. Robson, 1949); *Ljudi* (F. Zinnemann, 1950); *Cyrano de Bergerac* (M. Gordon, 1950); *Nepoznati iz Nord-ekspresa* (A. Hitchcock, 1951); *Bunar* (R. Rouse i L. Popkin, 1951); *Peking Express* (W. Dieterle, 1951); *Opasnost* (J. Sturges, 1952); *Tajna Indijanke* (H. Hawks, 1952); *Andeosko lice* (O. Preminger, 1952); *U zaklon!* (R. Brooks, 1953); *Ispovijedam se* (A. Hitchcock, 1953); *Nazovi M radi umorstva* (A. Hitchcock, 1954); *Njegovo veličanstvo O'Keefe* (B. Haskin, 1954); *Zemlja faraona* (H. Hawks, 1955); *Suđenje Billiju Mitchellu* (O. Preminger, 1955); *Div* (G. Stevens, 1956); *Divlji vjetar* (G. Cukor, 1957); *Posljednji vlak iz Gun Hilla* (J. Sturges, 1959); *Nepomišljivi* (J. Huston, 1960); *Lutalice* (F. Zinnemann, 1960); *Posljednji sumrak* (R. Aldrich, 1961); *Topovi u Navarona* (J. L. Thompson, 1961); *55 dana u Pekingu* (N. Ray, 1962); *Svijet cirkusa* (H. Hathaway,

1964); *Pad Rimskog Carstva* (A. Mann, 1964); *Vatrena karavana* (B. Kennedy, 1967). Ni. S.

TIRNANIĆ, Bogdan, film. kritičar i publicist (Beograd, 14. IX 1941). Od 1960. objavljuje u svim najznačajnijim jugosl. filmskim časopisima, u nekim književnicima, te u dnevnim novinama; posebne kolumne vodi u »Književnoj reči«, »NIN-u«, »Politici«, »Borbi«, »Intervjuu« i »Književnim novinama«. Bio je zamjenik gl. i odgovornog urednika lista »Susret«, u 2 navrata urednik kult. rubrike »NIN-a«, te gl. i odgovorni urednik »Radio i TV revijek«. Isprva pod utjecajem pogleda autorskog filma, svojim često i polemički intoniranim tekstovima (osobito A. Petroviću, Ž. Pavloviću i D. Makavejevu) znatno utječe na film. stvaralaštvo u SFRJ 60-ih godina. Poč. 70-ih godina objavljuje u beogradskoj »Književnoj reči« manifest pod naslovom *Good bye!*, u kome se odriče nekih svojih teza iz ovog razdoblja i najavljuje preusmjeravanje interesa prema tzv. žanrovskom filmu (u prvom redu prema nekim aspektima am. filma, novim hollywoodskim autorima, njem. i austral. kinematografiji, R. W. Fassbinderu i »novom Godardu«). Jedan od najistaknutijih jugosl. filmskih i tv-publicista, a u tv-kritiku nagrađen je Nagradom »Duda Timotijević«, a za širenje film. kulture Nagradom »Veliki ekran Beograd-filma«. Objavio je knjigu *Beograd za početnike* (1982). Autor je ili gost oko 100 tv-programa o filmu. Suradivao je na scenarijima filmova *Rani radovi* (Ž. Žilnik, 1969), u kojem igra i jednu od gl. uloga, *Dečko koji obećava* (M. Radivojević, 1981) i dr. B. Ze.

TISSÉ, Eduard Kazimirovič, sovj. snimatelj (Liepaja, Letonija, 13. IV 1897 — Moskva, 18. XI 1961). Djetinjstvo provodi u Švedskoj, a u Rusiju dolazi da uči slikarstvo i fotografiju. God. 1918. pridružuje se grupi oko D. Vertova i počinje snimati. Nakon niza propagandnih filmova (npr. *Srp i čekić* i *Glad, glad, glad*, oba 1921, V. R. Gardina), prvi igrani — *Strajk* S. M. Ejzenštejna — snima 1924; fotografiju tog djela odlikuju dubinski kadar, uporaba dodatnoga reflektirajućeg svjetla, izrazita izgradnja dramskih situacija na sukobu svjetla i sjene, te korištenje neobičnih kutova snimanja. Zbog sposobnosti da realizira vrlo složene vizualne (pa i montažne) koncepte toga originalnog stvaraoća, T. postaje Ejzenštejnov stalni snimatelj te s njim ostvaruje jednu od najkreativnijih suradnji snimatelja i redatelja u povijesti filma. U *Oklonjači Potemkin* (1925) do izražaja dolazi Tisséova inventivnost, posebno u slavnoj sceni na odeskim stepenicama: oslanjajući se na svoje dokumentarističko iskustvo često

E. K. TISSÉ, Oktobar (red. S. M. Ejzenštejn)



snima kamerom iz ruke (kameru čak pričvršćuje o trbuh jednog akrobata kako bi dobio što ekspresivnije snimke), pa se kupni planovi slobodno mogu usporediti s najkvalitetnijim agitacijskim plakatima. U *Oktobru* (1928) posebno se ističe snimkama masovnih prizora, a govor V. I. Lenjina (naturščik Nikandrov) snima pri umjetnoj rasvjeti. Slijedi *Staro i novo* (1929), nakon čega s Eizenšteinom i G. V. Aleksandrovim odlazi u SAD. Ondje se u filmu *Da živi Meksiko!* (1930) ističe fotografijom profinjene lik. kulture, ekspresivnih svjetlosnih kontrasta i kontrasta crno-bijelo, kao i efektinim masovnim scenama. Po povratku u SSSR snima nedovršeni *Bježinski lug* (1936) i *Aleksandra Nevskog* (1938), dok u *Ivanu Groznom* (1944-46, u 2 dijela) snima samo eksterijerne prizore (u interijerima radi → A. N. Moskvina), u tim filmovima pokazuje iznimno vladanje filtrima, svjetlom i primjenom objektivna. Izvan suradnje s Eizenšteinom, najveće snim. uspjehe ostvario je u suradnji sa G. V. Aleksandrovim (eksp. film *Romance sentimentale*, 1930 /u Francuskoj/, te igrani *Susret na Elbi*, 1950, i *Glinka*, 1952), A. P. Dovženkom (*Aerograd*, 1935, sa M. J. Gindinom) i A. M. Roomom (*U planinama Jugoslavije*, 1946). U Švicarskoj je režirao dokum. film *Patnja žene — sreća žene* (Frauennot — Frauenglück, 1930), kojem je snimatelj → E. Berna, a u SSSR-u igr. film *Besmrtni garnizon* (Bessmertnyj garnizon, 1956, sa Z. M. Agranenkom), gdje je snim. umijećem uspješno povezao igr. i dokum. fakturu fotografije. Jedan od najuglednijih snimatelja u povijesti filma, mnogo je pisao o svom radu i snim. poslu uopće, a i predavao na visokoj film. školi VGIK u Moskvi. Od 1935. nosi titulu *zaslužni umjetnik SSSR-a*. K. Mik.

TITAN FILM, proizvodno i distributersko film. poduzeće, koje je 1924. u Bečeju osnovao fotograf → Danilo Jakšić. On je povremeno snimao reklamne filmove i film. žurnale (koje je i distribuirao po školama i kinima), a posjedovao je i vlastiti laboratorij za razvijanje. God. 1932. T. prelazi u Novi Sad, a 1934. prestaje s radom. Br. Mil.

TOBIS (akr. od **Tonbild Syndikat AG**), njem. proizvodno društvo osnovano od švic. poduzeća *Trnegeron-Musik-AG* — vlasnika patentnih prava za zv. snimanje izumitelja Vogta, Masollea i Engela; veći dio kapitala potjecao je izvan Njemačke. Prvi rukovoditelj Tobisa bio je njem. skladatelj *Guido Bagier*, koji je znatno utjecao na razvitak zv. filma u praktičnom i teorijskom smislu. God. 1929. T. se udružio s grupacijom *Klangfilm* (*AEG, Siemens i Polyphone*) i otvorio ured u Amsterdamu; *Klangfilm* je preuzeo proizvodnju, a T. distribuciju. Prvi cjelovečernji igr. film *Melodija svijeta* W. Ruttmanna proizveden je 1928. Novo poduzeće ubrzo se sukobilo s am. konkurencijom na evr. tržištu oko prava za snimanje zv. filmova; pariška konferencija o zv. filmu 1930. odredila je da znatan dio evr. tržišta preuzme baš *Tobis-Klangfilm*. Franc. ispostava tvrtke *Films Sonores Tobis* angažirala je brojne poznate redatelje, tako i R. Claira koji je s Tobisom surađivao do 1931, kada je njegov film *Dajte nam slobodu* zbog naprednih ideja bio žestoko napadan u Njemačkoj. T. je podružnicu (*Wembley Studios*) imao i u Vel. Britaniji; ondje je proizveden zapaženi film *Grad pjesme* (C. Gallone, 1931) u 3 jezične verzije. U Njemačkoj T. ubrzo postaje gl. konkurent UFA-i. God. 1933. osnovana je podružnica *Tobis Rota AG*, koja je iznajmljivala studije, laboratorije i tehniku dr. kompanijama koje su snimale zv. filmove. Iste godine osnovana je i distributerska tvrtka *Tobis Europa*, nastala iz jezgre starog *Südfilma AG*. Potkraj 1936. T. se sastojao od

proizvodnih organizacija *Tobis Rota, Tobis Syndikat* i *Tobis Magnum*, distributerske *Tobis Europa* i eksportne *Tobis Cinema*; na taj je način postao iznimno značajna i utjecajna grupacija u okviru njem. filmske industrije. Država je 1937, na inicijativu ministra propagande J. Goebbelsa, putem jedne novoosnovane privatne kompanije pokupovala većinu Tobisovih dionica i na taj način stekla kontrolu nad cijelim poduzećem. Uslijedila je reorganizacija, pa su scenar., glum. i reklamni odjel dobili jednoga zajedničkog rukovoditelja, a smanjena je i proizvodnja. Takva strogo nadziranja i umanjena produkcija rezultirala je i pojedina vrlo zapaženim propagandnim ostvarenjima (npr. dokum. film *Olimpijada*, 1938, L. Riefenstahl. i igr. film *Ohm Krüger*, 1941, H. Steinhof). Nakon propasti Trećeg Reicha (1945) T. je ukinut.

TOČKA GLEDIŠTA, specificirana, najčešće nekoj osobi pripisana → *točka promatranja* u datome dijelu kadra, → kadru, film. sklopu ili cijelome filmu (→ **NARACIJA**; **MONTAŽA**; **PLANOVI**; **KUT SNIMANJA**; **STANJA KAMERE**).

Kako se točka promatranja izvodi iz projekcijskih karakteristika u kojima je slikovno dan film. → prizor, točka je promatranja polazno nespecificirana, ničija određeno; ona je naprosto opća pogodnost promatranja datog prizora u datom trenutku za bilo kojeg gledaoca. Međutim, točku promatranja može se specificirati posebnim postupcima *specifikacije*; o njima ovisi kome će se ili čemu pripisati dati položaj promatranja prizora, i kojeg će tipa taj pripis biti. Kad je točka promatranja specificirana, za nju se upotrebljava naziv *točka gledišta* (prema terminologiji teorije književnosti, a i naratoloških razmatranja filma). Analiza točke gledišta jedna je od gl. disciplina u film. retorici, u → dramaturgiji, u teoriji scenarija, odn. u → naratologiji.

Opće vrste specifikacije. Točka promatranja specificira se najčešće tako da se poveže s nekom osobom, ili nekim tipom osoba; tada je posrijedi *personalizacija* točke promatranja, odn. *osobna* ili *personalna točka gledišta*. Tipične osobe kojima se pripisuju točke gledišta u filmu jesu: a) likovi iz filma; b) tematizirani snim. ekipa; c) narator; d) adresirani gledaoci; e) deklarirani autor. Postoji mogućnost, međutim, međusobne integracije pojedinih osobnosti, a i pronalaženje netipičnih.

Kad se u filmu, u kojemu postoji sistem personalizacije točki promatranja, pojavi T. za koju nema nikakvih naznaka da ju se pripisuje nekom tipu osobnosti, tada se naziva *neosobnom* ili *apersonalnom točkom gledišta*. Pod *objektivnom točkom gledišta* najčešće se pomišlja na apersonalnu točku, ali se ponekad njome obuhvaćaju sve točke gledišta koje nisu subjektivne, bez obzira na to kome se i kako još pripisivale.

T. se može specificirati i tako da se specificira film. (ili elektronska) kamera kao »subjekt« promatranja. Tada se može govoriti o *mehaničkoj točki promatranja*, jer se takva specifikacija postiže najuspješnije kada se kadar snima tako da sugerira »mehanički pristup« (npr. postoje unaprijed zadani pokreti vidnog polja koji se ne obaziru na prizorna zbivanja).

Točka promatranja je obično položajno-prizorno određena — može se ustanoviti gdje je otprilike smještena u predloženom fiz. prostoru prikazanog prizora. Međutim, specifikacija točke promatranja može biti prizorno vezana, tj. *prizorna*, ali i ne mora. Ona može podrazumijevati da se osoba kojoj je pripisana nalazi tjelesno u prizoru, tj. da je akter, sudionik u prizoru, i da može svojom prisutnošću izravno utjecati na tok zbivanja; tako-

der, točku gledišta se može specificirati *neprizorno*, tj. može ju se pripisati nekoj osobnosti tek općepoznajno (ali ne i tjelesno). U prvome slučaju možemo govoriti o *prizornoj točki gledišta*, a u drugom o *neprizornoj točki gledišta*; prizorne su obično točke gledišta likova, točke gledišta nekoga antropomorfiziranog predmeta, kao i točke gledišta pokazane snim. ekipe, dok se neprizorni- ma obično drže točke gledišta naratora, stajalište adresiranog gledaoca, te ono deklariranog autora.

Budući da se neprizorne i prizorne točke promatranja mogu povezivati (npr. narator može biti i lik iz filma), mogući su vrlo različiti prijelazi između *tjelesno ograničene točke gledišta* u *tjelesno neograničenu*, čisto spoznajnu.

Niz točaka gledišta u dijelu filma, odn. u cijelom filmu, nastoji se sustavno povezati, i takav se postupak naziva *perspektivizacijom*, a nastali sistem *pripovjednom perspektivom* (→ **NARACIJA**).

Kako se kod svakoga prikazivačkog filma pretpostavlja da je netko planski odredio gdje će biti takva točka gledišta i kakav će ona sustav perspektivizacije konstituirati, to takav sustav razumijeva *implicitnog autora*. S druge strane, budući da svako određivanje točke promatranja i svako specificiranje točke gledišta jest i specificiranje uvjeta pod kojima će gledalac promatrati i interpretirati prizorna odvijanja, sustav perspektivizacije određuje i ulogu *implicitnog gledaoca*.

Vrste personalne točke gledišta. Budući da se točka promatranja najčešće pripisuje nekoj osobnosti, pod »točkom gledišta« u pravilu se misli upravo na personalnu točku, i to na onu prizornu.

Točka gledišta likova tipično je trojaka: a) subjektivna; b) polusubjektivna; c) pristrana. *Subjektivnom točkom gledišta* nazivamo onu koja se nalazi na mjestu s kojeg i određeni lik promatra prikazani dio prizora (ili koja se barem nalazi na osi promatranja, ako već ne i na istoj udaljenosti). Kod takvog pripisa točke promatranja, gledalac ima istovjetnu pogodnost promatranja kao i lik (→ **SUBJEKTIVNI KADAR**). *Polusubjektivnom točkom gledišta* (odn. *polusubjektivnim kadrom*) nazivamo onu kod koje se lik koji promatra nalazi u vidnom polju (tj. točka se promatranja nalazi negdje iza njega), a zajedno se s njim (u istom kadru) promatra nešto drugo u istom vidnom polju, nešto što nam zajednički privlači pažnju. Polusubjektivne točke gledišta jesu svi tzv. *kadrovi preko ramena* (engl. *overshoulder shot*), tj. kadrovi snimljeni s leđa nekom liku, ali tako da mu je samo dio glave i ramena u kadru. Budući da su posrijedi kadrovi koji obuhvaćaju i lik i ono što on gleda (odn. njegova sugovornika), takve se kadrove može nazvati *obuhvatnima*. Kadrovi u kojima se odvojeno daju promatrač i ono što se promatra mogu se nazvati *izdvajajući kadrovi*. *Pristrana točka gledišta* je ona točka promatranja s koje tematizirani dio prizora promatrano otprilike iz istog smjera kao i lik, ali pod kutom iz kojeg se ne vidi lik u vidnom polju.

Kod polusubjektivnog kadra, odn. u slučajevima obuhvatnih kadrova u kojima se vidi i lik i ono što gleda, pripis točke gledišta ne predstavlja posebne teškoće. Međutim, u slučajevima subjektivne i pristrane točke gledišta, gdje se promatrača i ono što promatra daje u izdvojenim kadrovima, montažno, »odgonetavanje« subjektivnosti i pristranosti složen je zadatak.

Među prizorne personalizacije spadaju i upozoravanja da T. pripada *ekipi* koja snima. Čini se to, u pravilu, tako da se pokazuju dijelovi teh. opreme u vidnome polju (npr. mikrofoni ili dio objektivna), a i tako da se dijelove ekipe snima kako rade ili kako razgovaraju i surađuju s tematiziranim

likovima. U takvim je slučajevima ekipa specifičnija kao akter u prikazivanim zbivanjima, i gledaoca se upozorava na tu činjenicu. Takvo pripisivanje točke promatranja standardno je u nekim oblicima dokumentarizma (npr. u filmu istine i u film. novostima), a nestandardno je, osjeća se jako → stilizacijskim u igr. filmu.

Od neprizornih točaka gledišta najučestalija je ona *naratora*. Njega odaje glas, čiji izvor u pravilu zvukovno ne pripada prizoru, a može mu se pokazati i lik (→ NARATOR; NARACIJA²).

Nešto su rjeđe specifikacije točke promatranja kao točke gledišta *adresiranoga* (tematiziranog) gledaoca, odn. *deklariranoga* (tematiziranog) autora.

Gledaoca se, u pravilu, tematizira (izdvaja kao naglašenu ulogu date točke promatranja) tako da se glumci izravno obraćaju točki promatranja (tehnološki kazano: izravno kameri), tj. gledaju u nju, mimikom i gestikulacijom joj se obraćaju, upućuju replike koje se odnose na gledaoce i sl. Gledalac je *adresiran* tek kad je na tako izričit način tematiziran, inače je tek *implicitan*.

Autor se najčešće deklarira drugim personalizacijama: može se deklarirati kroz naratora (narator se predstavi kao autor), pokazivanjem zajedno s ekipom, tako da se jasno pokazuje njegova statusna dominantnost, a potom kroz glumčevu obraćanje točki promatranja na takav način da je razabierivo da se obraća autoru (redatelju filma), a ne gledaocu. Kad su autor ne deklarira kroz dr. osobnosti, tada se kao autorova deklaracija uzimaju one stilizirane točke promatranja koje imaju izrazitu komentativnu, interpretativnu funkciju, a da se pri tome, kontekstualno, taj komentar ili interpretacija ne da pripisati ni jednom od prizornih likova. Utoliko se, npr., → stilske figure mogu, kada su naglašeno originalne (kad nisu »mrtve«), smatrati svojevrsnim »autorskim komentarom« (→ KOMENTAR³), deklarirajući točku gledišta stilske figure ili nametljive stilizacije kao točku gledišta autora. Autor je, dakle, deklariran kad se na njegovo gledište izričito, naglašeno upozorava, inače je implicitan.

Različite se personalizacije, očito, mogu kombinirati u jednu složenu personalnost (npr. narator koji se deklarira kao autor počinje djelovati kao prizorni lik). Pronalaženje točaka gledišta, načina njihova specificiranja, kao i moguće kombinacije i smjene točaka gledišta, tradicionalno je jedan od najvećih izazova imaginaciji stvaraoa. Velike su varijacije od filma do filma, od stvaraoa do stvaraoa, i od jednoga do drugoga stilskog razdoblja. Stoga je analiza točaka promatranja jedan od ključnih faktora istraživanja stilskih promjena u razvitku filma (→ STIL, FILMSKI; NARATIVNI STILOVI; MONTAŽA).

Točke gledišta i stilski razvitak. U prvim filmovima točke promatranja birane su kriterijem najbolje promatračke pogodnosti u odnosu na izabrani sadržaj, a interes je vođen prvenstveno prizornim zbivanjima. Međutim, vrlo su brzo otkrivene mogućnosti da se pojedine vizure protumače kao vizure likova pokazanih u filmu (tj. otkrivena je mogućnost subjektivne točke gledišta: npr. u filmu *Bakino povećalo*, 1900, G. A. Smitha). Budući da još nije bilo norme da se ne smije gledati u kameru, registracija gledanja u kameru snimanih ljudi, kao i poziranja za kameru, tematizirala je samu ekipu kao sudionika, odn. gledaoce kao one čija je T. time naglašavana. Ponegdje se gledanje u kameru koristilo s retoričkim efektom (npr. kadar razbojnika koji puca u publiku, s početka, odn. kraja *Velike pljačke vlaka*, 1903, E. S. Portera). Međutim, većina je tih personalizacija bila ili slučajna, usputna, ili se

TOČKA PROMATRANJA R. MONTGOMERY, *Žena u jezeru*

koristila kao »poseban efekt«, kao izuzetak (da bi se iznenadilo publiku):

Tek je uvođenje raskadriranja scene (→ KADAR; SCENA; MONTAŽA; NARATIVNI STILOVI), tj. sustavnog variranja točke promatranja pri kontinuiranom praćenju zbivanja u istom prizoru, omogućilo sustavno uvođenje i uobličavanje točki gledišta. Učestale su, u tomu klas. razdoblju, konstrukcije subjektivnih točki gledišta; napuštalo se češće frontalnu kompoziciju u prilog snimanju pod kutom, a time su uvedene pristrane točke gledišta, odn. polusubjektivne točke — tako da se u zrelomu nij. filmu i u zv. filmu ubrzo uspostavio osobit *sistem personalizirane perspektivizacije* (→ NARACIJA), tj. sistem rukovođenja gledaočevim interesom za prizorna zbivanja i za mentalna stanja likova time što bi se prizorna zbivanja pratila sa stajališta likova, s njihove pozicije percipiranja. Time su se stvorili temelji *sudioničkoga*, »emocionaliziranoga«, promatračkog angažmana gledaoca u prizornim zbivanjima.

U to se vrijeme, također, uz pomoć međunatpisu uvodila naratorova točka gledišta, dok je tematiziranje gledaoca u sklopu klas. narativnog stila postalo tabuirano, te se nije koristilo (osim u parodijske ili burleskne svrhe).

Uvođenje zvuka povećalo je mogućnosti personalizacije. Ono je omogućavalo dodatno zvukovno ojačavanje tumačenja pristranosti ili subjektivnosti (ili personalnosti uopće) time što se → off šumom naznačavala ili najavljivala nečija prisutnost ili što se ambijentalnim dijalogom davalo na znanje kome pripada data točka gledišta. Također, uporabom glazbe (osobito lajtmotiva) i naracijskog glasa povećale su se mogućnosti naznačavanja vezanosti određene točke promatranja uz određeni lik.

Avangardne struje, sustavno istražujući mogućnosti koje klas. naracija nije dopuštala, dovele su i do pojačanog istraživanja različitih oblika personalizacije, ali i mogućnosti *aperspektivizacije* (tj. zakločenja mogućnosti da se utvrđuju točke gledišta, i da se uvode meh. točke promatranja). Ispituju se, npr., tradic. zabrane da se tematizira točka gledišta gledaoca (npr. → *J.-L. Godard*), da se tematizira točka gledišta ekipe i proces proizvodnje filma (npr. *F. Fellini* u filmu *Osam i pol*, 1963, trend → filma istine i → direktnog filma, odn. »antitiluzionistički« trend u eksp. filmu), a i daleko se više ispituju različite moguće kombinacije različitih točaka gledišta, kao i njihove pripovjedačke smjene.

Premda su i u igr. filmu zv. razdoblja često istraživane mogućnosti uporabe naratora kao posrednika u predočavanju zbivanja, obrazovni i popularnoznanstveni filmovi činili su to sustavno i vrlo izniansirano, jer je u njima govorni komentator, kao i dijagramatska i pisana naracija, ključni element strukture djela.

LIT.: A. Lefe, Logika filma, Beograd 1971; Ž. Muri, Estetika i psihologija filma III, Beograd 1971; U. Kurovski, Lexikon Film, München 1972; J. Monaco, How to Read a Film, New York 1977; S. Chatman, Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, London 1978; »Filmske sveske« (br. 4), Rasprava o subjektivnosti, Beograd 1979; J. Collet/M. Marie/D. Percheron/J.-P. Simon/M. Vernet, Lectures du film, Paris 1980; D. Stojanović (urednik), Jugoslovenska teorija filma, Beograd 1981; S. Heath, Questions of Cinema, London 1981; A. Peterlić, Osnove teorije filma, Zagreb 1982; Z. Vrdlovec (urednik), Lekcija teme. Zbornik filmske teorije, Ljubljana 1987.

H. Tć.

TOČKA PROMATRANJA, također **položaj kamere**, **točka snimanja**, **točka gledišta**, **promatračko stajalište**, **promatrački položaj** i **prizorno motrište**, mjesto u predočavanom filmu. → *prizoru* s kojeg se taj prizor opaža (percipira).

T. se izvodi prvenstveno iz zabilježenih projekcijskih aspekata dijela film. prizora u vidnom polju (u izrezu kadra), to znači: a) na temelju *strana* (aspekata) prizornih sastojaka što se pružaju za razgledanje unutar vidnog polja; b) na temelju *perspektivnih naznaka* (npr. perspektivnog skraćivanja svih razabirljivih predmeta i oblika u prizoru, perspektivnog preklapanja predmeta, transformacija kojima podliježu perspektivna skraćivanja, preklapanja i rasporeda predmeta pri promatračkom premještanju i dr.); c) na temelju *zvučnih podataka* (tako zvučanja predmeta u vidnom polju, intenziteta zvuka). T. je utoliko zadata samim film. zapisom za svakoga mogućeg gledaoca filma. Ona je dakle, na filmu disocirana od bilo kojeg pojedinca koji prati film (ne pripada nikome tjelesno); radi se o promatračkoj pogodnosti u odnosu na prizor (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO).

U snimanju se T. tipično određuje postavljanjem kamere u profilu. prizoru (→ PROFILMSKO), te se zato o njoj najčešće i govori kao o *položaju kamere*. T. koju gledalac derivira iz film. snimke ne mora se podudarati točno s položajem kamere pri snimanju, a ne mora nužno biti ni povezana s položajem kamere (npr. pri snimanju s objektivima različitim od normalnih i pri naknadnom određivanju izreza snimke pri modernim obradama filma, T. je različita od položaja kamere; također je različita i kod crt. filma).

Modusi ili parametri promatranja. Promatrački odnos prema prizoru što je određen izbo-

rom točke promatranja varira po određenim *modusima* (*parametrima*, *dimenzijama*). Izbor određene točke promatranja podrazumijeva izbor određene vrijednosti unutar svakog modusa. Sljedeći su modusi ili parametri promatranja tipični: a) *Izrez kadra* (*izrez slike*, *okvir kadra*, *okvir slike*) određuje oblik vidnog polja i usmjerenje promatranja. Oblik vidnog polja tipično je pravokutnik (→ OKVIR; PLATNO, FILMSKO), a podrazumijeva se da je promatranje usmjereno prema onome što u vidnom polju zamjećujemo. Prema tome, izrezom kadra određuje se prizorno usmjerenje promatranja. T. se uvijek nalazi na zamišljenom pravcu koji vodi od oka gledaoca do središta vidnog polja. Taj se pravac naziva *pravac promatranja* (*os pogleda*, *os promatranja*, *linija pogleda*, *os objektivna*), kad se zanemaruje njegova usmjerenost, a *smjer promatranja* (*smjer pogleda*, *smjer snimanja*) kad se ima na umu njegova usmjerenost ka prizoru; b) *Filmski plan* (→ PLANOV) određuje veličinu vidnog polja ili vidnog obuhvata prizora, odn. određuje udaljenost točke promatranja od prizorne pojave u središtu pažnje; c) *Kut snimanja* (*rakurs*, *kut promatranja*) određuje položaj točke promatranja po vertikali u odnosu na položaj prizora ili prizorne pojave u središtu pažnje (tj. određuje se da li se datu prizornu pojavu promatra odozgo, odozdo ili s iste razine /→ KUT SNIMANJA/); d) *Strana promatranja* (*horizontalni kut snimanja*) određuje položaj točke promatranja po horizontali u odnosu na prizornu pojavu u središtu pažnje (tj. da li ju se promatra odsprijeda, odostraga, pobočno i dr.); e) *Kosi kadar* (→ NAGNUTA KAMERA) određuje promatračku nakošenost po kojoj lijevo-desne prizorne horizontale stoje ukoso u izrezu kadra (bilo da se, npr. tlo naginje udesno, bilo da se naginje ulijevo); f) *Stanje promatranja* (→ STANJA KAMERE) podrazumijeva odredbu statičnosti ili dinamičnosti točke promatranja, tj. da li ona miruje ili se miče, da li se miče oko svoje osi ili se premješta i dr.

Nabrojani modusi promatranja tipični su, oni se najčešće spominju, ali nisu jedini (spominje se još, npr., *modus stabilnosti točke promatranja* — tj. da li je točka promatranja stabilna ili nestabilna: tzv. *drmadava kamera* i *kamera iz ruke*). Svi nabrojani modusi zajednički jednoznačno određuju položaj i prirodu točke promatranja i promatračkog odnosa prema prizoru, a varijacija u svakom od njih bitno mijenja i točku promatranja i promatrački odnos. Kako sve te moduse treba utvrditi za svaki trenutak snimanja, jer oni određuju svaki trenutak gledanja film. prizora, to ih se još naziva → *parametrima kadra* (→ KADAR, Kadiranje).

Jedan povijesno iznimno važan modus promatranja vezan je uz način promatračkog praćenja prizornog zbivanja: prizorno odvijanje može se pratiti s jedne (mirne ili pokretne) točke promatranja, tj. s *kontinuirane točke promatranja*, pa tada govorimo o → *kadru*, a može se pratiti uz *diskontinuiranu promjenu točke promatranja*, pa se tada govori o → *montažnom prijelazu*. Pri diskontinuiranoj promjeni točke promatranja mijenjaju se diskontinuirano i neki od gornjih parametara kadra, a mogu se mijenjati i svi. Diskontinuirano mijenjanje točke promatranja može podrazumijevati prekid u promatranju prizora (pa se tada govori o *montažnom diskontinuitetu*: npr. → *elipse* i → *montažne spone*), a i ne mora podrazumijevati prekid u promatranju datog prizora, već samo promjenu promatračke pogodnosti bez ispuštanja prizornog toka iz vida (pa se tada govori o *montažnom kontinuitetu* /→ MONTAŽA/).

Uvođenje diskontinuiranog promatranja, tj. *montaže*, bitno je utjecalo na uočavanja važnosti

parametara kadra, na njihovu unutarnju diferencijaciju, uvođenje i terminologiziranje, i dalo je perspektivu složenim razradama kognitivnih implikacija izbora i promjena točki promatranja (→ NARATIVNI STILOVI).

Točku promatranja identificiraju prizor u kojem se ona nalazi i mjesto u tom prizoru, odn. parametri promatranja. *Istima* nazivamo one točke promatranja s kojih se promatra isti prizor s istog mjesta (tj. s istim parametrima); *istovrsnima* nazivamo one, koje se nalaze u različitim prizorima ili se zauzimaju spram različitih centara pažnje, ali s istih relativnih položaja (tj. istih su parametara); *unutarpriзорima* nazivamo one koje se nalaze u istom prizoru i prate ga.

Personalizacija i individuacija točke promatranja. Budući da je T. zadana projekcijskim značajkama zapisa film. prizora za svakoga mogućeg gledaoca filma, sama po sebi ona je nespecifična, nevezana ni uz koga pojedinačno. Međutim, postoje načini da se položaj točke poveže s nekom osobom ili napravom, pa se to povezivanje naziva *personalizacijom* ili *individuacijom* točke promatranja (→ TOČKA GLEDIŠTA).

Funkcije točke promatranja. Da bi se uspješno riješio zadatak snalaženja, važno je utvrditi identitet i osobine prizora u kojem se promatrač nalazi, te utvrditi promatrački položaj u prizoru. Kod film. točke promatranja nije posrijedi tjelesno snalaženje u okolini, već prije svega epistemološko-komunikacijsko snalaženje u zadacima koje gledaocu zadaje izbor točke promatranja.

Osnovni epistemološko-komunikacijski zadaci izbora točke promatranja jesu: *informativnost*, *orijentiranost u prizoru*, *raspored pažnje* i *uobličavanje izlagačkog interesa*. a) Izbor točke promatranja uvijek uvjetuje vrstu *informacija* o prizoru što ih gledalac dobiva na raspolaganje; iz različitih točki promatranja pristupačni su za razgledanje različiti aspekti prizora, te je time uvjetovana različitość vrste i količine informacija koje promatrač o prizoru može dobiti; b) O izboru točke promatranja ovisi — osobito na montažnom prijelazu, pri diskontinuiranoj promjeni točke promatranja — *stupanj orijentiranosti* gledaoca u prizoru, tj. da li mu je jasno ili nije gdje se u datom trenutku nalazi u odnosu na ključne pojave prizora i u odnosu na prethodnu točku promatranja; c) Izborom točke promatranja sugerira se i tip *pažnje*, smjer pažnje i smjer promjene pažnje. Tako, promatračko približavanje licu vezuje pažnju više uz lice, a udaljšavanje više uz opću prizornu situaciju, uz okolinu; predugo zadržavanje iste točke promatranja teži raspršiti pažnju, a prekratko je ne može valjano usredotočiti, itd. Izborom točke promatranja uvjetuje se *tematizacija* prizornih aspekata prizora (→ NARACIJA); d) Najzad, podrazumijeva se da izborom točke promatranja i usmjerenjem pažnje rukovode neki (epistemološki, komunikacijski) *interesni kriteriji*, vrijednosni stavovi, nazori, ciljevi, pa se i njih artikulira, odgonetava pri datomu promatračkom praćenju prizora i prizornih smjena. Tako, ubrzana smjena točki promatranja (kadrova) u odnosu na isti prizor podrazumijeva drugačiji interesni odnos prema prizoru od zadržavanja iste točke promatranja ili od njenih rijetkih promjena; zauzimanje neubičajenih, nestand. točki promatranja podrazumijeva drugačiji tip interesa od izbora stand. točke promatranja; promatranje važnog lika izbliza podrazumijeva drugačiji interesni odnos prema njemu od udaljenog promatranja, itd.

Kako se izborom točaka promatranja utječe na promatrački odnos prema zbivanju, to ih se tradicionalno smatra gl. određivačem forme odn.

→ *stila* pojedinog dijela filma, cijelog filma, autorskog opusa odn. filmskog razdoblja (→ NARATIVNI STILOVI). Izbor točke promatranja smatra se, stoga, *stilskim izborom*, a funkcije tog izbora drže se *stilskim funkcijama*. Kako se tipičnom službom stila smatra izražavanje, ekspresija (nekog nazora na svijet, stava, doživljaja), to se tipične moduse promatranja (što se određuju samim izborom točke promatranja) naziva i *izražajnim filmskim postupcima* ili *filmskim* → *izražajnim sredstvima*.

H. Tč.
TODD, Ann, brit. glumica, redateljica i književnica (Hartford, 24. I 1909). Nakon školovanja na londonskoj Central School of Speech and Drama, u kazalištu debitira 1928, a na filmu 1931. Plavokosa i bljedoputa, damskog izgleda i nastupa, vrlo elegantna, ugled stječe likom pijanistice koja se ne može odlučiti između nekoliko muškaraca u melodrami *Sedmi veo* (1945) C. Bennetta (istu ulogu kasnije tumači i u kazalištu). Zapaženo je glumila i u nekoliko hollywoodskih produkcija (npr. *Slučaj Paradine*, 1947, A. Hitchcocka), ali je najbolje uloge ostvarila u Vel. Britaniji — u djelima svoga tadašnjega (trećeg) supruga D. Leana: supruge starijeg čovjeka (C. Rains) koja sreće nekadašnjeg ljubavnika (T. Howard) u *Strastvenim prijateljima/Snu ljubavnikâ* (1948), žene optužene za umorstvo ljubavnika (po istinitu slučaju) u *Madeleine* (1949) i supruge promotora aviona koji želi dokazati da se zv. žid može probiti u filmu *Brži od zvuka* (1952). Od kraja 50-ih godina sve rjeđe nastupa na filmu, posvećujući se knjiž. radu (romani i pripovijetke) i režiji putopisnih dokum. filmova. Ne zapažajući kaz. karijeru (velik uspjeh u Shakespeareovu *Macbethu*), igrala je u oko 30 filmova. Nastupala je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Sablasni vlak* (W. Forde, 1931); *Ono što će doći* (W. C. Menzies, 1936); *South Riding* (V. Saville, 1937); *Potpuni stranci* (A. Korda, 1945); *Vrijeme bez milosti* (J. Losey, 1957); *Krik straha* (S. Holt, 1961); *Ljudski faktor* (O. Preminger, 1980).

B. Vid.

TODD, Michael-Mike (pr. ime **Avram Hirsch Goldbogen** /negdje **Goldenbogen**/), am. filmski i kazališni producent (Minneapolis, Minnesota, 22. VI 1907 — Grants, New Mexico, 21. III 1958). Sin rabina podrijetlom iz Poljske, već kao dječak radi razne poslove. Poč. 30-ih godina pisac je gegova za hollywoodske komičare O. Olsena i Ch. Johnsona. Od 1936. impresario je i producent na Broadwayu — burlesknih revija i showova (npr. s Mae West i Gypsy Rose Lee); bankrotira 1939. Vrlo poduzetan, karijere pune padova i uspona, spreman mijenjati zanimanja, otvara noćni klub u Chicagu, pa se vraća u New York, a nakon II svj. rata se posvećuje filmu. Isprva je suvlasnik i direktor lanca kinematografa (*Magna Theaters*), no kasnije — zbog nesuglasica s ostalim suvlasnicima — prodaje svoje dionice. God. 1953. sa J. M. Schenckom i G. Skourasom osniva film. proizvodnu kuću *Magna Productions*. Njegov gl. doprinos filmu je unapređivanje novih tehnologija. Sa sinom Michaelom Toddom jr. bio je supervizor evr. sekvence dokum. filma *Ovo je cinerama* (E. B. Schoedsack, 1952), a potom je promovirao tzv. *Todd-AO sistem* (→ PROPORCIJE FILMSKE SLIKE). Kao producent potpisao je jedino film *Put oko svijeta za 80 dana* (M. Anderson, 1956), spektakl dijelom zasnovan i na sudjelovanju brojnih slavnih glumaca u malim ulogama, koji je nagrađen Oscarom za najbolji film i polučio golem financ. uspjeh. Bio je oženjen glumicom J. Blondell i E. Taylor. Poginuo je u avionskoj nesreći.

Lit.: A. Cohn, *The Nine Lives of Mike Todd*, New York/Boston/London 1959.

An. Pet.

TODD, Richard (puno ime **R. Andrew Palethorpe-Todd**), brit. glumac ir. podrijetla (Dublin, 11. VI 1919). Od 6. godine u Vel. Britaniji, gdje polazi poznatu glum. školu I. Conti. Od 1937. kaz. glumac u engl. i šk. provinciji; 1939. među osnivačima je repertoarnog kazališta u Dublinu. Za II svj. rata padobranac. Na filmu od 1949 (*Za prijestupnike* A. Cavalcantija). Onizak, ali djelujući vrlo muževno, većinom dobiva uloge u tipu → čovjeka od akcije (npr. naslovna u *Robinu Hoodu*, 1952, K. Annakina). Ipak, i u brit. okvirima ostaje u sjeni S. Grangera. Očekivani, ali tek djelomično ostvareni prodor u Hollywood otežao mu je osrednji prijem njegove uloge negativca u *Tremi* (1950) A. Hitchcocka — dijelom i zbog neadekvatne scenar. razradbe lika. Jedan od najpopularnijih brit. glumaca 50-ih godina, najbolju ulogu ostvario je izvan svog tipa — kao šk. vojnik koji umire od neizlječive bolesti u burmanskoj bolnici u *Žustrom srcu* (1949, nominacija za Oscar) V. Shermana. Kada mu poč. 60-ih godina popularnost počinje opadati, s uspjehom se vraća kazalištu. Glumio je (do 1989) u oko 40 filmova.

Ostale važnije uloge: *Grom udara dvaput* (K. Vidor, 1951); *24 sata u životu žene* (V. Saville, 1952); *Rušioci brana* (M. Anderson, 1954); *Djevičanska kraljica* (H. Koster, 1955); *Marija Antoaneta* (J. Delannoy, 1955); *Gola zemlja* (V. Sherman, 1958); *Pomisao na ubojstvo* (J. Cardiff, 1958); *Nikad ne popuštaj* (J. Guillermin, 1960); *Zločin se ne isplati* (G. Oury, 1961); *Momci* (S. J. Furie, 1962); *Bitka kod Villa Fiorite* (D. Daves, 1965); *Operacija Strijela* (M. Anderson, 1965); *Ludnica* (R. W. Baker, 1972); *Tragovi ucjene* (M. Winner, 1978). An. Pet.

TODOROVIC, Bora, glumac (Beograd, 5. XI 1930). Brat → M. Stupice. Napušta Mašinski fakultet u Beogradu da bi upisao Pozorišni akademiju; diplomira 1956. u klasi J. Laurenčića. Do 1957. član Beogradskoga dramskog pozorišta, 1957–61. HNK u Zagrebu (gdje se ističe u am. repertoaru /A. Miller, T. Williams/), a 1961–83. beogradskog Ateljea 212 (gdje veliki uspjeh ima gl. ulogom u *Arsenu i starim čipkama* J. Kesselringa 1961); na toj sceni ostvario je više od 60 uloga široka raspona. Na filmu debitira likom kolebljivosti i neurotičnog partizana u *Koracima kroz magle* (1967) Ž. Skrigina. Filmu se vraća tek u drugoj polovici 70-ih godina — s pojavom generacije redatelja tzv. praške škole (npr. *Nacionalna klasa*, 1979, G. Markovića i *Poseban tretman*, 1980, G. Paskaljevića). Poslije uspjeha u istoimenom komadu D. Kovačevića, i u filmu *Maratonci trče počasni krug* (S. Sijan, 1982) tumači predratnoga film. pionira. S puno oštine, mimo uobičajenih konvencija igra Pika — džepara izvan pravila morala, koji uzbuđljivo proživljuje prve dane rata u *Balkanskom špijunu* (1983) B. Baletića. Posebno je zapažen likovima »autsajdera«: jugosl. »gastarbajtera« u Švedskoj u filmu *Mister Montenegro* (D. Makavejev, 1981), žrtve hipertrofirane provincijalne ideol. paranoje u *Balkanskom špijunu* (B. Nikolić i D. Kovačević, 1984), te opskurnoga romskog »kuma«, virtuozu u manipuliranju ljudima u *Domu za vešanje* (E. Kusturica, 1988), u kojem je jedan (od dvoje) profesionalnih glumaca. Glumi i na televiziji (npr. tv-serija *Diplomci*). Višestruko je nagrađivan: u kazalištu (npr. Sterijina nagrada i nagrada Čuran za komediju) i na filmu (više puta na festivalu u Nišu).

Ostale važnije uloge: *Čuvar plaže u zimskom periodu* (G. Paskaljević, 1976); *Stići pre svitanja* (A. Đorđević, 1978); *Erogena zona* (D. Karaklađić, 1981); *O pokojniku sve najlepše* (P. Antonije-

vić, 1984); *Tajvanska kanasta* (G. Marković, 1985); *Ada* (M. Kosovac, 1985); *Uvek spremne žene* (B. Baletić, 1987); *Balkan-ekspres II* (A. Đorđević i dr., 1989). Mi. Vić.

TODOROVSKI, Pjotr Jefimovič, sovj. redatelj, scenarist i snimatelj (Bobrinec, USFSR, 26. VIII 1925). Diplomirao (1954) kameru na visokoj film. školi VGIK u Moskvi. Karijeru otpočinje sredinom 50-ih godina kao snimatelj (npr. *Proljeće u Zarečnoj ulici*, 1956, i *Dva Fjodora*, 1959, M. M. Hucijeva). Kao redatelj debitira poetičnom ratnom dramom *Vjernost* (Vernost', 1965, i koscenarist sa B. Okudžavom), nagrađivanom na festivalu u Veneciji. Iako redovito režira, najveće uspiehe ostvaruje u prvoj polovici 80-ih godina: popularnom komedijom *Vojena žena mehaničara Gavrilova* (Ljubimaja ženščina mehanika Gavrilova, 1981) i ugođajnom dramom o ljubavnoj vezi prekinutoj za rata, a nastavljenoj u poratnim godinama, *Ratna romanca* (Voenno-polevoj roman, 1984, i scenarist), nominiranom za Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja; ta mu djela pribavljaju ugled jednog od najistaknutijih sovj. redatelja novijeg razdoblja. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Mađioničar* (Fokusnik, 1968); *Gradska romanca* (Gorodskoj romans, 1971); *Posljednja žrtva* (Poslednaja žertva, 1976); *O prazniku* (V den' prazdnika, 1979). N. Pc.

TONGAZZI, Ugo, tal. glumac i redatelj (Cremona, 23. III 1922). Kraće vrijeme knjigovođa. Zapažen na natječaju za amat. glumce, napušta posao i nastupa — kao izraziti komički talent — u zab. priredbama prije kino-predstava; u tim mahom minorim tekstovima, često s dozom govorno-gestikulacijske vulgarnosti, iskazuje vještini mimike, te uvjerljivo oponašanje osoba iz raznih društ. slojeva, zanimanja i dijalekata. Energičan i poduzetan, osniva više kaz. družina, realizira uspješne kaz. revije i stječe veliku tv-popularnost (program *Jedan, dva, tri*), ostavi ipak u prvom redu istaknuti protagonist kazališta razonode (*teatro leggero*). Na filmu debitira 1950, i dugo vremena igra isključivo u izrazito komerc. projektima. Potkraj 50-ih godina često nastupa uz tv-partnera R. Vianella — po uzoru na kontrastne am. tandeme (npr. *Ne gubimo glavu*, 1959, M. Mattolija). Tek od poč. 60-ih godina filmu se okreće ambicioznije, prekinuvši kaz. karijeru. Veliku popularnost stječe gl. ulogom budalasto egzaltiranog fašista u filmu *Federalni* (1961) L. Salcea. U idućem filmu istog redatelja *Luda želja* (1962) T. unosi melankolične tonove u ulogu zreloug muškarca zaljubljenog u nimfetu (C. Spak), čime komičarsku »obilnost« obogaćuje promišljenijim pristupom oblikovanju lika. Srednjeg je rasta i korpulentan, velike glave »renesansne markantnosti, s naslućivanjem životinjskih apetita«, očiju prodorna pogleda i s istaknutim obrvama, što stvara dojam prepredenog razvratnika i omogućuje raspon od primitivne grubosti do sofisticiranosti; vrlo pokretljiva lica, istančana osjećaja i smisla za karikaturnu gestu, te odgovarajućih glasovnih modulacija, T. majstorski utjelovljuje psihologiju »malog čovjeka«, i to njene tamnije strane: pohlepu, bigotnost, seksualne frustracije, rascijep između prepuštanja nagonima uživanja i zahtjeva kat. morala okoline, te sklonost prema samouništenju; time se iskazuje kao komičar posve različit od tipične *commedie all'italiana*, kao »tužni klaun«. U filmu *Marš na Rim* (D. Risi, 1962) glumi seljaka koji postaje skvadrist, u *Bračnoj postelji* (M. Ferreri, 1963, nagrada tal. kritike Nastro d'Argento) je inferiorni, zlorabljeni, ponižavani »bračni rob« sebične žene (M. Vlady),

a u *Bamboloni, nevjernoj vjerenici* (F. Giraldi, 1968, Nastro d'Argento) sredovječan čovjek kojem djevojka lukavo izmamluje novac za svoga pravog ljubavnika. U filmovima D. Risija (*Čudovišta*, 1963; *Mučk me, ali me voli*, 1968; *U ime talijanskog naroda*, 1971; *Karijera jedne sobarice*, 1976; *Biskupova spavaća soba*, 1977; *Prva ljubav*, 1978) i M. Ferrerija (*Žena-majmun*, 1964; *Svadbeni marš*, 1966; *Audijencija*, 1971; *Veliko žderanje*, 1973) ostvaruje svoje najbolje uloge; u njima, kao i u pojedinim djelima A. Blasettija (*Liola*, 1964), P. Germija (*Nemoralan tip*, 1967), N. Loya (*Glava obitelji*, 1967), A. Lattuada (*Dodite k nama na kavu*, 1970), M. Monicellija (*Hoćemo pukovnike!*, 1973; *Dodi i upoznaj moju ženu*, 1974; *Prijatelji moji*, 1975), L. Salcea (*Sati ljubavi*, 1963; *Patka u narančinom soku*, 1976) i E. Molinaroa (*Kavez ludosti*, 1978; *Topla braća*, 1980), tumači pretežito apsurdne i groteskne karaktere, koji se protive »normalnosti« življenja. Poč. 80-ih godina najzapaženija mu je uloga malog industrijalca sira, koji manipulira životom sina otegotog od terorista, želeći prikupljenu otpokupninu zadržati za sebe, u filmu *Tragedija smiješnog čovjeka* (B. Bertolucci, 1981, Nastro d'Argento). Do 1989. glumio je u više od 110 filmova. Od 1961. povremeno i režira; od njegovih 5 filmova ističe se *Da, gospodine* (Sissignore, 1968).

Ostale važnije uloge: *Totò na Mjesecu* (Steno, 1958); *Kakva radost živjeti* (R. Clément, 1960); *Rogopag* (omnibus, epizoda U. Gregoretija, 1963); *Bjegunci od braka* (P. i V. Tavian, 1963); *Velikanstvo rogonja* (A. Pietrangeli, 1964); *Dobro sam je poznavao* (A. Pietrangeli, 1965); *Pitanje časti* (L. Zampa, 1966); *Barbarella* (R. Vadim, 1967); *Inspektor Pepe* (E. Scola, 1969); *Sjaj i bijeda gospode Roval* (V. Caprioli, 1970); *Majstor i Margarita* (A. Petrović, 1972); *Privatno vlasništvo više nije krađa* (E. Petri, 1973); *Ne diraj bijelu ženu* (M. Ferreri, 1975); *Treći stupanj* (P. Fleischmann, 1975); *Nova čudovišta* (D. Risi, M. Monicelli, 1977); *Mačak* (L. Comencini, 1978); *Terasa* (E. Scola, 1980); *Fotogeničan sam* (D. Risi, 1980); *Zavodnici nedjeljom* (omnibus, epizoda D. Risija, 1980); *Prijatelji moji II* (M. Monicelli, 1983); *Šala sudbine* (L. Wertmüller, 1983); *Bertoldo, Bertoldino i Cacaseno* (M. Monicelli, 1984); *Petomanijak* (P. Festa Campanile, 1984); *Dobri kralj Dagobert* (D. Risi, 1984); *Kavez ludosti III* (G. Lautner, 1985); *Prijatelji moji III* (N. Loy, 1986); *Dani inspektora Ambrosija* (S. Corbucci, 1988). Al. Pa.

TOKIN, Boško, film. kritičar i publicist (Ciacova, Rumunjska, 1894 — Beograd, 1953). Filmom se počinje baviti potkraj I svj. rata. Dana 9. IX 1920. u beogradskom listu »Progres« objavljuje jednu od prvih film. kritika u nas; iste godine u Parizu objavljuje i prve rasprave o film. umjetnosti i estetici filma. God. 1923. prema scenariju B. Čosića režira nedovršeni igr. film *Kačaci u Topčideru*, a 1924. jedan je od osnivača *Kluba filmofilu* u Beogradu. U 2 navrata uređivao je časopis »Film« (u Zagrebu 1926, a u Beogradu 1935). Baveći se sve do smrti film. kritikom i publicistikom (mnoge je tekstove potpisivao pseudonimom *Filmus*), sa V. Lukićem objavio je prvi jugosl. *Filmski leksikon* (1953). D. Kos.

TOLAND, Gregg, am. snimatelj i redatelj (Charleston, Illinois, 29. V 1904 — Hollywood, 28. IX 1948). Član A. S. C. Od 15. godine dostavljač u kompaniji Fox, od 16. asistent snimatelja (npr. A. Edesona i G. S. Barnes). God. 1927/28. surađuje sa R. Floreyjem i S. Vorkapichem u eksp. filmu *Život i smrt hollywoodskog statista br. 9413*, a od 1929. je samostalni snimatelj. Ne-

prestano istražujući mogućnosti film. tehnike, pantentirao je → blimp za ton. snimanje, kao i načine za kontinuirano održavanje oštine u kadru kod pokreta kamere. Počeci snim. karijere vezani su mu uglavnom uz redatelja W. Wylera, za kojeg — među ostalim — snima *Njih troje* (1936), *Ulicu bez izlaza* (1937), *Orkanske visove* (1939), gdje je za uspio spoj fotogr. komponenti romantičnoga i realističnoga nagrađen Oscarom, *Zakon Divljeg zapada* (1940), *Male lisice* (1941), te *Najljepše godine našeg života* (1946), za čiju realist. fotografiju prima drugog Oscara; u to doba uspješno radi i za J. Forda (*Plodovi grijeha* i *Dugo putovanje kući* iz 1940). Sva ta ostvarenja odlikuje ekspresivna izgradnja svjetla te rad s manjom količinom rasvjete. Gotovo legendaran status T., međutim, stječe kadrovima velike dubinske oštine, uočljivima već u *Malim lisicama*, no posebno efektima u filmovima O. Wellea *Gradanin Kane* (1941) i *Velikanstveni Ambergonovi* (1942). U tom smislu najčešće koristi širokokutni objektiv žarišne duljine 24 mm, ali i za ono doba vrlo osjetljivu emulziju Eastman super XX (100 ASA), kako bi zatvaranjem blende postigao što veću dubinu; snima najčešće pri otvorima objekтива f 8, pojedine prizore i pri f 11 odn. f 16 (u to se vrijeme standardno snimalo pri f 2,8 ili f 3,5); osvjetljenje u kombinaciji osjetljivije vrpce, antirefleksnih prevlaka na objektivima (Ward Opticoat) i reduciranih otvora stvorilo mu je niz problema oko izgradnje svjetla, pa je scenu morao osvijetliti tako da na njoj vlada niži svjetlosni kontrast no uobičajeno. Inače, fotografiju *Gradanina Kanea* odlikuje tipično ekspresionističko svjetlo, te retorički vrlo djelotvorni odnosi svjetla i sjene (smatra se da je T. taj tip osvjetljenja iskušao u horror-filmu *Luda ljubav*, 1935, K. Freunda), a njenoj atraktivnosti pridonose i pokreti kamere, odabir kutova snimanja i efektna kompozicija kadrova. Za II svj. rata poručnik je u film. službi am. mornarice, gdje i režira ratne dokum. filmove; Oscarom je nagrađen za *Sedmi prosinac* (December 7th, 1943) u korežiji sa J. Fordom. Već prije rata ogledao se i na filmu u boji (*The Goldwyn Follies*, 1938, G. Marshalla /sa R. Rennahanom/), a najbolje ostvarenje u toj tehnici dao je u filmu *Pjesma je rođena* (1947) H. Hawksa. Umro je od srčanog udara pri kraju snimanja filma *Čarolija* (1948) I. Reisa.

Ostali važniji filmovi: *Momak iz Španjolske* (L. McCarey, 1932); *Tugboat Annie* (M. LeRoy, 1933); *Rimski skandali* (F. Tuttle, 1933); *Nana* (D. Arzner, 1934); *Mi ponosno živimo* (R. Mamoulian, 1934); *Svadbena noć* (K. Vidor, 1935); *Jadnici* (R. Boleslawski, 1935); *Sjaj* (E. Nugent, 1935); *Dodi i uzmi* (H. Hawks i W. Wyler, 1936); *Put do slave* (H. Hawks, 1936); *Priče se događaju noću* (F. Borzage, 1937); *Silom odveden* (A. L. Werker, 1938); *Kauboj i dama* (H. C. Potter, 1938); *Raffles* (S. Wood, 1940); *Vatrena kugla* (H. Hawks, 1942); *Odmjetnik* (H. Hughes, 1943); *Biskupova supruga* (H. Koster, 1947). K. Mik.

TOLNAY, Klari, madž. glumica (Mohora, 27. VII 1914). Glum. karijeru otpočinje sa 20 godina istodobno u kazalištu i na filmu; u oba medija postaje jedna od najistaknutijih osobnosti svoje generacije. U kazalištu tumači velik broj uloga u rasponu od naive, preko konverzacijske drame do komedije; posebno se pamte njezine interpretacije Shakespeareove Julije, Ibsenove Nore, Krležine Laure, Čehovljeve Irine i Williamsove Blanche DuBois. Na filmu debitira 1934, i 30-ih godina snima po nekoliko filmova godišnje — najčešće s istaknutim komerc. redateljima (npr. s tadašnjim suprugom A. Ráthonyijem), posebno se ističući u komedijama karakterističnoga

peštanskog ugođaja; partneri su joj tada najpoznatiji glumci P. Jávör, A. Páger, I. Ráday i dr. Nakon II svj. rata odmah se uključuje u film. proizvodnju, sada uglavnom u karakternim likovima (npr. *Gospođa Déry*, 1951, L. Kálmára i *Dozvoljeno gaziti travu*, 1960, K. Makka). Od 70-ih godina težište je njezina rada na televiziji. Dvostruka je dobitnica drž. Nagrade Lajos Kossuth.

Ostale važnije uloge: *Oluj u zoru* (I. Székely, 1936); *Moja kći nije takva* (L. Vajda, 1937); *Posuđeni dvorac* (L. Vajda, 1937); *Vizija na jezeru* (L. Kalmar, 1940); *Rodaci* (F. Máriássy, 1954); *Priča o 12 pogodaka* (K. Makk, 1956); *Svadbene ručak* (Gy. Révész, 1956); *Sviće* (M. Keleti, 1960); *Zemlja anđela* (Gy. Révész, 1962); *Seva* (L. Ranódy, 1963); *Posezona* (Z. Fábry, 1966); *Otac* (I. Szabó, 1966); *Ljubavni snovi* (M. Keleti, 1970, u 2 dijela); *Licem u lice* (Z. Várkonyi, 1970); *Bila jednom jedna obitelj* (Gy. Révész, 1974); *Legato* (I. Gaál, 1978).

LIT.: Zs. Kóhári, Tolnay Klári, Budapest 1980.

I. Šo.

TOM AND JERRY, junaci am. serije kratkometražnih (6 do 7 min) crt. filmova: *Tom*, iako u biti krajnje dobrodušan, lako je rasrdiv mačak u stalnom sukobu (jurnjave, nadmudrivanja, stupice) s domišljatim mišem *Jerryjem*. Serija je u produkciji kompanije MGM započeta 1941; do 1957. realizirano je više od 100 filmova. Producent im je bio → *Fred Quimby* (osim u prvome, koji je potpisao *Rudy Ising*), dok su autori bili → *Joseph Barbera* i → *William Hanna*. Najpopularnija uz onu o → *Mickeyju Mouseu*, serija je nagrađena sa 7 Oscara (više no ijedna druga). Tom i Jerry bili su (u po 1 sekveci) i junaci igranih muz. filmova *Diži sidro!* (G. Sidney, 1945) i *Opasno je kad pada kiša* (Ch. Walters, 1953), u kojima — u kombinaciji igr. i crt. filma — plešu sa G. Kellyjem. odn. sa E. Williams. Red.



TOM AND JERRY

TOMIĆ, Milivoje-Mića, film., kaz. i tv-glumac (Beograd, 10. II 1920). Studirao pravo, potom upisao Odsek za pozorišnu umetnost na Muzičkoj akademiji u Beogradu. Nakon rata član je KUD »Lola Ribar«, zatim Akademskog pozorišta, radio-drame Radio-Beograda, te Beogradskoga dramskog pozorišta (1952–61), u kojem igra u nizu komada M. Krleže, M. Glišića, V. Shakespearea, J. Anouilha, A. Millera i dr., ali i gostuje u Ateljeu 212 (npr. praiizvedba *Čekajući Godoa* S. Becketa). Nakon toga, u slobodnom statusu, neko je vrijeme član putujuće družine Udruženja glumaca. Film. karijeru otpočinje 1954. manjim sporednim ulogama, da bi se u filmovima *Tri* (1965) A. Petrovića te *Neprijatelj* (1965) i *Budenje pacova* (1967) Z. Pavlovića predstavio kao karak-

terni glumac koji se pamti po likovima običnih, svakodnevnih ljudi »iz života« — toliko uvjerljivim, da su, npr., gledaoci popularne tv-serije povjerovali da je njegov junak zaista doktor! Nastupio je u više od 30 filmova (od toga, u polovici posljednjih godina) beogradskih redatelja nove generacije: D. Karaklajića (*Ljubavni život Budimira Trajkovića*, 1977), M. Jelića (*Tigar*, 1978), G. Markovića (*Nacionalna klasa*, 1979; *Majstori, majstori*, 1980), Z. Sotre (*Osvajanje slobode*, 1979; *Sesta brzina*, 1981; *Idemo dalje*, 1982; *Držanje za vazduh*, 1985; *Brača po materi*, 1988), S. Karanovića (*Petrijin venac*, 1980; *Za sada bez dobrog naslova*, 1988), B. Baletića (*Sok od šljiva*, 1981), S. Sijana (*Maratonci trče počasni krug*, 1982), D. Kresoje (*Još ovaj put*, 1983; *Kraj rata*, 1984), te B. Nikolića i D. Kovačevića (*Balkanski špijun*, 1984). Uspješno je surađivao i sa V. Vučom (*Moja luda glava*, 1971), B. Čengićem (*Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji*, 1971), K. Vicsekom (*Parlog*, 1974), B. Bauerom (*Salaš u malom ritu*, 1976), R.-L. Đukićem (*Čovek sa četiri noge*, 1983), M. Miloševićem (*Moljac*, 1984) i dr. Pored toga, snimio je i veći broj malih epizoda u domaćim i koprodukcijским filmovima. Mo. I.

TOMULIĆ, Ivo, redatelj i scenarist (Krk, 8. III 1922). Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; dodatno se obrazovao u zagrebačkomu kaz. studiju Družina mladih. Nakon oslobođenja isprva spiker Radio-Zagreba, potom u Jadran filmu pa slobodni filmski radnik (scenarist i redatelj), napokon novinar i redatelj Televizije Zagreb. Od njegovih 15 dokum. filmova izdavaju se *Muzički život Zagreba* (1947), za koji dobiva nagradu Komiteta za kulturu i umjetnost Vlade FNRJ, *Pozdrav rudara* (1949), *Cvijet i oganj* (1956) o I. G. Kovačiću, *Život je jači* (1957) o vještini iluminiranja knjiga, te *Savska cesta 60* (1960) o zloglasnomu ustaškom zatvoru, nagrađen za scenarij na festivalu u Beogradu 1961. Dr. II.

TON (grč. *tonos*: zvuk), termin vrlo starog podrijetla, koji je označavao napetost, tj. bio vezan za zvuk proizveden vibracijom tetive napetog luka. Veća napetost tetive proizvodila je bržu vibraciju odn. »imala viši ton«. S obzirom na vrlo široku primjenu u raznim djelatnostima vezanim uz zvuk na filmu, pojam ton ima nekoliko značenja.

Ton na filmu, u širem smislu, jest kreativno-tehnički oblikovan zvuk prezentiran gledatelju zajedno s film. slikom. Za razliku od ostalih zvukova to je svrhovito proizveden zvuk određenih i željenih akustičkih svojstava. Otuda i prefiks *ton-* koji se dodaje raznim film. terminima; tako, *tonfilm* je sinonim za zv. film, dok *tonrežiser* i (li) *tonmiksler* oblikuju, prema *tonskriptu*, ton za film u *tonrežiji* i služeći se *tonmiks-pultom*, a uz pomoć *toninženjera* za primjenu odgovarajuće ton. opreme i akustičkih uvjeta snimanja zvuka.

U muzici za film T. je kreativno oblikovan zvuk proizveden glasom ili muz. instrumentom, pilagoden film izražavanju. Muzički je instrument, pritom, mehanoakustičko ili elektroakustičko sredstvo za stvaranje i oblikovanje glazb. zvuka — tona. T. je osnovni element glazbe i u njoj, po klas. definiciji, u prvom redu glazb. zvuk slušno određive visine. Viši T. odgovara većoj napetosti strune, tj. ima višu frekvenciju. U film. muzici T. se — osim po visini — može kreativno oblikovati i po dr. akustičkim svojstvima (→ ZVUK NA FILMU).

Vrste tonova. 1. *Jednostavan, prost* ili *monofrekvencijski ton* je zvuk sinusoidalnoga valnog oblika, stoga jedne frekvencije, proizveden zv. viljuškom ili tongeneratorom (elektroakustički oscilator). — **2.** *Čisti ton* u najširem je smislu ton bez

ELEKTROAKUSTIČKA SVOJSTVA	MAGNETSKI ZAPIS			OPTIČKI ZAPIS		
	35,175,16 mm SEPMAG	16 mm COMMAG	8 S COMMAG	35 mm COMOPT	16 mm COMOPT	8 S COMOPT
OPSEG FREKVENCIJA (Hz)	30-16000	80-12000	100-10000	80-8000	100-7000	100-6000
NIVO ŠUMA (dB)	-60	-55	-48	-38	-37	-34
IZOBLIČENJA (%)	k ₃ 0,5%	k ₃ 0,6%	k ₃ 1,1%	k ₂ 0,8%	k ₂ 1%	k ₂ 1,2%

TON (NA FILMU)

izobličenja, tj. deformacija. To je zvuk određenih akustičkih svojstava bez primjese nepoželjnih zvukova. Katkad se i monofrekvencijski ton u harmonijskoj analizi (rašćlanjivanje zv. signala po frekvencijama) zbog nedostatka viših harmonija naziva čistim tonom. U glazbi čisti ton u prvom redu znači ton precizne visine, ali i to da u tonu nema zamjetljivih primjesa dr. neželjenih zvukova, prizvuka i sl. (npr. zvuk dodira prsta po žici gitare, škripe gudača i dr.). U zv. filmu čisti to je snimljeni i slušateljnu reproducirani (zajedno sa film. slikom) zv. signal bez nepoželjnih zvukova kao što su šum elektroakustičkih pojačala, »brenčanje« zvučnika zbog prejakog signala, kolebanje visine tona uslijed nejednolikog kretanja vrpce sa snimljenim tonom i dr. Čisti ton na filmu može značiti i adekvatnu usklađenost zvukova sa slikom u njihovu oblikovanju akustičkih svojstava, kao i održavanje iste kvalitete zvukovnog izraza tokom cijelog filma. — 3. S obzirom na primijenjenu tehnologiju zapisa zv. signala, odn. tona na filmu, kojim mu se također mijenja akustička svojstva, tonu se daju i nazivi *magnetski ton* (zapis zv. signala na magn. vrpici) i *optički ton* (zapis zv. signala na fotoemulzijskoj vrpici/njem. *Lichtton*). Ti nazivi ujedno sugeriraju određenu vrstu i kvalitetu zv. signala (→ FONOGRAFIJA, FILMSKA; FONOGRAM).

Z. Šc.

TONANIMATOR, osoba koja svojim glasom i rekvizitima proizvodi određene zvukove, čime obogaćuje zvukovni sadržaj i izraz filma. U proizvodnji zv. filma u fazi → *sinkronizacije* uz promatranje film. slike proizvedene → *zvučne efekte* s prizorom — neposrednom promjenom njegovih akustičkih svojstava (→ ZVUK NA FILMU). Kada imitira glas i govor naziva se *fonanimator*.

Z. Sc.

TONE, Franchot (pr. ime **Stanislas Pascal Franchot-Tone**), am. glumac (Niagara Falls, New York, 27. II 1905 /negdje 1903. ili 1906/ — New York, 18. IX 1968). Iz ugledne obitelji predsjednika u kompaniji kem. industrije, izvrstan student sveučilišta Cornell. Od 21. godine u kazalištu — isprva u Buffalu, a 1929-31. član je radikalnih newyorških Theatre Guild i Group Theatre. Na filmu od 1932 (kompanija Paramount); ipak, do 1939. većinom radi za MGM, do 1945. za razne kompanije, a potom prorjeđuje film. nastupe i uglavnom radi u kazalištu. Visok i elegantan, otmjena držanja i nastupa, isprva glumi u salonskim romant. komedijama i ljubavnim melodramama (često s temom ljubavnog trokuta i uz najpoznatije glumice); u stjecanju popularnosti pomaže mu i brak (1. od 4) sa J. Crawford. Zvijezda postaje 1935. ulogama oficira u filmovima *Život bengalskog kopljanika* H. Hathawayja te *Pobuna na brodu Bounty* F. Lloyda, za koju je nominiran za Oscar. Afinitet za »elitne« likove

potvrdio je i jednom od svojih najboljih uloga (iako sporednom) — predsjednika SAD u filmu *Prijedlog i usvajanje* (O. Preminger, 1962). Igrao je u 67 filmova (uključujući i neuspjeli producent-sko-red. pokušaj *Ujak Vanya* — Uncle Vanya, 1958 /sa J. Goetzom/).

Ostale važnije uloge: *Gabriel nad Bijelom kućom* (G. La Cava, 1933); *Danas živimo* (H. Hawks, 1933); *Povratak stranca* (K. Vidor, 1933); *Razigrana dama* (R. Z. Leonard, 1933); *Seks-bomba* (V. Fleming, 1933); *Svijet ide dalje* (J. Ford, 1934); *Sadie McKee* (C. Brown, 1934); *Bezobzirna* (V. Fleming, 1935); *Kralj istupa* (J. von Sternberg, 1936); *Zamamni đavoljak* (C. Brown, 1936); *Suzy* (G. Fitzmaurice, 1936); *Nevjesta je bila u crvenom* (D. Arzner, 1937); *Quality Street* (G. Stevens, 1937); *Dali su mu pištolj* (W. S. Van Dyke, 1937); *Tri ratna druga* (F. Borzage, 1938); *Pilot br. 5* (G. Sidney, 1943); *Sestra njegovog sluga* (F. Borzage, 1943); *Pet grobova do Kaira* (B. Wilder, 1943); *Zena-fantom* (R. Siodmak, 1944); *Sat prije zore* (F. Tuttle, 1944); *Tamne vode* (A. De Toth, 1944); *Medeni mjesec* (W. Keighley, 1947); *Čovjek na Eiffelovom tornju* (B. Meredith, 1949); *Dolazi mladoženja* (F. Capra, 1951); *Prva pobjeda* (O. Preminger, 1965); *Jedan Mickey* (A. Penn, 1965).

An. Pet.

TONINŽENJER, konzultant redatelja filma za primjenu teh. rješenja u ostvarenju određenoga zvukovnog izraza i određene kvalitete tona na filmu. U njegovu je djelokrugu rada izbor i primjena procesa snimanja, obradbe i zapisa tona na filmu, kao i teh. i akustičnih uvjeta slušne kontrole u film. studijima te uvjeta reprodukcije tona u kino-dvoranama. Ostvaruje teh. mogućnosti za proizvodnju specijalnih → *zvučnih efekata* te sudjeluje (na području akustike, ton. uređaja i opreme) u projektiranju i izgradnji film. studija i prostorâ, te kino-dvoranâ. Posjeduje naobrazbu iz tehnike (elektroakustika) i glazbe.

Z. Sc.

TONIRANJE, postupak kem. bojenja crno-bijele film. vrpce. Rezultat toniranja je jednobojna

dominanta u tamnijim dijelovima slike. U kombinaciji s → *tintiranjem* (kod kojeg do obojenja dolazi u svjetlijim dijelovima slike), ovaj je postupak povremeno korišten u razdoblju nij. filma da se postigne upečatljiv dvobojni efekt. Nerijetko su filmovi ozbiljnih umj. pretenzija prikazivani na kopijama koje su bile kopirane u → *sepiji*; premda je sepija najčešća, tonirati se može i u dr. boje. Danas se T. rjeđe susreće, jer se suvremeni filmovi uglavnom snimaju na film. vrpce u boji. Ipak, i moderni filmovi ponekad sadrže crno-bijele sekvence koje mogu biti umjereno tonirane (radi postizanja određenog ugođaja). Mar. S.

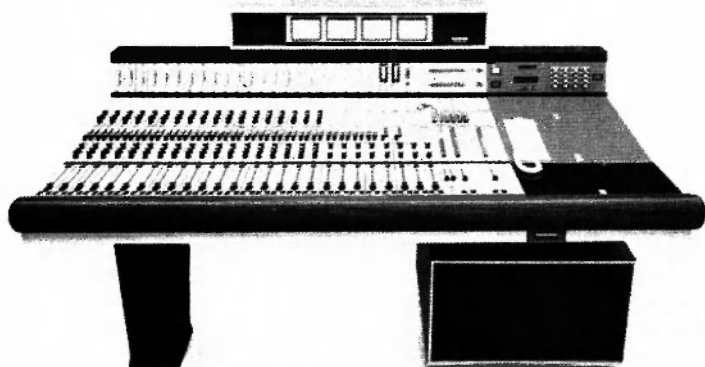
TONMAJSTOR, naziv njem. podrijetla za specijaliziranu stručnu osobu koja obavlja najsloženija ton. snimanja i oblikovanja zvuka vrhunske kvalitete. S obzirom na suvremene gradacije u zvanjima na području snimanja i oblikovanja zvuka odn. tona odgovara zvanju → *tonrežisera*. Z. Sc.

TONMIKSER, stručnjak za → *miješanje zvuka* na filmu. Rukuje → *tonmikspultom* i dr. elektroakustičkim uređajima i s pomoću njih vrši miješanje više zasebno snimljenih zvukova u jedan jedinstveni, prilagođujući ga vizualnoj komponenti filma. Uz praćenje film. slike na platnu u studiju za → *sinkronizaciju* pridaje završnom tonu odgovarajuće kvalitativne izražajne odnose zvukova: govora, glazbe, šumova i zv. efekata. Koristeći, među ostalim, *elektroakustičke* → *filtre* i *uređaje umjetne jeke* postiže određene odnose, balans svih zvukova i njihovih komponenata u stvaranju jedinstvenoga zvukovnog izraza film. djela. Z. Sc.

TONMIKSPULT, elektroakustički uređaj za miješanje više zvučnih, odn. tonskih signala i za mijenjanje njihovih akustičkih svojstava. Suvremeni T. izveden je u modulske tehnici, gdje svakom zv. signalu pripada poseban kanal, tehnički izveden u obliku modula. Modul predstavlja funkcionalno u nizu složenu kombinaciju potrebnih elektroakustičkih sklopova za regulaciju, korekciju i signalizaciju zv. signala; njime se može djelovati na pojedina akustička svojstva zvuka kao što su jačina, trajanje, boja odn. spektar, karakter i stereofonska svojstva (→ ZVUK NA FILMU). Tonmikspultom rukuju → *tonmikser*, → *tonrežiser* ili → *snimatelj zvuka*. Osnovni funkcionalni dijelovi jednog modula su:

1) *Regulator nivoâ zvučnog signala*. To je klizni potencijometar kojim se kontinuirano može mijenjati jačina signala u granicama od -85 dBm do +15 dBm, gdje nulti nivo ima normiranu vrijednost 0 dBm $\triangleq$ 0,775 V/600 Ω /1 kHz;

2) *Elektroakustički* → *filtri*. Smješteni u svakom modulu, služe za promjenu boje i karaktera zv. signala, od kojih su najčešće u primjeni: bas-pres, bas-pot, diskant-pres, diskant-pot, prezens i absens filteri (u stereofoniji na filmu u modul se ugrađuje i panorama-potencijometar).



TONMIKSPULT

3) *EX-tastatura s potencijometrima*. Služi za biranje, regulaciju i prosljeđivanje zv. signala iz (ex) modula u slušalice ili zvučnik za → postsinkronizaciju, kao i u uređaj za umjetnu → jeku, uzetog prije ili poslije gl. regulatora nivoa (eho-tastatura). Također služi za prosljeđivanje signala u Dolby-uređaj.

4) *Birač ulaznog nivoa*. Najčešće je u kombinaciji s bas-pres filtrom za najniže frekvencije. Ovim se biračem prilagođuje nivo zv. signala priključenih mikrofona (mV-milivolti) i dr. elektroakustičkih uređaja kao magnetofona, gramofona, magnetokorda (V-volti) s optimalnim ulaznim nivoom svakog modula.

5) *Limiter-kompresor-expander*. Limiter je elektroakustički uređaj za održavanje unaprijed postavljenoga maksimalnog nivoa zv. signala. Primjenjuje se za automatsko ograničenje amplitude naglih pojava prekomjerno jakog signala, bez čujnog izobličenja. Kompresor služi za automatsko smanjivanje dinamike zv. signala, a time i odnosa glasnoće glasnih i tihih zvukova. Djeluje biranim i programiranim povećanjem jačine srednje jakih i slabih zv. signala, a smanjenjem jačine najjačih. Primjenjuje se za postizanje i osiguranje određene dinamike zv. zapisa i za izdizanje zv. signala iznad signala šuma kod višekratnog presnimavanja (→ DOLBY-SISTEM). Posebna mu je primjena kod miješanja zvukova za postizanje unaprijed određenih odnosa glasnoća pojedinih zvukova (npr. odnos glasnoće solo-pjevača i orkestra). Expander služi za automatsko povećanje dinamike zv. signala biranim smanjenjem intenziteta srednje jakih i slabih zv. signala. Može biti u režimu rada sa kompresorom u automatsko inverznom djelovanju. Najčešće je u primjeni za potiskivanje signala → šumova.

6) *Mix-tastatura*. Služi za biranje pojedinih modula odn. zvučnih signala koji se žele miješati. Pomiješani signali propuštaju se kroz jedan od grupnih (glavnih) modula, s pomoću kojeg se na kraju može regulirati i oblikovati miješanjem dobiveni zvuk. Z. Sc.

TONOPERATER, također **operater zvuka**, kvalificirana stručna osoba koja rukuje uređajima i opremom za snimanje, reprodukciju i presnimavanje zvuka, odn. tona u specijaliziranim prostorima. Rukuje opremom za ozvučenje u kino-dvoranama (→ KINOAMBIOFONIJA), kazalištima (drama, opera, kabare i sl.), gdje mijenja zv. ugođaj prostora (→ AKUSTIČKA ATMOSFERA) reprodukcijom preko zvučnika: umjetne jek, ambijenata i arhivskih efekata (→ ZVUČNI EFEKTI). Također je specijaliziran za rukovanje — npr. u kongresnim dvoranama — uređajima i opremom za provođenje, ozvučenje te snimanje i presnimavanje takvog tona. U obradbi zv. filma rukuje opremom i uređajima za presnimavanje tona i sinkronizaciju. Z. Sc.

TONREDAKTOR, stručnjak koji uređuje zv. signal za određeni način njegove prezentacije. Za razliku od → *tonrežisera* na filmu, koji u skladu s film. vizualnim izrazom stvara novi zvuk, T. uglavnom prilagođuje kvalitetu određenoga već postojećega snimljenog zvuka uvjetima prezentacije. Tako uređuje zvuk za pojedine dokum. filmove (znanstvene i popularnoznanstvene), anim. filmove, te razne prigodne i reklamne filmove. Uređuje kopije zv. filmova i prilagođuje kvalitetu zvuka raznim uvjetima projekcije filma (velike dvorane, otvoreni prostori, prezentacija filma putem televizije ili video-kaseta i sl.). Posjeduje interdisciplinarna znanja, prvenstveno iz područja javnih komunikacija te tehnike i glazbe. Z. Sc.



TONREŽIJA, studio

TONREŽIJA. 1. Djelatnost vezana za oblikovanje zvuka, tj. tona u postizanju željenoga zvukovnog izraza. Uključuje izbor odgovarajućih zvukova, usklađivanje njihovih akustičkih svojstava i miješanje u jedan jedinstveni zvuk korištenjem suvremenih teh. sredstava. Na filmu određuje zvuku željeni izraz u skladu s vizualnim film. izrazom. U crt. (anim.) filmovima odabire i postavlja: animaciju govora, → zvučne efekte, → akustičku atmosferu, kao i cjelokupni zvukovni izraz filma. Posjeduje psihoakustičke i estetske kriterije vrednovanja. Djelatnost ton. režije obavlja najčešće redatelj filma, te neposredno → *tonrežiser* (*tonmajstor*) i → *tonmikser*. Pojam *režija* u vezi s oblikovanjem i snimanjem zvuka rasprostranio se u SAD poč. zvučnog razdoblja, u razdoblju pionirskih teškoća, i tada se čak vrijednostno izjednačio s poslom redatelja filma. — 2. Posebna prostorija u kojoj se s pomoću uređaja i opreme oblikuju i usklađuju akustička svojstva zv. signala. Nalazi se u sklopu ton. studija i najčešće se koristi u snimanju zvuka (govor, glazba, zv. efekti) i obradbi zv. signala za → *miješanje zvuka* (→ SINKRONIZACIJA). U tonrežiji se nalazi → *tonmikspult* s pratećim uređajima slušne kontrole, signalizacije, dogovornim vezama sa studijom, tihom i ječnom komorom te prostorijama s uređajima, kao i daljinskim komandama za upravljanje elektroakustičkim napravama (zapisivači i reproduktori zv. signala, umjetna jeka i sl.) i, u novije vrijeme, programiranih računala za automatsko miješanje zvuka.

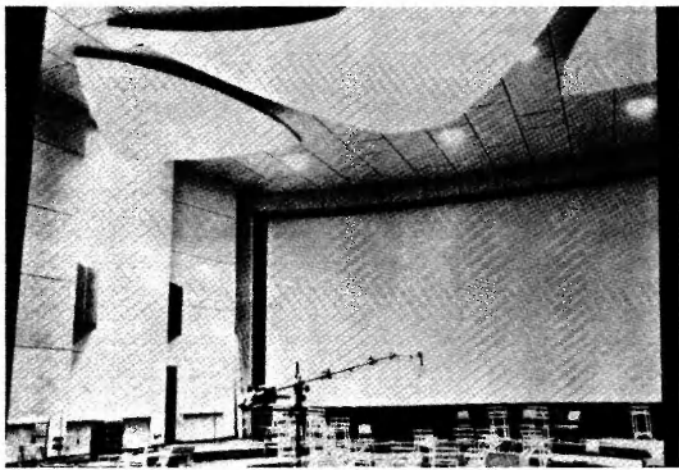
Osnovni akustički uvjeti kojima trebaju udovoljavati takve prostorije jesu: optimalna kvaliteta slušne kontrole reproduciranoga zv. signala, određena jačina buke (→ DECIBEL) i određena ječnost prostorije (→ REVERBERACIJA). Z. Šc.

TONREŽISER, visokokvalificirana stručna osoba specijalizirana za oblikovanje zv. izraza maksimalne složenosti i vrhunske kvalitete. Rukuje specijaliziranim ton. uređajima i opremom s pomoću kojih se u → *tonrežiji* oblikuju akustička svojstva zv. signala te obavlja njihovo usklađivanje i → *miješanje zvuka*. U snimanju zv. signala odabiru se i određuju optimalni položaji mikrofona u odnosu na vrstu zv. izvora (solist, orkestar, opera, dramski teatar i dr.) i s obzirom na akustičnost prostora. U snimanjima glazbe upravlja → *tonmikspultom*, koristeći notni zapis i partituru, te u ostvarivanju konačnoga zvukovnog izraza neposredno surađuje sa solistima i dirigentom. Oblikuje elemente zvuka s obzirom na svojstva medija prijenosa zvuka, tj. da li se radi o zvuku na radiju, televiziji, snimanjima za gramofonske ploče ili kasete, ili pak o zvuku odn. tonu na filmu. Na području filma može biti pisac → *tonskripta*,

gdje neposredno surađuje s redateljem, scenaristom, skladateljem i toninženjerom. Obavlja naj-složenija ton. snimanja za film i usklađuje konačni zvukovni izraz sa vizualnim (→ SINKRONIZACIJA), kada s obzirom na važnost i ulogu tona u dotičnom filmu može biti i → *snimatelj zvuka*. Posjeduje znanja i iskustva iz područja glazbe i elektroakustike, a često je i sâm mušičar (aranžer-kompozitor) i toninženjer. Z. Sc.

TONSKRIPT, osnovni tehnol. element u proizvodnji zv. filma, u kojem je — za razliku od scenarija — pobliže razrađen cjelokupni sadržaj zvukovnog izraza filma. U njemu je redoslijedom filma opisano njegovo ostvarenje i oblikovanje, razrađeno po kadrovima u knjizi snimanja. U prvom kvartalu XX st., u vrijeme nij. filma, T. je sadržavao samo okvirni popis i redoslijed kompozicija s naznakama trajanja (»odavde dovde«), koje su se virale za vrijeme projekcije film. slike, s ponegdje naznačenim mjestom nekoga zv. efekta (krik, pucanj). Stalnim usavršavanjem zv. filma i dopunjavanjem poprimio je izgled knjige u kojoj su za svaki kadar naznačeni način i mjesto snimanja zvuka, mjesta u filmu s muzikom i muz. kulisom te način njena snimanja, vrsta sinkronizacije i dr. Posebno su naznačeni kadrovi s primjenom → *zvučnih efekata* i njihovim vrstama. Prema tonskriptu obavlja se snimanje tona za zv. film i njegova obradba (→ TONREŽIJA). Z. Sc.

TONSTUDIO, također **tonski studio** ili **tonatelj** (SSSR), u širem smislu skup posebno izgrađenih i opremljenih prostora namijenjenih snimanju zvuka za film; u užem smislu samo jedan prostor (dvorana) u kojem se proizvodi zvuk pred mikrofonom. Ima ih više vrsta: najveći (tzv. *ton-hale*) za snimanje i sinkronizaciju simfonijskih orkestara i pjevačkih zborova, zatim za zab. i jazz-glazbu, te za komornu glazbu i soliste. Osim ovih, postoje i tonstudiji manjih dimenzija, zapremine do 1000 m³, univerzalne namjene za snimanje govora, elektronske glazbe, → zvučnih efekata, tonsku animaciju i sl. Uz prostor tonstudija najčešće se nalaze prateće prostorije među kojima su spremišta opreme studija za → akustičke paravane, tonske kabine, stalke za mikrofone, kontrolne zvučnike i muz. instrumente, te rekviziteka. T. je neposredno vezan za → *tonrežiju*, prostoriju iz koje se upravlja snimanjem tona i u kojoj se nalazi → *tonmikspult*, na koji su spojeni mikrofoni studija. U kompletu tonstudija nalaze se još prostori specijalne namjene: prostorije za film. projektore i premotavanje film. vrpce, studiji za → sinkronizaciju, ječna i tiha komora, fonoteka, prostorije s uređajima za snimanje, reprodukciju, sinkrono presnimavanje i montažu tona, studiji za slušnu kontrolu tona po fazama i završnu kontro-



TONSTUDIO

lu, te prostorije teh. servisa. U tonstudijama za ozvučenje film. slike i sinkrono snimanje tona nalaze se ekrani za sinkronu projekciju film. slike s mogućnošću njenog ponavljanja po odsječcima.

Za sve prostore tonstudija postoje određeni i normirani građevinski i arhitektonski uvjeti s posebnim akustičkim zahtjevima, među koje spadaju dopuštene maksimalne razine buke i vibracija (→ DECIBEL) te određena → reverberacija po vrstama studija. Veći ton. studiji mogu imati i promjenjive akustičke uvjete koji se postižu pomičnim → akustičkim konstrukcijama na stropu i zidovima (→ STUDIO, FILMSKI).

Jedan od uzornih i najsuvremenijih tonstudija svog vremena, sa svim pratećim objektima i čuvenom tonhalom, jest tonstudio *Jadran-filma* u Zagrebu, izgrađen 1956, prvi te vrste u SFRJ, čiji je projektant **Albert Pregernik**.

TONTEHNIČAR, stručna osoba kvalificirana za izradbu, montažu i održavanje uređaja i opreme ton. tehnike. U svom radu koristi specijalan alat i instrumente za mjerenje i ugađanje elektroakustičkih svojstava uređaja. Za film. snimanja postavlja i ugađa ton. uređaje i opremu te brine o njihovu optimalnom radu. Za potrebe ton. rekviziteke sudjeluje u izradbi teh. pomagala za dobivanje zv. efekata.

Z. Sc.

TONTI, **Aldo**, tal. snimatelj (Rim, 2. III 1910—7. VII 1988). Nakon završene zanatske škole fotograf, od 1934. film. fotograf i asistent snimatelja (npr. U. Arate i M. Craverija); samostalni snimatelj od 1939. Prvo značajnije ostvarenje daje u *Opsesiji/Demoniskim ljubavnicima* (1942) L. Viscontija; djelo svoju ekspresivnost, među ostalim, duguje primjerenoj izgradnji svjetla («crnine» u filmu djeluju još tamnije, prijeteće), efektim pokretima kamere i začudnoj fotogr. sugestiji vrućine u interijerima. U 40-im i 50-im godinama uspješno je surađivao sa značajnim redateljima P. Germijem (npr. *Svjedok*, 1946), A. Lattuada (npr. *Bandit*, 1946; *Bez milosti*, 1947; *Mlin na rijeci Po*, 1949), R. Rossellinijem (npr. *Ljubav*, 1948 /II epizoda/; *Evropa 51*, 1952; *Gdje je sloboda?*, 1953; *Indija*, 1958 /dokumentarni/ i F. Fellinijem (npr. *Cabirijine noći*, 1957 /sa O. Martellijem/). Od 60-ih godina često radi u međunar. produkcijama, među kojima se ističu *Bijele sjenke* (N. Ray i B. Bandini, 1960, godišnja nagrada tal. kritike Nastro d'Argento za kolor-fotografiju), *Odsjaji u zlatnom oku* (J. Huston, 1967) i *Cosa nostra — istina o mafiji* (T. Young, 1972). Povremeno je glumio i na filmu (uglavnom sporedne komične uloge). Snimio je blizu 100 filmova (među kojima i mnogo rutinskih ostvarenja), i jedan je od najznačajnijih snimatelja neorealista i postneorealista. razdoblja.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Afrička osveta* (G. Alessandrini, 1939); *Caravaggio* (G. Alessandrini, 1940); *Bengasi* (A. Genina, 1942); *Večeras ništa nova* (M. Mattoli, 1942); *Vrata neba* (V. De Sica, 1946); *Zelja* (M. Pagliero i R. Rossellini, 1946); *Rim slobodni grad* (M. Pagliero, 1946); *Sunce još izlazi* (A. Vergano, 1947); *Kapetanova kći* (M. Camerini, 1947); *Dolje bogatstvo!* (M. Mattoli, 1947); *Zločin Giovannija Episcopa* (A. Lattuada, 1947); *Zabranjeno krasti* (L. Comencini, 1947); *Mnogo snova na ulicama* (R. Castellani, 1948); *Vatrogasci iz Viggiua* (M. Mattoli, 1949); *Milijunaški Napulj* (E. De Filippo, 1950); *Milo za drago* (M. Soldati, 1950); *Bandit Musolino* (M. Camerini, 1950); *Nevjernice* (M. Monicelli, 1952); *Vučica* (A. Lattuada, 1953); *Lake godine* (L. Zampa, 1953); *Atila* (P. Francisci, 1954); *Odisej* (M. Camerini, 1954); *Zabranjeno* (M. Monicelli, 1954); *Posljednji ljubavnik* (M. Mattoli, 1955); *Rat i mir* (K. Vidor, 1956); *Fortunella* (E. De Filippo, 1958); *Olujna* (A. Lattuada, 1958); *Grbavac* (C. Lizzani, 1960); *Baraba* (R. Fleischer, 1962); *Agostino* (M. Bolognini, 1962); *Zena-majmun* (M. Ferreri, 1964); *Casanova '70* (M. Monicelli, 1965); *Operacija San Gennaro* (D. Risi, 1966); *Arcidavao* (E. Scola, 1966); *Brancaleone u križarskom ratu* (M. Monicelli, 1970); *Grad nasilja* (S. Sollima, 1970); *Crazy Joe* (Lizzani, 1973); *Serif iz klana* (T. Young, 1974); *Žena na prozoru* (P. Granier-Deffere, 1976); *René La Canne* (F. Girod, 1976); *Djevojka iz plemena Ashanti* (R. Fleischer, 1979).

K. Mik.

TOPPER, gl. lik romana »Žovijalni duhovi« *Thornea Smuha*, također i radijske, potom i kraće film. serije producenta *Hala Roacha*. U oba medija gl. junaka — zbunjenog businessmana — tumači *Roland Young* (kasnije, u tv-seriji iz 50-ih godina, *Leo G. Carroll*). Ti farsično-fantastički filmovi s komponentama sofisticirane i slapstick-komedije — o duhovima (najuspjelije su ih tumačili *Constance Bennett* i *Cary Grant*) koji interviraju u nezgodama junaka — uživali su u vrijeme nastanka veliku popularnost: »Topper« (1937) i »Topper putuje« (1939) *Normana Z. McLeoda*, te »Topper se vraća« (1941) *Roya Del Rutha*.

An. Pet.

TORN, Rip (pr. ime **Elmore Raul Torn**), am. glumac (Temple, Texas, 6. II 1931). Studirao stotčarstvo na sveučilištima Texas i Texas A & M, namjeravajući postati rančer. Glum. karijeru otpočinje ranih 50-ih godina na televiziji, želeći namaknuti sredstva za ranč. Po odlasku u New York uči glumu u → Actors' Studiju i ples kod *Marthe Graham*; ugled stječe u broadwayskoj postavi *Mačke na vrućem limenom krovu* T. Williamsa. Na filmu debitira 1956 (*Baby Doll* E. Kazana), a prvu veću ulogu igra 1957 (*Vremenska gra-*

nica K. Maldena). Razvija se u vrsnoga karakternog glumca, specijaliziranog za neuravnotežene, eksplozivne i nasilne tipove (npr. kao sin E. Begleyja u *Slatkoj ptici mladosti*, 1962, R. Brooks). Režirao je film *Telefon* (The Telephone, 1988). I dalje mnogo nastupajući na televiziji, istaknuo se ulogom Richarda Nixona u tv-seriji *Slijepa ambicija*.

Ostale važnije uloge: *Brdo svinjskog odreska* (L. Milestone, 1959); *Kralj kraljeva* (N. Ray, 1961, kao Juda); *Cincinnati Kid* (N. Jewison, 1965); *Sada si veliki momak* (F. F. Coppola, 1967); *Rakova obratnica* (J. Strick, 1969, kao Henry Miller); *Crazy Joe* (C. Lizzani, 1973); *Čovjek koji je došao na zemlju* (N. Roeg, 1976); *Koma — na granici smrti* (M. Crichton, 1978); *Zavođenje Joa Tynana* (J. Schatzberg, 1979); *Baksuzi* (D. Siegel, 1982); *Predvi rijeku* (M. Ritt, 1983); *Pogrešno shvaćeno* (J. Schatzberg, 1983); *Kantautor* (A. Rudolph, 1984); *Obracun u velikom gradu* (R. Benjamin, 1985); *Texaški graničar* (W. Hill, 1987); *Nadine* (R. Benton, 1987). Red.

TÖRÖCSIK, Mari, madž. glumica (Pély, 23. XI 1935). Diplomiravši (1957) na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti, članica tamošnjega Narodnog kazališta; darovitost dokazuje u širokomu repertoarnom rasponu od Shakespearea do domaće klasike te suvremenih stranih i domaćih autora. Film. karijeru otpočinje još za studija (*Vrtuljak*, 1955, Z. Fabrija). Ugled stječe s nekoliko zapaženih uloga »djevojaka iz naroda« (npr. *Slatka Ana* Z. Fabrija i *Zeljezni cvijet* J. Herskóa, oba 1958), a prirodni šarm i smisao za humor potvrđuje u *Lakomnoj* (1959) M. Szemesa, za što je nagrađena u Karlovym Varyma (kao i kasnije za *Mrtvi krajolik*, 1971, I. Gaála). Složenim likovima zrelih žena (npr. *Ljubav*, 1970, K. Makka i *Na kraju puta*, 1973, Gy. Maára) ponajbolje iskazuje svoje glum. značajke: izražajnu mimiku, prividno monotoni diskurs i karakteristični promukli glas koji pojačava intenzitet doživljaja što se nazire ispod prividne mirnoće. Velik broj uloga u djelima vodećih madž. redatelja donosi joj ugled glum. osobnosti neizbrisivo povezane s afirmacijom madž. filma 60-ih i 70-ih godina, ujedno i međunarodno najpoznatije madž. glumice. Od njenih brojnih festivalskih nagrada posebno se izdvaja ona u Cannesu 1976: za lik prvakinje predratnoga madž. kazališta u filmu *Gospodo Déry, gdje ste vi?* (1975 njenog supruga Gy. Maára).

Ostale važnije uloge: *Dva priznanja* (M. Keleti, 1957); *Legenda iz predgrađa* (F. Máriássy, 1957); *Kišobran sv. Petra* (F. Bán, 1958); *Mač i kocka* (I. Fehér, 1959); *Pješice u raj* (I. Fehér, 1959); *Besane godine* (F. Máriássy, 1959); *Budi dobar sve do smrti* (L. Ranódy, 1960); *Dva kata sreće* (J. Herskó, 1960); *Izgubljeni raj* (K. Makk, 1962); *Jesenska zvijezda* (A. Kovács, 1962); *Seva* (L. Ranódy, 1963); *Pretposljednji* (K. Makk, 1963); *Ne* (Gy. Révész, 1965); *Junaci Pavlove ulice* (Z. Fábri, 1968); *Muk i krak* (M. Jancsó, 1968); *Mjesecavo dvorište* (M. Mészáros, 1969); *Volite Emiliju Odor!* (P. Sándor, 1969); *N.N. andeo smrti* (J. Herskó, 1970); *Umjerena zona* (Zs. Kézdi-Kovács, 1970); *Putovanje oko moje ljubavi* (Gy. Révész, 1970); *Mravinijak* (Z. Fábri, 1971); *Preša* (Gy. Maár, 1971); *Imao sam trideset i dva imena* (M. Keleti, 1973); *Bila jednom jedna obitelj* (Gy. Révész, 1974); *Elektra, ljubavi moja* (M. Jancsó, 1974); *Igra mačaka* (K. Makk, 1974); *Neodlučnost* (Gy. Maár, 1976); *Sanjam o bojama* (L. Ranódy, 1980); *Sretni Daniel* (P. Sándor, 1983); *Zabranjeni odnosi* (Zs. Kézdi-Kovács, 1983); *Skrivač* (Zs. Kézdi-Kovács, 1985).

I. Šo.



L. TORRE
NILSSON, *Ruka
u zamci*

TORRE NILSSON, Leopoldo, arg. redatelj, scenarist i književnik (Buenos Aires, 5. V 1924 — Buenos Aires, 8. IX 1978). Sin poznatog redatelja Leopolda Torresa Riosa i majke Švedanke, na filmu od 15. godine kao očevo asistent. Zakratko napušta film i bavi se književnošću, da bi se vratio 1946. kao očevo koscenarist. Od 1947. režira kratkometr. filmove, dok prvi cjelovečernji *Zločin u Oribeu* (El crimen de Oribe, 1950), prema A. Bioyu Casaresu, korežira s ocem. Prvi samostalni projekt *Dani mržnje* (Días del odio, 1954) ekranizacija je *Emme Zunz* J. L. Borgesa; već od prvenca, u središtu je njegovih projekata najčešće ženski lik. Međunar. ugled stječe *Kućom anđela* (La casa del Ángel, 1957) uspješno prikazanom na festivalu u Cannesu; ta priča o odgoju djevojke iz puritanske obitelji političara, seksualno frustrirane i osuđene da život provede u samoći s ocem, u klaustrofobičnoj atmosferi velike kuće, žestoka kritika seksualnih tabua i anakronih konvencija, pokazuje utjecaje I. Bergmana, L. Buñuela i O. Wellesa, a odlikuje se efektnom fotografijom (A. González Paz) i dodekafonskom muzikom (J. C. Paz). Već od tog filma redovito surađuje sa suprugom, književnicom Beatriz Guido. *Pad* (La caída, 1959) i *Ruka u zamci* (La mano en la trampa, 1961) čine svojevrsnu kritičku trilogiju s *Kućom anđela*. Proširujući svoje kritičke iskaze i na polit. plan (npr. *Kraj svečanosti* — Fin de fiesta, 1960; *Spjiunsko oko* — El ojo que espía, 1966), doživljuje žestoke napade vlasti, pa se okreće komerc. filmovima i koprodukcijama. Međunar. uspjeh ponovno postiže sa *Sedam ludaka* (Los siete locos, 1973) prema R. Arltu, o pokušaju puča protiv voj. diktature, te soc. filmom *Slobodan kamen* (Piedra libre, 1976) prema B. Guido, ujedno svojim posljednjim (od 29).

Jedan od prvih intelektualističkih redatelja arg. kinematografije, zbog objektivnih okolnosti neujednačenih ostvarenja, pokazujući svijest o opusu i nastojeći takav opus (koliko je bilo moguće) i realizirati, svojim se djelima iz 50-ih i 70-ih godina svrstao u sam vrh arg. i latinskoam. filma. Njegov sin **Javier Torre** također je film. redatelj.

Ostali važniji filmovi: *Graciela* (1956); *Ljetna koža* (Piel de verano, 1961); *Terasa* (La terraza, 1963); *Martín Fierro* (1968); *Mafija* (La mafia, 1972). Mi. Šr.

TOTAL → PLANOVI

TOTHEROH, Roland-Rollie, am. snimatelj (San Francisco, 1890 — Hollywood, 18. VI

1967). Prekinuvši studij, radi kao ilustrator i krikaturist u novinama. God. 1910. postaje snimatelj kompanije Essanay u Chicagu. Kada Ch. Chaplin 1915. iz tvrtke Keystone prelazi u Essanay, T. postaje njegov gotovo stalni snimatelj (do 1952); u kasnijoj fazi, posebno u dugometr. filmovima, često snima u suradnji. Kako je Chaplin u počecima karijere film. sliku podređivao sebi i svojim glum. »točkama«, Totherohov snim. rad u to je vrijeme u drugom planu. Kasnije i sam dobiva priliku da se iskaže, pa vrijedna snim. ostvarenja daje u filmovima *O desno rame* (1918), *Pasji život* (1918), *Mališan* (1921), *Potjera za zlatom* (1925), *Cirkus* (1928), *Svjeta velegrada* (1931), *Moderna vremena* (1936), *Veliki diktator* (1940), *Gospodin Verdoux* (1947) i *Svjeta pozornice* (1952); u potonjem je — prema nekim izvorima — samo konzultant K. Strussu.

K. Mik.

TOTO (pr. ime **Antonio De Curtis Gagliardi Griffio Focas** /negdje **Furst De Curtis Gagliardi** ili **Ducas Comneno di Bisanzio**/), tal. glumac i scenarist (Napulj, 7. XI 1898 — Rim, 15. IV 1967). Potomak (navodno) bizantske prinčevske obitelji, sin siromašne napuljske radnice i anonimnog markiza. Završivši klas. gimnaziju zabavljač u lokalima u Napulju. Od 1917. u Rimu, afirmira se kao kaz. komičar i imitatorsko-parodistički pjevač. Mentorstvo G. De Marca najznačajnije je za stvaranje Totova scensko-artističkog profila »čovjeka od kaučuka« iznimna tjelesnog

TOTO u filmu *Policajci i lopovi*



elasticiteta i sposobnosti »razglobljenja« pojedinih dijelova tijela (»težnja ka idealnoj marioneti«). U chaplinovsko-klaunovskoj odjeći i obući, zavidne pantomimičke okretnosti i glasovnih mogućnosti, T. je posljednji veliki izdanak tal. pučko-iluzionističkog teatra (vodio je i vlastitu kazališnu družinu). Popularnost stečena u varijeteu i kazalištu dovodi ga (1936) i na film (ranije je bio gl. zvijezda u skečevima prije kino-predstava /*avanspettacoli*/). Dugu i uspješnu film. karijeru navješta njegov treći film *Sv. Ivan bez glave* (A. Palermi, 1940). O velikoj popularnosti svjedoči i pojavljivanje njegova imena u naslovima filmova: *Totò na Giro d'Italia* (M. Mattoli, 1949), *Totò traži kuću* (M. Monicelli i Steno, 1949), *Totò traži ženu* (C. L. Bragaglia, 1950), *Totò i rimski kraljevi* (Steno, 1951), *Totò treći čovjek* (M. Mattoli, 1951), *Totò i žene* (M. Monicelli i Steno, 1952), *Totò u boji* (Steno, 1952), *Totò i Carolina* (M. Monicelli, 1954), *Totò na Mjesecu* (Steno, 1957), *Totò u Parizu* (C. Mastrocinque, 1958) i dr. Onizak i mršav, dugoljasta lica oštih crta i koluvavih očiju, s izgledom bezbrižna smušenjaka i neopasna varalice, izražene napuljske lumpenproleterske izvornosti naravi, govora i gestikulacije, svoje uloge tzv. malog čovjeka (po ukusu srednje klase), psihološki obilježene podrugljivošću, zlobom i oportunizmom, postupno pretvara u tipizirani lik — što je posljedica hiperprodukcije (nastupa i u nekoliko filmova godišnje), rada s mahom osrednjim redateljima, te činjenice da je sâm vrlo često i (ko)scenarist. Ipak, ostvaruje i više zapaženih uloga: *Vatrogasci iz Viggiu* (M. Mattoli, 1949), *Milijunaski Napulj* (E. De Filippo, 1950), *Policajci i lopovi* (M. Monicelli i Steno 1951, Nastroi d'Argento), *Gdje je sloboda?* (R. Rossellini, 1953) i *Napuljsko zlato* (V. De Sica, 1954). Vrhunec film. karijere ostvaruje u posljednjoj fazi: *Zakon je zakon* (Christian-Jaque, 1958, uz Fernandez), *Obično nepoznati lopovi* (M. Monicelli, 1958), *Smijeh radosti* (M. Monicelli, 1960), *Mandragola* (A. Lattuada, 1965), *Operacija San Gennaro* (D. Risi, 1966) i, osobito, *Ptičurine i ptičice* (P. P. Pasolini, 1966), gdje je za dojmljivu dvostruku gl. ulogu (koncipiranu kao *hommage* njegovu vlastitu značenju za tal. kinematografiju) nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastroi d'Argento.

Jedan od najpopularnijih tal. glumaca uopće, dugo je bio ignoriran od kritike, pa je do djelo-mičnog prevrednovanja njegova opusa došlo tek posthumno — 70-ih godina.

Ostale važnije uloge: *Vesela utvara* (A. Palermi, 1941); *Jedna od onih* (A. Fabrizi, 1952); *Čovjek, zvijer i krepost* (Steno, 1953); *Naša vremena* (A. Blasetti, 1954); *Bijeda i plemenitost* (M. Mattoli, 1954); *Rimske priče* (G. Franciolini, 1955); *Snadite se* (M. Bolognini, 1959); *Gospoda se radaju* (M. Mattoli, 1960); *Dva narednika* (S. Corbucci, 1961); *Dva pukovnika* (Steno, 1962); *Redovnik iz Monze* (S. Corbucci, 1963); *Vještice* (omnibus, epizoda P. P. Pasolinija, 1967); *Capriccio all'italiana* (omnibus, epizoda P. P. Pasolinija, 1968).

LIT.: O. Caldiron, Totò, Roma 1980; G. Govemi, Vita di Totò, principe napoletano e grande attore, Milano 1980; V. Mollica, Totò, Roma 1983.

Al. Pa.

TOTOVIĆ, Vladimir, redatelj, producent i glumac (Novi Sad, 1898 — kod Gorice, 1917). Kao učenik trg. škole u Budimpešti otpočeo je 1914. raditi na filmu i igrati manje uloge. Kao producent, redatelj i glumac u Novom Sadu je realizirao igr. filmove *Spasilac* (1915) i *Lopov-detektiv* (1916), kao i žurnal *Sahrana Antonija Hadžića* (1916). Nezadovoljan ograničenim mogućnostima, 1916. odlazi u Beč, gdje glumi u više filmova

poduzeca Sascha Film i Regent Film. Mobiliziran u austroug. vojsku, podlegao je posljedicama ranjavanja na fronti na Soči.

D. Kos.

TOURJANSKY, Victor (pr. ime **Vjačeslav K. Turžanski**), franc. redatelj ukr. podrijetla (Feodosija na Krimu, 4. III 1892 — München, 13. VIII 1976). Nakon glum. škole kaz. glumac u Moskvi. God. 1912. počinje glumiti na filmu, a 1914. prvi put režira (*Simfonija ljubavi i smrti* — *Simfonija ljubvi i smerti*/prema Puškinu/). Do oktobarske revolucije radi uspooredno u kazalištu i na filmu, potom sa svojom kaz. družinom emigrira u Francusku. I ondje isprva djeluje u kazalištu i na filmu, koji napokon prevladava; prvi franc. projekt realizira 1920, dok je 1926/27. asistent A. Gancea u njegovu *Napoleonu*. Svoj najveći uspjeh nij. razdoblja postiže u Njemačkoj ekranizacijom *Careva glasnika* (Der Kurier des Zaren — Michel Strogoff, 1926) J. Vernea, sa I. I. Možuhiom u naslovnoj ulozi. U zv. razdoblju komerc. uspjehe ostvaruje djelima raznih žanrova: *Jeanne* (1934), *Volga u plamenu* (Volga en flammes, 1934), *Crne oči* (Les yeux noirs, 1935), *Vrtoglavlava jedne noći* (Vertige d'un soir, 1936), *Laž Nine Petrovne* (Le mensonge de Nina Petrovna, 1937) i dr. Od 1938. ponovno radi u Njemačkoj (npr. *Plava lisica* — Der Blaufuchs, 1938 /sa Z. Leander u gl. ulozi/). Nakon II svj. rata nastavlja međunar. karijeru, postavlja svojevrstni specijalist za akcijske spektakle s radnjom iz Rusije (npr. *Burlaci s Volge* — I battellieri del Volga, 1959, *Trijumf Mihajla Strogova* — Le triomphe de Michel Strogoff, 1961). Poslije 1962. djeluje samo kao asistent ili pomoćnik redatelja.

Njegova supruga **Nathalie Kovanko** bila je film. i kaz. glumica.

Ostali važniji filmovi: *Braća Karamazovi* (Brat'ja Karamazovy, 1915); *Zagrobni lualica* (Zagrobnaja skitalica, 1915); *Volga, Volga* (Wolga, Wolga, 1928); *Manolescu* (Manolesco, 1929); *Nostalgijska* (Nostalgie, 1938); *Zamukla melodija* (Verklungene Melodie, 1938); *Guverner* (Der Gouverneur, 1939); *Iluzija* (Illusion, 1941); *Tonelli* (1942); *Čovjek koji je želio dvaput živjeti* (Der Mann, der zweimal leben wolte, 1950); *Kraljica za Cesara* (Una regina per Cesare, 1962). Pe. K.

TOURNEUR, Jacques, američko-franc. redatelj (Pariz, 12. XI 1904 — Bergerac, Francuska, 19. XII 1977). Sin → Mauricea T. Prateći oca po svijetu, 1919. postaje građanin SAD. Odrastao u Hollywoodu; od 1924. kancelarijski je momak u MGM-u, potom glumi u nekoliko filmova, te radi razne poslove u ekipama svog oca. Vrativši se 1928. u Pariz, montažer je očevih filmova; ondje 1931. debitira kao redatelj. U Francuskoj do 1934. režira još 5 filmova, od kojih se ističe *Toto* (1933). Od 1935. ponovno u Hollywoodu, isprva je redatelj II ekipe (npr. *Priča o dva grada*, 1935, J. Conwaya), potom redatelj kratkometr. filmova (do 1939). Tada započinje izuzetno uspješnu karijeru autora uglavnom niskobudžetnih filmova (39 projekata do povlačenja 1965 /3 u korežiji/), u svojim ostvarenjima ne postiže uvijek snažne dramske efekte, ali se iskazuje kao jedan od najradikalnijih hollywoodskih stilista (što mu i do najnovijeg doba osigurava status autora). Jednako uspješno režira krim. filmove (kojima se uklapa u struju am. film *noira*), vesterne, filmove strave i pustolovne filmove, s vrhuncem karijere u 40-im godinama. Njegova 3 filma za kompaniju RKO (u produkciji V. Lewtona) spadaju u klasiku *horror*a. U *Mačjem narodu* (Cat People, 1942) S. Simon tumači djevojku srp. porijekla koja se pretvara u panteru i ubija sve koji je emotivno ugrožavaju; u filmu *Setala sam uz Zombija* (I Walked with

a Zombie, 1943) u okviru jednostavne melodramske fabule stvara iznimno sugestivne prizore vodo-odoo-ceremonijâ i pretvaranja u žive mrtvace; *Čovjek-leopard* (The Leopard Man, 1943), ekranizacija romana *Crni alibi* C. Woolricha (W. Irisha), prava je krim. studija u horror-ambijentu. U krim. filmovima posebnu pažnju poklanja kreiranju karizmatičkih likova, pa R. Mitchum u filmu *Iz prošlosti/Podigni moja vješala visoko* (Out of the Past, 1947) tumači jednog od najslojevitijih junaka film *noira*. U vesternima inzistira na perfektnom technicolor-ugodažu, što *Wichiti* (1955) i posebno *Prolazu u kanjonu* (The Canyon Passage, 1946) daje pravi »barokni šarm«. Pustolovnim filmom *Plamen i strijela* (The Flame and the Arrow, 1950) promovira B. Lancastera u nasljednika E. Flynna, dok u tipičnom tal. žanru *peplum* stvara jedan od svojih najpopularnijih filmova *Bitka kod Maratona* (La battaglia di Maratona, 1959, sa M. Bavom). Potaknut uspjehom *Noći demona* (Night of the Demon, 1957, u Vel. Britaniji), 60-ih godina vraća se filmu strave, ali ni pisci poput E. A. Poea i R. Mathesona, ni glumci V. Price i B. Karloff ne uspijevaju *Komediju strave* (The Comedy of Terror, 1963) i *Ratne bogove dubine* (War Gods of the Deep/City under the Sea, 1965) uzdići iznad (visokog) prosjeka, pa T. napušta film i okreće se televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Majstor-detektiv Nick Carter* (Nick Carter Master Detective, 1939); *Fantomski jahači* (Phantom Riders, 1940); *Dani slave* (Days of Glory, 1944); *Opasni eksperiment* (Experiment Perilous, 1944); *Berlin Express* (1948); *Jednostavan život* (Easy Living, 1949); *Zvijezde u mojoj kruni* (Stars in My Crown, 1950); *Ana od Indije* (Anne of the Indies, 1951); *Na način gauča* (Way of a Gaucho, 1952); *Sastanak u Hondurasi* (Appointment in Honduras, 1953); *Stranac na konju* (Stranger on Horseback, 1955); *Zora velikog dana* (Great Day in the Morning, 1955); *Sumrak* (Nightfall, 1957).

Dr. Je.

TOURNEUR, Maurice (pr. ime **M. Thomas**), francusko-am. redatelj (Pariz, 2. II 1876 /negdje 1873/ — Pariz, 4. VIII 1961). Otac → Jacquesa T. Sin trgovca nakitom, isprva dekorater i ilustrator knjigâ. Po povratku iz voj. službe u Sjv. Africi radi kao pomoćnik kipara A. Rodina, a od 1900. glumi u kaz. trupama A. Antoina i Réjane. Na filmu od 1911. kao pomoćnik redatelja (npr. V. Jasseta); od 1912. glumi, a od 1913. i režira. U prvog franc. fazi uglavnom radi adaptacije franc. klasikâ (npr. *Kamelija* — La camée, 1913, po A. Dumasu i *Gospodin Lecoq* — Monsieur Lecoq, 1914, po É. Gaboriau). God. 1914. odlazi u SAD i režira za kompaniju Éclair u njihovim newyorškim studijima. Ubrzo postaje jedan od vodećih am. redatelja nij. razdoblja, do 1926. rađajući još za World, Paramount, Paragon, Equitable i dr. Podjednako uspješno okušavao se u komediji (*Djevojačka ludost* — A Girl's Folly, 1916), melodrami (*Pobjeda* — Victory, 1919), pustolovnom filmu (*Otok s blagom* — Treasure Island, 1920, po R. L. Stevensonu), vesternu (*Posljednji Mohikanac* — The Last of the Mohicans, 1920, sa C. Brownom) i znanstvenofantastičnom filmu (*Tajanstveni otok* — The Mysterious Island, 1929 /snimljen 1926/, sa L. Hubbardom/po J. Verneu/). Po povratku u domovinu nailazi na zamjerke zbog nesudjelovanja u I svj. ratu, no 1928. ipak nastavlja karijeru koja traje do 1948 (kada gubi nogu u prometnoj nesreći). Treću fazu njegove karijere karakteriziraju ponovno ekranizacije franc. književnosti: P. Rebouxa (*Kuća plesa* — Maison de danses, 1931), G. Courtelinea (*Ceta se zabavlja* — Les gaités de l'escardon, 1932), A. Ph. d'Enne-

ryja (*Dvije sirotice* — Les deux orphelines, 1933), P. Bénéta (*Koenigsmark*, 1935) i G. Simenona (*Cécile je mrtva* — Cécile est morte, 1944). Kvalitetom se posebno izdvajaju 3 filma: vrsna studija gangstera *Justin iz Marsellea* (Justin de Marseille, 1935), sugestivna ekranizacija fantastičkog romana G. de Nerval *Ruka đavola* (La main de diable, 1942) i, prije svih, jedna od najupečatljivijih ekranizacija nekoga kaz. teksta *Volpone* (1940) po B. Johnsonu. Od 1948. djelovao je kao prevodilac am. kriminalističkih romana.

Ostali važniji filmovi: *Vječita nevolja* (The Eternal Grind, 1916); *Onos klana* (The Pride of the Clan, 1917); *Jadna mala bogata djevojčica* (The Poor Little Rich Girl, 1917); *Lorna Doone* (1922); *Dok Pariz spava* (While Paris Sleeps, 1923); *Bijeli leptir* (The White Moth, 1924); *Odjeća čini gusara* (Clothes Make the Pirate, 1925); *Aloma s Južnih mora* (Aloma of the South Seas, 1926); *Brod izgubljenih* (Der Schiff der verlorenen Menschen, 1929); *Optužena, ustanite!* (Accusée levez-vous, 1930); *Kraljivac* (Le voleur, 1934); *Samson* (1936); *S osmijehom* (Avec le sourire, 1936); *Rodoljub* (Le patriote, 1938); *Katia* (1938); *Gospodica Bonaparte* (Mam'zelle Bonaparte, 1941); *Dva anđela u škripcu* (L'impasse des deux anges, 1948).

Dr. Je.

TOVER, Leo, am. snimatelj (New Haven, Connecticut, 6. XII 1902 — 31. XII 1964). Član A. S. C. Na filmu od 1918. kao klaper, potom asistent snimatelja. Samostalno snima od 1926, isprva za Paramount (u čiji se fotogr. stil donekle uljepšane film. slike brzo uklapa), od 50-ih godina za 20th Century-Fox. Posebno zapažen po crno-bijeloj fotografiji, 30-ih godina ističe se u suradnji sa W. Rugglesom (*Bez vlastitog muškarca*, 1932; *Nisam anđeo*, 1933; *Bolero*, 1934; *Sreća sam ga u Parizu*, 1937; *Poziv na sreću*, 1938), kao i u *Osmoj ženi Modrobradog* (1938) E. Lubitscha; 40-ih pak, ne vezujući se za pojedinog redatelja, najveći uspjeh ostvaruje filmovima *Major i derište* (B. Wilder, 1942), *Žena na obali* (J. Renoir, 1947, sa H. J. Wildom) i *Zmijsko leglo* (A. Litvak, 1949), a posebno *Zauzavši zoru/Da zora ne svane* (M. Leisen, 1941) te *Nasljednica* (W. Wyler, 1949), osobito značajnim po korištenju dubinske oštine u funkcionalne dramaturške svrhe; za oba je nominiran za Oscar.

Ostali važniji filmovi: *Veliki Gatsby* (H. Breton, 1926); *Simfonija šest milijuna* (G. La Cava, 1932); *Umorstvo na premijeri* (M. Leisen, 1934); *Djevica iz Salema* (F. Lloyd, 1937); *Želim krila* (M. Leisen, 1941); *Ritam posut zvijezdama* (G. Marshall, 1942, sa Th. Sparkuhlom); *Kina* (J. Farrow, 1943); *Kristalna kugla* (E. Nugent, 1943); *Približan položaj* (J. Cromwell, 1947); *Ho-dam sam* (B. Haskin, 1948); *Kad se Willie vraća kući* (J. Ford, 1950); *Dan kad je Zemlja stala* (R. Wise, 1951); *Tajna robijaša Lakea* (M. Gordon, 1951); *Nismo oženjeni* (E. Goulding, 1952); *Prva dama Amerike* (H. Levin, 1953); *Nepokoreni* (H. King, 1955); *Plaćenik* (E. Dmytryk, 1955); *Visoki ljudi* (R. Walsh, 1955); *Pobuna Mamie Stover* (R. Walsh, 1956); *Osvajač Džingis-kan* (D. Powell, 1956, sa J. LaShelleom i H. J. Wildom); *Sunce se ponovno rađa* (H. King, 1957); *Budi jednom i za mene* (F. Tashlin, 1959); *Put u središte Zemlje* (H. Levin, 1959); *Na terasi* (M. Robson, 1960); *Bračni vrtuljak* (W. Lang, 1961); *Svi na palubu!* (N. Taurog, 1961).

K. Mik.

TOVOLI, Luciano, tal. snimatelj i redatelj (Massa Maritima, 1936). Sa sveučilišta u Pisi prelazi na visoku film. školu Centro Sperimentale u Rimu, gdje diplomira 1958. God. 1960–67. asistent je snimatelja (npr. *Banditi u Orgosolu*,

1961, V. De Sete /sámom De Seti/), te snimatelj (povremeno i redatelj) dokum. filmova i reportaža. Sugestivna fotografija pribavlja mu međunar. ugled, pa često snima i u Francuskoj. Najveće uspjehe ostvaruje filmovima *Kruh i čokolada* (1973) F. Brusatija, *Profesija: reporter* (1975), za koji dobiva godišnju nagradu tal. kritike Nastri d'Argento, i *Misterij Oberwalda* (1980) M. Antonionija, *Tatarska pustinja* (1976) V. Zurlinija, te *Posljednja žena* (1976) i *Zdravo, muškarčino* (1978) M. Ferrerija. Režirao je ambicioznu ekranizaciju romana alb. književnika I. Kadaree *General mrtve vojske* (II generale dell'armata morta, 1983), kojoj je i snimatelj.

Ostali važniji filmovi: *Haarlemski tulipani* (F. Brusati, 1969); *Gošća* (V. De Seta, 1970); *Nemo ostariti zajedno* (M. Pialat, 1972); *Ugrizi pa bježi* (D. Risi, 1973); *Umrijeti u Rimu* (G. Mingozzi, 1974); *Léonor* (J. Bunuel, 1975); *Treći stupanj* (P. Fleischmann, 1975); *Žena nedjelje* (L. Comenini, 1976); *Nemoradne redovnice* (W. Borowczyk, 1977); *Suspiria* (D. Argento, 1978); *Onkraj vrata* (L. Cavani, 1982); *Pocrvenjele četrdesete* (Ch. de Chalonge, 1982); *Tmina* (D. Argento, 1983); *Policija* (M. Pialat, 1985); *Kavez ludosti III* (G. Lautner, 1985); *Bjegunci/Dva bjegunca i klinke* (F. Verber, 1987); *Kino "Splendor"* (E. Scola, 1988); *Koliko je sati?* (E. Scola, 1989).

TOVORNIK, Arnold, glumac (Selnica ob Dravi, 13. III 1916 — Maribor, 4. VI 1976). Završivši Vojnu intendantsku akademiju u Beogradu aktivan oficir; sudionik NOB-e. Glum. karijeru otpočinje 1947. u Mariboru, gdje je do smrti vodeći karakterni glumac (Shakespeare, Krleža, Cankar), s posebnim darom za karakternu komediju (Molière); za naslovnu ulogu u *Gahleu* B. Brechta dobio je najviše slov. priznanje — Borštnikov prsten (1972). Na filmu debitira 1962 (*Toga lije-pog dana* F. Štiglica) i ističe se nizom karakternih uloga u mahom slov. filmovima. Najveći uspjeh ostvaruje tragičnim likom Tjaša Pakana u seoskoj drami *Let mrtve ptice* (Z. Pavlović, 1973), za koji je na festivalu glum. ostvarenja u Nišu nagrađen Carem Konstantinom (1974). Glumio je i na televiziji, a veliku je popularnost ostvario na radiju i estradi likom »narodnog kritičara« Štefa Pur-gaja.

Ostale važnije uloge: *Peta zasjeda* (F. Kosmač, 1968); *Crveno klasje* (Z. Pavlović, 1970); *Posljednja stanica* (J. Babič, 1971); *Idealist* (I. Pretinar, 1976).

TOWNE, Robert, am. scenarist, producent i redatelj (1936). Film. karijeru otpočinje kao scenarist *Ligejina groba* (R. Corman, 1964), jedne od najboljih ekranizacija E. A. Poea; kasnije supotpisuje film *Pancho Villa jaše* (B. Kulik, 1968). U produkciju ga uključuje W. Beatty (*Bonnie i Clyde*, 1967, A. Penna), no nameće se ipak kao jedan od najznačajnijih am. scenarista 70-ih godina. Takav ugled donose mu *Posljednji zadatak* (1973) i *Hollywoodski frizer* (1975, sa W. Beattyjem) H. Ashbyja, za koje je nominiran za Oscar, *Yakuza* (1975, sa P. Schraderom) S. Pollacka, te posebno *Kineska četvrt* (1974) R. Polanskog, za koju je nagrađen Oscarom; u njima se iskazuje kao sugestivna analitičar »urbane paranoje« am. megalopolisa. Poč. 80-ih godina, nakon dulje stanke, debitira kao redatelj filmom *Osobni rekord* (Personal Best, 1982), bizarnom pričom o lezbij-skom odnosu dviju atletičarki koje se pripremaju za Olimpijadu. Svojom drugom režijom *Zora očajnika* (Tequila Sunrise, 1988), visokobudžet-nom krim. melodramom s glum. zvijezdama M. Gibsonom, M. Pfeiffer i K. Russellom, definitivno se uključuje u komerc. produkciju. Najveći

uspjeh 80-ih godina ostvaruje scenarijem (pod pseudonimom *P. H. Vazak*) realist. verzije → Tarzanova života *Greystoke — legenda o Tarzanu* (H. Hudson, 1984).

TOYODA, Shiro, jap. redatelj i scenarist (Kyoto, 3. I 1906 — Tokio, 1977). S radom na filmu započinje u 19. godini kao scenarist i asistent redatelja Y. Shimazua u kompaniji Shochiku. Kao redatelj debitira 1929. filmom *Našminkane usne* (Irodorareru kuchiburu). Tokom plodne karijere (oko 60 filmova) stječe ugled vrsnoga »glumačkog redatelja«, jer posebno (i s uspjehom) inzistira na emocionalnoj komponenti likova. Gl. tema njegovih filmova je ostvarivanje osobne slobode u sudaru s društv. konvencijama. Iako nije otvoreni borac protiv tradic. normi jap. života, njegove su simpatije uvijek na strani mladih junaka, a red. pristup često prožet i dozom humora. Od 1942. angažiran u studiju Toho.

Ostali važniji filmovi: *Tri žene* (Sanin no josei, 1935); *Mladi ljudi* (Wakai hito, 1937); *Slavuj* (Uguisu, 1938); *Proljeće na otoku gubavaca* (Kojima no haru, 1940); *Ženina četiri godišnja doba* (Onna no shiki, 1950); *Proljećni šapat* (Haru no sasayaki, 1952); *Divlje guske* (Gan, 1953); *Gospođa Bijela Zmija* (Byaku fujin no yoren, 1956); *Večernji mir* (Yunagi, 1957); *Priča u sumrak* (Bokuto kidan, 1960); *Dok ne dođe sutra* (Asu aru kagiri, 1962); *Gospođa Aki* (Yushu heiya, 1963); *Krvava iluzija* (Yotsuya kaidan, 1964); *Drvosječna priča* (Daiku taiheiku, 1965); *Rijeka vječnosti* (Chikumagawa zessho, 1967); *Portret pakla* (Jigoku-hen, 1969).

TRACY, Spencer (puno ime **S. Bonaventure Tracy**), am. glumac (Milwaukee, Wisconsin, 5. IV 1900 — Beverly Hills, California, 10. VI 1967). Sin trgovca kamionima ir. podrijetla, polazio isusovačku srednju školu i namjeravao postati svećenik. Ipak, 1917. napušta školu i do kraja I svj. rata služi u mornarici. Potom upisuje Northwestern Military Academy, s koje 1921. prelazi na Ripon College; uspjeh u jednoj studentskoj predstavi navodi ga da 1922. upiše newyoršku Američku akademiju dramskih umjetnosti (AADA). Iste godine otpočinje i profesionalnu karijeru u broadwayskoj postavi komada *R. U. R. K. Čapeka*; ubrzo stječe ugled pouzdanog glumca, pa vrlo često radi za G. M. Cohana. Zahvaljujući jednoj ulozi kriminalca, 1930. dobiva angažman u kompaniji Fox; nakon 3 kratkometražna filma, J. Ford mu povjerava gl. ulogu bjegunca iz zatvora u filmu *Uz rijeku* (1930), gdje igra uz

H. Bogarta. Stalno u sukobima s vodstvom kompanije, 1935. prelazi u MGM, gdje zvijezda postaje ulogama žrtve mase u *Zakonu linča* (F. Lang, 1936) i svećenika u *San Franciscu* (W. S. Van Dyke, 1936, prva nominacija za Oscar). Slijedi vrlo uspješno razdoblje kada postaje prvi (za sada i jedini) glumac koji je Oscar dobio 2 godine za redom: za lik port. ribara u filmu *Kapetan Hrabrost* (V. Fleming, 1937) te za ulogu svećenika koji nastoji preodgojiti napuštenu djecu u *Gradu dječaka* (N. Taurog, 1938); nastupa i u nastavku *Muškarci iz grada dječaka* (N. Taurog, 1941). Premda izgledom ne odgovara hollywoodskim standardima privlačnosti (onizak i zdepast), T. — izrazito podoban tumač likova skromnih i ponosnih ljudi čvrstih načela (→ MOMAK IZ SUSJEDSTVA), decentnih ali pritajena autoriteta (česte uloge očeva, pravnika i svećenika), sklonih povučenosti (žene ih pomalo zbunjuju), koji se u gnjevu znaju i promijeniti, ideal »tipičnog Amerikanca« koji u sebi »sjediniuje radnika i industrijalca« — stječe ugled najboljega am. glumca, odmjernog, toliko prirodne glume da je zbunjivao partnere (jer ne bi mogli otkriti razliku između njegova ponašanja na sceni i u životu), koji se iznimno snalazi upravo u najtežim scenama — u kojima nema nekoga očitijeg zadatka; neki najistaknutiji glumci (npr. L. Olivier) isticali su da su od njega mnogo naučili. Premda oženjen, 1942. započinje



SPENCER TRACY

S. TRACY u filmu *Muškarci iz grada dječaka*

privatnu i profesionalnu vezu sa K. Hepburn; prvi put zajedno nastupaju u *Ženi godine* G. Stevensa, a zajedno će snimiti 9 filmova. Od njegovih kasnijih filmova posebno se ističu: *Sedmi križ* (F. Zinnemann, 1944), gdje je bjegunac iz koncentracionog logora; *Stanje Unije* (F. Capra, 1948), gdje je predsjednički kandidat; *Otac mlade* (V. Minnelli, 1950, nominacija za Oscar), u naslovnoj ulozi (glumi i u nastavku *Očev mali dobitak*, 1951, V. Minnellija); *Loš dan u Black Rocku* (J. Sturges, 1955, nominacija za Oscar), gdje je jednoruki ratni veteran koji dolazi u provincijski gradić da uruči odlikovanje ocu poginulog vojnika; *Starac i more* (J. Sturges, 1957, nominacija za Oscar), u naslovnoj ulozi; *Posljednji poklič* (J. Ford, 1958), gdje je ostarjeli političar koji umire izgubivši na izborima; *Naslijedi vjetar* (S. Kramer, 1960, nominacija za Oscar), gdje je odvjetnik C. Darrow koji brani učitelja koji je tumačio Darwinovu teoriju; *Suđenje u Nürnbergu* (S. Kramer, 1961, nominacija za Oscar), gdje je am. sudac na procesu nacističkim pravnicima; *Pogodi tko dolazi na večeru* (S. Kramer, 1967, nominacija za Oscar), u ulozi oca čija se kći namjerava udati za crnca, ujedno svojoj posljednjoj. Vjerojatno zbog »jake ličnosti«, rijetko se vezivao uz jednog redatelja (više je filmova snimio samo sa V. Flemingom i G. Cukorom), da bi tek potkraj karijere postao omiljeni glumac S. Kramera (s kojim surađuje 4 puta). Glumio je u 72 filma, a u spektaklu *Kako je osvojen Divlji zapad* (J. Ford i H. Hathaway, 1962) bio je narator; na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca nalazio se 1938, 1940–42, 1944/45, 1948, te 1950/51.

Ostali važniji filmovi: *Brzi milijuni* (R. Brown, 1931); *Đavoli neba* (A. E. Sutherland, 1932); *Ja i moja cura* (R. Walsh, 1932); *Dvadeset tisuća godina u Sing-Singu* (M. Curtiz, 1933); *Moć i slava* (W. K. Howard, 1933); *Čovjekov dvorac* (F. Borzage, 1933); *Oklevetana dama* (J. Conway, 1936); *Dali su mu pištolj* (W. S. Van Dyke, 1937); *Veliki grad* (F. Borzage, 1937); *Manekenka* (F. Borzage, 1938); *Pokusni pilot* (V. Fleming, 1938); *Stanley i Livingstone* (H. King, 1939); *Uzimam ovu ženu* (W. S. Van Dyke, 1939); *Sjeverozapadni prolaz* (K. Vidor, 1940); *Petroleji* (J. Conway, 1940); *Edison, odrastao čovjek* (C. Brown, 1940, kao Th. A. Edison); *Fantom Londona* (V. Fleming, 1941, kao Jekyll i Hyde); *Tortilla Flat* (V. Fleming, 1942); *Čuvar plemena* (G. Cukor, 1943); *Momak zvan Joe* (V. Fleming, 1944); *Trideset sekundi iznad Tokija* (M. LeRoy, 1944); *Griješ jedne noći* (E. Kazan, 1947); *Sudac Timberlane* (G. Sidney, 1947); *Edvard, moj sin* (G. Cukor, 1948); *Adamovo rebro* (G. Cukor, 1949); *Malaja* (R. Thorpe, 1950); *Opuznica protiv O'Hare* (J. Sturges, 1951); *Plymouthska pustolovina* (C. Brown, 1952); *Pat i Mike* (G. Cukor, 1952); *Glumica* (G. Cukor, 1953); *Slomljeno koplje* (E. Dmytryk, 1954); *Planina* (E. Dmytryk, 1956); *Žene na desku/Gospođice, vi grješite!* (W. Lang, 1957); *Davao u 4 sata* (M. LeRoy, 1961); *Taj ljudi, ljudi, ljudi svijet* (S. Kramer, 1963).

LIT.: R. Newquist, A Special Kind of Magic, New York 1967; D. Schmeier, The Films of Spencer Tracy, Secaucus 1968; L. Sundell, Spencer Tracy: A Biography, New York 1969; G. Katin, Tracy and Hepburn, New York 1971; R. Tuzzi, Spencer Tracy, New York 1973.

TRAJANJE FILMA, također **duljina** ili **dužina filma**, trajanje projekcije pojedinoga film. djela. Specificira se **vremenskim** (sati, minute, sekunde) ili **prostornim** mjerama (metri, centimetri, stope, inči); svojevremeno, osobito u razdoblju ranoga nij. filma, u praksi proizvodnje i prikazivanja kao »mjerna jedinica« — koja je sjedinjavala i prostornu i vremensku komponentu — figurirala je **rola**

(1 rola 35mm nij. filma: cca 1000 stopa /304,8 m/ = cca 10 min). Oba su iskazivanja jednako valjana, jer trajanje → projekcije ovisi o dužini vrpce snimljenog filma, to više što se film — osim u pojedinim slučajevima, većinom raznim eksperimentiranjima — projicira (»vrti« u projektoru) standardiziranom brzinom. Ta povezanost prostornoga i vremenskoga razlog je da se prostorno-vremenski ekvivalenti — dužina vrpce i trajanje filma — razlikuju s obzirom na → format, kao i s obzirom na to da li je film nijemi ili zvučni (→ POKRET u FILMU; ZVUČNI FILM).

OMJERI TRAJANJA I DULJINE VRPCE

16 mm film

	24 s/s/sek	25 s/s/sek (TV)
1 sek	0,183 m	0,190 m
2 sek	0,366 m	0,380 m
5 sek	0,914 m	0,952 m
8 sek	1,463 m	1,524 m
10 sek	1,829 m	1,905 m
15 sek	2,743 m	2,857 m
20 sek	3,558 m	3,810 m
35 sek	6,401 m	6,667 m
40 sek	7,315 m	7,620 m
60 sek	10,973 m	11,430 m
2 min	21,948 m	22,860 m
5 min	54,866 m	57,150 m
8 min	87,784 m	91,440 m
10 min	109,730 m	114,300 m
13 min	142,650 m	148,590 m
20 min	219,460 m	228,600 m
30 min	329,190 m	342,900 m
40 min	438,920 m	457,200 m
50 min	548,650 m	571,500 m
60 min	658,380 m	685,800 m
90 min	987,570 m	1028,700 m
120 min	1316,760 m	1371,600 m

35 mm film

	24 s/s/sek	25 s/s/sek (TV)
1 sek	0,456 m	0,475 m
2 sek	0,912 m	0,950 m
5 sek	2,280 m	2,375 m
8 sek	3,648 m	3,800 m
10 sek	4,560 m	4,750 m
15 sek	6,840 m	7,125 m
20 sek	9,120 m	9,500 m
35 sek	15,960 m	16,625 m
40 sek	18,240 m	19,000 m
60 sek	27,360 m	28,500 m
2 min	54,720 m	57,000 m
5 min	136,800 m	142,500 m
8 min	218,880 m	228,000 m
10 min	273,600 m	285,000 m
13 min	355,680 m	370,500 m
20 min	547,200 m	570,000 m
30 min	820,800 m	855,000 m
40 min	1094,400 m	1140,000 m
50 min	1368,000 m	1425,000 m
60 min	1641,600 m	1710,000 m
90 min	2462,400 m	2565,000 m
120 min	3283,200 m	3420,000 m

T. je odrednica značajna na svim, međusobno isprepletenim razinama i oblicima postojanja filma i kinematografije:

1) U proizvodnji T. predodređuje budžet pojedinog projekta, njegov »troškovnik«: sama vrpca iziskuje financ. ulaganje (kod dužeg filma veće), a dužina snimljene vrpce reperkutira se i na troškove → laboratorijske obradbe. U pitanju su nemali izdaci, jer se za realizaciju igr. filma utroši bar 4 do 5 puta više vrpce (→ REPETICIJA) od potrebnoga za dovršeno djelo.

2) U → distribuciji i, osobito, u → prikazivalaštvu T. je jedna od najbitnijih odrednica osmišljavanja i odvijanja kinemat. programa. Najčešće, T. određuje i cijenu filma (tipično, dugometr. film skuplji je od kratkometražnoga), a uspostavljeni su i standardi trajanja film. → predstave (u kojoj u dosadašnjoj praksi središnje mjesto zauzima → cjelovečernji film), prema tome i cijene ulaznice (→ STANDARDI U KINEMATOGRAFIJI).

3) U film. teoriji i praksi T. navodi na: a) problematiziranje odnosa prostor → vrijeme (→ VRIJEME, FILMSKO) kao jednog od ključnih u svezi s film. medijem; b) razmatranja o gledateljevoj recepcijskoj kapacitiranosti u odnosu na dužinu

projekcije; c) ispitivanja relacije dužina filma — količina datih informacija (što je vrlo važno područje teorije informacija); d) pitanja poetike filma (dužina filma relevantna je za vrstu i sve posebne značajke film. djela). An. Pet.

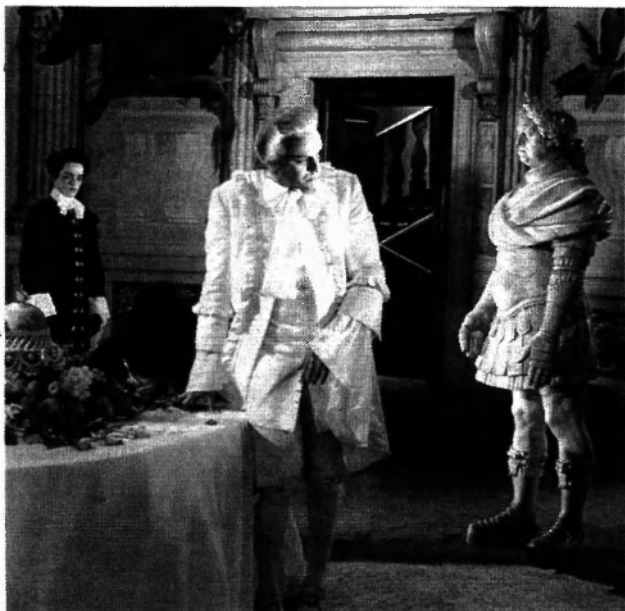
TRANSPORTNI MEHANIZAM → KAMERA, FILMSKA

TRAUBERG, Ilja Zaharovič, sovj. redatelj i scenarist (Odesa, 3. XII 1905 — Berlin, 18. XII 1948). Mlađi brat → Leonida T. Zarana oduševljen filmom, osobito američkim, isprva objavljuje film. kritike i knjige o filmu (npr. o W. S. Hartu i D. W. Griffithu), dok kao redatelj debitira dokum. filmom *Lenjingrad danas* (Leningrad segodnja, 1927). Prvim cjelovečernjim igr. filmom *Plavi ekspres* (Goluboj ekspres, 1929, i koscenarist), o sukobu kin. radnika s vladajućim režimom, postiže i međunar. uspjeh (osobito ozvučenom verzijom iz 1931) — zbog izuzetnoga montažnog ritma, osebujne kompozicije kadrova i vizualne sugestivnosti. Zainteresiranost az. podnebljem i ekspresivan red. prosede iskazuje i u filmovima *Sin Mongolije* (Syn Mongolii, 1936), neuobičajenom spoju realizma i fantastike, i *1919*. (God devjnatnadcetj, 1938, koscenarist), situiranom u Astrahanu. Bio je jedan od osnivača glum. škole poduzeća Mosfil'm. N. Pc.

TRAUBERG, Leonid Zaharovič, sovj. redatelj i scenarist (Odesa, 17. I 1902). Stariji brat → Ilje T. Već sa 17 godina bavi se organiziranjem kaz. škole u Odesi, a 1919. prelazi u Petrograd (danas Lenjingrad), gdje upoznaje G. M. Kozinceva, s kojim otpočinje dugogodišnju umj. suradnju. Zajedno režiraju niz vrlo uspješnih igr. filmova, a sa S. J. Jutkjevičem osnivaju → FEKS (→ G. M. KOZINCEV).

Samostalnu red. i scenar. karijeru otpočinje 40-ih godina (u kinematografiji je djelatan do sredine 60-ih), ali ne postiže uspjehe kao u suradnji s Kozincevim; izdvajaju se filmovi *Glumica* (Akrisa, 1943) i *Mrtve duše* (Mertvyje duši, 1960). Bio je i scenarist za dr. redatelje (npr. *Svoje glavi*, 1956, G. L. Rošalja), kao i film. pedagog i publicist. N. Pc.

TRAUNER, Alexandre (pr. ime **Sandor Trauner**), franc. scenograf mađarsko-žid. podrijetla (Budimpešta, 3. VIII 1906). Studirao slikarstvo u Budimpešti. God. 1930. izlaže u Parizu, gdje postaje asistent L. Meersona (npr. *Milijun*, 1931, R. Claira); 1932. koscenograf je filma *Stvar je srušena* P. Préverta, a samostalnu karijeru otpočinje 1934 (*Hotel slobodne razmjene* M. Allégreta), izrazitim realizmom i stalnim radom u studiju njegujući »meersonovski stil«. Najznačajnija ostvarenja daje 1937–50, posebno u filmovima redatelja M. Carnea i scenarista J. Préverta. Za II svj. rata, iako Židov, nastavlja s radom, ali u vrlo teškim uvjetima (nije se smio pojavljivati u studiju); ipak, baš tada nastaju scenogr. remek-djela u Carneovim *Noćnim posjetiocima* (1942) i *Djeci raja* (1944). Poč. 50-ih godina radi i izvan Francuske, posebno u Hollywoodu, gdje se kroz suradnju sa B. Wilderom specijalizira za evr., posebno pariške ambijente. Za njegove prve radove karakteristične su neobične perspektive ponekad bliske nadrealizmu, a čestim trik-perspektivama stvara nagle »prodore« u dubinu. Najznačajnije scenografije izvodi uglavnom po tzv. *V-sistemu*, s pomoću kojega se u istom prostoru mogu prikazati 2 divergentne perspektive (što redatelju omogućuje da glumcima upravlja u više pravaca). Realističnost ambijenta proizlazi iz detalja, kao što je to, npr., s izgoranim zemljištem u *Obali u magli* (1938) M. Carnea; takvim scenogr. shvaćanjima



A. TRAUNER, *Don Giovanni* (red. J. Losey)

izvršio je velik utjecaj na scenografije tal. neorealizma. Aktivan do duboke starosti, franc. godišnjom nagradom César nagrađen je za filmove *Gospodin Klein* (1976) i *Don Giovanni* (1979) J. Loseyja, te *Subway* (1985) L. Bessona.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Smiješna drama* (M. Carné, 1937); *Srce Pariza* (M. Allégret, 1937); *Ulaz umjetnika* (M. Allégret, 1938); *Mollenard* (R. Siodmak, 1938); *Hotel Sjever* (M. Carné, 1938); *Dan se rađa* (M. Carné, 1939); *Kapetan remorkera* (J. Grémillon, 1939); *Svjatlost ljeta* (J. Grémillon, 1943); *Vrata noći* (M. Carné, 1946); *Putovanje iznenađenja* (P. Prévert, 1946); *Marija iz luke* (M. Carné, 1949); *Julietta ili ključ snova* (M. Carné 1950); *Manež* (Y. Allégret, 1950); *Čuda se događaju samo jednom* (Y. Allégret, 1950); *Othello* (O. Welles, 1952); *Ljubavni čin* (A. Litvak, 1954); *Rififi kod ljudi* (J. Dassin, 1955); *Ljubavnik lady Chatterly* (M. Allégret, 1955); *Svjetlo preko puta* (G. Lacombe, 1955); *Zemlja faraona* (H. Hawks, 1955); *Ljubav poslije podne* (B. Wilder, 1957); *Svjedok optužbe* (B. Wilder, 1957); *Budi lijepa i šuti* (M. Allégret, 1957); *Priča o opatici* (F. Zinnemann, 1959); *Još jednom osjećajnije* (S. Donen, 1960); *Apartman* (B. Wilder, 1960); *Jedan, dva, tri* (B. Wilder, 1961); *Romanov i Julija* (P. Ustinov, 1961); *Pariški blues* (M. Ritt, 1961); *Volite li Brahmsa?* (A. Litvak, 1961); *Pet milja do ponoći* (A. Litvak, 1962); *Gigot* (G. Kelly, 1962); *Slatka Irma* (B. Wilder, 1963); *Poljubi me, budalo* (B. Wilder, 1964); *I dođe dan osвете* (F. Zinnemann, 1964); *Kako ukrasti milijun dolara* (W. Wyler, 1966); *Noć generala* (A. Litvak, 1967); *Obećanje u zoru* (J. Dassin, 1970); *Privatni život Sherlocka Holmesa* (B. Wilder, 1970); *Nedostižni cilj* (J. Frankenheimer, 1972); *Čovjek koji je htio postati kralj* (J. Huston, 1975); *Prvi put ljubav* (C. Berri, 1976); *Putovi na jug* (J. Losey, 1978); *Fedora* (B. Wilder, 1978); *Mlaćenje* (B. Tavernier, 1981); *Pastava* (J. Losey, 1982); *Ciao, pantin* (C. Berri, 1983); *Oko ponoći* (B. Tavernier, 1986).

LIT.: J.-P. Berthome, Alexandre Trauner. *Décors du cinéma*, Paris 1988.

Da. Mć.

TRAVEN, Janko, povjesničar i publicist (Ljubljana, 12. XI 1902 — Ljubljana, 6. III 1962). Idejno je utemeljio i sabrao osnovnu građu za *Slovenski gledališki muzej* (osnovan 1952), kojem je i prvi direktor. Napisao je prvu znanstveno utemeljenu studiju o počecima slov. kinematografije do 1918:

Pregled razvoika kinematografije u Slovenaca (Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih) »Filmski vestnik« 1950; »Film« 1951/52). Kod objavljivanja otpalo je zadnje poglavlje (međuratno razdoblje), pa je i rukopis izgubljen. Lj. N.

TRAVOLTA, John, am. glumac (Englewood, New Jersey, 18. II. 1954). Sa 16 godina napušta školu. Glum. karijeru otpočinje u tzv. ljetnim kazalištima u New Jerseyju. Nakon razdoblja učenja glume i plesa počinje nastupati u off-Broadway kazalištima i snimati reklame za televiziju. Prve veće uspjehe ostvaruje u broadwayskoj postavi musicala *Briljantin* i u tv-seriji *Dobro došao, Kottel*. Na filmu debitira 1975, a prvu veću ulogu igra 1976 (*Carrie* B. De Palme). Zvijezda postaje filmom *Groznica subotnje večeri* (J. Badham, 1977), likom »kralja brooklynske disco-scene« u tipu → momka iz susjedstva. Visok i vitak, tamnokos i plavih očiju, široka osmijeha, popularnost učvršćuje ponavljanjem svoga broadwayskog uspjeha — *Briljantin* (R. Kleiser, 1978). Iako nadaren glumac, u pokušajima udaljevanja od »plesnog filma« (npr. *Gradski kauboj*, 1980, J. Bridgesa i, posebno, *Pucanj nije brisan*, 1981, B. De Palme) nije imao uspjeha, pa snima *Ostati živ — groznica subotnje večeri II* (S. Stallone, 1983) i *Ona hoće najbolje* (J. Bridges, 1985). Otada, nesiguran kako da nastavi film. karijeru, dulje vremena ne snima (do filma *Gle tko to govori*, 1989, A Heckerling). God. 1978, 1979. i 1980. nalazio se na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca.

B. P. Kć. **TREATMENT**, razrađen i film. dramaturgiji podvrgnut tekst, u kojem se iscrpno navode sve radnje filma, dok se dijalog navodi u neupravnom govoru (tek ukoliko je potreban za razumijevanje radnje). Obično predstavlja razradbu → *sinopsisa* (zbog toga je od njega i većeg opsega) i prethodi → *knjizi snimanja* u kinematografijama u kojima scenarij nije osnova na temelju koje se film odobrava za realizaciju.

B. Bn. **TRENKER, Luis** (pr. ime **Alois Franz Trenker**), njem. redatelj i glumac austr. podrijetla (Ulrich/danas Ortisei, Italija, 4. X 1892 — Bolzano, 13. IV 1990). Studirao arhitekturu. Vrstan skijaš i alpinist, 1920. se pojavljuje u planinskom dokum. filmu *Divota skijanja* A. Fancka; nakon toga počinje glum. karijeru u sl. filmovima (npr. *Sveto brdo*, 1926, i *Veliki skok*, 1927, A. Fancka). Od filma *Bregovi u plamenu* (Berge in Flammen, 1931), ratne drame iz Dolomita, preuzima i reži-

ju; u ratni film unosi svjež spoj akcionog spektakla i tzv. drame u prirodi. Kao nastavljajući A. Fancka, od protagonista zahtijeva gotovo atletske napore, a vizualnom komponentom filmova pokazuje silovitost i okrutnost, ali i ljepotu prirode. Nakon *Buntovnika* (Der Rebell, 1932, sa C. Bernhardtom) o tirolskom ustanku protiv Francuza, slijede propagandistički *Vladar Californije* (Der Kaiser von Kalifornien, 1936) o kolonizaciji Californije, *Condottieri* (1937) o borbi Lombardijaca protiv Cesarea Borgije, te *Ognjeni davo* (Der Feuerteufel, 1940) o nar. ustanku protiv Napoleona; uz heroizam puka, uvijek prikazuje i pojedinačne sudbine u različitim pov. okolnostima. Njegov osobeni stil, tematska bliskost nekim nacionalno-romant. idealima i dramatika nesvakodnevnoga pribavili su mu viđenije mjesto među njem. redateljima što ih je podržavala Goebbelsova propaganda; unatoč tome, T. nije upadao u prizemni propagandizam ni radio filmove po narudžbi, pa je napokon došao u sukob s nacističkim vlastima. Nakon rata bavio se glumom i dokum. filmovima, dok igranima nije više imao uspjeha. Bio je i pisac i izdavač planinskih pustolovnih romana.

Njegov sin **Florian Trenker** je film. redatelj i snimatelj.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Kralj bregova* (König der Berge, 1939); igrani: *Izgubljeni sin* (Der verlorene Sohn, 1934); *Brijeg zove* (Der Berg ruft, 1937); *Ljubavna pisma iz Engadina* (Liebesbriefe aus dem Engadin, 1938); *U vlasti Monte Miracola* (Im Banne des Monte Miracolo, 1945).

Vr. V.

TREVOR, Claire (pr. ime **C. Wemlinger**), am. glumica (New York, 8. III 1909). Školuje se na Američkoj akademiji dramske umjetnosti (akr. AADA) i na sveučilištu Columbia; karijeru otpočinje u kazalištu. Nakon broadwayskog uspjeha 1932. igra u kratkometr. filmovima kompanije Vitagraph, a 1933. u kratkim filmovima Warner Brosa; tada snima i svoj prvi cjelovečernji za Fox (gdje ostaje do 1938). Plavokosa i skladno građena, specijalizira se za druge gl. uloge gangsterskih djevojaka (*moll*), prostitutki ili »dama iz saloona« — izvana oštiri i otrestitih, u biti nježnih i krhkih. Pažnju kritike skreće epizodom bivše djevojke H. Bogarta koja je postala prostitutka u *Ulici bez izlaza* (1937) W. Wylera, za koju je nominirana za Oscar. Tokom 30-ih i 40-ih godina glumi uglavnom u B-filmovima, a tek povremeno u visokobudžetnim; ističu se uloge djevojke »sumnjiva morala« u *Poštanskoj kočiji* (1939) J. Forda, rezignirane i alkoholizirane prijateljice gangstera u *Otoku Largo* (1948) J. Hustona, za koju je nagrađena Oscarom za epizodu, i putnice u avionu kojem prijeti pad u filmu *Zapisano na nebu* (W. A. Wellman, 1954, nominacija za Oscar za epizodu). Do 1967, kada najavljuje povlačenje s filma, glumila je u više od 70 cjelovečernjih projekata (povremeno se pojavljivala i kasnije). Nastupa i na televiziji (tv-nagrada Emmy 1956).

Ostale važnije uloge: *Ljudski teret* (A. Dwan, 1936); *Drugi medeni mjesec* (W. Lang, 1938); *Divni doktor Clutterhouse* (A. Litvak, 1938); *Crna komanda* (R. Walsh, 1940); *Texas* (G. Marshall, 1941); *Desperadosi/fahači osvetnici* (Ch. Vidor, 1943); *Zbogom, ljepotice* (E. Dmytryk, 1944); *Neuspjeh* (I. Reis, 1946); *Neženjine kćeri* (A. L. Stone, 1946); *Rođen da ubija* (R. Wise, 1947); *Priča o Babe Ruthu* (R. Del Ruth, 1948); *Čovjek bez zvijezde* (K. Vidor, 1955); *Lucy Gallant* (R. Parrish, 1955); *Planina* (E. Dmytryk, 1956); *Ljubav Marjorie Morningstar* (I. Rapper, 1958); *Dva tjedna u nepoznatom gradu* (V. Minnelli, 1962); *Strip-*

tizeta (F. J. Schaffner, 1963); *Kako ubiti svoju ženu?* (R. Quine, 1965); *Poljubi me za zalogu* (R. Mulligan, 1982).

TRIANGLE, am. distribucijska kompanija koju je 1915. osnovao *H. E. Aitken*. Isprva član distribucijskog konzorcija → *Mutual*, iz njega se izdvaja nakon što su dr. članovi otežavali financ. podupiranje filma *Radanje jedne nacije* (1915) D. W. Griffitha. *Aitken* je u Triangle doveo Griffitha, a *Adam Kessel* i *Charles O. Baumann* (prethodno također članovi *Mutuala*) Th. H. Incea i M. Sennetta, pa je tvrtka po toj trojici velikana i dobila ime (engl. *triangle*: trokut). U prvo vrijeme T. je marketinška organizacija koja ugovara i organizira programe istaknutih filmova u većim am. gradovima, iz čega se javlja i ambicija proizvodnje kvalitetnih filmova (s oznakom *Fine Arts* /pod Griffithovom supervizijom/); u tu svrhu angažirani su vodeći kaz. glumci, sa — za ono doba — vrhunskim honorarima, a izgrađen je i veliki studio u *Culver Cityju* (California). Iznimno visoki troškovi proizvodnje i visoke cijene ulaznica ubrzo T. dovode u krizu, iako filmovi M. Sennetta, Th. H. Incea, W. S. Harta i D. Fairbanka (jedine zvijezde koju je kompanija stvorila) imaju velikog uspjeha. Situaciju tvrtke potom je otežao i komerc. neuspjeh Griffithova filma *Netrpeljivost* (1916), pa 1917. svi njezini slavni glumci i redatelji prelaze producentu A. Zukoru (kompanija *Paramount*), dok su studiji iznajmljeni S. Goldwynu. T. još neko vrijeme «životari» proizvodeći u starim Inceovim studijima *Inceville*; neko vrijeme pod novim naslovima stavlja u opticaj stare Hartove filmove, što je ubrzo onemogućila *Federal Trade Commission* (štoviše, protiv *Aitkena* je 1921. pokrenut i sudski postupak). T. s radom potpuno prestaje 1923.

Red. 35 MM → **FORMATI, FILMSKI**

TRIGLAV FILM, prvo slov. poduzeće za film. proizvodnju, osnovano 13. rujna 1946. odlukom vlade LR Slovenije; nastalo je iz slov. podružnice → Državnoga filmskog preduzeća, a prve je prostorije imalo u Ljubljani, iza današnjeg kina Union (1950. je uz pomoć film. radnika uređen atelje u crkvi sv. Josipa, gdje su smještene i prostorije uprave). U okviru poduzeća isprva se proizvode film. novosti *Obzorik* (do 1951) i kratkometr. filmovi. God. 1956. je, prema osnovnom zakonu o filmu, T. podijeljen na proizvodno poduzeće *Triglav film* i teh. bazu *FILMSERVIS*. Film. proizvodnja teče do 1966. a 1975. Triglav film je pripojen poduzeću → *Viba film*.

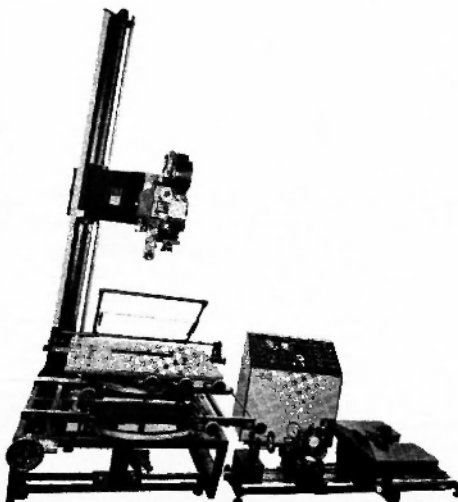
Prvi cjelovečernji film poduzeća *Na svojoj zemlji* (1948) F. Štiglica ujedno je i prvi slov. poratni igrani. Do 1966. snimljena su 54 broja film. novosti, 264 kratkometražna i 21 dugometr. film (50-ih i 60-ih godina i 38 koprodukcijских igr. filmova), koji su na domaćim i međunar. festivalima osvojili brojne nagrade i priznanja. Od ostalih projekata Triglav filma najznačajniji su *Kekec* (1951) J. Galea, *Vesna* (1953) F. Čapa, *Dolina mira* (1956) F. Štiglica, *Veselica* (1960) J. Babica, *Ples na kiši* (1961) i *Pješčani zamak* (1963) B. Hladnika, te *Samonikli* (1963) I. Pretnara.

Lj. N. **TRIKOVI, FILMSKI**, rasprostranjeni naziv za sve nerutinske tehnol. i, najšire, izvedbene postupke u stvaranju film. djela — posebno one snim. i laboratorijske, pa i scenogr., maskerske, režijske, kaskaderske i dr., odn. za one koji se očituju kroz transformacije fiz. realnosti ili kao zamjetljiva simuliranja raznih pojava. U novije doba to tehnološki i izvedbeno bogato i raznoliko područje obuhvaća termin → *specijalni efekti*, dok se pojam *trik* odnosi samo na anim. film. Red.

TRIK-STOL, uređaj velike preciznosti izradbe, čvrsto povezan sa specijalno podešenom, okomito postavljenom kamerom (35 ili 16 mm); upotrebljava se za snimanje u anim. filmu, za spec. efekte, odn. za sva snimanja koja se vrše metodom »sličicu po sličicu«. Uz mali projektor postavljen bočno, a koji projicira sliku na ravninu trik-stola preko zrcala, leća i kondenzora (sklop leća s pomoću kojeg se fokusira), T. pruža velike mogućnosti u realizaciji specijalnih snimanja.

Za snimanje crt. filmova na stolu je montirano kristalno staklo, koje svojim pritiskom na folije crteža neutralizira moguće sjene i povećava stabilitet snimane slike.

Na trik-stolu moguća su pomicanja crteža ili fotografija i po nekoliko desetaka pomaka u 1 mm, što daje vrlo spora panoramiranja.



TRIK-STOL

Kamera s motorom za snimanje »sličicu po sličicu« postavljena je okomito na plohu stola, ima mogućnost preciznog kretanja prema gore i prema dolje, s automatskim izoštravanjem slike, te omogućuje snimanje od krupnog plana do totala određene scenografije.

Kada se okomita vožnja kamere kombinira s mogućnostima pokreta plohe stola (lijevo — desno, dijagonalno, okretanje), moguća su najsloženija panoramiranja i vožnje. E. Gre.

TRINTIGNANT, Jean-Louis, franc. glumac (Piolenc /negdje Point Saint-Esprit/, 11. XII 1930). Suprug → Nadine T. Polazio glum. tečajevе Ch. Dullina i T. Balachove. U kazalištu debitira 1951. a na filmu 1955 (*Kad bi svi momci svijeta* Christiana-Jaquea). Svojim 3. filmom *I bog stvori ženu* (R. Vadim, 1956) svraća pozornost kao posve novi tip u predstavljanju mlade generacije (suprotnost i → latinskom ljubavniku i am. → buntovniku bez razloga); njegovoj brznoj popularnosti pridonosi i »afera« s partnericom B. Bardot. Onižeg rasta, mršav i gracilan, privlačan i vrlo senzualan, u njegovu film. liku preteže introvertnost (iako može biti i ljubavnik koji zrači šarmom »uzornog izdanka suvremene urbane muškosti«), koja u kasnijem razdoblju prelazi u sigurnost, hladnokrvnost, sarkazam i dojam bešćutnosti (posebno u ljubavnim vezama). Već u prvoj fazi karijere stječe i međunar. ugled, pa nekoliko zapaženih uloga ostvaruje u Italiji (*Nasilničko ljeto*, 1959, V. Zurlinija i *Opasne krivine*, 1962, D. Risija). U Francuskoj pak posebno se ističe u žanru melodrame i polit. filma. Od melodrama izdvajaju se *Jedan muškarac i jedna žena* (C. Lelouch, 1966), gdje je automobilist u poku-

šaju da prevlada obiteljsku tragediju i emocionalnu krizu, *Košute* (C. Chabrol, 1968), gdje se upliće u ljubavni život dviju žena, i *Noć kod gospođice Maud* (E. Rohmer, 1969), gdje je kat. intelektualac, osjetljiv i nesiguran u izboru partnerice. U polit. filmovima izmjenjuje pozitivne junake (npr. uporni i nepotkupljivi grč. sudac u filmu *Z*, 1968, Costa-Gavrasa ili ljevičarski aktivist u *Kiši nad Santiagom*, 1975, H. Sota) i negativce (npr. labilni, fašistoidni pripadnik visokog društva u *Konformistu*, 1970, B. Bertoluccija), no najčešće je »mali čovjek« nedorastao događajima čiji se »konci vuku odozgo« (npr. *Atentat*, 1972, Y. Boisseta i *Čovjek koji je mnogo znao*, 1973, N. Trintignant). Ugled jednog od vodećih evr. glumaca održava i komerc. projektima, vrlo često thrillerima (npr. *Pogreb u Los Angelesu*, 1972, J. Deraya i *Neznamac koji nas prati*, 1977, S. Leroya), ali čini i »žanrovske eksperimente« (npr. špageti-vesternom *Velika tišina*, 1969, S. Corbucija ili komedijom *Računar za sprovode*, 1976, G. Pirèsa). Sve njegove glum. konstante i mijene možda su najočitije u filmu *Jedan muškarac i jedna žena: nakon 20 godina* (C. Lelouch, 1986). Do 1989. odigrao je blizu 100 film. uloga. Režirao je filmove *Ispunjen dan* (Une journée bien remplie, 1972) i *Učitelj plivanja* (Le maître-nageur, 1979), u kojima je i glumio.

I njegova kći **Marie Trintignant** je glumica.

Ostale važnije uloge: *Opasne veze* (R. Vadim, 1959); *Austerlitz* (A. Gance, 1960); *Svjetlo usmjerenano na ubojicu* (G. Franju, 1960); *Uzburkano srce* (J. Doniol-Valcroze, 1960); *Igra istine* (R. Hossein, 1961); *Bitka na otoku* (A. Cavalier, 1962); *Dvorac u Švedskoj* (R. Vadim, 1963); *Kupe za ubojice* (Costa-Gavras, 1965); *Dugi marš* (A. Astruc, 1966); *Dijamanтни safari* (M. Drach, 1966); *Gori li Pariz?* (R. Clément, 1966); *Trans-Europ Express* (A. Robbe-Grillet, 1967); *Sa srcem u grlu* (T. Brass, 1967); *Ljubavi moja, ljubavi moja* (N. Trintignant, 1967); *Kradljivac zločina* (N. Trintignant, 1968); *Žene vladaju* (P. Festa Campanile, 1968); *Čovjek koji laže* (A. Robbe-Grillet, 1968); *Prigodi večeru* (G. Patroni Griffi, 1969); *Amerikanac* (M. Bozzuffi, 1969); *Hulja* (C. Lelouch, 1970); *Snajper s Azurne obale* (Ph. Labro, 1971); *Vlak* (P. Granier-Deferre, 1971); *Trk zeca po poljima* (R. Clément, 1972); *Pobješnjela ovca* (M. Deville, 1973); *Violine na balu* (M. Drach, 1973); *Bijeg* (M. Soutter, 1973); *Tajna* (R. Enrico, 1974); *Igranje s vatom* (A. Robbe-Grillet, 1975); *Opasna profesija* (J. Deray, 1975); *Bračno putovanje* (N. Trintignant, 1975); *Tatarska pustinja* (V. Zurlini, 1976); *Zena nedjelje* (L. Comencini, 1976); *Orijentiranja* (M. Soutter, 1977); *Tudi novac* (Ch. de Chalonge, 1978); *Terasa* (E. Scola, 1980); *Bankarica* (F. Girod, 1980); *Volim vas* (C. Berri, 1980); *Malevil* (Ch. de Chalonge, 1980); *Duboke vode* (M. Deville, 1981); *Strast ljubavi* (E. Scola, 1981); *Noć u Varennesu* (E. Scola, 1981); *Vjerujem!* (J. Deray, 1982); *Zločin/Kriminalistička policija* (Ph. Labro, 1983); *Živahno nedjeljom* (F. Truffaut, 1983); *Veliki užitiak* (F. Girod, 1984); *Živio život!* (C. Lelouch, 1984); *Otići, vratiti se* (C. Lelouch, 1985); *Sastanak* (A. Téchiné, 1985); *Idućeg ljeta* (N. Trintignant, 1985); *Čovjek srebrnih očiju* (P. Granier-Deferre, 1985); *Sablana dolina* (A. Tanner, 1987). Al. Pa.

TRINTIGNANT, Nadine (pr. ime **N. Marquand**), franc. redateljica i scenaristica (Nica, 11. XI 1934 /negdje 1935/). Supruga → Jean-Louisa T., sestra → Christiana M. Sa 15 godina napušta školu i radi razne poslove na filmu. Istaknuta je montažerka redatelja franc. novog vala (npr. *Uzburkano srce*, 1960, J. Doniola-Valcrozea

i *Mali vojnici*, 1963, J.-L. Godarda). Uspjeh njezina red. debija — kratkomet. filma *Krhkosti, ime ti je žena* (Fragilité, ton nom est femme, 1965) omogućuje joj rad na igr. filmu (svojim je projektima uvijek i /ko/scenaristica). Njezin prvi nacrt *Ljubavi moja, ljubavi moja* (Mon amour, mon amour, 1967) intimističko je djelo o nizu svađa i pomirenja jednog para (V. Lagrange i J.-L. Trintignant); već od toga filma najčešće surađuje sa suprugom. Njezinim se najboljim djelom smatra *Kradljivac zločina* (Le voleur de crimes, 1968) o naizgled sređenom ocu obitelji koji razmišlja o zločinu kao bijegu od svakodnevnog življenja. Prema vlastitom tragičnom iskustvu (smrt kćeri) realizira film *To se događa samo drugima* (Ça n'arrive qu'aux autres, 1971) sa C. Deneuve i M. Mastrorijom. U *Čovjeku koji je mnogo znao* (Défense de savoir, 1973) intimističku tematiku dopunjuje elementima polit-thrillera, dok je *Bračno putovanje* (Voyage de nocces, 1975) na tragu njezina prvog filma. Nakon dulje stanke režira visokobudžetni film i tv-seriju *Idućeg ljeta* (L'été prochain, 1985) s mnogo međunar. zvijezda, dok se *Kućom od žada* (La maison de jade, 1988) vraća intimističkoj tematici. Ostali važniji filmovi: *Prvo putovanje* (Premier voyage, 1979). Mi. Šr.

J. TRNKA, *Stare češke legende*

TRNKA, Jiří, čehosl. animator, redatelj i scenarist (Plzeň, 24. II 1910 — Prag, 30. XII 1969). Nakon što 1921. pobjeđuje na natječaju koji je organizirao lutkar J. Skup, od 1923. amaterski radi u njegovu lut. studiju kao dizajner i izrađivač lutaka; 1929. sudjeluje na pariškoj lut. izložbi. God. 1929–35. pohađa školu primijenjene umjetnosti u Pragu; od 1935. je ilustrator priča bratce Grimm, H. Ch. Andersena i W. Hauffa, a 1936. osniva svoje (kratkotrajno) kazalište lutaka s ambicijom realiziranja lut. komada M. Maeterlincka, no — zbog osrednjeg uspjeha — ubrzo se vraća zanimanju ilustratora. God. 1938–42. scenograf je proglašen Narodnog kazališta, a 1942–45. ponovno ilustrator dječjih knjiga (ta će literatura biti njegova trajna inspiracija). Na filmu debitira 1945. crt. filmom *Posadio djed repu* (Zasadil dědek řepu), a slijede *Dar* (Darek, 1946), *Životinje i razbojníci* (Zvířatka a petrovští, 1946) te, posebno uspješan, *Perak i SS* (Perak a SS, 1947, sa J. Brdečkom), o dimnjačaru koji se odupire nacistima; u tom gorkom osvrtnu na tek minula pov. događanja jasno je zamjetljiv reducirani pokret (značajna karakteristika njegova stila). Od filma *Spalíček* (1947), prema starim legendama o prvim stanovnicima Češke, za koji je nagrađen na festivalu u Veneciji, počinje njegova lut. faza vrhunske izražajnosti (npr. *Carev slavný* — Císařův slavný, 1948; *Bajaja*, 1950; *Đavolov mlyn* — Čertův mlyn, 1951; *Stare češke legende* — Stare pověsti české, 1953; *Kibernetická bakica* — Kibernetič-

ka babička, 1962), u kojima koristi »meku« lutku, sačinjenu od tekstila i ojačanu plastičnim dijelovima, drvenim detaljima i skrivenim žičanim kosturima; također, T. ne animira fizionomiju (ne želeći stvarati konvencionalnu faznu grimasu), već za svaki novi »izraz lica« koristi drugačije oblikovanu glavu; tako serijom statičnih »glava-faza« neutralizira opasnost negativne identifikacije lut. i ljudskog modela i impresionira autentičnom »lutkinom mimikom« — zapravo mimikom maske. God. 1951. realizira izrazito moderni kolažni film *Cirkus* (Vesely cirkus) animirajući figure od tvrdoga šarenog kartona, karakteriziran reduciranim animacijom (kao što u to doba u Kanadi radi G. Dunning) i smanjenjem iluzije trodimenzionalnog prostora; time je izvršio značajan utjecaj i na → Zagrebačku školu crtanog filma. U tom razdoblju već su vidljive gl. teme Trnkina opusa: harmonija ruralnog življenja (*Pjesma prerije* — Arie prerie, 1949), te važnost pojedinca, s dubljim društ. implikacijama; to je posebno uočljivo u trodijelnoj lut. ekrinizaciji Hašekova *Dobrog vojnika Švejka* (Dobry vojak Švejk, 1954). Kasniji značajni projekti su *Zašto UNESCO* (Proč UNESCO, 1958, po narudžbi te organizacije) i *San ivanjske noći* (Sen noci svatojanske, 1958), te alegorije *Ruka* (1965) i *Arkadeo Gabriel i Majka Guska* (Archangel Gabriel a pani Husa, 1965). Izgrađujući se na bogatoj češ. tradiciji lutkarstva, također na vrhunskim djelima svjetske i češ. bajke, odn. književnosti za djecu uopće, T. je — uz → L. Stareviticha — najveći predstavnik klas. lutkarskog filma, ujedno i preteča modernoga. Svojim stiliziranim figurama ne samo da nije pokušavao imitirati ljudske ili životinjske kretnje, već ih je uzdigao na razinu novih, »originalnih« bića koja ostvaruju jednu ranije neviđenu vrstu igre unutar svijeta vlastite ikonografije i kauzaliteta. U suradnji sa J. Brdečkom djelovao je i kao scenarist, dok je sa B. Pojarom često animirao.

LIT.: J. Boček, Jiří Trnka, Praha 1963; M. Benešová, Jiří Trnka, Praha 1970; R. Trnková/H. Chvojková, Mlý syn, Praha 1972.

TRODIMENZIONALNI FILM, također **stereoskopija**, naziv koji opisuje fotogr. tehniku za dobivanje dojma uvjerljive dubine odn. trodimenzionalnosti te zaokružnosti film. slike. *Trodimenzionalno* (termin *stereoskopsko* se više koristi u fotografiji) ovisi o činjenici da ljudska percepcija dubine potječe od gledanja sa 2 oka, međusobno razmaknuta oko 6 cm; T. simulira ljudsko gledanje s pomoću 2 kamere ili 2 leće međusobno razmaknute oko 6 centimetara. Na taj način se 2 točke gledanja snimaju posebno na film, i kasnije posebno projiciraju.

Stereoskopska fotografija stara je gotovo kao i sama fotografija. Bila je dobro poznata već u viktorsko doba. Budući da je film razvijen kao projicirana slika namijenjena prikazivanju pred širokim auditorijem, jasni su bili pokušaji da se ustanovi stereoskopija u filmu. Nepremostivi problem u toj je fazi bilo projiciranje dviju potrebnih slika. Jedan od tih ranih pokušaja bio je *anaglyph*, kojim su slike lijevog i desnog oka bile obojene plavo-zeleno i crveno, te su bile promatrane kroz isto obojene naočale. Drugi pristup (još aktualan u SSSR-u) bio je u uporabi složenoga integralnog platna, u kojem mreža vertikalnih rebrnica blokira dijelove slika namijenjene lijevom oku od onih namijenjenih desnom, i obratno.

Sve do pronalaska polarizirane projekcije ni jedan trodimenzionalni postupak nije zabilježio značajniji komerc. uspjeh. Ovaj pronalazak kompanije *Polaroid*, iz kasnih 30-ih godina, omogućio je da slike namijenjene lijevom i desnom oku dospiju upravo do oka kojem su namijenjene. To

je bilo moguće s pomoću *Polaroid-naočala* koje su zaustavljale zrake svjetla polarizirane pod pravim kutovima, a propuštale one polarizirane pod istim kutom. Pod imenom *Natural Vision* ovaj je sistem doživio kratku popularnost sredinom 50-ih godina, prvo u filmu »Bwana đavao« (1953) *Archa Obolera*. Kino-posjetitelji privremeno su se privikli na jeftine kartonske naočale (pažljivo ih namještajući i preko svojih naočala) koje su dobivali u kino-dvoranama, a koje su im omogućavale promatranje lavova koji »iskaču« iz platna ili plamtećih baklji bačenih u njihovo lice (u to je vrijeme am. časopis »Variety« lansirao termin 3-D). Ipak, sistem se pokazao nesavršenim — i za publiku, i za prikazivače: naočale su bile neugodne, a glavobolje uobičajena pojava kada bi (što se često događalo) 2 mehanički povezana projektora bila pomaknuta, pa se slike (namijenjene lijevom i desnom oku) ne bi poklopile.

Trodimenzionalni film je svoju reputaciju stekao prije po senzacionalizmu nego po realizmu, pa su mnogi značajni filmovi snimljeni u toj tehnici (»Poljubi me, Kato«, 1953, *Georgie Sidneja*, ili »Nazovi M radi umorstva«, 1954, *Alfreda Hitchcocka*) pušteni u distribuciju kao obični »ravni« filmovi. Takvi filmovi lako se mogu prepoznati po »perverznoj« tendenciji »bacanja predmeta« na publiku. Iako je »izgubio bitku« sa širokim platnom, T. nije u potpunosti nestao. Filmovi snimljeni ovom tehnikom pojavljuju se povremeno u kinima, a kao najbolji primjer može poslužiti 16-minutni film *Francisa F. Coppole* »Captain EO« (sa M. Jacksonom) u produkciji *Georgie Lucas-a*, koji se prikazuje u Disneylandu.

Ako i postoji budućnost za stereotipske filmove, ona vjerojatno leži u → *holografiji*, koja omogućuje da trodimenzionalne slike budu fotografirane na filmu i zatim promatrane »golim okom« (bez ikakvih dodatnih pomagala). Mar. S.

TROELL, Jan, šved. redatelj, scenarist i snimatelj (Limhamn kraj Malmoa, 23. VII 1931). Po zanimanju učitelj, filmom se počinje baviti amaterski (pomažući đacima pri snimanju). Profesionaliziravši se, od 1958. režira kratkomet. filmove, a od 1960. i na televiziji. God. 1963. snimatelj je i asistent montažera u *Lađici* B. Widerberga. Već u svome prvom cjelovečernjem igr. filmu *Tvoj život je ovdje* (Har har du ditt liv, 1966), kojem je i scenarist, snimatelj i montažer, iskazuje zanimanje za nar. život i običaje, povijest i pastoralni ambijent. To je osobito uočljivo u filmovima snimljenim u SAD: *Emigranti* (Utvandrarna, 1971), *Nova zemlja* (Nybyggarna, 1972), *Zandjeva mlada* (Zandy's Bride, 1974) i *Uragan* (Hurricane, 1979, remake istoimenog filma J. Forda iz 1937). Najveći je uspjeh ostvario *Emigrantima* i *Novom zemljom* (nominacije za Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja), koji epskom širinom i vizualnim bogatstvom na impresivan način dočaravaju tegobe skand. useljenika u Ameriku; iako snimljeni u visokobudžetnim hollywoodskim uvjetima (ali na švedskom), ti pov. spektakli posjeduju i elemente istinskoga pastoralnog lirizma, snagu masovnih pokreta i nostalgичnost za vremenom pionira. Od filmova snimljenih u Švedskoj posebno se ističe *Orlov let* (Ingenjör Andrees luftfärd, 1982, nominacija za Oscar), o tragičnoj šved. ekspediciji na Sjeverni pol iz 1897, pod vodstvom Augusta Andreea (M. von Sydow).

Ostali važniji filmovi: *Ole dole doff* (1968); *Bang!* (1977). V. Pet.

TROTTE, Margarethe von, njem. redateljica scenaristica i glumica (Berlin, 21. II 1942). Kći poznatog slikara A. Roloffa, nakon trg. škole

i kraćega činovničkog zaposlenja studijski boravi u Parizu. Po povratku upisuje romanistiku, germanistiku i povijest umjetnosti; prekinuvši studij, kraće vrijeme glumi u kazalištu. Od 1968. glumi na televiziji (npr. tv-filmovi *Baal*, 1969, i *Georginini razlozi*, 1974, V. Schlöndorff), a od 1969. i na filmu (npr. *Bogovi kuge*, 1969, *Američki vojnik*, 1970, i *Sveta bludnica*, 1971, R. W. Fassbinder, te *Osjećaj »Andechser«*, 1974, i *Plivači preko Atlantika*, 1975, H. Achternbusch). Najuspješnije surađuje sa suprugom → V. Schlöndorffom, u čijem je filmu *Moral Ruth Halbfass* (1971) glumica; glumica je i koscenaristica projekata *Iznenadno bogatstvo sirotinje iz Kombacha* (1970), *Prolazno oduševljenje* (1972) i *Ubojstvo iz milosrđa* (1976), a koscenaristica i suradnica na režiji *Izgubljene časti Katharine Blum* (1975). Postupno se oslobađajući Schlöndorffova utjecaja, formira vlastiti red. stil i tematski aktualizira pitanja suvremenog života u Njemačkoj sa pojedinačnim sudbinama iz građanske sredine, čime se uključuje u struje → političkog filma i → feminističkog filma. Individualna pobuna dojučerašnjega »poslušnog građanina« u njenim je filmovima fiksirana između terorističkih skrenuća i psih. kaosa; takvi su projekti *Drugo buđenje Christe Klages* (Das zweite Erwachen der Christa Klages, 1977), o pljački banke da bi se tako financirala proizvodnja potrepština za djecu, i *Olovno vrijeme* (Die bleierne Zeit, 1981), o unutrašnjoj drami jedne teroristice (B. Sukowa), s oslonom na biografiju G. Ensslin. U filmu *Potpuno ludo* (Heller Wahn, 1983), sa H. Schygullom u gl. ulozi, bavi se kompleksnim odnosom društva i pojedinca u suvremeni njem. okolnostima, u *Rosi Luxemburg* (1986) laća se konkretne pov. ličnosti — njem. revolucionarke (B. Sukowa), dok u zapadnonjemačko-francuskoj tal. koprodukciji *Strah i ljubav* (Paura e amore, 1988) osuvremenjuje i »talijanizira« Cehovljeve *Tri sestre*. Režirala je i epizodu u omnibusu *Felix* (1987).

Prihvaćeni od znatnog dijela kritike, ali slabo od publike, njeni stalno istraživački i buntovni filmovi su prije svega neka vrsta intelektualne polemike i kritike, često radikalne i neumoljive, kojima nastoji promijeniti globalni odnos prema nekim neprihvaćenim pojavama. Vr. V.

TROTTI, Lamar, am. scenarist i producent (Atlanta, Georgia, 18. X 1900 — Oceanside, California, 28. VIII 1952). Za studija na sveučilištu Georgia upoznaje → W. H. Haysa i počinje raditi za njegov ured. Kasnije je urednik časopisa »Motion Picture Monthly«, službenog glasila am. udruženja film. producenata i distributera (akr. MPPDA). God. 1932. postaje rukovoditelj scenar. odjela kompanije Fox (u kojoj ostaje do kraja života), a 1933. i sam počinje pisati. Isprva surađuje sa D. Nicholom, posebno uspješno u filmovima J. Forda *Sudac Priest* (1934) i *Parobrod iza okuke* (1935); za Forda piše i scenarije *Mladog Lincolna* i *Bubnjeva duž Mohawka* iz 1939. God. 1942. prvi se put okuša i kao producent, a od 1947. redovito producira projekte prema svojim scenarijima. Iako se okušao u različitim žanrovima, najveće je uspjeh postizao melodramama (npr. *U starom Chicagu*, 1938. H. Kinga), musicalima (npr. *Alexander's Ragtime Band*, 1938. H. Kinga), film. biografijama (npr. *Priča o Alexanderu Grahamu Bellu*, 1939, I. Cummingsa /o izumitelju telefona/ te *Wilson*, 1944, H. Kinga /o am. predsjedniku/, za koji je nagrađen Oscarom) i vesternima (npr. *Omča za vješanje*, 1943, i *Žuto nebo*, 1948, W. A. Wellmana). Po njegovoj priči snimljen je poznati musical *Nema posla kao što je šoubiznis* (W. Lang, 1954).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Ramona* (H. King, 1936); *Brod robova* (T. Garnett, 1937); *Zena, liječnik i njegovateljica* (W. Lang, 1937); *Kentucky* (D. Butler, 1938); *Brigham Young* (H. Hathaway, 1940); *Hudsonov zaljev* (I. Pichel, 1940); *Priče s Manhattanom* (J. Duvivier, 1942); *Besmrtni narednik* (J. M. Stahl, 1943); *Zvono za Adano* (H. King, 1945); *Oštri rub* (E. Goulding, 1946); *Majka nosi steznik* (W. Lang, 1947); *Kapetan iz Kastilje* (H. King, 1947); *Zidovi Jerihona* (J. M. Stahl, 1948); *Dok mi se moja mala smiješi* (W. Lang, 1948); *Za mene si sve* (W. Lang, 1949); *Jeftinije na tucete* (W. Lang, 1950); *Moje plavo nebo* (H. Koster, 1950); *Američka gerila na Filipinima* (F. Lang, 1950); *Popet ću se na najvišu planinu* (H. King, 1951); *Priče iz predrada* (omnibus, 1952); *S pjesmom u srcu* (W. Lang, 1952). B. Vid. **TROVAJOLI, Armando**, tal. skladatelj (Rim, 21. VII 1917). Diplomirao klavir na Accademiji Sta. Cecilia u Rimu. Uspješan izvođač jazz-muzike; kao skladatelj i aranžer bavi se i jazzom i zab. glazbom. Na RAI je dirigent radio-orkestra i urednik brojnih emisija. Autor je glazbe za musical *Rugantino* (1963), jedan od najvećih uspjeha glazb. kazališta u Italiji. Na filmu od 1952. U njegovoj opsežnoj filmografiji — iako je radio za mnoge najpoznatije tal. redatelje — izdvajaju se suradnje sa D. Risiem (*Udovac*, 1959; *Siromašni milijunaši*, 1959; *Čudovišta*, 1963; *Gaučo*, 1964; *Operacija San Gennaro*, 1966; *Prorok*, 1968; *Mučni me, ali me voli*, 1968; *Vidim golo*, 1969; *Svećenikova žena*, 1970; *Ludi seks*, 1973; *Miris žene*, 1974; *Karijera jedne sobarice*, 1976; *Biskupova spavaća soba*, 1977; *Fotogeničan sam*, 1980 /sa Ch. De Sicom/) i E. Scolom (*Ako dozvoljavate, govorimo o ženama!*, 1964; *Inspektor Pepe*, 1969; *Drama ljubomore*, 1970; *Zovem se Rocco Papaleo*, 1971; *Najljepša večer mog života*, 1972; *Toliko smo se voljeli*, 1975; *Ružni, prljavi, zli*, 1976; *Jedan izuzetan dan*, 1977 /godišnja nagrada tal. kritike Nastroi d'Argento/; *Terasa*, 1980; *Strast ljubavi*, 1981; *Noć u Varennesu*, 1981; *Makaroni*, 1985; *Porodica*, 1987; *Kino »Splendor«*, 1988; *Koliko je sati?*, 1989). Nagradu Nastroi d'Argento osvojio je i za *Sedam zlatnih ljudi* (1965) M. Vicarija.

Ostali važniji filmovi: *Trgovina bijelim robljem* (L. Comencini, 1952); *Nejermice* (Steno i M. Monicelli, 1952); *Dvije noći s Kleopatrom* (M. Mattoli, 1954); *Ciociarra* (V. De Sica, 1960); *Borna kola — 8. rujna* (G. Puccini, 1960); *Herkulovo pilule* (L. Salce, 1960); *Herkul u središtu zemlje* (M. Bava, 1961); *Posjeta* (A. Pietrangeli, 1962); *Boccaccio '70* (omnibus, epizoda V. De Sike, 1962); *Redovnik iz Monze* (S. Corbucci, 1963); *Lončar iz Venecije* (D. Tessari, 1963); *Jučer, danas, sutra* (V. De Sica, 1963, i glumac); *Brak na talijanski način* (V. De Sica, 1964); *Talijani, dobri ljudi* (G. De Santis, 1964); *Veličanstveni rogonja* (A. Pietrangeli, 1964); *Zavodnice* (omnibus, 1965); *Casanova '70* (M. Monicelli, 1965, sa F. Bassijem); *Sa srcem u grlu* (T. Brass, 1967); *Žene vladaju* (P. Festa Campanile, 1968); *Kako, gdje i s kim?* (A. Pietrangeli, 1969); *Patka u narančinom soku* (L. Salce, 1976); *Ljubavi moje!* (Steno, 1978); *Zora lažnih bogova* (D. Tessari, 1979); *Zatvooren u Americi* (S. Corbucci, 1983); *Trn u srcu* (A. Lattuada, 1986); *Miss Arizona* (P. Sándor, 1988); *Dani inspektora Ambrosija* (S. Corbucci, 1988). Ni S.

TRSAR, Toni, film. publicist, scenarist i redatelj (Kragujevac, 10. V 1938). Studirao pravo i komparativnu književnost u Ljubljani; filmski se usavršavao (1961) u pariškoj Cinémathèque Française. God. 1959–71. dnevno je pisao film. kritike u »Ljubljanskom dnevniku« (pod naslovom *Filmski barometer*). Jedan je od osnivača film. revije

»Ekran«, kojoj je 1963–67. odgovorni, a 1967–71. i gl. urednik. God. 1971. među osnivačima je samostalne autorske produkcijske skupine Ekran. Od 1974. zaposlen je na Televiziji Ljubljana, gdje 1982–85. vodi program *Filmska delavnica*, a 1978–82, potom i od 1986. je odgovorni urednik kulturno-umj. programa. Autor je više scenarija za kratkometr. filmove (npr. *Tuđincima na udaru*, 1964, i *Derby*, 1965, J. Pogačnika) i redatelj niza obrazovnih filmova (mahom portreta slov. pjesnika) za producenta DDU Univerzum. Lj. N.

TRUFFAUT, François, franc. redatelj, scenarist, glumac, producent, kritičar i publicist (Pariz, 6. II 1932 — Pariz, 21. X 1984). Već u tegobnom djetinjstvu (na rubu delinkvencije) osjetio je veliku sklonost prema filmu. Osnivač i voditelj film. kluba, na poziv tada vodećega film. kritičara A. Bazina 1951. počinje surađivati u glasovitoj reviji → »Cahiers du Cinéma«. Razdoblje do 1957, kada režira svoj prvi film — kratki igrani *Derani* (Les mistons), ispunjeno je strastvenom kritičarsko-publicističkom djelatnošću; mladenački bespoštednim tekstovima obračunava se s postojećim stanjem franc. filma, osobito se obarajući na praksu beživotnih ekranizacija (tzv. *cinéma d'adaptation*). U programskom tekstu *Stanovite tendencije francuskog filma* otvoreno zagovara radikalni raskid s pojedinim autorima ili pojavama, revalorizacijski ukazujući na »zdrava uporišta« franc. filma. Zajedno s novovalovskim sumišljenicima u pariškoj Cinémathèque Française otkriva umj. relevantnost stanovitih aspekata prezirane hollywoodske produkcije, a svoju film. orijentaciju izgrađuje i na adoraciji djela nekolicine franc. autora (J. Vigo, J. Renoir, J. Becker, R. Bresson). Njegov prvi cjelovečernji film *400 udaraca* (Les quatre cents coups, 1959), s autobiografskim elementima, dobiva nagradu za režiju u Cannesu i pobuđuje veliku pažnju svojom film. kultiviranošću, autorskim senzibilitetom i toplinom. Priča o dječaku kojemu dječji dom ne može zamijeniti razoreno obiteljsko uporište, prožeta vigoovski gorkim tonovima, uvjerljivo prezentira otvorenost i problematičnost egzistencije protagonista, njegovo traganje za identitetom (što će i kasnije biti svojstveno mnogim Truffautovim junacima). Gl. ulogu tumači tada dječak → J.-P. Léaud, glumac koji će se pojaviti u mnogim projektima ovog autora i koji kroz lik *Antoinea Doinel* u 4 dalja filma omogućuje da T. progovori autobiografski. U svojoj epizodi omnibusa *Ljubav u dvadesetoj* (1962) T. poetično slika Doinelov osvajački ljubavni pohod i kraj nastojanja da kod voljene djevojke istisne superiornijeg suparnika; takva intimistička linija prati sazrijevanje junaka i njegove sentimentalne eskapade, često s mnogo duhovitosti i lirizma, i uvijek ima razumijevanja za njegove bračne tegobe, ljubavničke pretenzije udvoje ili utroje i sl.: *Ukradeni poljupci* (Baisers volés, 1968), *Zajednički stol i postelja* (Domicile conjugal, 1970) i *Ljubav na bijegu* (L'amour en fuite, 1979).

Usporedno s tom »doinelovskom« linijom teče srodan, ali ambiciozniji niz ljubavnih filmova, najčešće s polazištem u knjiž. predlošcima. »Na čelu« stoji *Jules i Jim* (Jules et Jim, 1961), ekranizacija romana H.-P. Rochéa; ta ljubavna igrarija jedne žene (J. Moreau) s dvojicom muškaraca (O. Werner i H. Serre), puna varijacija na način glazb. forme ronda (s kupletom koji je skladao Truffautov česti suradnik G. Delerue), o ljubavi govori na način mat. formule: par je manje a trio više no što je potrebno za »složene stvari ljubavi«. Na toj liniji *Nježna koža* (La peau douce, 1964), s motivom preljuba, već aktualizira autorov poku-

F. TRUFFAUT, *Posljednji metro* (C. Deneuve)F. TRUFFAUT, *Divlji dječak*

šaj sažetog definiranja svog djela sadržan u sintagmi »blagi opisi žestokih osjećaja«. U potrazi za nekim novim sentimentalnim sadržajem, Truffautovi junaci — introvertirani, osjetljivi i krhki — upadaju u veze iz kojih se ponekad nisu u stanju izvući, a — ukoliko ne stradaju — uvijek moraju kretati iz početka. Tom ciklusu pripadaju još *Dvije Engleskinje i kontinent* (Les deux Anglaises et le continent, 1971), *Priča o Adèle H.* (L'histoire d'Adèle H., 1975, o kćeri V. Hugoa), *Čovjek koji je volio žene* (L'homme qui aimait les femmes, 1977) i *Susjedova žena* (La femme d'à côté, 1981).

Dva posebno uspješna ostvarenja označuju 3. dominantnu liniju Truffautova stvaralaštva: *Američka noć* (La nuit américaine, 1973, Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja) i *Posljednji metro* (Le dernier métro, 1980, César za najbolji film i režiju). Premda se oba spontano uklapaju i u osnovnu maticu osjećajnosti, u njima više do izražaja dolazi Truffautovo filmofilstvo i zanimanje za kazalište. U *Američkoj noći* T. sublimira svoja film. iskustva (sâm i tumači redatelja) te — istodobno adorirajući i demistificirajući film. zanat — postavlja »znak jednakosti« između filma i života. Angažiranim i ambicioznijim

čini se *Posljednji metro*, snimljen u počast J. Renoira (koji je u svojim djelima također veličao kazalište); »arhetipska formula« trokuta (koji T. uzvisuje do važnoga životnog načela) prisutna je i u ovoj priči o kaz. ljudima (gl. uloge C. Deneuve, G. Depardieu i H. Bennent) koji, u okupacijskoj ratnoj stezi, nastoje sačuvati duh nepokorenog teatra: da bi se taj duh mogao efikasno oprijeti totalitarizmu, njegovi se nosioci moraju voljeti.

Ostali Truffautovi filmovi kao da su na marginama njegova opusa. Ipak, određenu cjelinu predstavljaju njegovi pokušaji u krim. žanru: *Pucanje na pijanista* (Tirez sur le pianiste, 1960), *Nevjesta je bila u crnini* (La mariée était en noir, 1968) i, donekle, *Sirena s Mississippija* (La sirène de Mississippi, 1969). U tim djelima, kao i u razdoblju izrazite politizacije franc., pa i svjetskog filma, kad su snimani agresivni manifesti protiv zasada građanske umjetnosti i kada se tražilo da film služi klasnoj borbi, T. je ostao dosljedan svojemu intimističkom usmjerenju; ustupak je djelomično učinio tek s politiziranim fantastičnom pričom *Fahrenheit 451* (1966) prema R. Bradburryju. Napokon, i *Divlji dječak* (L'enfant sauvage, 1970), prema istinitu slučaju, jest protiv struje vremena; dok omladina tog doba

negira civilizaciju i odlazi u prirodu, junak ovog filma — otet od prirode — stječe svijest o sebi i svom identitetu upravo putem civilizacijskog instrumentarija.

Uz J.-L. Godarda i C. Chabrola gl. tvorac struje franc. → *novog vala*, svakom svom filmu (iako u njegovu opusu ima i osrednjih ostvarenja) pristupa s gotovo dječječkim entuzijazmom. Taj se ogleda i u tome, što je — uz red. karijeru — i dalje pisao o mediju: tiskao je više svojih scenarija i objavio nekoliko knjiga (npr. čuvena *Hitchcock*, New York 1967). Bavio se i glumom — u svojim (npr. *Divlji dječak* i *Zelena soba*) i tuđim filmovima (npr. *Bliski susreti treće vrste*, 1977, S. Spielberga), neko vrijeme i producenturom (npr. *Pariz nam pripada*, 1960, J. Rivettea, *Orfejev testament*, 1961, J. Cocteaua, *Dvije ili tri stvari koje znam o njoj*, 1967, J.-L. Godarda, *Golo djetinjstvo*, 1969, M. Pialata i *Noć kod gospođice Maud*, 1969, É. Rohmera) i scenaristikom (npr. *Do posljednjeg daha*, 1960, J.-L. Godarda); prema njegovu nerealiziranom scenariju C. Miller je snimio film *Mala kradljivica* (1988).

Ostali cjelovečernji filmovi: *Lijepa djevojka kao ja* (Une belle fille comme moi, 1972); *Džeparac* (L'argent de poche, 1976); *Zelena soba* (La chambre verte, 1978); *Živahno nedjeljom* (Vivement dimanche!, 1983).

LIT. P. Graham (urednik), The New Wave, New York 1968; G. Petrie, The Cinema of François Truffaut, New York 1970; C. G. Crisp/M. Walker, François Truffaut, New York 1971; D. Fenne, L'univers de François Truffaut, Paris 1972; D. Allen, Truffaut, New York 1974; J. Monaco, The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette, New York 1976; J. Collet, Le cinéma de François Truffaut, Paris 1977; A. Insdorf, François Truffaut, Boston 1978; É. Bonafons, François Truffaut, Lausanne 1981; M. Simonetti (urednik), L'intrigo inturbamento: l'amore nell'opera di un homme-cinéma, Firenze 1981; C. Tiso (urednik), Da Truffaut a Truffaut, Bari 1982; E. P. Wale, François Truffaut: A Guide to References and Resources, Boston 1982; J. Collet, François Truffaut, Paris 1985.

Pe. K.

TRUKA, stroj za optičko kopiranje (franc. *truca-ge*) koji je patentirala tvrtka *Etablissements André Debrie*; njime se postiže veći broj → *specijalnih efekata*. To je horizontalna kopirka koja ima i projektor i kameru, te može »miješati« sliku jednog filma sa slikom drugoga, sinkrono provlačiti sličicu po sličicu i precizno kopirati ili umnožavati svaku film. snimku u bilo kojem formatu (redukcija sa 35 mm na 16 mm i obrnuto, s formata cinemascopea na standardni i dr.).

Vrpca se pokreće i zaustavlja mehanizmom visoke preciznosti tipa »hvataljke — kontrahvataljke«. Pri uporabi → *maske* i *kontramaskes* mogu se vrlo precizno spajati 2 odvojene scene filma u 1 cjelinu, te tako dobiti vrlo upečatljiva zajednička scena (iako su snimane na različitim lokacijama).

Takoder, na truki se postižu *odtamnjivanja* i *zatomnjivanja*, *pretapanja slike*, *zavjese*, *ubrzani*, *usporeni*, *obrnuti* i *zaustavljeni pokret*, zatim razne varijacije *iskrivljenja* u veličini i broju sličica, te kombinacije nekoliko slika u jednu (*dvostruka ekspozicija*).

Inverzija slike desno — lijevo, *promjena pravca*, *postupno zaustavljanje* i *kretanje*, *multipliciranje jedne sličice*, *prijelazi iz crno-bijelog u boju*, te *umetanje natpisa* filma na snimke, sve su to velike mogućnosti optičkog kopiranja truke (uvjetovane, dakako, pažnjom kojom su rađene za cijelog trajanja procesa).

T. pruža velike mogućnosti stvaranja efekata svojim raznim kombinacijama optičkog slaganja slike; jedini je nedostatak lagano slabljenje fotogr. kvalitete slike, jer se — nakon nekoliko prekopiranja s jedne film. vrpce na drugu — gubi prvobitna čistoća slike.

E. Gre.

TRUMBO, Dalton, am. scenarist (Montrose, Colorado, 9. XII 1905 — Los Angeles, 10. IX 1976). Uzdružavajući se fiz. radom, studirao u Los Angelesu. Isprva novinar i urednik. Scenarist od 1936 (kompanija Columbia). Istodobno se afirmirao kao književnik; za roman *Johnny je uzeo pušku* (Johnny Got His Gun) dobio je 1939. nagradu am. knjižara (po tom djelu 1971. je režirao svoj jedini film /u nas *Johnny je krenuo u rat*/). Za II svj. rata stječe ugled »pouzdanog« scenarista predlošcima propagandističkog karaktera, često sa blagim humorom (npr. *Trideset sekundi iznad Tokija*, 1944, M. LeRoy). Otklon od ratne tematike predstavlja film o norv. zajednici u SAD *Sunce će zasjati sutra* (R. Rowland, 1945). Kao jedan od → hollywoodske deseterice svjedočio je pred kongresnim Komitetom za antiameričku djelatnost, stavljen je na crnu listu i zatvoren. I u zatvoru piše brojne scenarije, od kojih razni redatelji realiziraju 18; došlo je do velikog skandala kad se saznalo da je — pod pseudonimom *Robert Rich* — nagrađen Oscarom za priču filma *Hrabar* (1956) I. Rappera. Zahvaljujući O. Premingeru i K. Douglasu od 1960. ponovno legalno surađuje u filmovima (*Egzodus* O. Premingera i *Spartak* S. Kubricka). Najveće uspjehe u toj fazi postiže filmovima *Havaji* (G. R. Hill, 1966) i *Lep-tir* (F. J. Schaffner, 1973). God. 1970. objavljena su njegova pisma 1942–62. pod naslovom *Dodatni dijalog* (Additional Dialogue).

Ostali važniji filmovi: *Petorica su se vratila* (J. Farrow, 1939); *Račun za razvod* (J. Farrow, 1940); *Kitty Foyle* (S. Wood, 1940); *Ti mi pripadaš* (W. Ruggles, 1941); *Znameniti Andrew* (S. Heisler, 1942); *Momak zvan Joe* (V. Fleming, 1944); *Ljubomora* (G. Machaty, 1945); *Posljednji sumrak* (R. Aldrich, 1961); *Usamljeni su hrabri* (D. Miller, 1962); *Ljubav na pijesku* (V. Minnelli, 1965); *Obrana optužuje* (J. Frankenheimer, 1968); *Konjanici* (J. Frankenheimer, 1970); *Akcija za atentat* (D. Miller, 1973).

B. Vid.

TRUMBULL, Douglas, am. izumitelj, majstor spec. efekata i redatelj (Los Angeles, 1942). Već kao dječak pod Disneyjevim utjecajem realizira amat. crtane filmove. Napustivši studij arhitekture, radi kao teh. crtač, na film dolazi kao crtač film. pozadina. Za svjetsku izložbu u New Yorku 1964. realizira 15-minutni eksp. film na 70 mm vrpce u tehnici cinerame. Zahvaljujući tome angažira ga S. Kubrick, pa u filmu *2001: Odissea u svemiru* (1968) rukovodi ekipom za spec. efekte, nadgleda izradbu modela i razvija tzv. *slit-scan* tehniku (kojom je snimljena »psihodelična« sekvenca u završnici djela). Za film *Virus Andromeda* (R. Wise, 1971) konstruira specijalni *zoom-mikroskop*, a brojne sl. izume patentira tokom cijele karijere. Želeći nadrasti status majstora spec. efekata, počinje i režirati (*Tihi bijeg* — *Silent Running*, 1972; *Oluja u mozgu* — *Brainstorm*, 1983 /snimljen 1981/). Ipak, i dalje je najzapaženiji kao teh. i tehnol. inovator; najveći mu je pothvat tzv. *showscan* koji je primijenio u filmovima *Bliski susreti treće vrste* (S. Spielberg, 1977), *Zejezdane staze* (R. Wise, 1979), *Istrebiljivac* (R. Scott, 1982) i dr. Riječ je o postupku pri kojem se koristi 70 mm vrpce, a snima se brzinom od 60 sličica u sekundi (tako se i projicira); rezultat je realističnija slika (nestaje iluzija da »sjedimo u kinu«, čini se »da je to stvarnost«). Koliko će ta nova tehnika snimanja i projiciranja ući u sustavniju uporabu teško je prognozirati, jer bi bile potrebne brojne preinake u kino-dvoranama. T. se bavi i istraživanjima na području videa i holografije. K. Mik.

TSSCHECHOWA, Olga (pr. ime **O. von Knipper-Dolling**), njem. glumica podrijetlom iz Rusi-

je (Aleksandropolj na Kavkazu, 26. IV 1897 — Obermenzing, 9. III 1980). Pohađala Umjetničku akademiju u Petrogradu (danas Lenjingrad), potom Kazališnu školu K. S. Stanislavskog u Moskvi; u Njemačkoj od 1921, kada i debitira na filmu. U nij. razdoblju prototip je »otmjene i grešne ljepotice« (npr. *Dvorac Vogelöd*, 1921, F. W. Murnau i *Talijanski slammati šesir*, 1927, R. Claira). U zv. razdoblju tumači karakterne uloge elegantnih »dama sa smislom za konverzaciju« (npr. *Ljubakanje*, 1932, M. Ophülsa, te *Burgetheater*, 1936, i *Bel Ami*, 1939, W. Forsta). I nakon II svj. rata nastavlja karijeru — sve do sredine 70-ih godina. God. 1929. režirala je film *Luda svoje ljubavi* (Der Narr seiner Liebe) prema komediji *Poliche* H. Bataillea, sa svojim tadašnjim suprugom Michaelom Tschechowom (u Hollywoodu M. Chekhov) u gl. ulozu.

Njezina kći **Ada Tschechowa** i unuka **Vera Tschechowa** također su glumice.

Ostale važnije uloge: *Izgubljena cipelica* (L. Berger, 1923); *Gospodar svijeta* (G. S. Righelli, 1926); *Blažena ekscelencija* (W. Thiele, 1927); *Moulin Rouge* (E. A. Dupont, 1927); *Ljubav u ringu* (R. Schunzel, 1930); *Troje s benzinske pumpe* (W. Thiele, 1931); *Noć odluke* (D. Buchowetzki, 1931); *Izvojsni gospodin Gran* (G. Lamprecht, 1933); *Između dva srca* (H. Selpin, 1934); *Svijet bez maske* (H. Piel, 1934); *Maskerada* (W. Forst, 1934); *Uz isključenje javnosti* (P. Wegener, 1937); *Žuta zastava* (G. Lamprecht, 1937); *Melusine* (H. Steinhoff, 1943); *Čovjek koji je želio doput živjeti* (V. Tourjansky, 1950); *Barringtoni* (R. Thiele, 1955).

Vr. V.

TUDOR, Andrew, brit. sociolog i teoretičar filma (Edinburgh, 1942). Diplomirao sociologiju na univerzitetu u Leedsu 1965, predavao na univerzitetima Essex i York; bio je suradnik pedagoškog odsjeka Britanskoga filmskog instituta. Trudio se da razgraniči pojmove *estetike* (skup kriterija koji se koriste pri donošenju sudova o vrijednosti djela), *filozofije* (misaona podloga koja služi zasnivanju estetskih sudova) i *teorije filma* (disciplina koja utvrđuje načine kojima film funkcionira uspostavljajući komunikaciju i čija se tvrdjenja mogu provjeriti), te da ispita veze među njima (*Sociološke perspektive filmske estetike* — *Sociological Perspectives on Film Aesthetics*, 1968). Napisao je hist. pregled razmišljanja o mediju, u kojem je cjelokupan njegov razvoj podijelio na 6 osnovnih »škola«, osobito uspoređujući → *politiku autora* i kritiku koja polazi od ideje → *žanra* (*Teorije filma* — *Theories of Film*, 1974). I inače je mnogo razmišljao o kategoriji žanra u filmu (*Žanr: teorija i pogrešna primjena u filmskoj kritici* — *Genre: Theory and Mispractice in Film Criticism*, 1970; *Filmski žanr* — *Film Genre*, 1976), a sociol. aspekte filma uvijek je tretirao u funkciji značenja (*Slika i uticaj* — *Image and Influence*, 1974).

Du. S.

TUNIS. Već 1896. snimatelji braće Lumière vrše u Tunisu prva snimanja; domaća publika, odgojena na *karadžozu* (→ KAZALIŠTE SJENA), brzo prihvaća novi medij. Prvi je domaći sineast *Albert Samama-Chikli*, ratni reporter iz I svj. rata (franc. fronta), koji prve filmove snima poč. 20-ih godina (njegova kći *Haydée Chikli* u njima glumi). Od 30-ih godina velike svjetske kompanije počinju snimati na tuniskim lokacijama (pustanje, oaze, grad Sfax). Za II svj. rata osnovan je prvi film. klub, 1946. proizvodno poduzeće *Studios Africa*, potom i više drugih; najznačajnije je *Al Khalifi* (1960), koje se potom preformira u proizvodnu, distributersku i prikazivačku tvrtku *SATPEC* — najznačajniju u zemlji. *FTCC*, tuniška udruga film. klubova, prva je takva na afr. kontinentu;

njezini kino-klubovi bili su već tada, a i danas su, rasadište kadrova za film i televiziju. Stjecanjem nezavisnosti (1954) film. aktivnosti rastu, broj kino-dvorana i, posebno, putujućih kina sve je veći, a i proizvodnja — i po 50 filmova raznih rodova godišnje. Javljaju se i prvi pokušaji (1964/65) otpora stranom pritisku (inicijatori su animator film. kulture *Tahar Cheriaa* i film. kritičar *Chedli Khlibi*), koji — zbog bojkota am. i franc. filmskih kuća — doživljuju neuspjeh. *Cheriaa* 1966. osniva film. festival u *Kartagi*, s ciljem da se afroarap. kinematografije bolje upoznaju i oslobode izolacije (alternira s festivalom u Ouagadougou /Burkina Faso/). Kako država potpomaže kinematografiju vrlo oskudno, proizvodnja je plod privatne inicijative, a osipanje kadrova znatno. Prvi redatelji konzistentnijih opusa javljaju se u drugoj polovici 60-ih godina: *Omar Khelifi*, *Abdel-Latif Ben Ammar*, *Ridha Behi*, *Hamouda Ben Halima*, *Mohamed Naceur al-Ktari*, *Mahmoud Ben Mahmoud* i *Farid Boughedir*; u njihovim igr. projektima pretežu angažirane teme: tuđinska vlast i kolonijalizam, angažman intelektualaca, sloboda izražavanja, žensko pitanje, poniznost u odnosu na bogate strane turiste, problem »gastarbajtera« (mahom u Francuskoj) i sl. Zapaženija djela ostvaruju u dokumentaristi *Ahmed Harzallah*, *Khaled Abdelwahab*, *Tayeb Louhichi* (učenik J. Roucha) i dr.

R. Sr.

TURINA, Drago, scenograf (Virje, 6. V 1943). Završio studij strojarstva i brodogradnje. Prvenstveno (vrlo istaknuti) kaz. scenograf; na filmu od 1971. djeluje rijetko, ali zapaženo. Posebno se istaknuo u cjelovečernjim igr. filmovima *Miris, zlato i tamjan* (A. Babaja, 1971), gdje interijeri palače u propadanju kontrapunktiraju lit. dijalogu, *Timon* (T. Radić, 1973), s rasponom ambijentata od svakodnevnih do teatarskih, *Izabavljen* (K. Papić, 1976), gdje scenogr. elementi svojom lik. simbolikom pripomažu alegoričnosti priče (Zlatna arena na festivalu u Puli), i *Pad Italije* (L. Zafranović, 1981), s rasponom interijera od siromaških seljačkih do bogataških, te sa zahvatima u eksterijeru. Radi i za televiziju. D. Mov.

TURKOVIĆ, Hrvoje, film. kritičar i teoretičar (Zagreb, 4. XI 1943). Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; magistrirao (1975) na sveučilištu New York. U drugoj polovici 60-ih godina vrlo je aktivan u Kino-klubu »Zagreb«. U isto vrijeme započinje živu i analitičku kritičarsku i esejističku djelatnost (»Polet«, »Studentski list«, »Prolog«, »Pitanja«, »Film« /sve glasila u kojima je bio urednik film. ili kult. rubrike/, Radio-Zagreb i dr.), u kojoj beskompromisno komentira aktualna zbivanja iz jugosl. filmske prakse i problematizira brojna teorijska pitanja (izbor tih tekstova objavljen je u knjizi *Filmska opredjeljenja*, Zagreb 1985). Zanimanje za teoriju filma postupno prevladava (uz spomenute, napisi u časopisima »Filmska kultura«, »Filmske sveske«, »Republika«, »Forum« i dr.). Služeći se metodama i polazištima novijih teorijskih orijentacija (strukturalizma, semiologije i kognitivnih znanosti), daje značajan doprinos teoriji prikazivanja, montaže, film. vrsta, kao i audiovizualnih medija. Ta svoja pronicanja u medij (koja ga svrstavaju u omanju skupinu kompetentnih teoretičara filma u SFRJ) prezentira u knjigama *Metafilologija, strukturalizam, semiotika* (Zagreb 1986) i *Razumijevanje filma* (Zagreb 1988). Od 1977. predavač je na Odsjeku montaže na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu.

An. Pet.

TURNER, Florence, am. glumica (New York, 6. I 1887 — Hollywood, 28. VIII 1946). U kazalištu nastupa od 3. godine; zapaženu u vodviljima,



LANA TURNER

1907. angažira je newyorška kompanija Vitagraph. Oniža, ovalna lica i vrlo privlačna, tumači uloge u tipu → naivke (npr. u najranijim verzijama Dickensove *Priče o dva grada* i Shakespeareove *Dvanaeste noći*, u jednoj verziji *Čiča Tomine kolibe*, te u transpoziciji *Indijanski Romeo i Julija* /sa M. Costellom kao najčešćim partnerom/). Rađajući za 18 dolara tjedno (ujedno je i garderobijerka), uskoro postaje najpopularnija glumica kompanije, poznata najprije kao »Vitagraphova djevojka« (*The Vitagraph Girl*), uskoro i po imenu (što je za neke povjesničare filma razlog da je navode kao prvu → zvijezdu u povijesti). God. 1913. s redateljem L. Trimbleom odlazi u Vel. Britaniju, gdje u okviru kompanije C. M. Hepwortha samostalno producira filmove (*Turner Films*), te glumi i u nekim od najuspješnijih brit. djela razdoblja: *Velšanski pjevač* (1915) i *Istok je istočno* (1917) H. Edwardsa, te *Daleko od razuzdane gomile* (1916) L. Trimblea. God. 1917. vraća se u SAD, a 1920. ponovno u Britaniju, gdje je 1924. jedna od žrtava tadašnjeg bankrota te kinematografije. Potpuno osiromašena vraća se u SAD, gdje bezuspješno pokušava vratiti popularnost (npr. poznati filmovi *Tamni anđeo*, 1925, G. Fitzmauricea i *Kineski papagaj*, 1927, P. Lenija). Omiljena zbog susretljivosti i požrtvornosti, 30-ih godina dobiva manje sporedne uloge u kompaniji MGM. Umrle je u staračkom domu za film. glumce.

An. Pet.

TURNER, Lana (npr. ime **Julia Jean Mildred Frances Turner**), am. glumica (Wallace, Idaho, 8. II 1920). Nakon što joj je ubijen otac, 1930. s majkom seli u Los Angeles. Otkrivena dok je radila kao prodavačica, debitira 1937 (*Oni neće zaboraviti* M. LeRoya) u kompaniji Warner Bros; 1938–55. angažirana je u MGM-u. Već u počecima karijere reklamiraju je kao »djevojku u puloveru«; plavokosa i izrazito privlačna, najčešće u (bijelom) puloveru pripijenom uz tijelo, ubrzo postaje jedna od najpopularnijih glumica tipa → pin-up (posebno za II svj. rata). Nastupa u raznim žanrovima (najčešće melodramama), najzapaženija u ulogama zavodnica. Prvi veliki uspjeh ostvaruje likom žene koja s ljubavnikom (J. Garfield) ubija starog supruga (C. Kellaway) u filmu *Poštari uvijek zvuče dvaput* (T. Garnett, 1946). Publiku podjednako privlači »dekorativnim« likovima (npr. kao Mylady u *Tri mušketira*, 1948, G. Sidneyja), kao i pokušajima (najčešće

osrednjim uspjesim) da se dokaže kao »ozbiljna« glumica (npr. kao provincijalka koja u New Yorku želi uspjeti kao manekenka u *Životu jedne žene*, 1950, G. Cukora, film. zvijezda u *Gradu iluzija*, 1952, V. Minnellija, majka vanbračnog djeteta u *Gradiću Peytonu*, 1957, M. Robsona /nominacija za Oscar/, te glumica koja pokušava pomoći svojoj crnoj sluškinji u *Imitaciji života*, 1959, D. Sirka). Tokom 60-ih godina popularnost joj opada (zadnja gl. uloga u *Madame X*, 1966, D. Lowella Richa), pa se od 70-ih okušava na televiziji i u kazalištu, povlačeći se postupno s filma. Glumila je (do 1976) u 53 filma. Kao i brojne njene uloge, privatni život joj je bio buran: udavala se 8 puta, a 1958. bila je u središtu jednoga od najvećih hollywoodskih skandala, jer je njena malodobna kći ubila njezinog prijatelja — gangstera J. Stompanata.

Ostale važnije uloge: *Ziegfeldova djevojka* (R. Z. Leonard, 1941); *Fantom Londona* (V. Fleming, 1941); *Johnny Eager* (M. LeRoy, 1942); *Negdje ću te naći* (W. Ruggles, 1942); *Nježno opasna* (W. Ruggles, 1943); *Vikend u Waldorfu* (R. Z. Leonard, 1945); *Green Dolphin Street* (V. Saville, 1947); *Sudac Timberlane* (G. Sidney, 1947); *Vesela udovica* (C. Bernhardt, 1952); *Latinski ljubavnici* (M. LeRoy, 1953); *Žena s napuljskih ulica* (R. Brooks, 1954); *Pomorska potjera* (J. Farrow, 1955); *Kiše Ranchipura* (J. Negulesco, 1955); *Diane* (D. Miller, 1956); *Portret u crnom* (M. Gordon, 1960); *Opsjednuti ljubavlju* (J. Sturges, 1961).

LIT.: J. Wright, *The Life and Loves of Lana Turner*, New York 1960; J. Morell/E. Z. Epstein, *Lana. The Public and Private Lives of Miss Turner*, London 1983.

B. Vid.

TURPIN, Ben, am. glumac (New Orleans, 17. IX 1874 /negdje 1868. ili 1872/ — Hollywood, 2. VII 1940). Nakon što je 11 godina nastupao u vodviljima, na filmu od 1907. Godinama igra nezapažene epizode, te se koleba između poslova cirkuskog zabavljača i film. glumca. Od 1915, kada radi za kompaniju Essanay, razrađuje svoj komički lik; posebno se ističe u seriji *Snakeville* i u filmu *Carmen* (1915) Ch. Chaplina (u drugoj gl. ulozi). Nakon toga T. se skrasio ondje, odakle je Chaplin otišao — u kompaniji M. Sennetta, za kojeg je 1917–27. snimio oko 70 komedija od 2 role (1927–33. radi za razne kompanije, da bi — nakon dulje stanke — posljednje 2 uloge odigrao 1939/40).

Onizak, žilav, »razmetljiva« brka, »izbezumljene« Adamove jabučice i — iznad svega — neopisiva pogleda u križ (D. Robinson: »Linija pogleda njegovih očiju sretala su se u točki jedva inč od

BEN TURPIN



njegova nosa«), razvio se u majstora fiz., postvarene komike — jednog od »manjih velikana« am. slapsticka. S mnogo smisla nastupao je u parodijama dugometr. hitova, iskorištavajući melodramske obrasce, pa se tako u *Kriku Arabije* (F. Richard Jones, 1923) pojavljuje kao R. Valentino. Nakon pojave zvuka, njegova se fiz. komika pokazala nepodobnom za poetiku zv. filma, pa je u tom razdoblju ostvario samo 2 uspješnije uloge: u filmovima *Noge od milijun dolara* (E. Cline, 1932) uz W. C. Fieldsa i *Trovači na pučini* (G. Douglas, 1940) uz Stanlija i Oliju (posljednja). H. Hr.

TURSKA. Prvi film, dokumentarni, realiziran je 1914. Za I svj. rata tur. saveznici Nijemci osposobili su više domaćih sineasta, od kojih je najznačajniji *Sedat Simavi* (realizirao je i 2 igr. filma). Prava domaća proizvodnja nastaje 1922, kada je osnovana produkcija *Kemal Film*. Ipak, razvitak tur. filma teče vrlo usporeno. Do iza II svj. rata ističe se tek 1 autor, kaz. glumac i redatelj *Muhsin Ertogrul*, koji je snimao ekranizacije kaz. komada. God. 1949. javlja se *Lütfi Akad*, prvi iz skupine filmaša koji su naumili stvoriti autohtonu tur. kinematografiju; uz njega se ističu *Atif Yılmaz*, produktivan u više žanrova (nacionalni epovi, seoske i provincijske komedije, realist. drame), *Metin Erksen*, koji soc. filmovima izaziva pojavu i film. cenzure (za takav film »Suho ljeto, 1963 /realiziran pod pseudonimom *I. Metin*/, nagrađen je na festivalu u Berlinu 1964), te *Mehdun Ün*, poznat po ljubavnim filmovima, potom još *Sakir Sirmali*, *Aydın Arakon* i *Örhan Ariburnu*. Liberalizacijom ustava 1960. odbačeni su mnogi tabui, pa je i film. proizvodnja mnogo slobodnija; u optičku su nove ideje, a strani utjecaji lakše se probijaju i apsorbiraju. Tur. kinematografija tada doživljuje svoje proizvodne i komerc. vrhunce, jer godišnja proizvodnja doseže i 300 filmova. Mijenom društ. klime krajem 60-ih godina (država nikad nije odlučila znatnije potpomoći nacionalnu kinematografiju), financ. problemima (film. vrpca za kolor sve je skuplja) i konkurencijom televizije razina produkcije prilično opada, time i broj gledatelja. Ipak, upravo se tada kao redatelj javlja popularni glumac *Yılmaz Güney*, čija je »Nada« (1970) vrstan primjer istodobno angažiranoga i komerc. filma. Taj primjer potiče i veterane A. Yilmaza, M. Erksena, L. Akada i *Sureyyu Durnu*, kao i mlađe redatelje *Halita Refiga*, *Duygu Sagirolu* i *Ertema Göreça*. I 70-ih godina Güney, često proganjan i zatvaran, ostaje vodeći tur. sineast, a njegov ugled (i izvan Turske) raste do »herojskih razmjera«; i u zatvoru on piše scenarije i daje red. upute, po kojima njegovi učenici *Zeki Ökten* i *Şerif Gören* (i sami značajni noviji redatelji) dovršavaju filmove »Stado« (1978) i »Neprijatelj« (1979), odn. »Put« (1982). Osim njih, 70-ih i 80-ih godina najznačajniji su angažirani sineasti *Yavuz Özkan*, *Erden Kiral*, *Ömar Kavur*, *Korkhan Yurtsever*, *Bay Okan* i *Ali Özgentürk*, te prva tur. redateljica *Türkan Soray* (i popularna glumica).

Iako je film u Turskoj vrlo omiljena zabava (poč. 80-ih godina bilo je više od 900 kino-dvorana), a polit. prilike su u novije vrijeme nešto povoljnije, zbog oskudne teh. infrastrukture, stroge cenzure i teškoća s distribucijom, ali i publike »odgajane« na komerc. filmu, tur. sineasti stvaraju u vrlo nepovoljnim uvjetima i tek povremenim (u novije vrijeme sve češćim) uspjesima na međunar. festivalima održavaju ambiciozniju domaću proizvodnju.

R. Sr.

TUSHINGHAM, Rita, brit. glumica (Liverpool, 14. III 1942). Kći farmaceuta, odgojena u samostanu u Liverpoolu, gdje se i zainteresirala za glumu. U kazalištu profesionalno debitira 1960



TURSKA S. GÖREN, Put



TURSKA B. OKAN, Autobus

(Šarm... i kako ga steći A. Jellicoe u režiji T. Richardsona/Royal Court Theatre/), osobito se ističući svojim pantomimskim sposobnostima. Na filmu debitira 1961. u *Okusu međa* T. Richardsona likom neprilagođene djevojke s margina društva, u kojem je osobito sugestivna u prizorima u kojima izmjenjuje ili miješa komično s dirljivim. Velikih, lijepih očiju, no ne osobito privlačiva, prva je predstavica suvremene realiste glume u okviru brit. socijalnog realizma s prijelaza u 60-e godine. Iako se istaknula u ekranizaciji svoga kaz. uspjeha *Sarm... i kako ga steći* (R. Lester, 1965, nagrađena u Cannesu), uklapajući se u »Beatles-atmosfera« tog doba, te u am. spektaklu *Doktor Živago* (D. Lean, 1965) kao kći gl. junaka, zbog izgleda i glum. stila ipak nije ostvarila značajniju film. karijeru.

Ostale važnije uloge: *Momci u koži* (S. J. Furie, 1963); *Uporište* (B. Dearden, 1963); *Djevojka sa zelenim očima* (D. Davis, 1963); *Traper* (S. Hayers, 1966); *Sjajan provod* (D. Davis, 1967); *Guru* (J. Ivory, 1969); *Garsonijera* (R. Lester, 1969); *Ljudski faktor* (E. Dmytryk, 1975); *Veliko ključanje* (M. Bolognini, 1977).

An. Pet.

TUŠAR, Žaro, snimatelj (Predoslje pri Kranju, 11. VI 1928). Nakon srednje škole, 1949–67. u slobodnoj profesiji, a 1967–88. snimatelj Televizije Ljubljana. Snimio je oko 35 kratkometr. filмова, najuspješnije surađujući sa D. Povhom (npr. *Requiem*, 1960; *Jesenska noć među slovenskim lovcima na puhoce*, 1962; *Muškarac*, 1964), J. Poganičnikom (npr. *Sestra*, 1960; *Derby*, 1965; *Tragom sunca*, 1972), M. Klopčičem (npr. *Romanca o suzi*, 1961, sa R. Vavpotičem) i R. Ranflom (npr. *Venus*, 1969; *Monstrum*, 1970). U igr. pro-

dukciji najprije je susnimatelj domaćih filmova *Vesna* (1953) i *X 25 jaulja* (1960) F. Čapa, te koprodukcije *Ne ubij* (1961) C. Autant-Laraa, potom samostalno snima filmove *Obiteljski dnevnik* (1961) J. Galea, *Istim se putem ne vraćaj* (1965) J. Babica te *Cvijeće u jesen* (1973) M. Klopčiča, za koji je višestruko nagrađivan.

Lj. N.

TUTTLE, Frank, am. redatelj i scenarist (New York, 6. VIII 1892 — Hollywood, 8. I 1963). Nakon studija na sveučilištu Yale (gdje je bio predsjednik dramske sekcije) novinar, potom urednik časopisa »Vanity Fair«. Od 1921. scenarist kompanije Paramount, u kojoj od 1922. i režira. Do povlačenja 1959. režirao je 66 filmova (1 u suradnji) u gotovo svim žanrovima. Isticao se krim. filmovima: *Sudski slučaj Green* (The Green Murder Case, 1929) i *Sudski slučaj Benson* (The Benson Murder Case, 1930) iz serije → *Philo Vance* (po romanima S. S. Van Dine), te posebno *Stakleni ključ* (The Glass Key, 1935), prvom i najuspješnijom ekranizacijom romana D. Hammetta, i *Najmljeniji ubojica* (This Gun for Hire, 1942), adaptacijom romana G. Greena, sa A. Laddom u liku plaćenog ubojice kojim će utjecati na mnoge am. i franc. filmove (npr. *Bljedoliki ubojica*, 1967, J.-P. Melville /sa A. Delonom/). Izvan ovog žanra velik je uspjeh ostvario klas. musicalom *Rimski skandali* (Roman Scandals, 1933). Pedesetih godina bio je jedan od ključnih svjedoka pred kongresnom Komisijom za antiameričku djelatnost: priznao je da je bio član KP i denuncirao više svojih kolega.

Ostali važniji filmovi: *Neukrotiva dama* (The Untamed Lady, 1926); *Samo hrabri* (Only the Brave, 1930); *Vjernost mornarici* (True to the Navy, 1931); *Ovo je noć* (This Is the Night, 1932); *Velika emisija* (The Big Broadcast, 1932); *Opasno tvoj* (Dangerously Yours, 1933); *Sveučilišni praznik* (College Holiday, 1936); *Sretni Jordan* (Lucky Jordan, 1942); *Taoci* (Hostages, 1943); *Sat prije zore* (The Hour before Dawn, 1944); *Neizvjesnost* (Suspense, 1946); *Pakao u zaljevu Frisca* (Hell on Frisco Bay, 1956); *Vapaji u noći* (A Cry in the Night, 1956).

Dr. Je.

20TH CENTURY-FOX FILM CORPORATION, am. kompanija za proizvodnju, distribuciju i prikazivanje filmova. Osnovana znatno kasnije od ostalih »velikih« hollywoodskih kompanija, ubrzo po nastanku (1935) nametnula se kao

jedan od stupova hollywoodskoga studijskog sistema. Nastala je fuzijom dviju starijih kompanija: *20th Century Pictures Corporation*, koju su vodili *Joseph Schenck* i *Darryl F. Zanuck*, i ugledne *Fox Film Corporation*, ozbiljno uzdrmane velikom ekon. krizom; ulog u zajednički posao bio je sljedeći: *Fox* je imao ponajbolju distribucijsku mrežu u SAD i izvanredan studio, no bio je bez kreativnih ideja za film. proizvodnju, što je imao *20th Century*. Iako je *Fox* uio u novoj kompaniji bio »teži«, rukovodeći položaj je ubrzo preuzeo *Zanuck*, mlad i energičan producent koji je ubrzo ocrtao konture nove *Foxove* (ustaljeni skraćeni naziv tvrtke) produkcije: »ispoliranost« — priča — akcija; karakterističan kompanijin znak, reflektorski snop koji šara nebo iznad futurističkih slova naziva tvrtke, Amerikancima je ubrzo postao simbol »pristojne«, raskošne zabave. Jedine *Foxove* »zvijezde za sva vremena« bile su *Will Rogers* i *Shirley Temple* (u Hollywoodu se čak govorilo kako kasnih 30-ih godina između *Foxa* i bankrota stoji samo *Sh. Temple*), iako su pod ugovorom bili i mnogi dr. poznati glumci: *Alice Faye*, *Sonia Henie*, *Linda Darnell*, *Gene Tierney*, *Tyrone Power*, *Don Ameche*, *Warner Baxter*, *Henry Fonda*, *Gregory Peck* i dr.; najznačajniji redatelji kompanije bili su *Ernst Lubitsch*, *Joseph L. Mankiewicz*, *Henry King*, *Henry Hathaway*, *Anatole Litwak*, *Elia Kazan* i *George Seaton*, a vrlo je važan i scenarist-producent *Nunnally Johnson*, koji je potpisao najbolje rane *Foxove* filmove »Brod robova« (1937) *Taya Garnetta*, te »Plodovi gnjeva« (1940) i »Duhanski put« (1941) *Johna Forda*. Matica *Foxove* produkcije, iako kultivirano kinematična, u povijesti film. umjetnosti ipak je manje značajna. Jedna od ključnih figura kompanije bio je i *Spyros P. Skouras* (predsjednik 1942–63), čiji ukus i čvrsta kontrola drže profite *Foxa* relativno stabilnima i u teškim godinama. *Fox* je posebno gajio western, musical i epski film, u kasnijoj fazi djela soc. tematike; dometi kompanija ponekad se mjere i onim što nisu ostvarile: *Fox* je — premda ih je mogao angažirati — »ispustio« *Caryja Granta*, *Errola Flynna* i *Freda Astairea*, a vrlo se rijetko laćao jednog od najvitalnijih hollywoodskih žanrova — komedije.



Potkraj 30-ih i 40-ih godina *Zanuck*, u nedostatku »jačih« zvijezda, ustraje na projektima svoga omiljenog glumca *T. Powera*, dok mu stvarnu financ. dobit donosi solidna B-produkcija (npr. serija → »Charlie Chan«). Kroz 40-e godine najuspješniji su filmovi *J. Forda*, kojima se pridružuje samo »Revolveraš« (1950) *H. Kinga*, a velika je komerc. uzdanica glumica *Betty Grable* (1942–51. uvijek među 10 najkomercijalnijih zvijezda), jedna od posljednjih glum. »sretnih epizoda« kompanije. Potkraj 40-ih i poč. 50-ih godina *Zanuck* pokušava »poozbiljiti« produkciju društvenokritičkim filmovima *E. Kazana*, te doprinosom film *noir* djelima *H. Hathawayja*, *Robertaa Siodmaka* i *Williama Keighleyja*, no ni to, a ni

promoviranje tehnike *cinemascopea* («Tunika», 1953, *Henryja Kostera*) ili ugovor s *Marilyn Monroe*, ne zaustavlja postupni pad kompanije. God. 1956. *Zanuck* napušta Fox u korist neovisne produkcije, a konačni udar sve anemičnijoj produkciji zadaje komerc. fijasko «Kleopatre» (1963) *J. L. Mankiewicza* — sa 18 milijuna dolara (po nekim izvorima čak 40) jedan od najvećih u povijesti filma. Iste godine vraća se *Zanuck* i na mjesto rukovoditelja produkcije postavlja svog sina *Richarda D. Zanucka*. Povremeni komerc. uspjesi (npr. «Moje pjesme, moji snovi», 1965, *Roberta Wisea*) tek privremeno zaustavljaju silaznu putanju tvrtke, kojoj znatno pridonose skupi promašaji (također u žanru musicala). Uspješni pokušaji s relativno jeftinijim projektima (npr. «Planet majmuna», 1968, *Franklina J. Schaffnera* i «M. A. S. H.», 1970, *Roberta Altmana*), kao ni eksploatacijska politika s poč. 70-ih godina, ne poboljšavaju situaciju, pa *Zanuck* 1971. primorava sina na ostavku. Kao i dr. «velike» kompanije, i Fox danas umnogome ovisi o televizijskoj produkciji (npr. vrlo uspješna serija «M. A. S. H.») i videu (*CBS/Fox* jedan je od vodećih svjetskih video-distributera), a povremeni komerc. uspjesi filmova kompanije, uglavnom u žanru znanstvene fantastike («*Rat zvijezda*», 1977, *Georgea Lucasa*, «*Osmi putnik*», 1979, *Ridleyja Scotta*) i «*Povratak Jedi*», 1983, *Richarda Marquanda*), ne nose neke veće tragove kreativnosti tvrtke, već isključivo svojih tvoraca. Kao jedna od posljednjih neovisnih «velikih» hollywoodskih kompanija, dugo se opirući vlasti financ. korporacija izvan Hollywooda, Fox 1981. ipak prelazi u ruke denverskoga naftnog magnata *Marvina Davisa*, koji ga potom (1985) prodaje međunar. medijskom mogulju *Rupertu Murdochu*.

VI. T.

TWO CITIES, brit. produkcijska kuća koju je 30-ih godina osnovao → *Filippo Del Giudice* (naziv se odnosi na London i Rim); bila je podređena → *Rank Organization*, a njezina se proizvodnja odvijala u studiju → *Denham*. Iako nije stvorila neki osobniji proizvodni stil (kao, npr., kompanija → *Ealing*), do poč. 50-ih godina bila je sinonim za proizvodnju dobre «filmske zabave» (vrlo česte ekranizacije brit. književnosti), nerijetko i s više ambicija. Za kompaniju su radili najpoznatiji brit. redatelji: N. Coward (*Borimo se na moru*, 1942), C. Reed (*Bjegunac*, 1946), Th. Dickinson (*Ljudi iz dva svijeta*, 1946), D. Lean (*Sretna obitelj/Obitelj Gibson*, 1944; *Živahan duh*, 1945), L. Olivier

(*Henrik V*, 1944; *Hamlet*, 1948), A. Asquith (*Važno je zvati se Ernest*, 1952) i dr.

TYRLOVÁ, Hermína, čehosl. redateljica i animatorica (Brezové Hory, 11. XII 1900). Radeći u praškom kazalištu Urania, upoznaje pionira češ. animacije Karela Dodala; udajući se za njega, od 1926. surađuje na njegovim crt. filmovima. I nakon njihove rastave poč. 30-ih godina T. i dalje radi za Dodala i njegovo poduzeće IRE-Film (povremeno čak i u boji). Nakon što Dodal pred početak II svj. rata emigrira u SAD, T. se osamostaljuje, seli u Zlín (danas Gottwaldov) i ondje osniva studio lut. filma. Njezin prvi lut. film *Mrav Ferda* (Ferda mravenec, 1943) ujedno je i prvi takav čehoslovački. Međunar. ugled stječe nakon rata *Pobunom igračaka* (Vzpoura hraček, 1947), kombinacijom lut. i igr. filma nagrađenom na festivalu u Veneciji; sl. uspjeh postiže i *Pjesmom iz kolijevke* (Ukolebavka, 1948), nagrađenom na venecijanskom Bijenalu. Za razliku od zemljaka J. Trnke, T. se specijalizira za filmove za djecu, uključujući u njih često odgojne elemente. Tako uspjehe ostvaruje i kratometr. filmovima *Pogrešna lutka* (Nepovedny panaček, 1951), nagrađenim u Karlovym Varym, i *Devet kokica* (Devet kurátek, 1952, u boji), srednjometražnima *Legenda o zmaju* (Pohádka o drakovi, 1953) i *Zlatokosa* (Zlatovlaska, 1957), nagrađenim na festivalu filma za djecu u Varšavi, te kratkometražnima u korealizaciji sa J. Dudečekom — *Krpenjača* (Miček fliček, 1956) i *Splet narodnih pjesama* (Venček pisni, 1956); u potonjem animiraju lutke u ritmu najpopularnijih nar. plesova. T. ostaje aktivna do potkraj 60-ih godina, povremeno i nakon II svj. rata realizirajući crt. filmove.

Red.

TYSZKIEWICZ, Beata, polj. filmska, kazališna i tv-glumica (Varšava, 14. VIII 1938). Na filmu debitira 1957; iste godine upisuje Višu kazališnu školu u Varšavi. Atraktivan izgled donosi joj i dalje ponude. Vrlo brzo, posebno filmovima *Zajednička soba* (W. J. Has, 1960), *Noćas će umrijeti grad* (J. Rybkowski, 1961) i *Dušni dan* (T. Konwicki, 1961), kasnije i *Pepeo* (1965) i *Sve je na prodaju* (1968) A. Wajde (tadašnjeg supruga), iskazuje izrazitu osobnost, te suspregnutim ali vrlo efikasnim glum. izrazom bez vidljivih vanjskih sredstava vrlo uvjerljivo dočarava žene iz najrazličitijih društva. Sredina i u najrazličitijim životnim situacijama. Postavši jedna od najznačajnijih i najpoznatijih polj. glumica, nastupa i u inozemstvu: u Belgiji (*Čovjek s kratko podšišanom*

kosom, 1966, A. Delvauxa), SSSR-u (*Plemićko gnijezdo*, 1969, A. S. Mihalkova-Kočalovskog), Mađarskoj (*Prozori vremena*, 1969, T. Fejera), Njemačkoj DR (*Novi Don Juan*, 1979, S. Kühna) i Francuskoj (*Edith i Marcel*, 1982, C. Leloucha). Njezinoj popularnosti znatno je pridonijela i uloga u koprodukcijskoj tv-seriji *Velika Balzacova ljubav* W. Solarza. Zapažena je i kao kaz. glumica.

Ostale važnije uloge: *Samson* (A. Wajda, 1961); *Crna krila* (Cz. i E. Petelski, 1963); *Vatreno krštenje* (J. Passendorfer, 1964); *Prvi dan slobode* (A. Ford, 1964); *Rukopis iz Zaragoze* (W. J. Has, 1965); *Marysia i Napoleon* (L. Buczkowski, 1966); *Lutka* (W. J. Has, 1968); *Noći i dani* (J. Antczak, 1975); *Na putu* (M. Mészáros, 1979); *Ugovor* (K. Zanussi, 1980); *Bernardica* (J. Delannoy, 1987).

To K.

TZAVELLAS, Gjorgos, grč. redatelj i scenarist (Atena, 1916 — Atena, 1976). Iz ugledne obitelji novinara i političara, studirao pravo. Isprva upravitelj jednog kina, ali već zarana iskazuje umj. sklonosti (1936. postigao je velik uspjeh jednom muz. komedijom). Filmu se definitivno okreće za okupacije, režirajući 1942. *Aplauze* (Ta chirokrotimata), s vječnom temom o starom umjetniku koji se zaljubljuje u mladu učenicu, ali je gubi u korist mladića na putu uspjeha; gl. ulogu igrao je poznati skladatelj K. Triantafyllou-Attik, čijoj originalnoj muzici film duguje nemalo od svog uspjeha (nakon II svj. rata i međunarodnog). Svoje dalje projekte (kojima je uvijek i /ko/scenarist) Tz. režira s manje ambicija, očito težeći za komerc. uspjehom. Slijede *Zaboravljena lica* (Prosopa lismonimena, 1946), *Pijanac* (O methystakas, 1950), kojim postiže rekord gledanosti domaćeg filma — 350 000 za premijernog prikazivanja, *Krvari Božić* (Matomena Christougena, 1951), *Propala para* (I kalpiki lira, 1954) s muzikom M. Hadzidakisa, *Dolazi ljubavnik* (O erastis erchete, 1956) i dr. Velik međunar. uspjeh ponovno postiže ekranizacijom Sofoklove *Antigone* (1961) sa I. Papas u naslovnoj, a M. Katrakisom u ulozi Kreonta; iako se doslovno drži originalnog teksta, kinemat. originalnošću film je stekao ugled jedne od najboljih ekranizacija klas. teatra. S filma se povlači 1965.

Iako okrenut prvenstveno komerc. produkciji, ali «zanatski» na visokoj razini i osobito uspješan u radu s glumcima, Tz. je — nakon M. Cacoyanisa, a uz N. Koundourisa — međunarodno najugledniji grč. redatelj poratne generacije. Red.

U

UBRZANI POKRET → POKRET U FILMU

UCHATIUS, Franz von, austr. izumitelj i pionir filma (1811—4. VI 1881). Oficir austroug. vojske, napreduje do čina artiljerijskog generala. Isprva se bavi fizikalno-kem. istraživanjima za voj. potrebe — na projektima za modernizaciju artiljerijskog oružja i povećanje razorne moći municije; tako 1848, za opsade grada, iz balona bombardira Veneciju. Njegov uređaj za projekciju *stroboscope* sinteza je istoimenog aparata → S. von Stampfera i laterne magike; predstavio ga je Akademiji znanosti u Beču 21. travnja 1853 (prvi sl. uređaj konstruirao je još 1845, dok je 1853. objelodanio usavršenu verziju). Prvotno rješenje zasnivalo se na 2 kotura (rotirajuće ploče), od kojih jedan sadrži na periferiji ravnomjerno raspoređene prozirne crteže (danas bismo rekli — dijapozitive), a drugi izrezane proreze; stavljajući s pomoću ručice u pokret oba kotura istodobno, na platnu se — zahvaljujući svjetlosnomu i optičkom sistemu — smjenjuju sličice što stvaraju iluziju kretanja (to je zapravo projekcija crteža /ne fotografija/, pa predstavlja začetak crt. filma). Usavršena verzija razlikuje se po tome što je ploča s crtežima statična, a pred njom se okreće »vijenač« objektiv. U. je shvatio da su mogućnosti njegova stroboscopea ograničene — u prvom redu s obzirom na broj sličica, pa se nije mogla izvesti vizualizacija neke kraće radnje. Želju da proširi mogućnosti uređaja omela su polit. zbivanja; U. je — zbog i do danas nerazjašnjenih razloga — iznenada počinio samoubojstvo (→ STROBOSKOP).

K. Mik.

UCHIDA, Tomu, jap. redatelj (Okayama, 26. IV 1898 — Tokio, 7. VIII 1970). Na filmu od 1920. kao glumac. Od 1923, u kompaniji Nikkatsu, asistent je redatelja M. Murate, K. Mizoguchija i dr. Debitira 1927. filmom *Patnja* (Kutsu). Pod utjecajem intelektualnog liberalizma i proleterskog pokreta, njegovi prvi filmovi inkliniraju društv. satiri (npr. *Živa lutka* — Ikiru ningyō, 1929), a 30-ih godina sve su bliži realizmu i žanru → *shomin-geki* (iz života nižih društ. slojeva); najznačajniji iz tog razdoblja je semidokumentarna *Zemlja* (Tsuchi, 1939) pod utjecajem A. P. Dovženka. Za II svj. rata dolazi u sukob s militarističkim režimom i odlazi u samooizgnanstvo u Mandžuriju, gdje postaje član KP Kine. U Japan se vraća tek 1954; u kompaniji Toei specijalizira se za pov. filmove žanra → *jidai-geki*, među kojima najistaknutije mjesto zauzima ciklus o legendarnom junaku *Miyamoto Musashi I–V* (*Nekrotivni bijes*, 1961; *Beskraini dvoboj*, 1962; *Nevri-*

jedni dvoboj, 1963; *Dvoboj u hramu Ichijoji*, 1964; *Posljednji dvoboj*, 1965). Režirao je i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Vjetar ovog svijeta* (Shaba no kaze, 1928); *Povratak u raj* (Tengoku sonohi-gaeri, 1930); *Jean Valjean* (Jan Barujan, 1931, adaptacija *Jadnik* V. Hugo); *Azija zove* (Sakebu Azia, 1933); *Vruć vjetar* (Neppu, 1934); *Kazalište života* (Jinsei gekijo, 1936); *Goli grad* (Hadaka no machi, 1937); *Historija* (Rekishi, 1940); *Krvavo koplje na planini Fuji* (Chiyari Fuji, 1955); *Jedanaesti sat* (Dotanba, 1957); *Autsajderi* (Mori to mizumi no matsuri, 1958); *Umorstvo u Yoshiwari* (Hana no Yoshiwara hyakunin-giri, 1960); *Kaku i Tsune* (Hishakaku to Kiratsune, 1968). N. Sić

UCICKY, Gustav (pr. ime **G. Klimt**), austrijsko-njem. redatelj i snimatelj (Beč, 6. VII 1899 — Hamburg, 27. IV 1961). Od 1916. radi u poduzeću Sascha-Film austr. pionira filma — grofa A. Kolowrata: isprva kao asistent snimatelja, potom snimatelj i suradnik M. Kertésza (Curtiza) u više njegovih filmova (npr. *Sodoma i Gomora*, 1922, i *Kraljica robova*, 1924). Nakon uspjeha njegovih prvih red. projekata iz 1927 (*Pratermizzi* — Die Pratermizzi i *Café Electric* /oba tipičnoga bečkog ugođaja/) odlazi u Njemačku, gdje prvi film režira 1928. u Münchenu. God. 1929–36. pod ugovorom je u berlinskom poduzeću UFA, gdje režira komedije (npr. *Hokus-pokus*, 1930, i *Mladi baron Neuhaus* — Der junge Baron Neuhaus, 1934), melodrame (npr. *U tajnoj službi* — Im Geheimdienst, 1931, i *Hotel Savoy, soba 217* — Savoy-Hotel, 217, 1936), pov. filmove (npr. *Koncert za flautu u Sanssouci* — Der Flötenkonzert von Sanssouci, 1930, i *York*, 1931) i dr. Velik uspjeh ostvaruje vrlo efektinim »podmorničkim filmom« *Rumena zora* (Morgenrot, 1933) s radnjom iz I svj. rata, u kojem se još ne zamjećuje specifično nacistička ideologija, ali zato militarizam i revanšizam prema Engleskoj. Slijede antikomun. film *Na kraju svijeta* (Flüchtlinge /Au bout du monde, 1934), te *Djevojka Ivana* (Das Mädchen Johanna, 1935), gdje je priča o Ivani Orleanskoj iskorištena za antiengl. pamflet. Po želji nacističkog ministarstva propagande vraća se u Austriju, gdje 1939–44. snima uglavnom »filmove po narudžbi«. Jedan od njegovih najboljih propagandnih filmova, tehnički i stilski bravurozan, je egzotična pustolovina *Povratak kući* (Heimkehr, 1941), o bijegu skupine polj. Nijemaca u domovinu (1939); brutalne naturalističke scene zlostavljanja tih ljudi od polj. vlasti zapravo opravdavaju njem. »odmazdu« (invaziju Poljske 1939). Od njegovih »nepolitičkih« filmova ističu

se *Razbijeni vrč* (Der zerbrochene Krug, 1937), komedija po H. von Kleistu, i *Dunja, poštareva kći* (Der Postmeister, 1940), uverljiva ekranizacija Puškinove pripovijetke. Kuriozum je da je njegov film *Na kraju svijeta* (Am Ende der Welt, 1944) zabranila nacistička cenzura, pa je javno prikazan tek nakon rata u Austriji. Režirao je (do povlačenja 1960) 45 filmova (pojedine i u više jezičnih verzija).

Jedan od najtalentiranijih njem. redatelja svog doba, ugled je devalvirao stavivši se u službu nacizma (zbog čega je nakon rata stavljen na crnu listu /do 1947/); to je i jedan od gl. razloga što njegov opus još nije dovoljno proučen (ni od njem. ni od stranih film. povjesničara).

Ostali važniji filmovi: *Zatvorenik iz Carigrada* (Der Sträfling von Stambul, 1929); *Čovjek bez imena* (Mensch ohne Namen, 1932); *Gospođa Sixta* (Frau Sixta, 1938); *Cijeli jedan život* (Ein Leben lang, 1940); *Kasna ljubav* (Späte Liebe, 1943); *Srce mora šutjeti* (Das Herz muss schweigen, 1945); *Cordula* (1950); *Varenje duša* (Der Seelenbräu, 1950); *Dok se ponovno ne vidimo* (Bis wir uns wiedersehen, 1952); *Vještica* (Die Hexe, 1954); *Lovac iz Falla* (Der Jäger von Fall, 1957); *Djevojka iz Moorhofs* (Das Mädchen von Moorhof, 1958).

Vr. V.

UDRUŽENJE FILMSKIH GLUMACA JUGOSLAVIJE. Nezadovoljni načinom na koji su — u okviru rep. udruženja film. radnika — tretirani problemi glumaca u statusu slobodnog umjetnika, na inicijativu sekcije glumaca Udruženja filmskih umetnika Srbije, 29. i 30. VII 1964. u Puli održana je osnivačka skupština *Udruženja filmskih glumaca Jugoslavije*. U. je formirano od članova *Društva filmskih radnika Hrvatske*, *Društva slovenskih filmskih delavcev* i *Udruženja filmskih umetnika Srbije*, s ciljem da svojim članovima pruža stručnu pomoć radi ostvarivanja što bolje kvalitete umj. djela, osiguravanja odgovarajućih uvjeta rada, poticanja kreativnih napora, suzbijanja epigonstva, razvoja društv. odgovornosti, brige o pravilnoj primjeni propisa koji se odnose na moralna i materijalna prava članstva, te obnovu glum. kadra. Na osnivačkoj skupštini donijet je statut i program Udruženja, formiran prvi upravni i nadzorni organ te za predsjednika izabran *Voja Mirić*; za sjedište Udruženja određen je Beograd. Na drugoj skupštini Udruženja, održanoj 1966. u Puli za festivala, uvedena je funkcija predsjednika upravnog odbora i s predstavnicima prikazivačkog poduzeća Slavica film iz Niša dogovoreno pokretanje novoga film. festivala u Jugo-

slaviji: *Filmskih susreta — festivala glumačkih ostvarenja jugoslovenskog igranog filma.*

U. nije uspjelo za sve članove osigurati podjednake uvjete u pogledu soc. i mirovinskog osiguranja — zbog različitih propisa koji su važili u republikama i pokrajinama. U ovakvim okolnostima, članovi Udruga u svojim su se središtima obraćali udruženjima film. radnika da bi ostvarili svoja prava. Zbog toga je uloga Udruga izgubila na značenju. Formiranje (1968) *Udruga film. skih glumaca Srbije*, od sekcije glumaca Udruga filmskih umetnika Srbije i beogradskih članova Udruga filmskih glumaca Jugoslavije, označilo je definitivno gašenje Udruga filmskih glumaca Jugoslavije. Mi. Vić.

UDRUŽENJE FILMSKIH REDITELJA I SCENARISTA JUGOSLAVIJE, organizacija osnovana 1960. s ciljem da podiže umj., idejnu i stručnu razinu svojih članova, da pomaže stvaranju grupa autora povezanih međusobnim umj. afinitetima, da razvija osjećaj društ. odgovornosti članstva, da vodi brigu o red. i scenar. podmlatku, da drž. i društ. organima i film. organizacijama pruža stručnu pomoć pri rješavanju aktualnih problema film. stvaralaštva, te da štiti autorska prava svojih članova u zemlji i inozemstvu. Udrugom su rukovodili predsjednik, sekretar i upravni odbor. Krajem 60-ih godina, iako jugoslavensko u skladu s postojećim statutom, U. je praktično djelovalo kao *Kolegijum srpskih autora*; prestalo je postojati 1974. Film. redatelji i scenaristi kasnije su svoja prava ostvarivali u okviru republičkih/pokrajinskih udruženja, te *Saveza udruženja filmskih radnika Jugoslavije*. Mi. Vić.

UFA, akr. od njem. *Universum Film Aktiengesellschaft*, njem. proizvodno poduzeće, osnovano u studenom 1917. na poticaj vlade (koja je umj. filmovima nastojala izgraditi povoljniju sliku o njem. kulturi u inozemstvu) i uz novčanu potporu od 8 milijuna maraka (ostalih 12 milijuna osigurali su koncerni *Krupp*, *I. G. Farben*, *A. E. G.* i *Deutsche Bank*); u novo poduzeće ušle su dotad najveće njem. kompanije *Messer Film*, *Davidsons Union*, *Nordisk Gruppe* i *BUFA*, a odmah su mu pristupili i poznati film. djelatnici P. Negri, E. Jannings i E. Lubitsch. Po završetku rata 1918. većinu drž. dionica stekla je *Deutsche Bank*; unatoč zadržanoj temeljnoj orijentaciji na nacionalno, u proizvodnji sve češće »izbijaju« kozmopolitske komerc. intencije. Filmovi iz 1918, *Veritas vincit* J. Maya te *Oči mumije* Ma i *Carmen* E. Lubitscha (oba sa P. Negri), kao da inauguriraju stil buduće proizvodnje. Ubrzo je osnovan i odjel za dokum. film (*Kulturabteilung*), a UFA posebnim beneficijama u neutralnim zemljama nastoji prekinuti poratni bojkot njem. filma. God. 1919. u UFA-inom je kinematografu *Film Palast am Zoo* održana svečana premijera Lubitscheva filma *Gospođa Dubarry*, a zakupljen je i veći broj kino-dvorana — prvi koraci u organizaciji vlastite (i vrlo utjecajne) distribucije. U novoosnovanom savezu njem. filmske industrije (akr. *SPIO*) UFA postaje jedan od najutjecajnijih članova.

God. 1923. rukovoditelj produkcije postaje *Erich Pommer*, koji u UFA-u inkorporira i svoje poduzeće *DECLA Bioscop*; tom fuzijom UFA postaje vlasnik najmodernijih evr. studija u *Neubabelsbergu*.

Na prve znake financ. krize UFA proširuje proizvodnju na dokum. i obrazovne filmove za škole (uz vladinu subvenciju); ipak, dramatično pogoršanje stanja prisiljuje je na potpisivanje ugovora s am. kompanijama Paramount i MGM (*Parufamet Verleih*), po kojem gubi kontrolu nad

svojim kinima. U tom su razdoblju proizvedeni i neki vrijedni filmovi: *Posljednji čovjek* (F. W. Murnau, 1924), *Varijete* (E. A. Dupont, 1925) i *Metropolis* (F. Lang, 1927). God. 1927, u jeku krize, inicijativu preuzima financijer *dr Alfred Hugenberg* (za razliku od većine dr. dioničara /svjesnih koristi od plasmata filмова u inozemstvu/, sklon nacionalsocijalizmu), koji jamči za kompaniju i postaje rukovoditelj red. kolegija. Pod njegovim utjecajem obnavlja se nacionalno usmjerenje — dijelom i kroz film. novosti (4/5 u vlasništvu UFA-e), napušten je glamouriozni stil igr. filмова i prihvaćen soc. pristup (npr. *Ljubav Jeanne Ney*, 1927, G. W. Pabsta /ipak, cenzuriran u samom poduzeću/ i *Asfalt*, 1929, J. Maya). Poč. zvučnog razdoblja veliki su uspjesi tvrtke glasoviti *Plavi anđeo* (1930) J. von Sternberga, te muz. filmovi *Troje s benzinske pumpe* (1931) W. Thielea i *Kongres pleše* (1931) E. Charrella. Po dolasku nacista na vlast UFA se orijentira na proizvodnju filмова nacionalsocijalist. obilježja (npr. *Hitlerov omladinac Quex*, 1933, H. Steinhoffa). God. 1935. u okviru kompanije je osnovana kinoteka (*Reichsfilmarchiv*) i odjel za povijest filma. Gubljenjem izvoznog tržišta (1933–36) UFA se ponovno nalazi pred deficitom; stoga vlada (1937) anonimno otkupljuje sve dionice tvrtke i stječe posvemašnju kontrolu nad njom, svjesna važnosti i moguće (propagandne) koristi od izvanredno opremljenoga i organiziranoga film. »giganta« (1932. oko 5000 zaposlenih). God. 1941. snimljen je prvi njem. film u boji (*Zene su ipak najbolji diplomati* G. Jacobyja), a 1942. rukovoditeljem proizvodnje postaje *Wolfgang Liebeneiner* i počinje proizvodnja spektakla *Pustolovine baruna Münchhausena* (J. von Baky, 1943) — u čast 25. obljetnice tvrtke. Po završetku II svj. rata studiji u Neubabelsbergu postaju središte istočnomnjem. kompanije → *DEFA*. Nova tvrtka pod starim imenom UFA uspostavljena je u SR Njemačkoj, ali je bankrotirala nakon komerc. fujaska ambicioznog projekta *Čudo Malahije* (1961) B. Wickija. Otada proizvodi samo kratkometr. filmove. Vr. V.

UFUS, akr. od *Udruženje filmskih umetnika Srbije*, film. poduzeće osnovano 1953. u Beogradu. Nakon ukinuća sav. Komiteta za kinematografiju 1951 (uslijed reorganizacije i decentralizacije kinemat. djelatnosti), za sve kreativne profesije u oblasti filma uveden je status *slobodnoga filmskog radnika*; zbog toga je film. proizvodnja dovedena u ovisnost o rep. fondovima, što je uzrokovalo sužavanje proizvodnih programa i povećan oprez: uvedene promjene nisu, naime, uklonile »naslijeđene« mehanizme odlučivanja, tako da su oficijelni producenti — vezani uz društ. institucije — i dalje zastupali akademizam i »neupuštanje u rizik«. Stoga skupina film. radnika vlastitim sredstvima osniva novo, fleksibilno poduzeće — *UFUS* (1955. osnovana je, kao njegova proizvodna jedinica u Ljubljani, → *Viba film*). S velikim planovima, nakon nekoliko realizacija dokum. filмова, UFUS se upušta u prvi koprodukcijski posao jugosl. filma: s partnerom iz Beča (Cosmopol Film) proizvodi *Posljednji most* (1954) H. Kautnera. Do poč. 60-ih godina proizveo je oko 100 kratkometr. i 17 cjelovečernih filмова. Tada, nakon decentralizacije sav. fonda, u Srbiji dolazi do sjedinjavanja svih film. proizvodnih snaga i uslužnih djelatnosti: integrirani su *Avala film*, *UFUS*, *Slavija*, *Centralni filmski studio »Košutnjak«* i *Centralna filmska laboratorija*; od 6. VIII 1962. oni djeluju kao *Beograd film*, da bi nakon 2 mjeseca promijenili naziv u → *Avala film*. Mi. Vić.

UGAO SNIMANJA → KUT SNIMANJA

UGOVOR, također **konvencija**, **dogovor**, **sporazum**, **pogodba** i **utanačenje**, dokument kojim se u kinematografiji izražava volja dvaju ili više pravnih subjekata o zasnivanju novoga ili izmjeni nekoga već postojećega pravnog odnosa ili njegovu konačnom ukidanju. U kinematografiji U. je izvanredno važan instrument, jer se u proizvodnji i eksploataciji filмова povremeno ili dugoročnije poslovno povezuje (udružuje) relativno velik broj pravnih lica (producenata, teh. baza, poslovnih agencija, distributera, prikazivača filмова i sl.), kao i fiz. osoba (film. autora i radnika, glumaca, samostalnih specijalista i sl.). Ugovori se sklapaju o udruživanju financ. sredstava, o poslovnoj suradnji ili o djelu, o postojećim i budućim autorskim pravima, o licencnim pravima, te o njihovom nasljeđivanju. Posebnu kategoriju predstavljaju međunar. ugovori kojima se reguliraju prava u međunar. produkciji (→ **KOPRODUKCIJA**), kao i prometu filмова (→ **DISTRIBUCIJA**) jedne na području druge nacionalne kinematografije. S obzirom na to da se u proizvodnji i eksploataciji filмова često radi o velikim poslovnim projektima i visokim budžetima, te o precizno utvrđenim rokovima, ugovorna disciplina (uredno i savjesno izvršavanje obveza) važna je odredba svih ugovora u kinematografiji, pa čak i onda kad se priznaju određene stvaralačke slobode autora. Producenti često zadržavaju pravo raskida ugovora i zamjene izvršitelja (kad se ne drže ugovorne discipline). Naglašena je ugovorna odgovornost koja prekršitelja ugovorne discipline obvezuje na naknadu štete. U profesionalnim kinematografijama ugovori imaju strogo utvrđene forme i sadržaj s rigoroznim sankcijama za slučaj nepoštivanja ugovornih obveza; u tom smislu, u kinematografiji U. često ima težinu ravnu zakonu. Može se reći da u svakom času i deseci milijuna ugovora čine onaj nevidljivi homogenizirajući, vezivni sistem koji vrlo decentraliziranu (i dobrim dijelom antagoniziranu) svjetsku kinematografiju, na nacionalnom i međunar. planu, povezuje u jedinstven i vrlo efikasan mehanizam. Z. Sud.

UHER, **Stefan**, čehosl. redatelj (Prievidza, 4. VII 1930). Diplomirao (1955) na visokoj film. školi FAMU u Pragu. Vrativši se u rodnu Slovačku afirmira se kao vrstan dokumentarist, osobito temama o djeci i omladini (npr. *Učiteljica* — Učiteljica, 1955; *Bilo jednom prijateljstvo* — Bolo raz priateljstvo, 1958; *Označeni tamom* — Poznačeni tmou, 1959). SI. tematika, dokumentaristički stil i neprofesionalni glumci prisutni su i u njegovu igr. prijevencu *Mi iz devetog A* (My z deviatej A, 1961). Mnogo je značajniji njegov idući film *Sunce u zamci* (Slnko v sieti, 1962), za koji tadašnji sekretar slovačke KP kaže da takva »antisocijalistička umjetnost nije preporučljiva za javnost«; ipak, klub film. novinara iz Praga ubrzo mu organizira projekcije koje navještaju liberalizaciju što će dovesti do »zlatnog doba« čehosl. filma sredinom 60-ih godina. To najavljuje i samo djelo svojim raskidom s ustaljenim dramaturškim klišejima i usredotočenosti na unutrašnji život likova, te kritički pokazujući suvremene ekon. prilike. Otklon od realist. prosedeja, originalna i poetična red. rješenja te kritičnost (makar i kroz metafore) prema postojećem stanju i dotad vladajućem soc-realizmu osiguravaju Uheru vodeće mjesto u slovačkoj, te vrlo zapaženo u čehosl. kinematografiji u njezinu najuspješnijem razdoblju; to je osobito uočljivo u filmovima *Orgulje* (Organ, 1964), strukturno vrlo složenoj baroknoj metafori o životu i umjetnosti u atmosferi slovačkog fašizma za II svj. rata, *Čudesna djevica* (Panna zázračnica, 1966), nadnaravnoj priči, i *Genij* (Genius, 1969),

simbolično-poetičnoj bajci o čovjeku i đavlu koji zamjenjuju mjesta — zlo je u čovjeku postalo toliko, da ga vrug nastoji vratiti dobru kako bi sam mogao nastaviti »svoj posao«. Nakon intervencije snaga Varšavskog ugovora 1968. U. se vraća temama vezanim uz mlade (npr. *Tri kćeri* — Tri dcery, 1968, i *Javor i Julijana* — Javor a Juliana, 1972), te snima pov. filmove (npr. *Kad bih imao pušku* — Keby som mal pušku, 1971; *Dolina*, 1973; *Zlatna vremena* — Zlaté casy, 1978), djela suvremene tematike (npr. *Penelopa*, 1977, i *Pašnjaci na betonu* — Pasla kone na betone, 1983), psihol. drame (npr. *Prijateljice* — Kamarátky, 1979, i *Sesta rečenica* — Siesta věta, 1986) i dr. Za uspjeh njegovih filmova velike zasluge ima gotovo stalni snimatelj → S. Szomolanyi. Radi i za televiziju.

To. K. **ULDRICH, František**, čehosl. snimatelj (1936). Apsovirao (1963) na visokoj film. školi FAMU u Pragu. Karijeru otpočinje kao asistent J. Čurika, J. Kališa i J. Kučere, dok prvi film samostalno snima 1966 (*Povratak sina razmetnoga* E. Schorma). Velik uspjeh ostvaruje filmom *Dolina pčela* (1968) F. Vlačila, s kojim i kasnije uspješno surađuje (*Adelheid*, 1969; *Priča o srebrnoj jeli*, 1973; *Krumpirova stabljika*, 1976; *Zmijski otrov*, 1981). Radeći još za K. Steklog (*Svadbe gospodina Voka*, 1971, i *Skandal u baru* »Gri-gri«, 1978) i H. Bočana (*Lice iza stakla*, 1979; *Pola kuće bez mladoženje*, 1980; *Krivolovci*, 1981; *Berba grožđa*, 1982), te suradnjom s više mladih redatelja (npr. M. Holly i K. Kovar), svrstava se među najznačajnije čehosl. snimatelje novijeg razdoblja.

K. Mik. **ULIČNI FILMOVI** (njem. *Strassenfilme*), naziv koji je prvi sustavnije upotrebljavao povjesničar i teoretičar filma *Siegfried Kracauer*, a odnosi se na skupinu njem., uglavnom nij. filmova realiziranih 1923–30. Njihova radnja zbiva se u uličnom okolišu suvremenog grada, a prikazuje pripadnike srednje klase zahvaćene materijalnom i/ili moralnom krizom, vrlo često one koji se žele otrgnuti od monotonije svakodnevnoga obiteljskog života i naći oduška u primamljivim (često »noćnim«) ambijentima ulice (lokali, klubovi, kabarei, javne kuće i sl.). Iako mahom snimani u studiju (nastali zapravo iz → *Kammerspeilfilma*, naslijedili su njegov »psihologizam« i turobni ugođaj), U. predstavlja jednu od realist. tendencija u njem. filmu 20-ih godina. Prvim takvim smatra se »Ulica« (1923) *Karla Grunea*; za ugled podžanra najznačajnija je »Ulica bez radosti« (1925) *Georga Wilhelm Pabsta*, dok je velik odjek imala i »Tragedija prostitutke« (1927) *Bruna Rahna*.

An. Pet. **ULLMANN, Liv**, šved. glumica norv. podrijetla (Tokio, 16. XII 1939). Kći inženjera na radu u Japanu, nakon izbijanja II svj. rata odlazi s roditeljima u Kanadu; po očevoj smrti obitelj se vraća u Norvešku. Glumu uči u Londonu; ponovno u domovini, gradi uspješnu karijeru kaz. glumice. Na filmu debitira 1957, a u prvoj polovici 60-ih godina snima još 4 norv. filma. U jednom kazalištu u Oslu zapaža je I. Bergman, koji je angažira za neobičnu, složenu ulogu glumice koja je odlučila više ne govoriti u filmu *Persona* (1966). Glumeci 1966–78. u 9 Bergmanovih filmova, s njim otpočinje i privatnu vezu (majka je njegove kćeri); u suradnji s njim ponajčešće igra uloge u tipu → dobre prijateljice koja bližnjima nastoji pomoći (uglavnom bezuspješno) u njihovim krizama, osobe lojalne okolini koje često postaju i njezine žrtve — na rubu sloma i unatoč unutrašnjoj čvrstini (*Vuče doba* i *Sramota*, oba 1968; *Strast*, 1969; *Krici i šaputanja*, 1972; *Prizori iz bračnog života*, 1974; *Licem u lice*, 1976; *Zmijsko jaje*, 1977; *Jesenja sonata*, 1978). Od poč. 70-ih godina nastoji

LIV ULLMANN



ostvariti i međunar. karijeru (Francuska, Vel. Britanija, SAD, Italija), ali — iako izrazito nadarena te privlačna »nordijskog tipa« — ostvaruje samo osrednji uspjeh (prvenstveno zbog nedostatka *glamoura*). Do 1989. glumila je u oko 40 filmova. O njoj je snimljen dokum. film *Pogled na Liv* (R. Kaplan, 1979). Često glumi i na televiziji. Objavila je autobiografsku prozu *Mijenjanje* (Changing, 1976).

Ostale važnije uloge: *Doći ćeš jednog ljeta* (B. i A. Henning-Jensen, 1962); *Čuvaj se prijatelja* (T. Young, 1970); *Noćni posjetilac* (L. Benedek, 1971); *Emigranti* (J. Troell, 1971); *Nova zemlja* (J. Troell, 1972); *Papisa Ivana* (M. Anderson, 1972); *Izgubljeni horizont* (Ch. Jarrott, 1973); *Iznenada sam tvoja* (M. Katselas, 1973); *Zandyjeva mlada* (J. Troell, 1974); *Abdikacija* (A. Harvey, 1974); *Leonor* (J. Bunuel, 1975); *Nedostižni most* (R. Attenborough, 1977); *Richardove stvari* (A. Harvey, 1980); *Dječak iz zaljeva* (D. Petrie, 1985); *Nadajmo se da je žensko* (M. Monicelli, 1986); *Zbogom, Moskva!* (M. Bolognini, 1987); *Vrt ruža* (F. Rademakers, 1989).

B. Vid.

ULMANSKI, Renata, glumica (Zagreb, 29. XI 1929). U prvoj poratnoj generaciji završila Dramski studio pri Narodnom pozorištu u Beogradu, u kojem je 1947. i otpočela glum. karijeru. Već sa 7 godina glumila je u Rodinom pozorištu G. Prečić u Beogradu, a 1942/43. pohađala tajne privatne glum. tečajeve predratnoga gostujućeg redatelja Narodnog pozorišta — njem. Jevreja E. Hetzela. God. 1948–52. i 1961/62. članica Srpskoga narodnog pozorišta u Novom Sadu, 1953–60. i 1963–67. Beogradskoga dramskog pozorišta, potom Ateljea 212. Tokom više od 3 decenija, igrajući u pravilu sporedne uloge, ostvarila je niz likova oplemenjenih svojevršnim šarmom, posebno u komadima Moliere, Čehova, Ibsena, Lorke, Shakespearea, Goldonija i niza domaćih pisaca; za sporednu ulogu Melanije u komediji *Na ludom belom kamenu* B. Pekića dobila je Sterijinu nagradu. Na filmu debitira gl. ženskom ulogom u *Šolaji* (1955) V. Nanovića, dok najveći uspjeh (III nagrada na festivalu u Pulji) ostvaruje ulogom Jule u *Popu Čiri i popu Spiri* (1957) S. Jovanović, po S. Sremcu (isti lik igrala je i u kaz. dramatizaciji). Glumi i na televiziji. Prateći supruga, ambasadora SFRJ, studirala je filologiju.

Ostale važnije uloge: *Dilžansa snova* (S. Jovanović, 1960); *Salaš u Malom Ritu* (B. Bauer, 1976); *Nešto između* (S. Karanović, 1983); *Početni udarac* (D. Bajić, 1990).

Mo. I.

ULMER, Edgar Georg(e), am. redatelj austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 17. IX 1904 — Woodland Hills, California, 30. IX 1972). Studirao arhitekturu i filozofiju u Beču, istodobno radeći kao glumac i asistent scenografa u bečkom Burgtheateru; kasnije je bio scenograf i asistent režije

M. Reinhardta u Theateru in der Josefstadt, te u filmovima kompanije Decla. God. 1923. odlazi u SAD, gdje radi kao scenograf na Broadwayu i u Hollywoodu (Universal). Po povratku (1925) u Berlin, asistent je F. W. Murnaua u njegovim najpoznatijim ekspresionističkim filmovima *Posljednji čovjek* (1924) i *Faust* (1926) (kasnije i u *Zori*, 1927). Kao redatelj debitira istaknutim dokum. filmom *Ljudi u nedjelju* (Menschen am Sonntag, 1929, sa R. Siodmakom), na kojem surađuju još B. Wilder, F. Zinnemann i C. Siodmak. Iduće godine definitivno odlazi u Hollywood, gdje 1933. otpočinje plodnu red. karijeru — jednu od najosebujnijih i najpotcjenjenijih u am. filmu (po njegovim tvrdnjama 128 filmova, od kojih se u filmografijama najčešće pojavljuje tek oko 40). Često radeći na osnovi »nepodnošljivo« loših scenarija (što je nadgrađivao iznimno rafiniranim vizualnim stilom) i sa skromnim budžetima za → B-filmove, prinuđen je snimati čak i filmove za am. manjine (npr. na ukr. jeziku i jidišu, za crnce). Svoje najuspjelije ostvarenje, jedan od klas. filmova strave *Crna mačka* (The Black Cat, 1934) prema E. A. Poeu, režira već na samom početku am. karijere. Najveće komerc. uspjehe postiže tek sredinom 40-ih godina melodramom *Tajna njene sestre* (Her Sister's Secret, 1946) i muz. spektaklom *Carnegie Hall* (1947), u kojem se pojavljuju vodeći muzičari razdoblja A. Rubinstein, J. Heifetz, L. Stokowski i dr. Od ostalih njegovih filmova kritika ističe sljedeće: *Modrobradi* (Bluebeard, 1944) o »legendarnom« ženoubijci (J. Carradine); *Čudna iluzija* (Strange Illusion, 1945), psihol. dramu s elementima oniričkoga i nadnaravnoga; *Zaobilazni put* (Detour, 1946), melodramski thriller, danas kult-film; *Nemilosrdno* (Ruthless, 1948) o karijeristu (Z. Scott) koji uspon gradi na osvajanju žena; *Gola zora* (The Naked Dawn, 1954), vestern; *Umorstva su moj fah* (Murder Is My Beat, 1955), kriminalistički. Pedesetih i 60-ih godina režira i u Italiji, Španjolskoj, SR Njemačkoj i Meksiku. Bavio se i scenaristikom za dr. redatelje. Povukao se 1965.

Za Ulmera su se prvi zainteresirali franc. autor-ski kritičari oko časopisa »Cahiers du Cinéma«, revaloriziravši njegov dotad zanemaraniv opus i proglasivši ga »autorom«; J.-L. Godard odao mu je *hommage* na špici svog filma *Detektiv* (1985).

Ostali važniji filmovi: *Otok zaboravljenih grijeha* (Isle of Forgotten Sins, 1943); *Supruga grofa Monte Crista* (The Wife of Monte Cristo, 1946); *Neobična žena* (The Strange Woman, 1946); *Djeca u Bagdadu* (Babes in Bagdad, 1952); *Kći doktora Jekylla* (The Daughter of Dr. Jekyll, 1957); *Hannibal* (Hannibal/Annibale, 1959); *Antinea* (Antinea, l'amante della città sepolta, 1961, sa G. Masinijem /film je započeo F. Borzage/).

LIT.: J. Belton, The Hollywood Professionals (vol. 3), New York 1974.

Dr. Je.

ULTRA PANAVISION → PROPORCIJE FILMSKE SLIKE

ULJANOV, Mihail Aleksandrovič, sovj. glumac i redatelj (Bergamsk, Sibir, 20. XI 1927). Glumu počinje učiti u Omsku, potom prelazi u Moskvu i 1950. diplomira u školi kazališta Ščukin; karijeru otpočinje u kazalištu Vahtangov. Na filmu debitira 1953. Zbog rustična izgleda odmah je tipiziran u pučkim likovima autoritarnih partijskih vođa i društ. funkcionara (npr. u filmovima J. P. Jegorova, s kojim u početnom razdoblju često surađuje); najviše uspjeha ima tumačeći beskompromisnog Jegora Trubnjikova u *Predsjedniku* (A. A. Saltikov, 1964), čiji karakter oslikava sa svim proturječnostima takvih ličnosti. Znatno odmak predstavlja interpretacije ekstravertnoga, neobuzdanog Dimitrija u filmu *Braća Karamazovi* (I. A. Pirjev, 1969), koji je — nakon smrti redatelja — i dovršio (s kolegom-glumcem K. J. Lavrovom), i carističkog generala Cernote u *Bijegu* (A. A. Alov i V. N. Naumov, 1970). U ratnom spektaklu *Oslobođenje* (J. N. Ozerov, 1969–71) tumači — zbog velike fiz. sličnosti — maršala Žukova, što ponavlja u još nekoliko filmova. Izuzetnu glum. kontrolu te bogat psihol. i emocionalni raspon ponajviše iskazuje tumačenjem likova u kriznim situacijama: konformiranog pisca u krizi u *Temi* (G. A. Panfilov, 1977) i umirovljenog visokog funkcionara u *Privatnom životu* (J. J. Rajzman, 1982), za što je nagrađen na festivalu u Veneciji. Režirao je film *Baš onaj posljednji dan* (Samyj poslednjij den', 1973), u kojem je i glumio. Mnogo nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Dom u kojem živim* (L. A. Kulidžanov i J. A. Segelj, 1957); *Zivi i mrtvi* (A. B. Stolper, 1964); *Legenda o Tilu Eulenspiegelu* (A. A. Alov i V. N. Naumov, 1975); *Izbor cilja* (I. V. Talankin, 1976); *Vojnici slobode* (J. N. Ozerov, 1977); *Bez svjedoka* (N. S. Mihalkov, 1983); *Bitka za Moskvu* (J. N. Ozerov, 1985).

LIT.: N. Zorkaja, Mihail Uljanov, Moskva 1966; N. Zorkaja / I. Šilova, Mihail Uljanov, Moskva 1975; G. A. Kapralov, Mihail Uljanov, Moskva 1984.

N. Pć.

UMJETNIČKI FILM. 1. Film u kojem se očituje umj., estetske kvalitete, ili barem jasno izražena pretenzija da se one ostvare, odn. sinonim za »filmsko umjetničko djelo«, »filmsku umjetninu«; takva uporaba naziva rasprostranjuje se potkraj 1. desetljeća XX st. kao izraz svijesti o umj. mogućnostima medija (često osporavanima u njegovim počecima), a ubrzo potom i kao prestižna oznaka za pojedine filmove. — 2. Sinonim za »uspjeli«, »vrijedni« film, kao opozicija, odn. sugerirajući suprotnost u odnosu na drugačiji — »neuspjeli«; komplementarna toj uporabi kadikad je i ona koja implicira inovativnost, različitost takvog filma od onih »rutinskih«, »šablonskih«, »stereotipnih«. — 3. U SFRJ, približno do poč. 50-ih godina, ponekad (osobito u prikazivačkoj praksi) sinonim za → igrani film (prvenstveno radi razlikovanja od dokumentarnoga). — 4. Krajnje specifična teorijska i kritička kvalifikacija za film izuzetnih estetskih svojstava, koji je teško opisati i svrstati prema obrascima poznatih žanrova; u tom smislu — u uporabi od poč. 70-ih godina pod utjecajem autorskih i, znatno više, žanrovskih teorija filma — raznoliki »umjetnički filmovi« predstavljaju i poseban žanr (→ NEŽANROVSKI FILM). An. Pet.

UMJETNIČKO KINO, također **umetnički bioskop** i **umjetnički kinematograf**, kino specijalizirano za prikazivanje umjetnički vrijednih filmova, odn. djela značajnih za razvitak film. umjetnosti (u svijetu ili u nekoj manjoj sredini). Najčešće se orijentira na prikazivanje: 1) priznatih klas. ostvarenja film. umjetnosti, zanemarenih ili ne-

poznatih djela film. baštine (koja treba iznova valorizirati), poticajnih za kinematografiju s obzirom na aktualne trendove (pa u tom smislu može predstavljati i korektiv »etabliranog programa« → *kinoteke*, s kojom se često zamjenjuje /osnovna je razlika što U. nije kino arhivskog tipa, ne posjeduje svoj fond filmova, već ih iznajmljuje/); 2) djela suvremene ili nedavne proizvodnje koja nisu zabilježila veći komerc. uspjeh ili nisu, zbog raznih razloga, prodrli u kino-mrežu, djela koja su nastala u → *alternativnoj kinematografiji*, avangardnog karaktera, socijalno i/ili politički provokativna, iz publici nepoznatih kinematografija (osobito tzv. malih), žanrova koji nemaju svojstva → *populističkog filma* — općenito, takvih koja su poticajna, vrijedna da se o njima informira; raznovrsnost ove kategorije repertoara razlog je što se neka umj. kina opredjeljuju tek za neki od naznačenih sadržajnih segmenata, a ponekad su i bitno kultističkog usmjerenja (→ *KULTIST*).

Elitnijeg karaktera, no najčešće s ambicijom širenja film. kulture i propagiranja umj. vrijednosti medija, javljaju se ponajviše u metropolama, film. središtima i sveuč. gradovima; održava ih — uz njihove prihode — mecenatstvo pojedinaca, raznih kult., prosvjetnih, kadikad polit. i priv. institucija i organizacija, a znaju dobivati i drž. potporu (djelomično sufinanciranje, smanjenje poreznih obveza i sl.).

Vrlo poticajna za razvitak film. umjetnosti, za afirmaciju pojedinih film. trendova i upoznavanje nepoznatijeg dijela domaće i svjetske produkcije, a i kao okupljališta raznih privrženika filma, umj. kina javljaju se poč. 20-ih godina, kada se prijelazom na indus. proizvodnju (odn. na pretežito komerc. pretenzije) stvorila diferencijacija na masovne, populističke filmove i one koji nemaju takav odjek, ali teže umj. domaćajima. U razdoblju zreloga »modernističkog« nij. filma to koincidira s uklapanjem filma u razne avangardne trendove dr. umjetnosti, u skladu s tim i s naglim rastom umj. samosvijesti sineasta, a i s potrebom upoznavanja istaknutih ostvarenja iz dr. sredina, koja se nisu prikazivala iz polit. razloga (konkretno, iz SSSR-a).

Pokret stvaranja umj. kina (franc. *cinéma d'art et d'essai*) zapčinje se u Francuskoj 1924, kada svestranji film. djelatnik *Jean Tésesco* utemeljuje prvo kino avangarde *Vieux-Colombier*; u Parizu su brzo osnovana i druga sl. kina (npr. *Studio des Ursulines* i *Studio 28*), pa utječu i na ideje o stvaranju kinoteke. Poticaj stvaranju umj. kinâ u Vel. Britaniji (engl. *Art House*) dolazi 1925. od londonske grupe *Film Society*, koja je željela podići umj. ugled filma i organizirala projekcije istaknutih nebrit. filmova; klupskog karaktera (inače, pojedina umj. kina djeluju i pri kino-klubovima), skupina je potakla osnivanje prve takve stalne dvorane *Academy* u Londonu 1931, potom i kina *Everyman* 1932. U SAD, smatra se, zametak umj. kinâ (altern. naziv: *little cinema* /to su obično manje dvorane/) jest prikazivanje (1920. u New Yorku) njem. »umjetničkog filma« *Kabinet doktora Cahigarija* (R. Wiene, 1919); promotor filma *Michael Mindlin* potom je organizirao prikazivanja klas. hollywoodskih filmova i premijere inozemnih. God. 1925. *Symon Gould* osniva *International Film Arts Cinema Guild*, međunar. organizaciju umj. kinâ koja, međutim, nije imala većeg utjecaja na njihovo rasprostiranje i djelovanje; takva organizacija nastaje ipak 1955. u Parizu: *Confédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai* (akr. *CICAIE*), u koju se učlanjuje oko 100 kina iz 20 zemalja. Djelatnost umj. kinâ osobito se pojačava upravo 50-ih godina, pod utjecajem kli-

me što su je stvorile razne »novovalne tendencije« i eksperimentalne struje (npr. newyorško umj. kino koje je osnovao *Amos Vogel*), kao i sve učestalije proučavanje filma na sveučilištima (tako kritičarka *Pauline Kael* u *Berkeleyju* vodi umj. kino koje je postalo model za većinu američkih). Potencijalno, specifični suvremeni pandan umj. kinu mogu postati video-dvorane. An. Pet.

UNDERGROUND-FILM (engl.: podzemni film), am. nekonvencionalna i nekomerc. produkcija s kraja 50-ih i iz 60-ih godina, većinom usmjerena na film. eksperimentiranje (→ *EKSPERIMENTALNI FILM*); budući da se radi o produkciji nastaloj izvan prakse → *dominantne kinematografije*, naziv često ima i širu konotaciju, noseći se na razne vidove → *alternativne kinematografije* (i u dr. sredinama i razdobljima, pa i retrospektivno). Autori am. *undergrounda* oslanjaju se o tendencije film. → *avangarde* u Evropi 20-ih i 30-ih godina: s jedne strane primjetan je utjecaj film. nadrealizma iz ranih djela *Luisa Buñuela* i *Jeana Cocteaua*, te film. dadaizma iz projekata *Fernanda Légera*, *Marcela Duchampa* i *Mana Raya*, a s druge nekih predstavnika evr. → *apstraktnog filma* (koji su došli u SAD) — *Lena Lyea*, *Oskara Fischingera* i *Hansa Richtera*. Preteče u sâmim SAD su eksperimentatori u domeni apstraktnog filma (*Mary Ellen Bute*, te braća *James* i *John Whitney*), kao i u djelima intimističke neprofesionalne proizvodnje s elementima nadrealnoga (*Maya Deren*, *Alexander Hammid*, *Curtis Harrington*, *Sidney Peterson*, *Willard Maas*, *Mary Menken*, *Kenneth Anger*, *James Broughton* i *Gregory J. Markopoulos*).

Termin *underground-film* obuhvaća vrlo raznolike tendencije u okvirima eksp. filma, a javlja se prije svega kako reakcija na konvencionalnu (najviše hollywoodsku) produkciju; njihovi se autori zalažu za slobodno istraživanje medija, osoban pristup filmu, te obradbu tema na način »nezamisliv« za oficijalnu proizvodnju. Filmovi su često tehnički nesavršeni (obično snimani 8 mm kamerom), ali rađeni s mnogo emotivne energije, pa mnogo izravnije iskazuju autorov pogled na svijet; njihove važne značajke su i odsustvo fabularnog izlaganja, česta uporaba film. postupaka koji ukazuju na sâm medij (dvostruka ekspozicija, nemirna kamera, montažni skokovi i sl.), te slobodno (pa i drastično) tretiranje seksualnosti, nasilja i rasizma; najčešće nastaju u amat. uvjetima, samofinanciranjem njihovih autora, koji su često i snimatelji i montažeri. Tako su djela *Stana Brakhagea* često neprikazivački oblikovani isječki iz autorova života, djela *K. Angera* i *G. J. Markopoulosa* tretiraju homoseksualnost autorâ, dok ona *Jordana Belsona* i *Larryja Jordana* iskazuju mističke preokupacije. Osim tih autora, koji se bave »tamnim stranama« psihe i društva, postoje i oni skloni ironiji i parodiji (najradije hollywoodskih obrazaca) — npr. *Bruce Conner* te braća *Mike* i *George Kuchar*. Jedan se dio autora bavi i animacijom (najčešće kolaža): *Robert Breer*, *Ed Emshwiller*, *Harry Smith* i *Stan Vanderbeek*. Neki sineasti (prvenstveno → *newyorškog filma*) stvaraju sve više narativna djela ili manje ekstravagantne semidokum. filmove, pa kasnije dijelom prelaze i u dominantnu kinematografiju: *Sidney Meyers*, *Morris Engel*, *Shirley Clarke*, *John Cassavettes* i *Lionel Rogosin*. Unutar »pravoga underground-filma« ističu se radovi *Andyja Warhola*, *Paula Morrisseyja*, *Kena Jacobsa*, *Georgea Landowa*, *Rona Ricea*, *Jacka Smitha*, te braće *Adolfasa* i *Jonasa Mekasa*.

Kako U. ne može računati na širu distribuciju, poč. 60-ih godina nastaje nekoliko udruga autora;

one se brinu za distribuciju takvih projekata, a često i organiziraju festivale eksp. filma. Tako 1960. *Bruce Baillie* na Zapadnoj obali osniva *Canyon Cinema*, iste godine u New Yorku nastaje *The New American Cinema Group*, a 1962. *J. Mekas* — »duhovni vođa« nekonvencionalnog filma u SAD — osniva najpoznatiju: → *Film-Makers' Cooperative*. Istodobno se javljaju časopisi posvećeni gotovo isključivo ovoj vrsti filma (»*Film Culture*«, »*Canyon Cinema News*« i dr.), a ugled stječe i skupina kritičara koji je propagiraju (*J. Mekas*, *Paul Adams Sitney*, *Ken Kelman*, *Sheldon Renan* i *Parker Tyler*).

Premda se ponekad podzemnim filmom nazivaju i razni drugi eksp. pravci u dr. zemljama (u SFRJ su takvoj poetici bliski *Mihovil Pansini*, *Tomislav Gotovac*, *Ivan Martinac*, *Vinko Rozman*, *I. Kaljević* i dr.), U. ipak ostaje bitno američki kulturno-kinemat. fenomen.

LIT.: *R. M. Pike*, *A Critical Study of the West Coast Experimental Film*, Los Angeles 1960; *J. McBride*, *The Contemporary American Avant-garde Program Notes*, New York 1964; *G. Batcock* (urednik), *The New American Cinema*, New York, 1967; *Sh. Renan*, *An Introduction to the American Underground-Film*, New York 1967; *P. Tyler*, *Underground-Film: A critical History*, New York 1969.

B. Vid.

UNIATEC, akr. od franc. **Union Internationale des Associations Techniques Cinématographiques**, međunar. savez društava film. tehnike; udružuje neovisne organizacije koje rade bez profita, a bave se teh. aspektima filma i televizije, film. pronalazaštvom, specifičnim film. umijećima (npr. trik-fotografijom) i onim granama znanosti koje pridonose unapređivanju kinemat. tehnologije. Osnovan je 1956. na franc. inicijativu, a sredinom 80-ih godina učlanjeno je više od 30 zemalja (među njima i sve »filmske velesile«). Njegov rad odvija se putem redovitih kongresa, u čijem se okviru održava i film. festival — jedini u svijetu koji filmove nagrađuje isključivo zbog tehn. kvaliteta.

Z. Sud.

UNICA (akr. od franc. **Union Internationale du Cinéma d'Amateurs** — Međunarodni savez filmskih amatera /do 1976/, odn. **Union Internationale du Cinéma Non-professionnel** — Međunarodni savez neprofesionalnog filma /od 1976/), svjetska organizacija pokreta kinoamaterizma, kroz koju se ostvaruje suradnja nacionalnih saveza neprofesionalnog filma i videa; djeluje pri UNESCO-u kao nevladina organizacija, s osnovnim ciljem razvijanja kreativnosti sineasta kojima film i/ili video nisu profesija (u tom smislu nastoji na snimanju filmova koji odražavaju osobna stanovišta autora, a ne podliježu komerc. pritiscima). U novije vrijeme UNICA podupire i razvoj video-stvaralaštva, no prednost i dalje vidi u filmu nasuprot potpunoj prevlasti televizije. Ideja o osnivanju takve međunar. organizacije iznijeta je još na 1. međunar. festivalu amat. filma, održanom 1931. u Bruxellesu. Na festivalima u Amsterdamu (1932) i Parizu (1933) ideja je domišljena i ostvarena, pa je na 4. festivalu (1935. u Barceloni) održan i 1. kongres međunar. saveza film. amatera. Današnji naziv UNICA dobiva 1937. u Parizu (na 5. festivalu i 3. kongresu). Stalni godišnji susreti UNICA-e imaju 2 odvojene manifestacije: svjetski festival amat. filma (i videa), te međunar. kongres nacionalnih saveza. Festival se od 1931 (s prekidom za rata 1939–46) održava svake godine u drugoj zemlji, i najstariji je svjetski film. festival uopće (osnovan godinu dana prije → Venecije), ujedno i najznačajniji amaterski. Krug članica UNICA-e neprestano se širi, tako da je 1988 — na jubilaranom 50. festivalu — bilo učlanjeno 25 zemalja. Film. amateri Jugoslavije sudjeluju u osnivanju i radu UNICA-e već od 1932, kada su u Amsterdamu prvi put prikaza-

UNDERGROUND—
FILM M. DEREN,
Ritual
u preobraženom
vremenu



ni filmovi kinoamaterâ iz Zagreba (*Oktavijana Miletica* i *Maksimilijana Pasphe*). Inače, Jugoslavija je u krugu 15 zemalja koje su 1935. i osnovala UNICA-u, a dvaput je bila i domaćin: 1965. u *Dubrovniku* (27. festival i 23. kongres) i 1988. u *Zagrebu* (50. festival i 47. kongres). Uspjesi jugosl. amatera bili su nesumnjivo veći u predratnom razdoblju, no i kasnije je bilo zapaženih i nagrađenih djela i autora.

Z. Sud.

UNITED ARTISTS (akr. **UA**), am. kompanija za proizvodnju i distribuciju filmova, koju su 1919 — u želji da zadobiju čvršću kontrolu nad svojim projektima — osnovala glum. zvijezde *Mary Pickford*, *Charlie Chaplin* i *Douglas Fairbanks*, te redatelj *David W. Griffith*. Do 1927. proizvodi oko 10 filmova godišnje, angažirajući producente poput M. Sennetta. Griffith, čiji filmovi donose gubitke, napušta UA već 1924. Zamjenjuje ga producent J. M. Schenck, koji postaje i predsjednik kompanije (naslijedivši H. Abramsa); sa sobom dovodi suprugu N. Talmadge i neke dr. glumce (W. S. Hart, R. Valentino, B. Keaton i G. Swanson), a ubrzo im se pridružuje i neovisni producent S. Goldwyn. Prvi veći financ. uspjesi tvrtke stižu tek 1928. Početkom zv. razdoblja mnogi od osnivača završavaju karijere, a nadomještaju ih vrsni producenti W. Disney, H. Hughes, A. Korda i D. F. Zanuck, koji žele i veću ulogu u upravi. Osnivači, osobito Chaplin, to ne dopuštaju, pa Schenck i Zanuck ubrzo (1933) odlaze i osnivaju kompaniju 20th Century. S UA surađuje i moćni neovisni producent D. O. Selznick; njihova koprodukcija *Rebecca* (A. Hitchcock, 1940) donosi UA-u prvi Oscar. Nezadovoljni statusom, Disney i Goldwyn prelaze u kompaniju RKO, Korda poč. 40-ih godina završava am. karijeru, novopridošli producenti W. Wanger i H. Roach zadržavaju se kratko, a i komercijalno najuspješniji Selznick odbija dalju suradnju; stoga je UA primorana angažirati niz solidnih, ali uglavnom anonimnih producenata (S. Lesser, D. Loew, H. Stromberg, R. E. Bogea-us, S. Nebenzal), što dovodi do naglog smanjivanja profita, a 1950. gotovo i do financ. kolapsa. Stoga na rukovođeće položaje dolaze P. McNutt,

A. Krim i R. Benjamin, koji s nekoliko hitova (npr. *Afrička kraljica*, 1951, J. Hustona i *Točno u podne*, 1952, F. Zinnemanna) popravljaju saldo. Pod njihovim utjecajem UA okuplja sposobne neovisne producente, pa u okvirima kompanije rade i zvijezde-producenti J. Wayne (*Batjac*), B. Lancaster (*Hecht-Hill-Lancaster*) i K. Douglas (*Bryna*). UA vrhunac i u komerc. i u umj. pogledu dosiže 50-ih i 60-ih godina: broje Oscare osvajaju filmovi W. Wylera, O. Premingera, J. L. Mankiewicza i B. Wildera; dok ostale kompanije zapadaju u krize, profiti UA-a sve više rastu. God. 1967. tvrtku otkupljuje *Transamerica Corporation*, »konglomerat« za osiguranje i financ. usluge, što dovodi do sukoba u upravi UA-a, pa poč. 70-ih godina zapada u krizu; Krim i Benjamin odlaze i 1978. osnivaju vlastitu kompaniju Orion Pictures. Neiskusni novi šefovi UA-a A. Albeck i S. Bach dozvoljavaju enormno visoke troškove za film *Vrata raja* (M. Cimino, 1980) — jedan od najvećih hollywoodskih financ. promašaja uopće, pa kompaniju na rubu bankrota otkupljuju magnat K. Kerkorian i MGM za 380 milijuna dolara. Poslije mnogih smjena u rukovodstvu i promjena naziva tvrtke, organizira se kao *MGM/UA Communications Company*, kojom trenutno rukovode T. Thomopoulos i R. Lawrence.

Snimajući ne više od 10–15 filmova godišnje (s izuzetkom vrlo plodnih 50-ih godina /i do 30 filmova/), UA se svrstava među tzv. *mini-majorse*



am. kinematografije (uz Universal i Columbiju). U 20-im godinama posebno se ističe vesternima W. S. Harta, komedijama Ch. Chaplina i pustolovnim filmovima sa D. Fairbanksom, a 30-e protječu u znaku adaptacija knjiž. djela (npr. u režiji W. Wylera), biografskih filmova i vesterina (npr. *Poštanska kočija*, 1939, J. Forda) (melodrame i musicali, važni za dr. studije, u UA se ne proizvode); 40-ih godina posebno su uspješni redatelji A. Hitchcock, H. Hawks i E. Lubitsch, a 50-ih De. Mann (*Marty*, 1955, nagrađen Oscarom) i u Cannesu /kao prvi am. film uopće/, F. Zinnemann, B. Wilder i S. Lumet, kada se ističu i niskobudžetni thrilleri (npr. R. Aldricha, J. H. Lewisa i D. Siegela); 60-ih godina, kao i dr. velike kompanije, UA se okreće spektaklima (npr. *Priča sa zapadne strane*, 1961, R. Wisea /10 Oscara/), dok 70-ih i 80-ih najveće profite i/ili najbolje kritike donose serije *Pink Panther*, *James Bond* i *Rocky*, te filmovi *Let iznad kukavičjeg gnijezda* (M. Forman, 1975) i *Apokalipsa danas* (F. F. Coppola, 1979).

Za UA su radile mnoge velike zvijezde n. razdoblja (B. Keaton, A. Nazimova, R. Valentino, J. Barrymore, M. Linder, G. Swanson i dr.), kasnije brojni vrhni karakterni glumci (D. Niven, J. McCrea, W. Brennan, G. Cooper, A. Menjou, J. Jones, J. Cotten, I. Bergman, G. Peck, J. Cagney i dr.), dok su zvijezde novijeg razdoblja P. Sellers, S. Connery, R. Moore, C. Eastwood i S. Stallone. Redatelji kompanije bili su, među ostalima, D. W. Griffith (14 filmova), H. King (8) i Ch. Chaplin (8) 20-ih godina, A. Korda (5), W. Wyler (8), J. Ford (5) i K. Vidor (7) 30-ih, D. Sirk (6), A. Dwan (8) i A. Hitchcock (3) 40-ih, J. Huston (5), R. Aldrich (6) i S. Kramer (5) 50-ih, B. Wilder (5), R. Lester (9), B. Edwards (9), R. Wise (7) i T. Richardson (7) 60-ih, W. Allen (8), K. Russell (4) i H. Ashby (3) 70-ih, itd. Poseban umj. doprinos prepoznatljivosti stila kompanije dali su snimatelji G. Toland i R. Maté, scenografi W. C. Menzies, R. Day i L. Wheeler, kostimograf M. Leisen, kompozitori M. Rozsa i D. Tiomkin, te scenaristi B. Hecht, C. Foreman, I. A. L. Diamond i R. Maibaum. Dr. Je.

UNITED PRODUCTIONS OF AMERICA (akr. UPA), am. kompanija za proizvodnju anim. filmova. Osnovani su je 1943. → *Stephen Bosustov* i → *John Hubley* sa skupinom suradnika, koji su 1941 — nezadovoljni autokratskim rukovođenjem i ograničenim mogućnostima kreativnog izražavanja — napustili tvrtku W. Disneyja. God. 1948. otvorili su u Burbanku (California) vlastiti studio sa 175 namještenika, a svoje filmove distribuirali su preko Columbijе. Crtežom i bojom služili su se znatno ekonomičnije od Disneyja, a i sa znatno više inventivnosti i kreativnosti od stand. produkata klas. figuralne animacije. Kako je sredinom 50-ih godina i stil UPA-e postao konvencija, postupno su je napuštali najnadareniji suradnici. Uz već spomenute, posebno značajni autori UPA-e bili su *Gene Deitch*, *Ernest Pintoff*, *Pete Burness* i *Bob Cannon*. Red.

UNIVERSAL, negdje **Universal Pictures**, am. kompanija za proizvodnju i distribuciju filmova, nastala ujedinjenjem tvrtke IMP producenta *Carla Laemmle* sa nekoliko manjih (*Bison*, *Powers*, *Nestor*). I pored početnih uspjeha dugometr. filmovima (npr. *Neptunova kći*, 1914, H. Brenona), studio se orijentira na kratkometražne (1–2 role). Zbog ekonomičnosti Laemmle manje ateljee u New Yorku, New Jerseyju i Californiji zamjenjuje jednim velikim u brdima Hollywooda, naziva ga *Universal City* i svečano otvara 1915; sa sobom

kao tajnika dovodi I. G. Thalberga, koji ubrzo postaje rukovoditelj produkcije. Profiti kompanije naglo rastu, a Thalbergova »čvrsta ruka« ne dozvoljava povlastice ni izuzetno nadarenom E. von Stroheimu (otpušta ga za snimanja filma *Vrtuljak*, 1923). Međutim, Thalberg ubrzo napušta Universal i odlazi u kompaniju L. B. Mayera. Od svih velikih studija U. se najteže prilagođuje zv. filmu; tek po dolasku C. Laemmle jr. na čelo nastaju prestižni filmovi *Broadway* (P. Fejos, 1929) te *Na Zapadu ništa novo* (L. Milestone, 1930) nagrađen Oscarom. Ipak, kriza se proteže kroz čitavo desetljeće, pa poslije komerc. neuspjeha filma *Ploveće kazalište* (J. Whale, 1936) Laemmle prodaje kompaniju (1936) grupi industrijalaca na čelu sa J. C. Cowdinom. Krajem 30-ih godina broj filmova penje se na oko 20, a profiti rastu (međutim, skromno u usporedbi s dr. velikim kompanijama). God. 1946. U. se udružuje s neovisnom tvrtkom *International Pictures* (koju su 1943. osnovali W. Goetz i L. Spitz); Goetz postaje rukovoditelj produkcije, dok Cowdin ostaje na čelu kompanije u New Yorku. Krajem 40-ih godina U. potpisuje ugovor sa J. A. Rankom o distribuciji najboljih brit. filmova, ali to ne donosi dobit (samo prestiž). Stanje se popravlja kada 1952. upravu nad kompanijom preuzima *Decca Records*, koja angažira skupinu sposobnih producenata (A. Rosenberg, R. Hunter, A. Zugsmith) i redatelja (D. Sirk, A. Mann). U. među prvim film. kompanijama otpočinje suradnju s televizijom, što je krajem 50-ih godina zainteresiralo »giganta zabave« MCA, koji 1962. preuzima i Deccu i Universal. Novi rukovoditelj L. Wasserman znalački vodi kompaniju, pa se U. 70-ih godina ponovno svrstava među vodeće, što potvrđuje prvim Oscarom nakon 1930 (za *Žalac*, 1973, G. R. Hilla). U novije vrijeme kompanijom rukovode N. Tannen (od 1972) i F. Price (od 1982), a najveće uspjehe postižu suradnjom s najprofitabilnijim novohollywoodskim redateljem S. Spielbergom.



U. je vjerojatno kompanija najzaslužnija za razvitak filma strave. Još od sredine 20-ih godina gradi specifičan vizualni stil zasnovan prije svega na njem. ekspresionizmu, što je zasluga njem. redatelja P. Lenija, odn. glumca C. Veidta. Posebnu popularnost žanr doživljuje poč. 30-ih godina serijama o Drakuli (B. Lugosi), Frankensteinovu čudovištu (B. Karloff), mumiji (B. Karloff), nevidljivom čovjeku (C. Rains) i vukodlaku (L. Chase jr.). U 30-im godinama U. proizvodi i do 15 musicala godišnje, lansirajući zvijezdu D. Durbin. Poč. 40-ih godina izuzetno je popularna serija o Sherlocku Holmesu (B. Rathbone), kao i detektivski filmovi s Chaneyjem juniorom. Produkcija opada tokom 50-ih godina, ali se

ustraje na jačoj distribuciji stranih (osobito britanskih) filmova. U tom su razdoblju najpopularnije komedije tandemom Abbott/Costello, odn. one s Francisom — »mazgom koja govori«. Potkraj 50-ih i poč. 60-ih godina posebno su profitabilni filmovi redateljsko-glum. tandemom D. Sirk/R. Hudson odn. A. Mann/J. Stewart, te musicali sa D. Day, dok 70-e i 80-e protječu u znaku Spielberga i njegova štićenika R. Zemeckisa.

Najveća zvijezda Universalala u n. razdoblju bio je junak vesterina H. Carey, dok su kasnije — uz već spomenute — za kompaniju radili E. G. Robinson, B. Davis, J. Arthur, M. Dietrich, W. C. Fields i dr.; u »zlatnom dobu« tvrtke pod ugovorom su A. Murphy, J. Wyman, T. Curtis, J. Chandler, M. O'Hara, C. Grant i dr., dok je najveća zvijezda 70-ih C. Eastwood. U Universalovim projektima debitirali su neki od najznačajnijih am. redatelja — J. Ford, W. Wyler, C. Brown, R. Ingram i dr., a među njima i jedna od prvih redateljica — Lois Weber. Specijalisti studija za pojedine žanrove bili su: J. M. Stahl i D. Sirk za melodramu, T. Browning, J. Whale i E. C. Kenton za film strave, H. Koster za musical, A. Hitchcock i R. Siodmak za thriller, A. Mann i D. Siegel za vestern, te J. Arnold za znanstvenu fantastiku. Za U. je vezan početak karijere osebujnog scenarista (kasnije i redatelja) P. Sturgesa, za musicale najčešće je pisao B. Manning, a za vesterne B. Chase. Vizualnom stilu kompanije značajno su pridonijeli snimatelji W. H. Daniels, H. Mohr, J. A. Valentine i R. Metty, scenografi C. D. Hall i A. Golitzen, kostimograf B. Thomas, te maskeri i majstori spec. efekata J. P. Fulton, J. Pierce i B. Westmore, dok su njeni najznačajniji skladatelji bili F. Skinner i Ch. Previn. Dr. Je.

UNSWORTH, Geoffrey, brit. snimatelj (London, 1914 — London, 1978). Član B. S. C. Na filmu od 1932. kao asistent snimatelja (npr. G. Périnala i J. Cardiffa) u brit. ogranku kompanije Gaumont. Od 1937. povremeno snima kratkometr. filmove, dok na cjelovečernjem debitira 1946. Prešavši u kompaniju Rank, najčešće surađuje s komerc. redateljima R. W. Bakerom i K. Annakinom. Napustivši Rank, radi na svojim najznačajnijim projektima (i u SAD): *Becket* (P. Glenville, 1964, nominacija za Oscar za fotografiju u boji), *2001: Odissea u svemiru* (S. Kubrick, 1968), gdje uz J. Alcottu razvija tehniku → prednje projekcije, *Cromwell* (K. Hughes, 1970), *Kabare* (B. Fosse, 1972, nagrađen Oscarom), gdje sugestivno dočarava raskalašeni Berlin pred početak faš. razdoblja, *Ubojstvo u Orijent-ekspresu* (S. Lumet, 1974, nominacija za Oscar), *Avanture »Sretnih lady«* (S. Donen, 1975) i *Superman* (R. Donner, 1978); u filmovima *Tesa — čista žena* (R. Polanski, 1979) i *Superman II* (R. Lester, 1980) sudjeluje samo u počecima snimanja, a dovršavaju ih Gh. Cloquet odn. R. Paynter. Svojim opsežnim opusom svrstao se među najveće majstore uporabe kolora i spec. efekata u suvremenoj brit. i svjetskoj kinematografiji.

Ostali važniji filmovi: *Ljudi iz dva svijeta* (Th. Dickinson, 1946, sa D. Dickinsonom); *Blanche Fury* (M. Allégret, 1947, sa G. Greenom); *Scott od Antarktike* (Ch. Freund, 1948); *Plava laguna* (F. Lauder, 1949); *Paulk i muha* (R. Hamer, 1949); *Žuti leptir* (R. Thomas, 1950); *Robin Hood* (K. Annakin, 1952); *Novčanica od milijun funti* (R. Neame, 1953); *Grimizna dolina* (R. Parrish, 1954); *Pakleni vozači* (C. Endfield 1957); *Noć koja se pamti* (R. W. Baker, 1958); *Sjeverozapadna granica/Granica u plamenu* (J. L. Thompson, 1959); *Svijet Suzie Wong* (R. Quine, 1960); *300 Sparta-*

naca (R. Maté, 1962); *Tamahine* (Ph. Leacock, 1963); *Džingis-kan* (H. Levin, 1964); *Kompanija za ubojstva* (B. Dearden, 1969); *Tri sestre* (L. Olivier, 1970); *Ljubav i patnja, i cijelo to smeće* (A. J. Pakula, 1972); *Abdikacija* (A. Harvey, 1974); *Špijun koji je uništio svoje veze* (K. Hughes, 1974); *Povratak Pink Panthera* (B. Edwards, 1974); *Zardoz* (J. Boorman, 1974); *Kraljevski fleš* (R. Lester, 1975); *Pitanje vremena* (V. Minnelli, 1976); *Nedostižni most* (R. Attenborough, 1977); *Velika pljačka vlaka* (M. Crichton, 1979).

URBAN, Charles, brit. producent am. podrijetla (Cincinnati, Ohio, 1871 — 29. VIII 1942). Isprva prodavač Edisonova fonografa u SAD, potom vlasnik fonografskoga i kinetopskopskog prikazivašta (*parloura*) u Detroitu; 1896. otkupljuje prava na eksploataciju prvoga am. projektora (*vitascopa*) za sav. državu Michigan. Prešavši 1897. u London, menadžer je tamošnje Edisonove filijale *Magure and Baucus* (kojoj 1898. mijenja ime u *The Warwick Trading Company*). Učestvovao u film. proizvodnji; tako njegovi snimatelji među prvima realiziraju reportaže o burskom ratu, a U. surađuje sa C. M. Hepworthom i F. Mesguichem. God. 1903. osniva vlastitu *The Charles Urban Trading Company*, kojom distribuira filmove am. kompanije Vitagraph (od 1907. i igrane svoga franc. poduzeća *Eclipse*), koje je pripojio svojoj brit. kompaniji). Najznačajniji su, međutim, njegovi dokum., putopisni i, osobito, vrlo popularni obrazovni filmovi; u okviru serije *Nevidljivi svijet* (Unseen World) njegov je suradnik Percy Smith među prvima uopće upotrijebio stop-fotografiju (zaustavljeni pokret) u znanstvene svrhe — kako bi prikazao rast biljke. Proizvodi i reklamne filmove (npr. za Dewar's Whisky). Prvi izraziti biznismen brit. kinematografije, 1906. povezuje se s bankarskim krugovima, organizira »gala-projekcije«, a upušta se i u pionirske pothvate. Tako je već 1900. sklopio ugovor sa → *Georgiom A. Smithom*, omogućivši mu da 1906. patentira dvobojni kolor-proces; nakon velikoga komerc. uspjeha tog pothvata, U. osniva specijalni ogranak svoje tvrtke *Kinematocolor* (1908) i do 1910. potpuno se posvećuje filmu u boji. Najviše uspjeha ima za ono doba rekordno dugim dokum. filmom (150 min) *Durbar u Delhiju* (Durbar at Delhi, 1911), o svečanostima u čast brit. potkralja Indije. Ambicija da stekne monopol nad patentom dovodi do sudskog procesa koji U. gubi 1914. Stoga se 1916. vraća u SAD, a 1917. raspoređuje svoju tvrtku.

An. Pet.

URBANSKI, Jevgenij Jakovljevič, sovj. glumac (Moskva, 27. II 1932 — 5. XI 1965). Diplomirao (1957) na školi glume Moskovskoga hudožestvenog teatra; karijeru otpočinje u kazalištu Stanislavski. Još kao student povjerena mu je gl. uloga u filmu *Komunist* (J. J. Rajzman, 1958) — demobiliziranoga komun. frontovca koji organizira gradnju prve sovj. električne centrale; čvrste pojave i izražajna lica, U. je podario iznimnu uvjerljivost patosu i idealizmu gl. lika, i nametnuo se kao jedna od najzanimljivijih prinova sovj. kinematografije tog razdoblja. Znatno su različiti njegovi idući glum. zadaci: epizoda ogorčenog vojnika-invalida u *Baladi o vojniku* (G. N. Čuhraj, 1959) i gl. uloga geologa opterećenog neuzvraćenom ljubavlju u *Neposlano pismo* (M. K. Kalatozov, 1960). Vrhunac takvog kontrastiranja snažnog karaktera i frustrirajuće situacije u kojoj se našao ostvaruje u *Cistom nebu* (G. N. Čuhraj, 1961) likom pilota strazranog zbog desetogodišnjeg sumničenja za dezerterstvo. Poginuo je nesretnim slučajem na snimanju. O njegovu glum.

stvaralaštvu snimljen je dokum. film *Jevgenij Urbanski* (1968) E. Staševske-Narodicke.

URE, Mary, brit. glumica (Glasgow, 18. II 1933 — London, 3. IV 1973). Školovala se na Central School of Speech and Drama u Londonu. Nakon kaz. uspjeha 1954. potpisuje ugovor sa producentom A. Kordom i debitira u filmu *Oluja nad Nilom* (Z. Korda i T. Young, 1955). Preferirajući kazalište, gdje je uspješna i u klas. repertoaru (npr. Shakespeare) i u suvremenom (npr. J. Osborne /njen prvi suprug/), na filmu nastupa rijetko. Prvu veću ulogu i uspjeh ostvaruje likom nezadovoljne žene koja muža vara s njegovim najboljim prijateljem u ekranizaciji Osborneova komada *Osrami se gnjevno* (T. Richardson, 1959). Iduće godine nominirana je za Oscar za epizodu za lik zrele žene u koju se zaljubljuje iskompleksirani mladić u *Sinovima i ljubavnicima* (J. Cardiff, 1960) prema D. H. Lawrenceu. Plavuša vrlo »bristanskog izgleda«, posebno je uvjerljiva u ulogama frustriranih žena (npr. *Custer, čovjek sa Zapada*, 1968, R. Siodmaka /uz R. Shawa, svoga drugog supruga/). Umrla je nesretnim slučajem nakon kaz. premijere od prevelike količine alkohola i barbiturata.

Ostale uloge: *Windomow način* (R. Neame, 1958); *Iskriplivači uma* (B. Dearden, 1963); *Sreća Gingera Coffeja* (J. Kershner, 1964); *Orlovske ginjače* (B. G. Hutton, 1969); *Odras straha* (W. A. Fraker, 1971).

B. Vid.

URUETA, Chano, meks. redatelj i scenarist. Napušta studij da bi od 1928. u Hollywoodu učio film. zanat. Po povratku u domovinu, debitira 1933 (*Oskornuće* — Profanación); prvi veliki, i međunar. uspjeh ostvaruje soc. filmom *Noć Maya* (La noche de los Mayas, 1939, fotografija G. Figueroe), kojim polemički oslikava prilike u meks. indijanskoj zajednici. Angažiranom tematikom odlikuju se i filmovi *Oni odozdo* (Los de abajo, 1940) po romanu M. Azuele i *Put mačaka* (El camino de los gatos, 1944), koji su — po nekim kritičarima — utjecali na meks. opus L. Buñuela. Ipak, većinu njegove bogate karijere (oko 80 filmova u oko 35 godina, kojima je većinom i /ko/scenarist) predstavljaju tradic. akcioni filmovi (najčešće s radnjom iz meks. revolucija) i melodrame, redovito velikoga komerc. uspjeha, u kojima se oslanja i na privlačnost vodećih meks. glumaca: P. Armendariza (*Jalisco nikad ne gubi* — Jalisco nunca pierde, 1937; *Moj kandidat* — Mi candidato, 1938; *Crni gusar* — El corsario negro, 1944; *Napušten* — El abandonado, 1949), J. Negretea (*Put za Sacramento* — El camino de Sacramento, 1946; *Ako Adelita ode s drugim* — Si Adelita se fuera con otro, 1948), S. Montiel (*Traže se modeli* — Se solicitan modelos, 1953; *Zašto me ne voliš?* — ¿Porqué ya no me quieres?, 1954), Miroslave (*Veličanstvena životinja* — La bestia magnifica, 1952), S. Pinal (*Prodavač lutaka* — El vendedor de muñecas, 1955) i dr. Filmom tog tipa *Perverzna* (La perversa, 1953, sa F. A. Riverom) imao je i festivalskih uspjeha. Glumio je u *Dijelji hordi* (1969) S. Peckinpaha.

Mi. Šr.

URUSEVSKI, Sergej Pavlovič, sovj. snimatelj i redatelj (Petrograd /danas Lenjingrad/, 23. XII 1908 — Moskva, 12. XII 1974). Diplomirao fotografiju (1929) na Umjetničko-tehničkom fakultetu u rodnom gradu (1935), i na Institutu likovne umjetnosti). Na filmu od 1935. kao asistent snimatelja; snimatelj postaje za II svj. rata (npr. dokum. film *Bitka za našu sovjetsku Ukrajinu*, 1943, A. P. Dovženka i J. I. Solncev). Nakon rata prvi uspjeh postiže *Seoskom učiteljicom* (1946) M. S. Donskoja. Ugled i u inozemstvu stječe filmom *Cetredeset prvi* (G. N. Čuhraj, 1956) — pod-

jednako prigušenim kolorom i funkcionalnom uporabom zasićenih boja, kojima sugerira svu stravičnost rata. (Njegov je najveći snim. uspjeh film *Zdravoli lte* (M. K. Kalatozov, 1957); u njemu, kao i u dr. djelima istog redatelja, U. nastoji lik. izraz učiniti maksimalno izražajnim, ali i »vidljivim« (kako bi gledatelje što izričitiije upozorio na stanja junaka i dramatičnost situacija /što je posebno uočljivo u brojnim, vrlo ekspresivnim pokretima kamere/); ekspresivnost vožnje najizrazitija je u sceni rastanka na željezničkoj stanici, kada kamera slijedi junakinju u autobus, unutra prikazuje nekoliko njezinih krupnih planova, a pri izlaženju na mjestu okupljanja vojnika udaljuje se od nje nalazeći se na kranu visoku 15 m (U. je scene snimio u najužoj suradnji sa scenografima K. Stepanovom i V. Kamskim, a konstruirao je i specijalni lift da bi mogao ostvariti dugi kontinuirani kadar). Poznat je i po tome što nije strahovao od prevelikoga svjetlosnog kontrasta u slici (što je u ono doba bilo gotovo nezamislivo), te zbog izrazite pedantnosti (čekajući ponekad i satima optimalne uvjete za snimanje). Ipak, ponekad je radio i improvizatorski: u filmu *Ja, Kuba* (M. K. Kalatozov, 1966) snimao je isključivo iz ruke, te koristio širokokutnik žarišne duljine 9,5 mm, želeći u krupnim planovima postići efekte slične slikama Picassa, Matissea, El Greca i M. Sereela. U inozemstvu najcjenjeniji sovj. snimatelj, nagrađen je brojnim drž. i međunar. nagradama. Režirao je filmove *Bjeg konja-kasača* (Beg inohodca, 1970) i *Pjevaj pjesmu, pjesniče!* (Poj pesnju, poet!, 1973); u oba je i snimatelj, a u potonjemu još koscenarist.

Ostali važniji filmovi (kao snimatelj): *Alitet odlazi u brda* (M. S. Donskoj, 1948); *Kavalir Zlatne zvijezde* (J. J. Rajzman, 1951); *Povratak Vasileja Bortnikova* (V. I. Pudovkin, 1952); *Skala života* (J. J. Rajzman, 1955); *Prvi ešalon* (M. K. Kalatozov, 1956); *Neposlano pismo* (M. K. Kalatozov, 1960).

K. Mik.

URZI, Saro (pr. ime **Rosario Urzi**), tal. glumac (Catania, 24. II 1913 — San Giuseppe Vesuviano, 1979). Isprva se bavi različitim poslovima, a na film dolazi 1939. kao tajnik produkcije; iste godine počinje i glumiti. Ugled stječe sporednom ulogom karabinjerskog podoficira u filmu *U ime zakona* (P. Germi, 1949), za koju je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento; suradnja s Germijem (*Put nade*, 1950; *Razbojnik iz Tacca del Lupo*, 1952; *Zeljezničar*, 1955; *Čovjek od slame*, 1958; *Prokleta prijevarena*, 1960; *Serafino*, 1968; *Alfredo, Alfredo*, 1972) presudna je u njegovoj karijeri, pa ga kritika čak naziva »Germijevim glumačkim fetišom«. U tim filmovima U. — »govorljivi debeljo« — interpretira mahom odvažne i poštene radne ljude, skromne, osjećajne, prirodne i prostodušne, čemu pogoduje i fiz. izgledom, dobroćudnom fizionomijom i spontanom glumom. Uspješno je tumačio i komične likove — npr. veću sporednu ulogu u seriji o don Camillu (*Don Camillo*, 1951; i *Povratak don Camilla*, 1952, J. Duviviera, *Don Camillo i Peppone-poslanik*, 1955, i *Don Camillo monsignore ma non troppo*, 1962, C. Gallonea te *Drug don Camillo*, 1965, L. Comencinija). Ipak, svoju najznačajniju glum. kreaciju daje u suradnji s Germijem — lik žestokog oca sicilijanske djevojke (S. Sandrelli) u *Zavedenoj i napuštenoj* (1963), za što prima nagradu Nastri d'Argento za gl. ulogu te nagradu u Cannesu (*ex aequo*). Glumio je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Tosca* (J. Renoir i C. Koch, 1940); *Pucanj iz pištolja* (R. Castellani, 1941); *Harlem* (C. Gallone, 1942); *Strijela u boku* (A. Lattuada, 1945); *Izvan zakona* (A. Vergano,

1950); *Udri đavola* (J. Huston, 1953); *Pakao u gradu* (R. Castellani, 1958); *Dan lavova* (N. Loy, 1961); *Pjesma svijeta* (M. Camus, 1965); *Ja, ja... pa ostali* (A. Blasetti, 1965); *Put za Korint* (C. Chabrol, 1967).

USKI FILM, u SFRJ: 1) Često upotrebljavani sinonim za supstand. formate (→ **FORMATI**, **FILMSKI**); 2) Pojam koji implicira sve djelatnosti — stvaralačke, uže proizvodne, tehnološke, distribucijsko-prikazivačke — u svezi s tim formatima. To se najčešće odnosi na → *alternativnu kinematografiju*, odn. na film. → *amaterizam*, te na njihovu cjelokupnu problematiku, a posebno na → *reduciranje* filmova na te formate u razne namjenske svrhe (npr. za potrebe škola, institucija, poduzeća, vojske, u putujućim kinima i sl.), dakle u »alternativnoj« → *kino-mreži*. Red.

USPORENI POKRET → **POKRET U FILMU**
USTINOV, Peter, brit. glumac, redatelj, scenarist i pisac (London, 16. IV 1921). Sin Rusa i Francuskinje, školovao se u London Theatre Studiju (1937–39). Glum. karijeru otpočinje već 1938. u kazalištu, dok na filmu nastupa od 1940 (npr. sporedne uloge u ratnim propagandnim filmovima *Jedan od naših aviona nedostaje*, 1941. M. Powella i E. Pressburgera, te *Put prema naprijed*, 1944. C. Reeda /i/ koscenarist/). Korpulentan, podsmješljiva lica, glumeći »s lijenom nonšalancijom«, postupno privlači pozornost i hollywoodskih producenata; međunar. ugled stječe likom infantilnoga ali okrutnoga rimskog cara Nerona u am. spektaklu *Quo vadis?* (M. LeRoy, 1951), za što je nominiran za Oscar za epizodu. Poliglot, otada u filmovima raznih kinematografija tumači vrlo raznolike likove (iz prošlosti, stvarne pov.čnosti, ekscentrike i dr.), raznih rasa, narodnosti i društ. slojeva, često u bizarnim ambijentima;

bazično komičar s izraženim smislom za karikaturalno, najbolje uloge 50-ih godina daje kao brit. prestolonasljednik-slabić u *Beauu Brummellu* (C. Bernhardt, 1954), direktor cirkusa u *Loli Montez* (M. Ophüls, 1955) i simpatični robijaš u filmu *Nismo mi anđeli* (M. Curtiz, 1955), a 60-ih kao pohlepni trgovac robljem u *Spartaku* (S. Ku- brick, 1960) i kao varalica u *Topkapiju* (J. Dassin, 1964); za obje osvaja Oscar za sporednu ulogu. Velik uspjeh postiže 70-ih i 80-ih godina likom detektiva Herculea Poirota iz romana A. Christie (*Smrt na Nilu*, 1978, J. Guillermina; *Zlo pod suncem*, 1981, G. Hamiltona; *Sastanak sa smrću*, 1987, M. Winnera), koji glumi i na am. i brit. televiziji. Bavi se kazališnom, a od 1946. i film. režijom; od njegovih 8 red. projekata (u 7 je i /ko/-scenarist, a u 6 glumac) ističu se *Romanov i Julija* (Romanoff and Juliet, 1961) prema vlastitoj uspješnoj kaz. komediji, u kojoj su zavađene veronske obitelji »pretvorene« u obitelji sovj. i am. poslanika u neutralnoj državi, i *Paklena fregata* (Billy Budd, 1962) prema prozi H. Melvillea, u kojoj je zapažen i ulogom kapetana ratnog broda.

Šireći oko sebe »auru kozmopolitizma«, više-struke nadarenosti, popularnost neprekidno uspješno podržava i u dr. medijima, kao i formalnim i neformalnim istupanjima izvan show-businessa (ambasador je dobre volje UNICEF-a). Objavio je autobiografiju *Dragi ja* (Dear Me, 1977). God 1990. primio počasno plemstvo (Sir).

Njegova prva supruga **Suzanne Cloutier** i kći **Paula Ustinov** su glumice.

Ostali važniji filmovi — kao glumac: *Odette* (H. Wilcox, 1950); *Hotel Sahara* (K. Annakin, 1951); *Egipćanin* (M. Curtiz, 1954); *Spijuni* (H. -G. Clouzot, 1957); *Andeo u Brooklynu* (L. Vajda,

1957); *Lutalice* (F. Zinnemann, 1960); *Duh Crnobradog* (R. Stevenson, 1967); *Komedijaši* (P. Glenville, 1967); *Vrući milijuni* (E. Till, 1968, i koscenarist); *Jedan od naših dinosaura nedostaje* (R. Stevenson, 1975); *Loganov bijeg* (M. Anderson, 1976); *Dvostruko umorstvo* (Steno, 1976); *Ljubičasti taksi* (Y. Boisset, 1977); *Posljednja verzija Beau Geste* (M. Feldman, 1977); *Djevojka iz plemena Ashanti* (R. Fleischer, 1979); *Charlie Chan i bijeg Zelenog zmaja* (C. Donner, 1981); kao redatelj: *Lady L* (1965); *Hammersmith je pobjegao* (Hammersmith Is Gone, 1972); *Memed* (Memed My Hawk, 1983).

LIT.: T. Thomas, Ustinov in Focus, London 1971. Dr. II.

USVAJANJE (objekta), u SFRJ uvriježeni naziv za sastavni dio, radnu fazu u snimanju igr. filma: na odabranomu eksterijernom ili interijernom objektu, ili pak u studijskom prostoru, rukovoditelji svih sektora ekipe (→ **EKIPA**, **FILMSKA**), njihovi pomoćnici i svi potrebni suradnici neposredno pred početak snimanja obavljaju završni pregled tog objekta, kontroliraju razmještaj i funkcionalnost scenogr. elemenata i rekvizite, provjeravaju svjetlosne uvjete i utvrđuju prikladne pozicije kamere i rasvjetnih tijela; sa svim tim u svezi, kao središnji cilj usvajanja, je kadriranje (→ **KADAR**) — postavljanje kadrova koji se namjeravaju realizirati na tom objektu. Neposredno po završetku usvajanja često se vrše i probe s glumcima. Red.
UZELAC, Ivan, animator (Zagreb, 18. XI 1923). Na crt. filmu od 1956. isprva kao fazer. God. 1962–65. animator u Italiji (studio KAPA u Firenci, gdje radi na crt. filmovima za potrebe RAI-ja). Od 1965. ponovno animator Zagreb filma (npr. *Tup-tup*, 1972, N. Dragića i Sreća, 1976, Z. Pavlinića). Zbog oboljenja očiju, u novije vrijeme je asistent redatelja i organizator. Red.

V

VADIM, Roger (puno ime **R. V. Plemiannikov**), franc. redatelj i scenarist (Pariz, 26. I 1928). Sin Rusa i Francuskinje, napušta studij da bi se bavio kaz. glumom; djeluje i kao novinar lista »Paris-Match« i televizije. Na film dolazi kao asistent redatelja (npr. M. Allégreta), potom (ko)scenarist (npr. *Vragoljanka*, 1955, M. Boisronda). Poznat postaje već prvim red. projektom *I bog stvori ženu* (Et Dieu créa la femme, 1956); iako skromne scenar. podloge (što V. nadgrađuje lakoćom pripovijedanja), ta jednostavna priča s radnjom u mondenom Saint-Tropezu, o mladoj ženi (B. Bardot, Vadimova tadašnja supruga) »između« supruge (Ch. Marquand) i njegova mlađeg brata (J.-L. Trintignant), postiže senzacionalan komerc. uspjeh (i međunar. razmjera); slobodnijim pristupom seksualnosti i rušenjem tabuâ na tom polju (što je izazivalo i skandale) djelo se uključuje u trend emancipiranja mlade generacije, zbog suprotstavljanja konvencijama, donekle odražavajući i nihilistički pesimizam mladeži, za neke je povjesničare filma jedan od preteča franc. → *novog vala*, a zaslužno je i za popularizaciju glum. tipa → *nimfete* (1987. snimio je istoimeni, osuvremenjeni i amerikanizirani *remake* sa R. De Mornay u gl. ulozi /And God Created Woman/). Već ubrzo, međutim, postaje očito da V. ne posjeduje osobitu darovitost, pa ni definiraniji svjetonazor: npr. u osuvremenjenoj adaptaciji romana iz XVII st. P. Choderlosa de Laclosa *Opasne veze* (Les liaisons dangereuses, 1959), s njegovom drugom suprugom A. Stroyberg u gl. ulozi. U nastavku karijere (povremeno i u SAD i Kanadi) često poseže za knjiž. predlošcima, nastojeći u njih uklopiti svoje erotske opservacije, a također stalno pronalazeći i njihove nove »utjeloviteljice« (najčešće supruge ili prijateljice): npr. C. Deneuve (*Porok i vrlina* — Le vice et la vertu, 1962) i J. Fonda (*Topli plijen* — La curée, 1966; *Barbarella*, 1967). Do 1989. režirao je oko 25 filmova. Radi i za televiziju (npr. tv-film *Ljubav, nesreća i prošlost* — Bonheur, impair et passé, 1982, kasnije prebačen na 35mm vrpcu). Objavio je autobiografiju *Bardot, Deneuve, Fonda* (1986).

Ostali važniji filmovi: *Zna li se ikad?* (Sait-on jamais?, 1957); *Dramski razbojnici* (Les bijoutiers du clair de lune, 1957); *Umrijeti od užitka* (Et mourir de plaisir, 1960); *Uzda na vratu* (La bride sur le cou, 1961, sa J. Aurelom); *Odmor ratnika* (Le repos du guerrier, 1961); *Dvorac u Švedskoj* (Un château en Suède, 1963); *Vrtuljak* (La ronde, 1964); *Tri koraka u ludilo* (epizoda u omnibusu, 1967); *Tigar jede ljepotice* (Pretty Maids All in the

Row, 1971); *Don Juan je bila žena* (Don Juan 73, 1972); *Vjerna žena* (Une femme fidèle, 1976).

LIT.: M. Frydland, Roger Vadim, Paris 1961.

Pe. K.

VAGENŠTAJN, Anžel, bug. scenarist (Plovdiv, 17. X 1922). Od 19. godine član bugarske KP, za II svj. rata rukovodi partizanskom jedinicom. Diplomirao (1950) scenarij na visokoj film. školi VGİK u Moskvi (u klasi L. J. Arnštama). Na filmu od 1951; njegovi prvi račovi bave se antišaš. temama (npr. *Naša zemlja*, 1953, A. Marinovića). Nakon suvremene komeđije *Adamovo rebro* (A. Marinović, 1956) te musicala *Dvije pobjede* (B. Šaraliev, 1956), značajnog »iskoraka« u bug. kinematografiji, nastaje njegovo ključno ostvarenje — bugarsko-istočnonjem. koprodukcija *Zvijezde* (K. Wolf, 1958) spretno oslikanih likova i dojmljive fabule. U njegova značajnija ostvarenja ubrajaju se i ratna drama *Lanac* (Lj. Šarlandžiev, 1964), biografski film *Ezop* (R. Vlčanov, 1969), te pov. spektakli *Goya* (K. Wolf, 1971, koprodukcija sa NjDR) i *Boris I* (B. Šaraliev, 1984) Suraduje i u dokum. i anim. filmovima, te na tv. N. Pc.

R. VADIM, *Barbarella* (J. Fonda i J. Ph. Law)



VAJDA, Ernest (pr. ime **Ernő Vajda**), am. scenarist i pisac mađz. podrijetla (Komárom, 1887 — Woodland Hills, California, 3. IV 1954). Studirao u Budimpešti. Uspješan komediograf već u Mađarskoj, komadi su mu često ekranizirani u domovini i Njemačkoj. Oko 1925. odlazi u SAD i ubrzo postiže uspjeh na Broadwayu. Na filmu od 1927, ugled stječe surađujući sa H. d'Abbadie D'Arrastom (*Služba za dame* i *Podoknica*, oba 1927). Jedan od uglednijih am. scenarista 30-ih godina, najpoznatiji je po predlošcima za film. operete E. Lubitscha (*Ljubavna parada*, 1929; *Monte Carlo*, 1930; *Nasmijani poručnik*, 1931; *Vesela udovica*, 1934). Na filmu djeluje do 1952, ali se već od 1941. više posvećuje kazalištu, libretistici i romanima (i pod pseudonimom *Sidney Garrick*).

Ostali važniji filmovi: *Sin Indije* (J. Feyder, 1931); *Večeras ili nikad* (M. LeRoy, 1931); *Čovjek koga sam ubio* (E. Lubitsch, 1932); *Neprestano nasmiješena* (S. Franklin, 1932); *Sastanak u Beču* (S. Franklin, 1933); *Barrettovi iz ulice Wimpole* (S. Franklin, 1934); *Ženska pobuna* (M. Sandrich, 1936); *Veliki Garrick* (J. Whale, 1937); *Osobno vlasništvo* (W. S. Van Dyke, 1937); *Marija Antaneta* (W. S. Van Dyke, 1938); *Ostao je na doručku* (A. Hall, 1940).

VAJDA, Ladislao (pr. ime **László Vajda**), španj. redatelj mađz. podrijetla (Budimpešta, 18. VIII 1905 — Barcelona, 25. III 1965). Sin književnika i scenarista Lászla V. (čestog suradnika G. W. Pabsta), od 20. godine montažer u studiju Hunnia. God. 1927. prelazi u Berlin, gdje u kompaniji Tobis napreduje do snimatelja. Režira od 1932. u Londonu — isprva engl. verzije njem. filmskih hitova. Prvi originalni film *Halo, Budimpešta!* (Halló, Budapest!) realizira 1934. u Mađarskoj, gdje s uspjehom djeluje do 1939; kraće vrijeme radi u Francuskoj, 1940. prelazi u Italiju, da bi se 1942. skrasio u Španjolskoj (i ubrzo primio državljanstvo). Četrdesetih i 50-ih godina profilira se kao jedan od vodećih redatelja španj. kinematografije frankističkog razdoblja — prvenstveno melodramama i djelima relig. tematike (npr. *Sedma stranica* — Séptima página, 1950, i *Marcelino, kruh i vino* — Marcelino, pan y vino, 1955), često s popularnim dječjim zvijezdama (npr. P. Calvom). Nakon II svj. rata nastavlja i međunar. karijeru, pa u SR Njemačkoj i Švicarskoj snima nekoliko ambicioznijih projekata (npr. psihol. drama *Dogodio se usred bijela dana* — Es geschah am helllichten Tage, 1958). Za svoj rad primio je u Španjolskoj više visokih odlikovanja.

Ostali važniji filmovi — u Mađarskoj: *Čovjek pod mostom* (Ember a hid alatt, 1936); *Posuđeni dvorac* (A kolcsontért kástely, 1937); *Moja kći nije takva* (Az én lányom nem olyan, 1937); *Magda, nula iz vladanja* (Magdát kicsapják, 1938); u Španjolskoj: *Zelim te za sebe* (Te quiero para mí, 1944); *Užas Andaluzije* (Carne de horca, 1953); *Noć bikova* (Tarde de toros, 1955); *Moj stric Jacinto* (Mi tío Jacinto, 1956); *Andeo u Brooklynu* (Un ángel pasó por Brooklyn, 1957). Mi. Šr.

VAJDA, Marijan, redatelj, scenarist i snimatelj (Zagreb, 1920). Diplomirao pravo u Zagrebu. Na filmu od 1949. kao snimatelj. Od 1951 (*Let na smučkama* /u korežiji sa M. Stojanovićem, inače svojim čestim snimateljem/) režira kratkometr. filmove (76) prema vlastitim scenarijima, uglavnom namjenske. Posebno se istaknuo serijom od 11 turističkih filmova iz 1952–59, te nizom od 6 etnografskih filmova o nar. plesovima iz 1956. i 1961. Izvan tih odrednica izdvaja se dokum. film o umjetnosti *Radovanov portal* (1955), te filmovi o prirodi *Jugo* i *Zelene nedelje* (oba 1959). Realizirao je i 3 igr. filma: ekranizacije kaz. komedija D. Dobričanina (*Zajednički stan*, 1960) odn. K. Trifkovića (*Izbiraka*, 1961), te pokušaj stvaranja suvremenoga zab. filma (*Seki snima — pazi se!*, 1962), koji kritika nije prihvatila. Ubrzo potom (1963) napušta rad u jugosl. kinematografiji i odlazi u inozemstvo. Red.

VALENTINE, Joseph A. (pr. ime **Giuseppe Valentino**), am. snimatelj (New York, 24. VII 1900 — Hollywood, 18. V 1949). Član A. S. C. Iz obitelji tal. useljenika, na filmu od 1920. kao asistent snimatelja (kompanija Paragon); samostalni snimatelj od 1924. Isprva snima komerc. vesterne i pustolovne filmove, dok 30-ih godina stječe ugled stvaranjem slikovnog *glamoura* tipičnog za filmove Universal; tako snima najveće uspjehe → D. Durbin (npr. *Tri pametne djevojke*, 1936, *Ona i njezinih sto*, 1938, *Tri pametne djevojke odrastaju* i *Prva ljubav*, oba 1939, te *Prošetna parada*, 1940, H. Kostera). Oscarom za fotografiju u boji nagrađen je, sa W. C. Hochom i W. V. Skallom, u prestižnom filmu *Ivana Orleanska* (V. Fleming, 1948), ali je u povijesti filma najznačajniji kao snimatelj s kojim je A. Hitchcock 40-ih godina najuspješnije surađivao (*Saboter*, 1942; *Sjenke sumnje*, 1943; *Konopac*, 1948, snimateljski najzahtjevniji: brojne vožnje u skućenoj mizansceni i vrlo dugim kadrovima). Nakon njegove prerane smrti, Hitchcock se opredijelio za suradnju sa → R. Burksom.

Ostali važniji filmovi: *Vesela obmana* (W. Wyler, 1935); *Sjećas li se prošle noći?* (J. Whale, 1935); *Luda za glazbom* (N. Taurag, 1938); *Te izvjesne godine* (E. Ludwig, 1938); *Jedna noć u tropima* (A. E. Sutherland, 1940); *Moj mali vrapčić* (E. Cline, 1940); *Nezavršeni posao* (G. La Cava, 1941); *Granica za grešku* (O. Preminger, 1943); *Supruga u gostima* (S. Wood, 1945); *Otkucaj srca* (S. Wood, 1946); *Veličanstvena lutka* (F. Borzage, 1946); *Opsjednuta* (C. Bernhardt, 1947). K. Mik.

VALENTINO, Rudolph (pr. ime **Rodolfo Alfonso Raffaele Pierre Philibert Guglielmi**), am. glumac tal. podrijetla (Castellaneta, 6. V 1895 — New York, 23. VIII 1926). Sin Talijana i Francuskinje, ne uspijeva se upisati u voj. školu, pa polazi poljoprivrednu. Nezadovoljan, 1912. odlazi u Pariz u potrazi za poslom. Već iduće godine seli u New York, gdje živi u tal. četvrti i uzdržava se raznim poslovima (vrtlar, konobar i dr.), dolažeći povremeno i u sukob sa zakonom zbog sitnih prijestupa. Kao talentinan plesač počinje nastupati po noćnim klubovima, a navodno zarađuje i kao žigolo; ubrzo postaje član plesачke družine (zami-



RUDOLPH VALENTINO

jenio je C. Webba), s kojom nastupa i na Broadwayu. Nakon ponovnog sukoba sa zakonom (iz zatvora ga izvlači glumica A. Nazimova) napušta New York i putuje Amerikom, da bi 1917. stigao u Hollywood. Kao plesač-statist na filmu debitira 1918; iduće 3 godine glumi sporedne uloge došljaka iz »latinskih« zemalja. Utjecajna scenaristica i voditeljica scenar. odjela kompanije Metro, J. Mathis, bira ga za gl. ulogu Francuza zaljubljenog u udatu ženu, koji pogiba u I svj. ratu boreći se protiv rođaka Nijemca, u filmu *Četiri jahača Apokalipse* (1921) R. Ingrama; takvom ulogom odmah postaje zvijezda i oličenje »idealnog ljubavnika« za milijune žena. Stvorivši famu → *latinskog ljubavnika*, postaje simbol muževnosti, strastvenosti i pomalo misterioznog erotizma, zavodnika koji svojim prodornim pogledom osvaja žene; po prvi put jedna muška zvijezda dovodi žensku publiku do »ekstaze«, dok mu muškarcu zamjeraju izvještčenost, izvjesnu feminiziranost i grotesknost. Nakon I svj. rata, kada se mijenja ukus publike i kada se sustav zvijezda počinje bližiti svom vrhuncu, V. — likom romant. stranca tamnije puti — donosi promjenu u tipologiji muških zvijezda: kao suprotnost dotad vodećim, primitivnijim → ljudima od akcije uzetim iz nedavne am. prošlosti, mahom kaubojima i rančerima. Nakon prvog uspjeha, J. Mathis mu i dalje pronalazi sl. uloge (s radnjom mahom u egzotičnim ambijentima), a njegovi filmovi donose nezapamćenu dobit: *Šeik* (G. Melford, 1921), za čijeg se prikazivanja žene padale u nesvijest čim bi se V. pojavio na platnu, *Krv i pijesak* (F. Niblo, 1922), *Preko svih prepreka* (S. Wood, 1922) i *Gospodin Beaucaire* (S. Olcott, 1924). Otada njegova druga supruga, scenografkinja i kostimografkinja N. Rambova, uporno nastoji usmjeriti njegovu karijeru prema više »umjetničkim« filmovima, pa nekoliko njegovih projekata ne polučuje očekivani uspjeh. Istodobno, sve su češći napadi na nj u »žutoj štampi«, koja ga ismijava i optužuje za homoseksualizam, pa i za to što njegovom karijerom upravljaju »jake žene«. I pored toga, njegova 2 posljednja filma vrlo su uspješna: u *Orlu* (C. Brown, 1925) pokušava se dokazati kao »ozbiljan glumac«, dok u *Seikovu sinu* (G. Fitzmaurice, 1926) ponavlja uspjeh *Seika*. Umire iznenada od perforacije čira; njegovu smrt popratila je masovna histerija žena, a spektakularnom sprovodu prisustvovali su ih deseci tisuća (nekoliko je, navodno, počinilo i samoubojstvo). Glumio je u 32 filma. Godinama nakon smrti rastao je mit o njemu, održali su se brojni klubovi obožavatelja,

snimljeno nekoliko njegovih biografija (npr. *Valentino*, 1977, K. Russella), a imao je i mnoge glum. sljedbenike: R. La Rocquea, R. Corteza, R. Novarra, A. Morena, C. Romera, J. Gilberta i dr.

Ostale važnije uloge: *Slatki mali đavoljak* (R. Z. Leonard, 1918); *Velika mala osoba* (R. Z. Leonard, 1919); *Nepoznata mora* (W. Ruggles, 1921); *Osvajalačka moć* (R. Ingram, 1921).

LIT.: N. Rambova, Rudy: An Intimate Portrait, London 1926; B. A. Newman, Rudolph Valentino, Hollywood 1926; G. Ullman, Valentino as I Knew Him, New York 1927; A. Arnold, Valentino, London 1952; R. Oberfest, The Man behind the Myth, New York 1962; I. Schulman, Valentino, New York 1967; R. Prédal/R. Florey, Rudolph Valentino, Paris 1969; N. MacKenzie, The Magic of Rudolph Valentino, London 1974; N. Botram/P. Donnelly, The Love God, London 1976.

B. Vid.
VALERI, Franca (pr. ime **Alma F. Maria Norsa**), tal. glumica, scenaristica i dramatičarka (Milano, 31. VII 1920). Iz žid. obitelji, polazi kaz. akademiju u rodnom gradu. Karijeru otpočinje kao *Franca Norsa*; od 1949. ističe se — kao *Franca Valeri* — komičnim ulogama (s posebnim smislom za karikaturalno isticanje manā) u trupi Tofano-Solari, ubrzo potom i karakternima (npr. Pirandello) u Piccolo Teatru. Na radiju i estradi vrlo je popularna likom *Signorine Snob*. Sa V. Capriolijem (od 1960. suprugom) i A. Bonnuccijem osniva kabaretsko-kaz. družinu *Gobbi*, za koju i piše. Ugled prvorazredne komičarke dovodi je na film 1950 (*Sretnosti varijetea* A. Lattuade i F. Fellinija). Iako rijetko protagonistica, svojim mahom komičnim ulogama (drugim gl. i sporednim) postiže veliku popularnost. Osobito se ističe kao usidjelica koja »lovi« udovca u *Gospodicama s broja 04* (G. Franciolini, 1955), ružna mlada žena u snjeni rođakinje (S. Loren) u filmu *U znaku Venere* (D. Risi, 1955), lažna »fina dama« u *Junaku našeg doba* (M. Monicelli, 1955), lažljivica u *Bigamistu* (L. Emmer, 1956) i, osobito, kao »obična žena velikih aspiracija« u filmu *Pariz ili draga* (V. Caprioli, 1962, i koscenaristica).

Ostale važnije uloge: *Totò u boji* (Steno, 1952); *Villa Borghese* (G. Franciolini, 1953); *Te sablasti* (E. De Filippo, 1953); *Djevojka za trku* (L. Zampa, 1957); *Muževi u gradu* (L. Comencini, 1958); *Ne gubimo glavu* (M. Mattoli, 1959); *Udovac* (D. Risi, 1959); *Snadite se* (M. Bolognini, 1959); *Crimen* (M. Camerini, 1960); *Lavovi na suncu* (V. Caprioli, 1961, i koscenaristica); *Ja, ja... pa ostali* (A. Blasetti, 1965); *Dovoljno je pogledati je* (L. Salce, 1970); *Ljubav u prvom razredu* (S. Samperi, 1980).

Mi. Šr.
VALIĆ (WALITS), Anton, film. snimatelj i redatelj (Travnik, 18. X 1893 — Zagreb, 12. III 1977). Izučio zanat kino-operatera u Beču. U kinematografiju ulazi 1912. kao direktor kina *Apolo* — prvoga u Sarajevu izgrađenog za tu namjenu. Njegova majka Paulina Metz-Valić i ujak Karl Metz bili su prvi zakupci kina *Imperijal*, pa je V. od 1913. direktor i te dvorane; kako je ona posjedovala vlastitu kameru, V. je snimio 4 filma, kojima postaje prvi domaći snimatelj i redatelj u BiH. Prvi — *Svečano otvaranje Napretkova doma u Sarajevu* — snimio je 28. IX 1913, prilikom otvorenja Hrvatskog društva za namještanje djece u zanat i trgovinu »Napredak«, zgrade u kojoj će biti smješteno i kino *Imperijal*. Slijede (svi 1914) *Ustoličenje reis-ul-uleme*, povodom proglašenja Dželaludina efendije Čauševića za prvog poglavara muslimanskoga duhovnog starješinstva u BiH, *Socijalistička proslava 1. maja 1914. godine u Sarajevu* i, najznačajniji, *Sarajevo. Ubojstvo prestolonasljednika Franje Ferdinanda*; svi njegovi filmovi vezani su uz važna društ. zbivanja u Sarajevu onog doba i imali izuzetnu dokum. i hist. vrijednost (u snim. smislu pokazuju sve osobine

ondašnjih filmova: npr. statičnost kamere ili šire planove). Nakon ujedinjenja 1918. V. je preselio u Zagreb i prestao se profesionalno baviti filmom (→ JUGOSLAVIJA, Bosna i Hercegovina). M. Cvi.

VALLI, Alida (pr. ime **A. Maria Altenburger**), tal. glumica (Pula, 31. V 1921). Kći austr. oficira, od 1935. uči glumu na Centro Sperimentale u Rimu. Na filmu debitira 1936 (*Dva narednika* E. Guazzonija) i ubrzo se svrstava među zapažene glumice eskapističkih filmova — komedija i sentimentalnih melodrama. Protagonistica je, npr., kostimiranih filmova C. Gallonea *Manon Lescaut* (1940) i *S druge strane ljubavi* (1940, prema Stendhalovoj *Vanini Vanini*), dok dramski talent iskazuje u *Malomu staromodnom svijetu* (1940) M. Soldatija. Nakon II svj. rata za naslovnu ulogu u Soldatijskoj *Eugeniji Grandet* (1946, prema Balzacu) dobiva godišnju nagradu tal. kritike Nastri d'Argento. Međunarodno poznata postaje otišavši — na poziv producenta D. O. Selznicka (koji od nje želi stvoriti »novu Ingrid Bergman«) — u Hollywood, gdje debitira — protiv volje redatelja — likom preljubnice i ubojice, pripadnice engl. visokog društva s držanjem i ličnošću *femme fatale*, u *Slučaju Paradine* (1947) A. Hitchcocka. U ostala 3 am. filma dobiva neadekvatne uloge, dok je mnogo uspješnija u brit. projektu *Treći čovjek* (C. Reed, 1949), tumačeći tajanstvenu i odanu prijateljicu zloglasnog Harryja Limea (O. Welles). God 1950. vraća se u Italiju. Njezina fiz. privlačnost, otmjena senzualnost i »tamna«, »aristokratska« erotičnost do izražaja ponajbolje dolaze u ulozi grofice koja u burnim vremenima tal. *Risorgimenta* zbog strastvene ljubavi prema austr. oficiru (F. Granger) izdaje domovinu u *Sensu* (1954) L. Viscontija; ta realist. interpretacija žene oprečnih emocija (ljubavi, mržnje, ljubomore, straha) ipak evocira i melodramski koncipiranu operno-romant. junakinju. SI. uspjeh na filmu više ne postiže. Od 1956. glumi i u kazalištu, posebno uspješno u modernijem repertoaru (Wedekind, Ibsen, Pirandello, Miller, Cocteau, Cehov). Uz lik supruge u *Kriku* (1957) M. Antonionija, najbolje film. uloge tog razdoblja ostvaruje u Francuskoj: *Oči bez lica* (G. Franju, 1959), *Poslije duge odsutnosti* (H. Colpi, 1960), *Razgovori karmelićanki* (Ph. Agostini, 1960) i *Ofelija* (C. Chabrol, 1962). Sedamdesetih godina tumači druge gl. ili veće sporedne uloge primjerene dobi: npr. tajanstvene dame, izazivačice neizvjesnosti u mladića obuzetog istraživanjem očeve prošlosti u *Strategiji pauka* (B. Bertolucci, 1969) ili žrtve manijakalnog fašista u *Dva desetom stoljeću* (B. Bertolucci, 1976); najčešće se pak pojavljuje kao majka protagonista s naznakama jake unutarnje napetosti i opsesivnosti, što je izdvaja iz tipiziranosti ostarijih marginalnih likova. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Tajna ljubavnica* (C. Gallone, 1941); *Devet sati, lekcija iz kemije* (M. Mattoli, 1941); *Večeras ništa nova* (M. Mattoli, 1942); *Uvijek će te voljeti* (M. Camerini, 1943); *Zivot počine iznova* (M. Mattoli, 1945); *Čudo zvona* (I. Pichel, 1948); *Hodaj tiho, strance* (R. Stevenson, 1950); *Bijeli toranj* (T. Tetzlaff, 1950); *Čuda se događaju samo jednom* (Y. Allegret, 1950); *Svijet vas osuđuje* (G. Franciolini, 1952); *Strančeva ruka* (M. Soldati, 1953); *Ljubavnici iz Toleda* (H. Decoin, 1953); *Drumski razbojnici* (R. Vadim, 1957); *Brana na Pacifiku* (R. Clement, 1958); *Široki plavi put* (G. Pontecorvo, 1958); *Kralj* (P. P. Pasolini, 1967); *Prova spokojna noć* (V. Zurlini, 1972); *Suspiria* (D. Argento, 1978); *Pakao* (D. Argento, 1979); *Mjesec* (B. Bertolucci, 1979); *Sezona mira u Parizu* (P. Golubović, 1981). Al. Pa.



A. VALLI u filmu *Treći čovjek*

VALLI, Romolo, tal. glumac (Reggio Emilia, 7. II 1925 — Rim, 1. II 1980). Diplomirao pravo u Parmi, gdje se bavio film. i kaz. kritikom. Glum. karijeru otpočinje 1949. u kaz. družini Carrozzone, a ugled stječe 1952–54. u Piccolo Teatru u Milanu; odmjeren nastup, specijalizira se za karakterne likove modernijeg repertoara (Pirandello, Turgenjev, Cehov i dr.). Na filmu debitira 1959. komičnom ulogom šefa u *Pisaru Policarpu* M. Soldatija. Ipak, skloniji izrazitijskim dramskim likovima, najčešće tumači takve veće sporedne uloge, među kojima se osobito ističu one poručnika u *Velikom ratu* (1959) M. Monicellija i smetenog svećenika u *Gepardu* (1963) L. Viscontija. Godišnjom nagradom tal. kritike Nastri d'Argento nagrađen je za epizode u filmovima *Milanska priča* (E. Visconti, 1962), *Vrt Finzi-Continijevih* (V. De Sica, 1971) i *Mali, sasvim mali građanin* (M. Monicelli, 1977). Glumio je i na televiziji. Šest godina bio je umj. rukovoditelj Festivala dvaju svjetova u Spoletu

Ostale važnije uloge: *Pet ošišanih žena* (M. Ritt, 1959); *Djevojka s kovčegom* (V. Zurlini, 1961); *Stranputica* (M. Bolognini, 1961); *Dan lavova* (N. Loy, 1961); *Boccaccio '70* (omnibus, epizoda L. Viscontija, 1962); *Bum* (V. De Sica, 1963); *Bjegunci od braka* (P. i V. Taviani, 1963); *Postojanost razuma* (P. Festa Campanile, 1965) *Mandragola* (A. Lattuada, 1965); *Sah kraljici* (P. Festa Campanile, 1969); *Sakrij se!* (S. Leone, 1971); *Smrt u Veneciji* (L. Visconti, 1971); *Što?* (R. Polanski, 1972); *Zatvoreni obiteljski krug* (L. Visconti, 1975); *Dvadeseto stoljeće* (B. Bertolucci, 1976); *Sjaj žene* (Costa-Gavras, 1979). Da. Mě.

VALLONE, Raf (puno ime **Raffaele Vallone**), tal. glumac (Tropea, 17. II 1916). Diplomirao književnost i bavio se novinarstvom; bio je nogometaš FC »Torina«. Na film dolazi zahvaljujući prijateljstvu sa G. De Santisom, koji mu daje gl. ulogu u *Gorkoj riži* (1949). Njegov južnjački izgled (majka iz Calabrije), kao i nedostatak glum. školovanja, pogoduju neorealist. filmovima, pa V. — mahom pozitivnim likovima u borbi za »glu egzistenciju« — ubrzo postaje jedan od vodećih tal. glumaca igrajući u značajnim projektima neorealizma *Nema mira među maslinama* (G. De Santis, 1949), *Put nade* (P. Germi, 1950),

Zabranjeni Krist (C. Malaparte, 1950) i dr. Njegovu izrazitu muževnost i fotogeničnost od 1952. koriste i redatelji izvan Italije: najčešće u Francuskoj (npr. *Thérèse Raquin*, 1953, M. Carnéa), SR Njemačkoj (npr. *Rose Bernd*, 1957, W. Staudtea) i Španjolskoj (npr. *Prodavačica ljubice*, 1958, L. C. Amadorija). U Francuskoj od 1958. glumi i u kazalištu, osobito uspješno u *Pogledu s mosta* A. Millera (zapažen je i u ekranizaciji tog komada /S. Lumet, 1962/). Nakon toga sve češće igra u am. filmovima (uglavnom likove »latinskog« podrijetla i temperamenta), kao i na televiziji.

Njegova supruga **Elena Varzi** i kći **Eleonora Vallone** također su glumice.

Ostale važnije uloge: *Srca bez granica* (L. Zampa, 1949); *Anna* (A. Lattuada, 1951); *Crovene košulje* (G. Alessandrini, 1952); *Rim, 11 sati* (G. De Santis, 1952); *Plaža* (A. Lattuada, 1953); *Opsesija* (J. Delannov, 1954); *U znaku Venere* (D. Risi, 1955); *Tajna sestre Angèle* (L. Joannon, 1955); *Guendalina* (A. Lattuada, 1956); *Garsonjera* (G. De Santis, 1960); *Ciocciara* (V. De Sica, 1960); *El Cid* (A. Mann, 1961); *Fedra* (J. Dassin, 1962); *Kardinal* (O. Preminger, 1963); *Tajna invazija* (R. Corman, 1964); *Priča o Jean Harlow* (G. Douglas, 1965); *Nevada Smith* (H. Hathaway, 1966); *Dobar posao u Italiji* (P. Collinson, 1969); *Kremaljsko pismo* (J. Huston, 1970); *Topovi za Córdoba* (P. Wendkos, 1970); *Dvojoj* (L. Johnson, 1971); *U Milanu ubijaju subotom* (D. Tessari, 1971); *Pupoljak* (O. Preminger, 1975); *Ljudski faktor* (E. Dmytryk, 1975); *Druga strana ponoći* (Ch. Jarrott, 1977); *Grčki brodovlasnik* (J. L. Thompson, 1978); *Gotovo savršena veza* (M. Ritchie, 1979); *Pustinjački lav* (M. Akkad, 1979); *Povratak u Marseille* (R. Allio, 1980); *Sezona mira u Parizu* (P. Golubović, 1981); *Paradigma* (K. Zannussi, 1985). D. Šva.

VAMP, ženski tip u → sustavu zvijezda; naziv potječe od riječi *vampir*, prema liku iz romana *Brama Stokera* (→ DRAKULA), odn. od »ženske varijante« tog lika sa slike *Vampira* engl. slikara *Philipa Burne-Jonesa* (izložena 1897, neposredno po pojavi romana, izazvala je skandal svojom morbidnom erotičnošću): žene »vampijskih nagnuća« s trijumfalnim osmijehom nad tijelom muškarca koji ne odaje znakove života. Izraz *vamp* potom se povremeno rabi u svezi s pojedinim likovima knjiž. i kaz. produkcije, a od 2. desetljeća XX st. (ponajviše zahvaljujući serijalu »Vampiri«, 1915, *Louisa Feuilladea*) sve se češće upotrebljava kao kvalifikativ u tipologiji ženskih film. likova i zvijezda, ubrzo i u svezi sa zbiljskim osobama, a odnoseći se uvijek na privlačne, zavodljive, za muškarce najčešće sudbonosne žene začudna izgleda i/ili ponašanja. Na filmu, naziv se — ponekad i retrospektivno, u povijestima i sociologijama filma — odnosi na dan. glumice iz razdoblja 1912–14 (pa i na *Astu Nielsen*), na franc. glumicu *Musidora*, na am. → *fatale žene* (npr. *Thedu Baru* — osobito nakon filma »Bila jednom jedna luda«, 1915, *Franka J. Powella*) ponekad i na tip → *mondenke* iz 20-ih godina, a 1922. prodire čak u Japan (glumica *Shoharu Hanayagi*); za II svj. rata često se, i posve sinonimno, rabi u svezi s tipom → *pin-up*. Najmeritornija uporaba termina sreće se u tipologiji → *Erna Patalasa*, koji tvrdi da se svojstva vampa najsublimiranije iskazuju u pojedinim zvijezdama iz 30-ih godina (osobito *Greta Garbo*, *Marlene Dietrich*, na specifičan način *Mae West* i *Jean Harlow* u SAD, potom *Zarah Leander* u Njemačkoj, napokon *Arletty* u Francuskoj /posebno u »Djeci raja«, 1944, *Marcela Carnéa*). Po toj tipologiji, kao i u raznim njoj komplementarnim definicijama, V. je superiorno,

»nedostižno« žensko biće, ljepote koja (barem zbog začudnosti u prikazanom okolišu) općinjuje, osoba snažnoga »personalnog magnetizma« koji je sudbinski za »privučenoga«, a koja — i više no ljepotom — privlači tajanstvenošću, »nedokučivom unutrašnjošću« (stoga *G. Garbo* nazivaju »Sfingom«), često protuslovnim činima, moralom i postupcima »onkraj dobra i zla«, spojem snage i osjetljivosti, nježnosti i surovosti, dobrotomjarnosti i beskrupuloznosti, kao spoj zbiljske žene i »sna« (fantazije o njoj), ponekad i kao ishodište za razvijanje »motiva Erosa i Thanatosa«. Taj tip, artifičijelan ali i arhetipski (npr. *Mona Lisa*), u stvari predstavlja lik žene optimalno različite od muškaraca i njemu suprotstavljene, stoga za nj i nepoznanice, susret s kojom mora završiti kobno; budući da su takvi film. likovi plod »muške fantazije« u »društvu muškaraca«, V. — uništavajući muškarca — ne ostaje »nekažnjen«, već upropaštava i sebe. Općenito, V. se u kinematografiji javlja u »naivi« ranoga nij. filma, a potom — zbog svoje romant. atraktivnosti, kao opozicija svim realističnijim likovima — potkraj 20-ih i 30-ih godina u prestižnim melodrama (često kozmopolitskog ugođaja), ponekad s radnjom u prošlosti, u bizarnim, egzotičnim, teško dostupnim krajevima i ambijentima, nerijetko kao bitna značajka u uobličavanju pov. ličnosti. Za II svj. rata — zbog eskapističkih karakteristika koje su se tada mogle jasnije zapaziti — V. naglo gubi na popularnosti, pa se tek povremeno pokušava obnoviti (npr. pojedine uloge *Catherine Deneuve*).

LIT.: *E. Morin*, *The Stars*, New York/London 1960; *E. Patalas*, *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963; *H. Scheugl*, *Sexualität und Neurose im Film*, München 1978.

An. Pet.

VAN BRAKEL, Nouchka → **BRAKEL, Nouchka** van

VANCINI, Florestano, tal. filmski i tv-redatelj (Ferrara, 24. VIII 1926). Prekida studij da bi se posvetio novinarstvu. Na film dolazi 1949. i ubrzo stječe ugled kao dokumentarist (npr. *Vozači kamiona* — *Camionisti*, 1950; *Delta rijeke Po* — II delta padano, 1951; *Nosačice kamenja* — *Portatrici di pietre*, 1952). Na igr. filmu isprva asistira M. Soldatiju i V. Zurliniju, dok zapaženo debitira 1960 (*Duga noć 1943.* — *La lunga notte del '43* /nagrađen *ex aequo* za debitantski film u Venečiji/); djelo — prema jednoj od *Pet priča iz Ferrare* G. Bassanija — je polit. drama inspirirana tragičnim događajem s kraja faš. ere. Nakon uspjeha soc. filma *Banda Casaroli* (La banda Casaroli, 1962), o glasovitog razbojničkoj družini u poratnoj Bologni, slijede 2 psihol. drame suvremene tematike: *Topli život* (La calda vita, 1964), o djevojci (C. Spaak) opsjedanoj od trojice muškaraca (1 zreloga i 2 mladića), i *Mijene naše ljubavi* (Le stagioni del nostro amore, 1966), o intelektualcu u krizi (E. M. Salerno). Zanimanje za tal. povijest i polit. život iskazuje filmovima *Bronte* — *kronika jednog pokolja o kojem udžbenici povijesti ne govore* (Bronte — cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato, 1971, koprodukcija sa SFRJ), o represiji garibaldinaca nad sicilijanskim selom Bronte koje se pobunilo protiv Burbonaca, i *Zločin Matteotti* (Il delitto Matteotti, 1973, Specijalna nagrada *lex aequal* u Moskvi), o umorstvu socijal. prvaka G. Matteottija od strane fašista, u kojem se — iako posjeduje snagu demistificirajuće dokumentarnosti — donekle zapaža vulgarizacija problema i ideol. pamfletizam. U taj se kontekst dijelom uklapa i drama *Gorka ljubav* (Amore amaro, 1974), o tragičnoj ljubavi žene srednjih godina (L. Gastoni) i mladića iz nižeg staleža, u atmosferi bigotne i konformirane tal. provincije faš. razdoblja.



VAMP, gore: J. HARLOW; dolje: M. WEST



Kolebajući između estetizma i pokušaja što realističnije prezentacije angažiranih tema, bez prepoznatljivijeg red. stila, od druge polovice 70-ih godina sve manje privlači pažnju kritike, pa se posvećuje televiziji (npr. 2. ciklus nastavaka serije *Hobotnica* /La piovra/).

Ostali važniji filmovi: *Dugi dani osвете* (I lunghi giorni della vendetta, 1967, špageti-vestern pod pseudonimom Stan Vance); *Četvoro na ljetovanju* (Violenza al sole/L'isola/Un'estate in quattro, 1969); *Nasilje* — *peti sila* (La violenza: quinto potere, 1972); *Gradanska drama* (Un dramma borghese, 1979).

Al. Pa.

VAN CLEEF, Lee, am. glumac (Sommerville, New Jersey, 9. I 1925 — Oxnard, California, 16. XII 1989). Nakon II svj. rata (u mornarici) kraće vrijeme knjigovoda i glumac-amater. Na Broadwayu debitira 1950, a na filmu 1952 (kao jedan od protivnika šerifa /G. Cooper/ u vesternu *Točno u podne* F. Zinnemanna). Koščata lica »orientalne« fizionomije uskih »lisičjih« očiju i opora glasa, nakon J. Elama i N. Branda najpoznatiji je film. grubijan (*heavy*) 50-ih godina; uloge zlikova-

ca i ubojica igrao je u više od 100 film. i tv-produkcija (uglavnom vesterna i dr. akcionih). Kada mu je am. karijera počela opadati, sredinom 60-ih godina iznenada postaje zvijezda tzv. špageti-vesterna — nakon C. Eastwooda najznačajniji protagonist podžanra (u čijem se liku miješaju crte negativca i pozitivca). Taj novi status stječe filmovima S. Leonea *Za dolar više* (1965) i *Dobar, ružan, rđav* (1966), a potvrđuje u brojnim dr. projektima 60-ih i 70-ih godina. Otada nastupa uglavnom na am. televiziji — u akcionim tv-serijama.

Ostale važnije uloge: *Tajna sobe br. 17* (A. La-ven, 1953); *Veliki kombo* (J. H. Lewis, 1955); *Porez na okrutnost* (R. Wise, 1955); *Osvajac Džingis-kan* (D. Powell, 1956); *Serif na Divljem zapadu* (N. Taurog, 1956); *Obračun kod O. K. Corrala* (J. Sturges, 1957); *Metalna zvijezda* (A. Mann, 1957); *Mladi lavovi* (E. Dmytryk, 1958); *Bravados* (H. King, 1958); *Jahač osvetnik* (B. Boettcher, 1959); *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (J. Ford, 1962); *Sokolov plijen* (S. Sollima, 1967); *Plaćenik* (S. Corbucci, 1968); *Barquero* (G. Douglas, 1969); *El Condor* (J. Guillermin, 1970); *New York 1997* (J. Carpenter, 1981).

Ni. Š.

VANCURA, Vladislav, čehosl. redatelj, scenarist i pisac (Haj, 23. VI 1891 — Prag, 1. VI 1942). Diplomirao medicinu i radio kao liječnik. Postupno se okreće književnosti; kao romansijer i komediograf smatra se jednim od vodećih čeških u XX st. Kao i mnogi drugi avangardni evr. pisci, nakon I svj. rata počinje se zanimati za film i 1932. sa S. Innemannom korežira cjelovečernji igrani *Pred maturu* (Pred maturitou). Njegov prvi samostalni film *Na sunčanoj strani* (Na sluneční straně, 1933), o zajedničkom odrastanju djece iz bogate i iz siromašne sredine u sirotištu, pokazuje utjecaj Makarenkovih ideja i Vancurino komun. uvjerenje. Publika ga, međutim, nije prihvatila, kao ni idući *Marica nevjernica* (Marijka nevěrnice, 1934), prikaz života u selu ortodoksnih Židova izuzetne vizualne ljepote. Zbog komerc. neuspjeha producenti mu dulje ne pružaju novu šansu; kada je konačno dobiva, za suredatelja niu je dodijeljen iskusni V. Kubásek, s kojim zapaženo realizira *Ljubav i ljude* (Láska a lidé, 1937), u ambijentu auto-trka, i *Naše hvalisavce* (Naši furianti, 1938), seosku dramu prema klas. češkom komadu. Za razliku od opsežnoga knjiž. djela, V. nije ostvario i adekvatan film. opus, jer su ga — kao taoca nakon atentata na Heydricha — strijeljali nacisti. Prema njegovim knjiž. predlošcima snimljeno je više filmova (npr. *Markéta Lazarová*, 1967, F. Vlčila i *Hirovito ljeto*, 1968, J. Menzela). God. 1946. posmrtno mu je dodijeljena titula *narodni umjetnik ČSSR-a*.

To. K.

VANDERBEEK, Stan, am. sineast (New York, 1931 /negdje 1927/). Studirao arhitekturu i lik. umjetnosti. Isprva se bavi slikarstvom i kaligrafijom, sudjeluje u radu avangardne plesne skupine, scenograf je na televiziji. Djelujući na filmu, postupno postaje jedan od najistaknutijih predstavnika am. → *underground-filma*. Njegovi film. projekti rađeni su na principu kolaža: u početku su to anim. kolaži (npr. *Što, tko, kako* — *What Who How*, 1955), zatim kolažiranje raznih film. tehnika (npr. *Achoo Mr. Kerroochev*, 1960, animacija crteža i novinskih izrezaka sa »živim« snimkama), napokon — od sredine 60-ih godina — posvećuje se → *proširenom filmu*, pa stvara »filmske murale« i »filmske žurnale snova« — višestruke projekcije vlastitih filmova u posebno sagrađenoj kupoli na koju se simultano projiciraju filmovi (*Movie-Drome*). U tom razdoblju ističe se snimanjem happeninga i umj. akcija avangardnih umjetnika (npr.

C. Oldenburga i A. Kaprowa). Dok poč. 60-ih godina veći dio njegovih filmova posjeduje satiričnu i polit. dimenziju, od kraja desetljeća značajan je zbog prenošenja koncepta → *strukturnog filma* u medije videa, kompjutorskog filma i multimedijskog izražavanja (npr. *Film Form No. 1*, and *No. 2*, 1970; *Symetrics*, 1972; *Computer Generation*, 1973).

Svestran stvaralac (njegov opus obuhvaća još fotografije, skulpture, umj. predmete i instalacije), V. je — uz S. Brakhagea, G. J. Markopoulosa, K. Angera i E. Emshwillera — najistaknutiji am. filmski eksperimentator 60-ih i 70-ih godina (→ NEW AMERICAN CINEMA).

Ostali važniji filmovi: *Summit* (1963); *Move-Movies* (1965); *Collide-oscope* (1966); *Poemfield* (1968).

B. Vid.

VAN DER HEYDE, Nikolai → HEYDE, Nikolai van der

VAN DER LINDEN, Charles Huguenot → LINDEN, Charles Huguenot van der

VAN DYKE, Willard, am. redatelj, producent i snimatelj (Denver, Colorado, 5. XII 1906 — New York, 23. I 1986). Nakon studija na California University bavi se raznim poslovima (bankovni činovnik, službenik osiguravajućeg zavoda, rendgenski tehničar i dr.). S ugledom vrhunskog fotografa u Californiji, poč. 30-ih godina pridružuje se utjecajnoj dokumentarističkoj grupi *The New York Film and Photo League* (L. Hurwitz, H. Kline, R. Steiner, P. Strand), a potom i grupi → *Frontier Films*. Jedan je od trojice snimatelja glasovitog dokum. filma *Rijeka* (1937) P. Lorentza. Svoj prvi dokum. film *Grad* (The City, 1939) realizira u korežiji sa R. Steinerom (kojem je 1940. suradnik u filmu *Ruke*); jedan od najimpresivnijih dokum. filmova tog razdoblja, to djelo o životu New Yorka (tekst L. Mumforda) ističe se realizmom skrivene kamere, eksperimentima s montažom i zvukom (muzika A. Copland) i, za to vrijeme rijetkost, mjestimičnim humorom tonovima. Sl. tematike je njegov samostalni *Gradić u dolini* (Valley Town, 1940), o problematici indus. mjesta, a vrlo je zapažen i *Most* (The Bridge, 1942); njegove red. projekte odlikuje ljepota slike i soc. vizija tematike. Za II svj. rat producent je u *War Informations' Overseas Motion Picture Bureau*. Njegov *San Francisco* (1945) službeni je film. dokument o osnivanju UN. Nakon rata nastavlja karijeru redatelja, producenta i snimatelja dokum. filmova (za razne kompanije, te za televiziju). Ističu se znanstveni *Putovanje u medicinu* (Journey into Medicine, 1945) te, posebno, *Neboder* (Skyscraper, 1959, sa Sh. Clarke). Slobodouman i liberalan, za am. prilike lijevo orijentiran, odgovarao je pred kongresnim Komitetom za antiameričku djelatnost i bio oslobođen. God. 1965–73. bio je direktor film. odjela Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku; otkupljujući niz kopija kao značajne umj. domete, podržavao je am. → *underground-film*. U tom razdoblju, kao potpredsjednik → FIAF-a, «otkriva» (posredovanjem jugoslavenske kinoteke) jugoslavenski dokum. i anim. film, te ih kroz 2 velike manifestacije u New Yorku predstavlja am. publici. Posljednje godine života predavao je film na Columbia Universityju.

V. Pog.

VAN DYKE, W.S. (pr. ime **Woodbridge-Woody Strong Van Dyke II**), am. redatelj (San Diego, California /negdje Seattle, Washington/, 26. III 1889 — Hollywood, 5. II 1943). Već kao dječak uz majku nastupa u vodviljima. Na filmu od 1916. kao jedan od asistenata redatelja u *Netrpeljivosti* D. W. Griffitha; već od iduće godine

režira (kompanija Essanay u Chicagu, potom razne tvrtke, od 1928. MGM) — prosječno 3 filma godišnje. U 20-im godinama specijalizira se za vesterne (npr. B. Jonesa i T. McCoya) i egzotične pustolovine, dok umj. ugled stječe preuzevši od R. J. Flahertyja režiju pustolovne melodrame *Bi-jele sjene* (White Shadows in the South Seas, 1928). Prijelomna u njegovoj karijeri je god. 1934. sa 2 zapažena djela: gangsterskim filmom *Manhattanska melodrama* (Manhattan Melodrama), poznatim i po tome što je gangster Dillinger ubijen po izlasku iz kina u kojem ga je gledao, i *Tankim čovjekom* (The Thin Man), prvim u popularnoj seriji o detektivu Nicku Charlesu (W. Powell) (režirao je još 3 nastavka: *Poslije tankog čovjeka* — After the Thin Man, 1936; *Još jedan tanki čovjek* — Another Thin Man, 1939; *Sjenka tankog čovjeka* — Shadow of the Thin Man, 1941). Autor je prvoga zv. filma o → Tarzanu (*Tarzan, čovjek-majmun* — Tarzan the Ape Man, 1932) i otkrivač → J. Weissmullera. Najveći kritičarski uspjeh i 4 nominacije za Oscar (i za najbolji film i režiju) ostvaruje melodramom «u pozadini» čuvenog potresa *San Francisco* (1936). Iako je važio za tipičnog redatelja melodrama, te opereta (npr. *Princeza Marietta* — Naughty Marietta, 1935; *Rose Marie*, 1936; *Ljubavnici* — Sweethearts, 1938 /svi sa J. Mac Donald i N. Eddyjem/), snalazio se i u akcionim žanrovima (npr. *Ustani i bori se* — Stand up and Fight, 1939). Velik uspjeh postigao je još jednom od najduhovitijih screwball-komedija *Kakav divan svijet* (It's Wonderful World, 1939), te hitchcockovskim thrillerom *Bijes na nebu* (Rage in Heaven, 1941), s motivom ljubavnog trokuta i ljubomorom kao pokretačem radnje. V. ostaje zapamćen kao jedan od najpouzdanijih redatelja klas. Hollywooda, koji — i pored prividne nemarnosti (zvali su ga *One Shot Woody*, jer je rijetko snimao → repeticije) — u svojoj prerano završenoj karijeri praktično nije znao za promašaj, te kao značajan za karijere mnogih najpoznatijih glumaca (M. Loy, C. Colbert, B. Stanwyck, N. Shearer, M. O'Sullivan, C. Gable, S. Tracy, R. Novarro, J. Stewart, R. Taylor). Režirao je 82 filma i nekoliko serijala.

Ostali važniji filmovi: *Ne zaboravi me* (Forget-Me-Not, 1922); *Nježni ciklon* (The Gentle Cyclone, 1926); *Poganin* (The Pagan, 1929); *Trader Horn* (1931); *Ruke krivca* (Guilty Hands, 1931); *Kubanska ljubavna pjesma* (Cuban Love Song, 1931); *Noćno suđenje* (Night Court, 1932); *Eskim* (Eskimo, 1933); *Boksač i dama* (The Prizefighter and the Lady, 1933); *Momak koji se smije* (Laughing Boy, 1934); *Utočište* (Hide-out, 1934); *Žena njegovog brata* (His Brother's Wife, 1936); *Đavao je mekušac* (The Devil Is a Sissy, 1936); *Osobno vlasništvo* (Personal Property, 1937); *Dali su mu pištolj* (They Gave Him a Gun, 1937); *Rosalie* (1938); *Marija Antoaneta* (Marie Antoinette, 1938); *Uzimam ovu ženu* (I Take This Woman, 1939); *Ponosno te volim* (I Love You Again, 1940); *Cairo* (1941); *Oženio sam anđela* (I Married an Angel, 1942); *Putovanje za Margaret* (Journey for Margaret, 1942).

LIT.: R. Cannon, Van Dyke and the Mythical City of Hollywood. Culver City 1948.

Dr. Je.

VANECK, Pierre, franc. glumac (Lang-Son, Francuska Indokina, 15. IV 1931). Napušta studij medicine da bi glumio u kazalištu. Nakon više zapaženih kaz. uloga (i u klas. i u suvremenom repertoaru), na filmu debitira gl. ulogom romant. mladića u *Marijani moje mladosti* (1954) J. Duviviera. Svjetlokos i bljedoput, nakon toga sugestivno tumači ljude ispunjene nemirom (npr. *Onaj koji mora umrijeti*, 1957, J. Dassina /gdje parafrazira

lik Isusa Krista/, i *Mrtva sezona za ljubav*, 1961, P. Kasta). Već od sredine 60-ih godina sve se više posvećuje kazalištu, televiziji i radiju, a na filmu nastupa sporadično ali uvijek zapaženo.

Ostale važnije uloge: *Kad bi Pariz pričao* (S. Guitry, 1955); *Oprostite nam naše uvrede* (R. Hossein, 1956); *Thérèse Etienne* (D. de La Patellière, 1958); *Slavne ljubavi* (M. Boissard, 1961); *Čovjek zvan La Rocca* (Jn. Becker, 1961); *Praznici u Portugalu* (P. Kast, 1964); *Gori li Pariz?* (R. Clément, 1966); *Legija se obara na Kolwez* (R. Coutard, 1979); *Sunce u lice* (P. Kast, 1979); *Erendira* (R. Guerra, 1983); *Sweet Country* (M. Cacoyannis, 1987).

B. Vid.

VANEL, Charles (puno ime **Charles-Marie Vanel**), franc. glumac (Rennes, 21. VIII 1892 — Cannes, 17. IV 1989). Napušta Pomorsku akademiju i od 1908. nastupa u pariškom kazalištu Grand-Guignol. Na filmu debitira 1912, ali se odmah vraća kazalištu (član je trupā L. Guitryja i F. Gémiera). God. 1920. napušta kazalište i posvećuje se isključivo filmu (isprva radi za kompaniju Albatros, koju su osnovali rus. emigranti I. Možuhin, A. Wolkoff i A. Kamenka). Onizak i crnomnast, sitnih očiju i tankih brčića, zdepastno snažne tjelesne konstitucije, podjednako uspješno tumači posve oprečne likove: od neobrazovanih, primitivnih grubijana do intelektualaca. Takve značajke omogućile su mu vjerojatno najdužu film. karijeru u povijesti medija (1912–88), koja se može podijeliti u 3 faze. U prvoj, u doba nij. filma, tumači surove, autoritativne ili čak herojske likove (npr. kao Napoleon u *Waterloo*, 1929, K. Grüne). U drugoj, u početnomu zv. razdoblju, likovi mu postaju psihološki produbljeniji (npr. kao prijatelj, istodobno i suparnik J. Gabina u filmu *Bilo ih je pet*, 1936, J. Duviviera). Za njem. okupacije snima neredovito. Treću fazu karijere otpočinje likom okrutnog «capa» mafije u filmu *U ime zakona* (1949) P. Germija, a nastavlja značajnim ulogama u filmovima H.-G. Clouzota (kao kriminalac obuziman sve paničnim strahom pri prevoženju nitroglicerina u *Nadnici za strah*, 1953 /nagrađen u Cannesu/, kao šutljivi policajac u *Demonima*, 1955, te kao odvjetnik — branitelj B. Bardot u *Istini*, 1960), odn. A. Genine (kao beskrupulozni i cinični grubijan u *Maddaleni*, 1953). Od njegovih posljednjih uloga izdvađa se ona seoskog mudraca i proroka u simboličkoj drami *Ako se sunce ne vrati* (1987) C. Gorettaa. Često nastupajući i u Italiji i Njemačkoj, glumio je u 160 filmova, uključujući i vlastite red. projekte *U noći* (Dans la nuit, 1929) i *Posao je sreden* (Affaire classée, 1932). Na canneskom festivalu 1970. dobio je specijalnu nagradu za svoj doprinos filmu. Šezdesetih i 70-ih godina često je nastupao i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Miarka, djevojka s međvedicom* (L. Mercanton, 1920); *Dijete karnevala* (I. Možuhin, 1921); *Kuća tame* (A. Wolkoff, 1922); *Phroso* (L. Mercanton, 1922); *Islandski ribari* (J. de Baroncelli, 1924); *Umjetnička duša* (G. Dulac, 1925); *Plijen vjetra* (R. Clair, 1926); *Vatra* (J. de Baroncelli, 1928); *Kraljica Lujza* (K. Grüne, 1928); *Optužena, ustanite!* (M. Tourneur, 1930); *Kuća plesa* (M. Tourneur, 1931); *Žuti kapetan* (A. W. Sandberg, 1931); *Drveni križevi* (R. Bernard, 1931); *Jadnici* (R. Bernard, 1933); *Velika igra* (J. Feyder, 1934); *Na kraju svijeta* (G. Uciek, 1934); *Zeleni domino* (H. Sel-pin, 1935); *Kočija* (A. Litvak, 1935); *Vrtoglavica jedne noći* (V. Tourjansky, 1936); *Jenny* (M. Carné, 1936); *Izigrano povjerenje* (H. Decoin, 1937); *Raskršće* (C. Bernhardt, 1938); *S. O. S. Sahara* (J. de Baroncelli, 1938); *Dječja brigada* (M. L'Herbi-

er, 1939); *Zakon sjevera* (J. Feyder, 1939); *Nebo pripada vama* (J. Grémillon, 1943); *Afera Maurizius* (J. Duviervier, 1953, nagrađen u Karlovym Varym); *Kad bi Versailles pričao* (S. Guitry, 1954); *Držite lopova* (A. Hitchcock, 1955); *Smrt u vrtu* (L. Bunuel, 1956); *Ribari s Islanda* (P. Schoendoerffer, 1959); *Burlaci s Volge* (V. Tourjansky, 1959); *Stepa* (A. Lattuada, 1962); *Najstariji Ferchoux* (J.-P. Melville, 1962); *Rififi u Tokiju* (J. Deray, 1962); *Simfonija za masakr* (J. Deray, 1963); *Kralj bez zabave* (F. Leterrier, 1964); *Pjesma svijeta* (M. Camus, 1965); *Čovjek odvise* (Costa-Gavras, 1967); *Zatvorenica* (H.-G. Clouzot, 1969); *Camorra* (P. Squitieri, 1972); *Najljepša večer moga života* (E. Scola, 1972); *Sedam mrtvih po naručbi* (J. Rouffio, 1975); *U zemlji vlada mir* (P. Lilienthal, 1975); *Izuzetni leševi* (F. Rosi, 1976); *Bumerang* (J. Giovanni, 1976); *Alice ili posljednji bijeg* (C. Chabrol, 1976); *Tri brata* (F. Rosi, 1980); *Doba užitaka* (J.-P. Mocky, 1988). Da. Mć.

VAN EYCK, Peter (pr. ime **Götz von Eyck**), njem. glumac (Steinwehr, 16. VII 1913 — Mänedorf, Švicarska, 15. VII 1969). Iz imućne obitelji, 1932. odlazi u New York, gdje studira engleski i glazbu; neko vrijeme muz. aranžer (npr. za I. Berlina). Visok i plav (do karakterističnog »bjelila«), otmjena držanja i autoritativna nastupa, pripada »njemačkom tipu glumca« (kakvi su bili, npr., H. Albers i C. Jürgens). Debitira 1943 (*Mjesec je zašao* I. Pichela), a iste godine igra veću ulogu u *Pet grobova do Kaira* B. Wildera. Iako je (kao u ta 2 filma) najčešće tumačio nacističke oficire, međunar. ugled stekao je ulogom Nijemca, jednog od četvorice koji prevoze nitroglicerina, u psihol. pustolovnom suspenseu *Nadnica za strah* (1953) H.-G. Clouzota. Od 1949. nastupa i u Njemačkoj (kasnije i drugdje po Evropi); sredinom 50-ih godina jedan je od najpopularnijih njem. glumaca. Posebno se istaknuo likovima odrješitih, arogantnih i ciničnih poslovnih ljudi u filmovima *Djevojka Rosemarie* (R. Thiele, 1958) i *Ostalo je šutnja* (H. Käutner, 1959), kao i pozitivnim likom upletenim u mrežu »najvećeg zločinca s filmskog platna« u *Tisuću očiju doktora Mabusea* (F. Lang, 1960). Glumio je u oko 50 filmova (i u jugoslavenskom *Ostrva*, 1963, J. Živanovića).

Ostale važnije uloge: *Adresa nepoznata* (W. C. Menzies, 1944); *Varalica* (J. Duviervier, 1944); *Epilog — tajna Orpida* (H. Käutner, 1950); *Velika igra* (R. Siodmak, 1954); *Kornet* (W. Reisch, 1955); *Tajni dosje* (O. Welles, 1955); *Atak* (R. Aldrich, 1956); *Poolačenje poluge* (D. de La Patellière, 1957); *Uvjerljivi alibi* (G. Green, 1958); *Labirint* (R. Thiele, 1959); *Oboreni alibi* (A. Vohrer, 1963); *SOS, Sahara 6* (S. Holt, 1964); *Špijun koji je došao iz hladnoće* (M. Ritt, 1966); *Shalako* (E. Dmytryk, 1968); *Most kod Remagena* (J. Guillermin, 1968). - Vr. V.

VAN FLEET, Jo, am. glumica (Oakland, California, 30. XII 1919). Studirala na University of the Pacific, glumu učila u newyorškom Neighborhood Playhouseu. Kaz. karijeru otpočinje 1944, a u New Yorku debitira 1946; ubrzo stječe ugled nizom karakernih uloga, za koje je višestruko nagrađivana. Već za prvu film. ulogu — majke J. Deana, vlasnice provincijskog bordela, u filmu *Istočno od raja* (E. Kazan, 1955) — nagrađena je Oscarom za epizodu. Kuriozum da će često tumačiti likove znatno starije od vlastite dobi, pa stoga ne stječe status zvijezde. Ipak, svako od njezinih relativno rijetkih pojavljivanja na filmu — najčešće u ulogama žena »izmučenih životnom borbom«, ponekad i izrazito odojnih — vrlo je zapaženo (npr. lik tvrdoglave i uporne starice u *Divljoj rijeci*, 1960, E. Kazana).

Ostale važnije uloge: *Tetovirana ruža* (Da. Mann, 1955); *Plakat ću sutra* (Da. Mann, 1955); *Kralj i četiri kraljice* (R. Walsh, 1956); *Obratun kod O. K. Corrala* (J. Sturges, 1957); *Brana na Pacifiku* (R. Clément, 1958); *Hladnoruki kašnjenik* (S. Rosenberg, 1967); *Stanar* (R. Polanski, 1976). Dr. II.

VAN GASTEREN, Louis A. → GASTEREN, Louis A. van

VAN HEUSEN, James-Jimmy (pr. ime **Edward Chester Babcock**), am. skladatelj (Syracuse, New York, 26. I 1913). Već sa 15 godina klavirist jedne glazb. nakladne kuće, potom studira klavir i pjevanje na sveučilištu u rodnom gradu. Od 1940. sklada film. muziku i songove (kompanija Paramount); isprva većinom surađuje s tekstopiscem J. Burkeom (1940–53), a od 1956. sa → S. Cahn-om. Za II svj. rata pokušni je pilot kompanije Lockheed. Oscarom je nagrađen 4 puta: za songove *Swinging on a Star* (*Idući svojim putem*, 1944, L. McCareyja), *All the Way* (*Dvofili čovjek*, 1957, G. Cukora), *High Hopes* (*Rupa u glavi*, 1959, F. Capre) i *Call Me Irresponsible* (*Tatino nježno zdravlje*, 1963, G. Marshalla); mnogi njegovi songovi pisani su specijalno za velike zvijezde B. Crosbyja i F. Sinatru. Suraduje i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Put u Zanzibar* (V. Schertzinger, 1941); *Put u Maroko* (D. Butler, 1942); *Dixie* (A. E. Sutherland, 1943); *Dama u tami* (M. Leisen, 1944); *Carski valcer* (B. Wilder, 1948); *Jenki na dvoru kralja Artura* (T. Garnett, 1949); *Sretan dan* (F. Capra, 1950); *U srcu mladi* (G. Douglas, 1954); *Nježna zamka* (Ch. Walters, 1955); *Sve prolazi* (R. Lewis, 1956); *Budi jednom i za mene* (F. Tashlin, 1959); *Zadnji čas* (B. Edwards, 1960); *Sešir pun čuda* (F. Capra, 1961); *Robin i sedam Hoodova* (G. Douglas, 1964); *Moderna Millie* (G. R. Hill, 1967); *Zvijezda* (R. Wise, 1968). Ni. Š.

VAN NIE, Rene → NIE, René van

VAN PARYS, Georges, franc. skladatelj (Pariz, 7. VI 1902 — Pariz, 28. I 1971). Studirao pravo ali se posvetio glazbi. Isprva prati šansonjere, kasnije i sâm sklada mnoge popularne šansone. Na filmu od 1930. jedan je od najtraženijih i najplodnijih franc. filmskih skladatelja (više od 200 partitura do 1970). Njegova muzika zapamtljive melodike, ponekad i nostalgicna, ponajviše je došla do izražaja u djelima R. Claira (*Pod krovovima Pariza*, 1930; *Milijun*, 1931; *Šutnja je zlato*, 1947; *Ljepotice noći*, 1952; *Veliki manevri*, 1955; *Za sve zlato svijeta*, 1961), te u *Madame de...* (1953) M. Ophülsa i *French Can-Canu* (1955) J. Renoira.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Ta stara hulja* (A. Litvak, 1933); *Zlato na ulici* (C. Bernhardt, 1934); *Mladost* (G. Lacombe, 1934); *Izigrano povjerenje* (H. Decoin, 1937); *Café de Paris* (G. Lacombe, 1938); *Zvezdano krštenje* (A. Zwoboda, 1942); *Ružičasti život* (J. Faurez, 1947); *Jean de la Lune* (M. Achard, 1949); *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1951); *Za dva novčića ljubici* (J. Anouilh, 1951); *Ljubav, gospodo* (J. Grangier, 1951); *Dvanaesti sati sreće* (G. Grangier, 1952); *Zlatna kaciga* (J. Becker, 1952); *Divna stvorenja* (Christian-Jaque, 1952); *Afera Maurizius* (J. Duviervier, 1953); *Ulica Estrapade* (J. Becker, 1953); *Prije potopa* (A. Cayatte, 1954); *Mam' zelle Nitouche* (Y. Allégret, 1954); *Velika igra* (R. Siodmak, 1954); *Ovan s pet nogu* (H. Verneuil, 1954); *Gospoda Du Barry* (Christian-Jaque, 1954); *Nana* (Christian-Jaque, 1954); *Demoni* (H. G. Clouzot, 1955); *Bilježnice majora Thompsona* (P. Sturges, 1955); *Cesta sreće* (G. Kelly, 1956); *Nathalie* (Christian-Jaque, 1957); *Jadnici*

(J.-P. Le Chanois, 1958); *Potpis: Arsène Lupin* (Y. Robert, 1959); *Ulica des Prairies* (D. de La Patellière, 1959); *Milijunašica* (A. Asquith, 1960); *Željezna maska* (H. Decoin, 1962); *Gospodin* (J.-P. Le Chanois, 1964); *Galantne svečanosti* (R. Clair, 1965). Ni. Š.

VARADIN, Branko, scenograf anim. filmova (Zagreb, 28. VIII 1929). Završio školu primijenjene umjetnosti u Zagrebu. Na crt. filmu od 1957: isprva kao fazer, potom animator. Kao scenograf radi na filmovima serije *Inspektor Maska*, potom na autorskim projektima A. Zaninovića, B. Dovnikovića, B. Kolara, M. Blažekovića i dr., kao i na brojnim reklamnim filmovima. Sa Z. Bourekom i S. Matićem bio je scenograf i međunarodno uspješne serije *Profesor Baltazar*. Posebno se istaknuo kao scenograf koprodukcijskog crt. filma *Lutka iz snova* (Z. Grgić i B. Godfrey, 1979) nominiranog za Oscar, te prvoga jugosl. cjelovečernjega crt. filma *Čuderna šuma* (M. Blažeković, 1986), kao i nastavka *Čarobnjakov sešir* (1989) istog redatelja. Red.

VARDA, Agnès, franc. redateljica i scenaristica (Bruxelles, 30. V 1928). Kći Grka i Francuskinje, odrasla u Sèteu. Studirala povijest umjetnosti. Isprva fotografinja: u reviji »Marie-France«, potom u kazalištu J. Vilara. God. 1954. u okviru neke vrste autonomne film. kooperative počinje snimati svoj prvi film — srednjometr. igrani *Kratka poanta* (La pointe courte, 1956 /montažer A. Resnais/); suigrom profesionalnih glumaca i naturščika iz lučke četvrti Sètea nastoji postići životnu uvjerljivost, od koje — međutim — odudaraju odveć lit. dijaloz i niskobudžetne priče o melankoličnim ljubavnicima. Osobenošću stila djelo navješta pojavu franc. → novog vala, u kojem V. — sa suprugom → J. Demyjem i A. Resnaisom — predstavlja specifičnu struju. Već u tom njenom prvijencu dolazi do izražaja sklonost efektnoj, pa i nametljivoj lik. obradbi kadra, pa tako njeno fotogr. iskustvo šteti film. izrazu (remeteći, usporavajući tempo izlaganja). Njezin prvi cjelovečernji film *Cléo od 5 do 7* (Cléo de 5 à 7, 1962), najvećim dijelom snimljen na pariškim ulicama, produbljuje prosede inauguriran u *Kratkoj poanti*; u realnom vremenu trajanja radnje predočuju se dramatični trenuci u životu pjevačice koja misli da boluje od raka (C. Marchand), upućujući na izrazito intimističko usmjerenje (svojestveno cjelokupnom opusu autorice). Slijedi *Sreća* (Le bonheur, 1964), snimljen u pastoralnom ambijentu (kolor-fotografija J. Rabiera podsjeća na platna impresionista), s temom ljubavnog trokuta, u kojem se nazire teza: ljudi se rađaju sretni i nemaju drugog cilja u životu no da tu sreću pod svaku cijenu sačuvaju. Nakon filma *Stvorenja* (Les créatures, 1966) bliskog znanstvenoj fantastici, dulje vrijeme nema većeg uspjeha. Tek filmom *Bez krova i zakona* (Sans toit ni loi, 1985), po većini kritike njenim najboljim, izrazito autorskim, građenim na retrospektivama istrage o smrti djevojke-lutalice (S. Bonnaire) koja se svjesno odlučila na marginalnu egzistenciju, ponovno ostvaruje velik uspjeh (Zlatni lav u Veneciji), ali i širi odziv publike. Režirala je još više od 10 kratkometražnih dokum. filmova, te dugometražni *Jane B. po Agnès V.* (Jane B. par Agnès V., 1987, o J. Birkin), kao i na televiziji.

Ostali igr. filmovi: *Daleko od Vijetnama* (Loin du Viet-Nam, 1967, kolektivno ostvarenje više autora); *Ljubav lava* (Lion's Love, 1969); *Jedna pjesma, druga ne* (L'une chante, l'autre pas, 1977); *Dokumentator* (Le documenteur, 1981); *Kung-fu Master* (1988). Pe. K.

VARDAR FILM, poduzeće za proizvodnju filma, osnovano 1947. u Skoplju. Dokum. filmovi i film. novosti u njegovoj proizvodnji označuju početak organizirane film. produkcije u Makedoniji (do danas oko 40 igr. i više od 500 kratkometr. filmova svih rodova, od kojih su mnogi uspješno prikazani na međunar. festivalima u Oberhausenu, Krakovu, Leipzigu, Moskvi, Karlovyim Varyma, San Sebastianu i dr.). Koncept proizvodnog programa potiče razvitak svih rodova i žanrova, te mogućnost ekranizacije najrazličitijih tema i sadržaja — od pov. spektakala, preko ratnih drama, do suvremene tematike. God. 1975. u okviru Vardar filma osnovan je studio animacije, oko kojeg se okupila skupina vrlo nadarenih animatora i otvorila put k novim medijskim tumačenjima tradic., ali i novih tema. Pored prikazivanja svojih filmova u više od 40 zemlja sa svih kontinenata, V. je osvojio velik broj domaćih i međunar. priznanja, a u više navrata kandidirao je svoje projekte i za nagradu Oscar (tako igr. filmove *Crno sjeme*, 1971, K. Cenevskog i *Srećna nova 1949*, 1986, S. Popova, te dokumentarne *Australija*, 1976, i *Dae*, 1979 /stekao nominaciju/, S. Popova). Iako ustraje u orijentaciji na mak. autore, V. je otvoren i za suradnju s dr. jugoslavenskim središtima (tako, za nj su radili V. Nanović, F. Stiglic, Z. Mitrović i V. Mimica) i za međunar. koprodukcije. G. Va.

i film. kritike (s iscrpnim »špicama«, teh. podacima, sižejima i prognozama za plasman) — ne samo svih am. i (zbog povezanosti tržišta) kan. igranih, animiranih i duljih, ambicioznijih dokum. filmova, već i iz ostalih zemalja, prateći — preko dopisnika iz čitavog svijeta — sve važnije međunar. i lokalne smotre filmova (tako i *Festival jugoslavenskog igranog filma* u Puli). Pojedini brojevi temeljito obrađuju samo jednu kinematografiju (ili više njih /npr. film u Africi/). Sadržajna posebnost lista su nekrolozi osobama značajnim za razvitak film. industrije i umjetnosti. Kuriozum s obzirom na način pisanja su brojne kovanice i skraćenice iz film. profesionalnog žargona koje otežavaju razumijevanje inozemnim čitateljima. Inače, od 1933. izlaze i dnevni brojevi (*Daily Variety*) — osobito važni za promet filmova; na kraju godine objavljuje se i vrlo opsežan godišnjak.

J. Ste. **VÁRKONYI, Zoltán**, madž. redatelj, scenarist i glumac (Budimpešta, 13. V 1912 — Budimpešta, 1979). Sin novinara, diplomirao glumu (1934); idućih 7 godina glumac uglednoga Narodnog kazališta, kome se vraća 50-ih godina (i kao redatelj). Od 1941. član lijevo orijentiranog kazališta Madách, uspješan je ulogama klas. repertoara (Hamlet, Cyrano i dr.). Nakon II svj. rata osnivač je više kazališta, direktor film. studija, te nastavnik glume, potom i ravnatelj Akademije za

Ostali važniji filmovi: *Dandin Gyorgy* (1955); *Stup od soli* (Sóbálvány, 1958); *Tri zvijezde* (Három csillag, 1960, sa M. Jancsóm i K. Wiedermannom); *Csutak i konj-sivac* (Csutak és a szürke ló, 1961); *Posljednja večera* (Az utolsó vacsora, 1962); *Foto Háber* (Fotó Háber, 1963); *Licem u lice* (Szemtől szembe, 1970); *Kidnapiranje na madžarski način* (Emberrablás magyar módra, 1972); *Neovini ubojice* (Ártatlan gyilkosok, 1973). LIT.: L. Benrath, Várkonyi Zoltán, Budapest 1977. I. So.

VARNA, bug. festivalsko središte, najpoznatije ljetovalište na Crnom moru; ondje se od 1961. u namjenski sagrađenomu festivalskom kompleksu, održava bug. nacionalni film. festival (smotra godišnje produkcije), kao i međunar. manifestacija *Festival zdravstva i Crvenog križa*. Stvarni međunar. značaj V. zadobiva 1979, kada se počinje (bijenalno) održavati svjetski festival animacije (*World Festival of Animation*) — 4. po redu pod pokroviteljstvom → ASIFA-e. Održava se svake neparne godine u listopadu, uz sudjelovanje (prosječno) autora iz dvadesetak zemalja s oko 250 filmova. Program natjecateljskog dijela odabire međunar. selekcijska komisija, dok međunar. žiri dodjeljuje 6 gl. nagrada (među kojima i za životno djelo). U sklopu festivala redovito se održavaju i retrospektive pojedinih autora.

Festival anim. filma u Varni alternira sa → *Svjetskim festivalom animiranog filma* u Zagrebu, a jugosl. autori i na njemu su postizali značajne uspjehe. God. 1987. D. Vukotiću je dodijeljena nagrada ASIFA-e za životno djelo (prva uopće), nagrađivani su B. Dovniković, N. Dragić, L. Fabiani i dr., a održane su autorske retrospektive B. Dovnikovića, B. Kolara i dr. V. Maj.

VASILEVSKI, Georgi, film. kritičar i publicist (Gumendže, Grčka, 24. XI 1935). U Jugoslaviju dolazi za vrijeme građanskog rata u Grčkoj (1945). Završio jugosl. književnosti na Filozofskom fakultetu u Skoplju. Film. kritikom počeo se baviti već za studija, kada je i sudjelovao u radu amat. kino-klubova. Niz godina na radiju vodi emisiju o filmu *Niz okolo na filmska kamera*. Obavlja funkciju urednika film. redakcije Televizije Skoplje. Jedan od najautoritativnijih mak. filmskih kritičara, surađuje u gotovo svim jugosl. filmskim časopisima. Autor je knjige *Vrijeme filma* (Vreme na filmot) te više monografija o mak. sineastima. An. Pet.

VASILJEV, Georgij Nikolajevič i Sergej Dmitrijevič (poznati kao **Braca Vasiljevi**), sovj. redatelji i scenaristi (Georgij: Vologda, 25. XI 1899 — Moskva, 18. VI 1946; Sergej: Moskva, 4. XI 1900 — Moskva, 16. XII 1959). Georgij V., nakon sudjelovanja u građanskom ratu, studira na moskovskoj kaz. školi Molodye mastera i piše film. kritike, a od 1924. radi kao montažer u poduzeću Goskino; Sergej V., sudionik oktobarske revolucije u Petrogradu i građanskog rata, diplomira na lenjingradskom Institutu filmske umjetnosti i radi kao montažer u poduzeću Sevzapkino. Nakon spajanja Goskina i Sevzapkina počinju surađivati i uzimaju pseudonim (iako nisu ni u kakvom srodstvu). Pohađaju seminare S. M. Ejzenštejna, pod čijim su velikim utjecajem 20-ih godina, a prvo im je ostvarenje dokum. film *Podvig na ledu* (Podvig vo l'dah, 1928), nastao premontiranjem autentičnih film. zabilježbi spašavanja posade arktičkog dirizabla tal. generala U. Nobilea. Taj uspjeh omogućuje im realizaciju prvoga igr. filma *Uspavana ljepotica* (Spaščaja krasavica, 1930) po scenariju G. V. Aleksandrova, metaforičkog kontrastiranja ljepote i okrutnosti, prožetog modernističkim pristupom. Iduće ostvarenje *Osobni podvig* (Ličnoe delo, 1932), također



A. VARDAR, *Sreća*
(C. Drouot i J.-C. Drouot)

VARIETY, am. tjednik koji je 1905. u New Yorku osnovao *Slim Silvester*. U početku donosi informacije iz ondašnjeg *show-businessa* — kazališta, vodvilja i filma, a kasnije se — pažljivo prateći razvitak masovnih medija — posvećuje i radiju, televiziji, diskografiji i videu. S obzirom na film. sadržaje (koji zauzimaju najviše prostora), V. se — kao prvi u svijetu — pretežito posvetio komerc. aspektima film. industrije odn. kinematografije, stekavši ugled najcjenjenijega film. poslovnog lista u svijetu. Velikog formata i opsega, donosi vrlo pouzdane i brojke dokumentirane podatke o proizvodnji (pripremani projekti, realizacije u toku, premijere, novi trendovi u proizvodnji, nove tehnologije i sl.), te distribuciji i prikazivaštvu; s obzirom na potonje, najvažnija je → ljestvica uspješnosti (*box-office*) am. i kan. filmova — tjedna lista 50 filmova s najvećim prihodima, iskazanim u am. dolarima (*50 Top-Grossing Films*), s probitkom u toku prošloga i prethodnog tjedna te uopće, s brojem gradova u kojima se film prikazuje i sl., a također i sl. godišnje liste te liste uspješnosti »svih vremena«. Da bi informatički bio što potpuniji, donosi

kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti. Već od sredine 30-ih godina glumi na filmu (više od 60 uloga), kasnije i u nekim vlastitim red. projektima (kojima je najčešće i /ko/scenarist). Kao redatelj debitira 1951 (*Zapadna zona* — Nyugati övezet). Ističe se stvaranjem sugestivne atmosfere u djelima inače standardne socrealist. orijentacije tog doba, zadodane duhom hladnog rata; najpoznatiji su *Posebni znak raspoznavanja* (Különös ismertetőjel, 1955) i *Atentat* (Merénylet, 1959). U doba prijelomnih događaja 1956/57. ostaje neprikazan njegov film o odnosu vlasti i morala *Gorka istina* (Késérő igazság). Nakon toga snimao je filmove za široku publiku, kakve su spektakularne ekranizacije klas. djela pisaca iz XIX st. M. Jókaija (*Sinovi čovjeka kamena srca* — A köszívű ember fia, 1964; *Madžarski bogatun* — Zoltán Kárpáthy — Egy magyar nábob — Kárpáthy Zoltán, 1966; *Crni dijamanti* — Fekete gyémántok, 1976) i G. Gárdonyija (*Zvijezde Egera* — Egri csillagok, 1968). Režirao je 19 igr. filmova. Djelovao je i kao redatelj i scenarist na radiju i televiziji, te prevoditelj kaz. tekstova. Dvostruki je dobitnik drž. Nagrade Lajos Kossuth.

nij. film, ocijenjeno je — iako zanimljivo zbog okretanja prema realist. fakturi — kao neuspjeh. Takvo usmerenje kulminira u remek-djelu *Čapajev* (Čapajev, 1934, i scenaristi). U pripremi 2 godine, nastao po autobiografskoj prozi D. A. Furmanova (svojedobno polit. komesara Crvene armije) koji je opisao svoj odnos s individualističkim komandantom Čapajevom (B. A. Babočin), film je postao »zaštitni znak« sve dominantnije socrealist. doktrine i temeljni pokazatelj »kako treba otkloniti modernističko nasljeđe 20-ih godina«; umjesto postularanja naroda kao junaka i montažnih atrakcija, V. se opredjeljuje za čvrstu naraciju i naglašavanje pojedinačnih sudbina, uvijek u funkciji ideologije: slojeviti dramski sklop, spoj spontanosti i preciznosti te dojmiv vizualni prosede privlače im priznanja kritike, a živi likovi, te preplitanje akcijskih, humornih i dramskih elemenata osiguravaju golem komerc. uspjeh, promovirajući *Čapajeva* u najpopularniji sovj. film u nekoliko idućih desetljeća. Njihova naredna ostvarenja taj uspjeh ni približno ne ponavljaju, što im ipak ne umanjuje ugled. *Voloča-jevski dani* (Voločaevskie dni, 1938, i scenaristi) prikaz su zgode iz građanskog rata — borbe sibirskih partizana protiv jap. osvajača, s intrigantno izvedenim scenama bitaka i efektinim portretom jap. komandanta, a *Obrana Caricina* (Oborona Caricina, 1942, i scenaristi) pov. freska s prigodnim militantnim tonovima (razdoblje II svj. rata). Nakon posljednje zajedničke suradnje (*Fronta* — Front, 1943), zbog birokratskih pritisa ne uspijevaju realizirati dalje projekte.

Nakon smrti Georgija V., Sergej V. samostalno režira 2 filma: sovjetsko-bug. koprodukciju *Heroji Sipke* (Geroi Sipki, 1954), te *U danima oktobra* (V dni Oktobra, 1958, i scenarist). God. 1944–49. bio je umj. rukovoditelj, a 1955–57. direktor poduzeća Lenfil'm.

LIT.: I. Dolinskij, Čapajev, Moskva 1945/1966; D. Pisarevskij, Brajta Vasiljevi, Moskva 1981.

N. Pć.

VAVPOTIČ, Rudi, snimatelj (Maribor, 24. III 1919). Borac NOB-e od 1943. Snim. karijeru otpočinje 1948. u I. broju film. novosti *Obzornik*. Snimio je više od 60 kratkometr. filmova, surađujući s gotovo svim najznačajnijim slov. autorima kratkog metra: I. Pretnarom (*Planica 1949*, 1949 /sa A. H. Smehom/; *Sjećanja na partizanske godine*, 1952), M. Groblerom (*Pokupi novac*, 1956), J. Pogačnikom (*Janez Cesar*, 1959), M. Klopčičem (*Romanca o suzi*, 1961 /sa Ž. Tušarom/; *Ljubljana je ljubljena*, 1965), Z. Sintičem (*Priča o dvije godine*, 1964) i V. Duletičem (*Slike iz snova*, 1967; *Lutkari*, 1977). Na festivalu u Beogradu nagrađen je 1965. za film *Otrovi* (M. Sajko, 1964), a 1975 (*ex aequo*) za filmove *Slovenska gotička plastika* (V. Duletič, 1974) i *Kras — svijet iz bajke* (M. Klopčič, 1974), a primio je i više slov. nagrada. Prvi cjelovečernji film snima 1951 (*Trst* F. Stiglica). U 15 igr. filmova (među kojima više najznačajnijih slovenskih) iskazuje se kao jedan od vodećih slov. i jugosl. snimatelja, koji se odlikuje vrsnim tretiranjem krajolika, smislom za stvaranje atmosfere i, osobito, pridavanjem poetične dimenzije prizorima (epizoda I. Pretnara u omnibusu *Tri priče*, 1956; *Dolina mira*, 1956, te *Priča o dobrom ljudima*, 1975 /Srebrna arena u Pulj/, F. Stiglica; *Priča koje nema* i *Na papirnatim avionima*, oba 1967, te *Pozdravi Mariju*, 1969, M. Klopčiča), ali i sugestivnim oblikovanjem atmosfere irealnoga (*Balada o trubi i oblaku*, 1961, F. Stiglica; *Oxygen*, 1970, M. Klopčiča /za oba je u Puli nagrađen Zlatnim arenama/). Radi i za televiziju.

Ostali igr. filmovi: *Tri četvrtine sunca* (J. Babič, 1959); *Dovoljivi Kekci* (J. Gale, 1968); *Posljednja*

stanica (J. Babič, 1971); *Oplada* (Z. Randić, 1971); *Pastirčići* (F. Stiglic, 1973); *Prizivanje proljeća* (F. Stiglic, 1978).

Lj. N.

VAVRA, Nina, glumica (Križevci, 5. I 1879 — Zagreb, 21. IX 1942). Završivši Hrvatsku dramsku školu S. Miletića, od 1899. angažirana je u HNK u Zagrebu, gdje ostaje do kraja života; više od 40 godina nosila je repertoar te kuće, postavši jednom od njenih najznačajnijih stvaralačkih osobnosti. Vrlo obrazovana, glumica snažnih i temperamentnih impulsa, bila je uspješna u najširem dijapazonu uloga: od izrazito komičkih, preko realističkih, do klas. tragedije. U počecima hrv. filma uspješno se okušala i u tom mediju: *Matija Gubec* (A. Binički, 1917) i *Vragoljanka* (A. Grünhut, 1918). Bavila se i knjiž. radom: pod pseudonimom *Ylajali* objavljivala je lirsku prozu, napisala je dramu *Dolazak Hrvata* (anonimno prikazanu u HNK 1907), te prevela (s češ. i njem. jezika) oko 50 kaz. komada. V. Maj.

VAVRA, Otakar, čehosl. redatelj i scenarist (Hradec Kralove, 28. II 1911). Završio studij arhitekture u Brnu. Od 1929. piše film. kritike i, kao član organizacije Lijeva fronta, organizira projekcije sovj. filmova. God 1931. režira prvi od nekoliko kratkometr. filmova — naglašeno eksperimentalni *Svjeto probija tamu* (Svetlo pronika tmou), a od 1933. piše scenarije (npr. *Jedanaesta zapovijed*, 1935, i *Uličica k raju*, 1936, M. Friča, te *Maryša*, 1936, i *Noćni čuvar br. 47*, 1937, J. Rovenskog). Igr. filmove režira od 1937; već prvim projektima *Filosofska priča* (Filosofska historie) prema A. Jiraseku i *Djevičanstvo* (Panenvstvi /preuzeo od umlog Rovenskog/) prema M. Majerovoj jasno iskazuje ambiciju da film dovede na razinu umj. ugleda književnosti, gradeći svoj stil najviše pod utjecajem J. Renoira i J. Feydara. Iako ljevičarskih uvjerenja, radi i za okupacije; nacisti su zabranili njegov ranije snimljeni film *Ceh djevice iz Kutne Hore* (Cech panen kutnohorských, 1938), nagrađen u Veneciji 1939. Iz ratnog doba najznačajniji mu je film *Sretno putovanje* (Sřastnou cestu, 1943), kojim se — pričom o prodavačicama u velikom dućanu — iskazuje kao preteča tal. → neorealizma. Redatelj je jednoga od prvih čehosl. poratnih filmova *Nahoće Rozina* (Rozina sebranec, 1945), dok *Nijemom barikadom* (Nema barikada, 1948), o ustanku u Pragu u svibnju 1945, definitivno prevladava jaz koji je književnost postavila između njegovih filmova i zbilje. Nakon toga ne snima gotovo 5 godina — do ustoličenja socrealizma prema paroli »nacionalan u formi, socijalistički u sadržaju«; u kolor-superprodukciji *Početak* (Nastup, 1953), o borbi protiv reakcionara u graničnim područjima nakon rata, povodi se za stilom sovj. povijesnih filmova (kao i u trilogiji o borbi čehosl. protestanata protiv pape i cara: *Jan Hus*, 1955, *Jan Žižka*, 1956, i *Protiv svih* — Proti všem, 1957). Tako utvrđuje svoje pozicije u čehosl. kinematografiji, ali donekle gubi umj. dignitet. Ipak, u doba liberalizacije i snažnog procvata čehosl. filma 60-ih godina realizira neka od svojih najboljih djela: *Zlatnu jabuku* (Zlata reneta, 1965) o intelektualnom kukačluku 50-ih godina i *Romancu za trubu* (Romance pro kridlovku, 1966) o odrastanju u južnočeš. seoskom ambijentu. Nakon događaja 1968. snima vrlo zanimljiv pov. film *Čekić za vještice* (Kladivo na čarodejnice, 1970) — o progonima vještica, ali i s osudom polit. procesa. U kasnijim filmovima i dalje iskazuje veliko zanatsko umijeće, ali bez prave inspiracije (npr. *Dani Münchenske prevare* — Dny zradi, 1974). Još za okupacije V. je zamislio, potom tajno pripremao, a 1945. i osnovao jednu od vodećih film. škola u svijetu

→ FAMU u Pragu; do 1970. bio joj je i rukovoditelj, najzaslužniji za njezin svjetski ugled, što ga je — uz njegov red. opus — učinilo središnjom ličnošću čehosl. kinematografije u posljednjih 50 godina. I nakon rata bavio se scenar. djelatnošću za dr. redatelje (npr. *Revolucionarna godina 1848*, 1948, V. Krške), a režirao je i na televiziji. Od 1968. nosi titulu *narodni umjetnik ČSSR-a*.

Ostali važniji filmovi: *Humoreska* (1939); *Začarana kuća* (Kouzlený dům, 1939); *Zakrinkana ljubavnica* (Maskovaná milenka, 1940); *Pacijentica doktora Hegla* (Pacientka doktora Hegla, 1940); *Svibanjska bajka* (Pohádka máje, 1940); *Turbina* (1941); *Začarana* (Okouzlená, 1942); *Poduzetni diplomac* (Nezbedný bakalár, 1946); *Predosjećaj* (Predtucha, 1947); *Krakatič* (1948); *Građanin Brych* (Občan Brych, 1958); *Policijski sat* (Policejní hodina, 1961); *Priča o ljubavi i časti* (Příběh lásky a cti, 1977); *Crno sunce* (Temné slunce, 1980); *Hodočašća Jana Amosa* (Putování Jana Amose, 1983); *Oldrich i Božena* (Oldrich a Božena, 1984).

To. K.

VEBER, Francis, franc. scenarist, redatelj i pisac (Neuilly-sur-Seine, 28. VII 1937). Iz porodice koja je dala 7 književnika (npr. Tristana Bernarda), sâm debitira 1968. uspješnim kaz. komadom *Otmica* (L'enlèvement). Na filmu od 1971. Njegov scenar. prosede temelji se na hitchcockovskom »običnom čovjeku u neobičnoj situaciji«, samo što V. inzistira na komičkim elementima. Suraduje s vodećim komerc. redateljima Francuske: G. Lautnerom (*Bio jednom jedan pajkan*, 1971; *Kovčeg*, 1973; *Kako snimiti porno-film*, 1976), E. Molinaroom (*Prava napast*, 1973 /prema tom predlošku snimljen je i am. film *Druškane, druškane!*, 1981, B. Wildera/; *Kavez ludosti*, 1978; *Pričaj dalje... zanimaj me!*, 1979; *Topla braća*, 1980), Y. Robertom (*Plavi agent s jednom crnom cipelom*, 1973), Ph. de Brocaom (*Belmondo veličanstveni*, 1973), P. Granier-Deferreom (*Zbogom, žao!*, 1975), J.-J. Annaudom (*Lakoumnost*, 1978) i A. Arcadyjem (*Hold-up*, 1985 /jedan od najvećih financ. uspjeha franc. filma 80-ih godina/). Kao redatelj debitira filmom *Igračka/Čovjek-igračka* (Le jouet, 1976 /prema tom predlošku snimljen je i am. film *Igračka*, 1982, R. Donnera/ sa P. Richardom. U ostalim red. projektima (*Koza* — La chèvre, 1981; *Kumovi* — Les compères, 1983; *Bjegunci/Dva bjegunca i klinka* — Les fugitifs, 1987 /režirao je i am. remake *Troje bjegunaca* — Three Fugitives, 1989, sa N. Nolteom u gl. ulozij/, mahom komerc. uspjesima i međunar. razmjerā, stvara tandem saždan na suprotnostima: zbunjenost i nespretnost P. Richarda združuje s »machizmom« G. Depardieua.

Mi. Sr.

VĚDRĚS, Nicole, franc. redateljica i književnica (Pariz, 4. IX 1911 — Pariz, 22. XI 1965). Studirala na Sorbonni (pravo i književnost). Najprije izdaje kolekciju fotografija i gravira *Stoljeće francuske elegancije 1800–1900*. (Un siècle d'élégance française), a potom knjigu *Slike francuskog filma* (Images du cinéma français, 1945). Svoje zanimanje za slikovno evociranje minulih epoha proširuje i na film, pa na poticaj producenta P. Braunbergera (djelomično i u njegovoj produkciji) realizira dugometr. dokumentarni film *Pariz 1990*. (Paris 1900, 1947), odbačenim, zaboravljenim ili čak potpuno nepoznatim film. snimkama i žurnalima oživljujući život i kulturu Pariza od poč. XX st. do I svj. rata. Tim djelom (za koje dobiva Prix Louis Delluc) ponovno oživljuje interes za → *komplaksijski film* (zamro još nakon djela E. I. Sub iz 20-ih godina), pa i u inozemstvu (npr. C. Infascelli u Italiji). Serija intervjua s istaknutim ličnostima (A. Gide, Le Corbusier, J.-P. Sartre,

J. Rostand, P. Picasso) na temu budućnosti poslužila joj je za dokumetarno-igr. film *Život počinje sutra* (La vie commence demain, 1949), čije će se sekvence kasnije pojaviti u brojnim tv-emisijama. Potom realizira (u korežiji sa J. Rostandom) još 2 dokum. filma — *Amazonka* (Amazone, 1951) i *Pred čovjekovim granicama* (Aux frontières de l'homme, 1953). God. 1953. napušta film, posvećujući se televiziji, književnosti (upješna je romansijerka) te umj. kritici i esejistici. Pe. K.

VEIDT, Conrad (pr. ime **Konrad Weidt**), njem. glumac (Berlin, 22. I 1893 — Hollywood, 3. IV 1943). Glumu uči u školi M. Reinhardta, u čijem Deutsches Theateru od 1913. i glumi. Na filmu debituira 1917; isprva je zapažen u tzv. *Sittenfilmen* (npr. *Prostitucija*, 1919, R. Oswald) — »pedagoškim filmovima« o seksualnosti i prostituciji; s istim redateljem posebno uspješno surađuje u *Dnevniku izgubljen* (1922) kao frustrirani, mazoistički vojaer. Romantično lijep, »etnootonska«, »germanska« verzija tipa → latinskog ljubavnika odn. → stranca, ekspresivnih kretnji i hoda te sugestivne mimike, glumeći ekspresionistički grozničavo, ubrzo postiže veliku popularnost — posebno likovima nečim opsjednutim (nazivan je »junak mōrâ«). Umj. ugled osigurava mu uloga medija Cesarea — lik i interpretacija koji su među najutjecajnijima u razvitku filma strave — u *Kabinetu doktora Caligarija* (R. Wiene, 1919), jednom od ključnih djela njem. ekspresionizma. Slijede dr. uloge ekspresionističkih junaka, uvijek na rubu fantastičnoga i psihotičnoga: u *Janusovoj glavi* (F. W. Murnau, 1920) prema *Doktoru Jekyllu i gospodinu Hydeu* R. L. Stevensovna, *Muzeju voštanih figura* (P. Leni, 1924), gdje tumači Ivana Groznog, *Orlacovim rukama* (R. Wiene, 1925), gdje je pijanist s rukama ubojice, i *Praskom studentu* (H. Galeen, 1926), kao student koji se bori s vlastitom sjenom. God. 1925. otpočinje karijeru jednog od prvih tzv. međunarodnih glumaca (Italija, Francuska, Švedska, Vel. Britanija, SAD), upotrebljivog u gotovo svim žanrovima (pov. i biografski film, melodrama, komedija i dr.). Tako je u Hollywoodu vrlo uspješan u filmu *Čovjek koji se smije* (P. Leni, 1928), kao Hugoov junak koji ne može zadržati provale stravičnog smijeha. Po otkriću zv. filma, zbog izrazitoga njem. naglasaka mora otići iz Hollywooda; ubrzo u Njemačkoj postiže velik uspjeh likom kneza Metternicha u musicalu *Kongres pleše* (E. Charrell, 1931). Po dolasku nacionalsocijalistâ na vlast ima neprilika, jer mu je supruga Židovka; proglašivši se demonstrativno i sâm Židovom, emigrira. U to se doba istiže ulogama »stranaca« u brit. filmovima: u thrilleru *Ekspres za Rim* (1932) W. Fordea, špijunskim filmovima *Bila sam špijun-ka* (V. Saville, 1933), te *Špijun u crnom* (1939) i *Kontrabanda* (1940) M. Powella, u kojima je Nijemac-negativac, kao i naslovnim likom u *Židov-ju Sissu* (L. Mendes, 1934). Od 1940. definitivno u Hollywoodu, većinom tumači naciste (npr. kao major Strasser u *Casablanki*, 1942, M. Curtiza). Režirao je filmove *Ludilo* (Wahnsinn, 1919), *Noć na Goldenhallu* (Die Nacht auf Goldenhall, 1920) i *Lord Byron* (1923), u kojima je i glumio.

Ostale važnije uloge: *Neka bude svjetlo!* (R. Oswald, 1917/18, u 4 dijela); *Sotona* (F. W. Murnau, 1919); *Put oko svijeta za 80 dana* (R. Oswald, 1919); *Drugačiji od ostalih* (R. Oswald, 1919); *Kurfürstendamm* (R. Oswald, 1920); *Kolo* (R. Oswald, 1920); *Čežnja* (F. W. Murnau, 1920); *Odlazak u noć* (F. W. Murnau, 1920); *Indijski nadgrobni spomenik* (J. May, 1921); *Christian Wahnschaffe* (U. Gad, 1921); *Lady Hamilton* (R. Oswald, 1921); *Lucrezia Borgia* (R. Oswald, 1922); *Don*

Carlos i Elizabeta (R. Oswald, 1924); *Nju* (P. Czinner, 1924); *Guslač iz Firence* (P. Czinner, 1925); *Ingmarovo naslijeđe* (G. Molander, 1925); *Prema istoku* (G. Molander, 1926); *Brača Schellenberg* (K. Grüne, 1926); *Henrik IV* (A. Palmeri, 1926); *Voljeni grubijan* (A. Crosland, 1927); *Posljednja opomena* (P. Leni, 1929); *Noć odluke* (D. Buchowetzki, 1931); *Crni husar* (G. Lamprecht, 1932); *F. P. I ne odgovara* (K. Hartl, 1932); *Ja i carica* (F. Hollandar, 1933); *Mračno putovanje* (V. Saville, 1937); *Pod svećanim plaštem* (V. Sjöström, 1937); *Olujna nad Azijom* (R. Oswald, 1938); *Bagdaski lopov* (L. Berger, M. Powell i T. Whelan, 1940); *Bijeg* (M. LeRoy, 1940); *Lice jedne žene* (G. Cukor, 1941); *Duboko u noć* (V. Sherman, 1942).

Vr. V.

VEJCMAN, Jevgenij Mihajlovič, sovj. filozof i teoretičar filma (6. VIII 1918 — 22. IX 1977). Bavio se odnosom filma i njegove teorije s jedne, te opće filozofije s druge strane, zaključujući da iz njihova jedinstva proizišla filozofija filma koja obrađuje metodске, teorijske, sociol. i psihol. probleme ekrana iz dijalektičko-materijalističke perspektive; film se ne može objasniti ni sa stajališta iracionalizma fenomenološke ontologije ni s polazišta pozitivističke semiologije (*Grđanska filozofija i umjetnost filma* — Buržuazna filozofija i kinoiskustvo, 1964, što pokazuju opširna usporedna proučavanja teoretičara od Gy. Lukácsa i W. Benjaminia, preko S. M. Ejzenštejna i V. I. Pudovkina, do H. Bazina i S. Kracauera (*O nekim estetičkim pogledima u suvremenom građanskom filmu* — O nekotoryh èstetičeskih vzgljadah u sovremennom buržuaznom kino, 1969), već se mora dijalektički shvatiti kao jedinstvena cjelina heterogenoga ekranskog materijala (slike i zvuka) koja, uz pomoć »psihičke rezonancije« u gledaocu, ostvaruje *lični smisao* (subjektivno spoznavanje predmeta i pojava) zasnovan na *značenju* (objektivnoj zakonitosti svijeta) (*Ogledi iz filozofije filma* — Očerki filozofiju kino, 1978).

Ostali značajni filmsko-teorijski radovi: *O sociološkoj strani kritike* (O sociološkejskoj storone kritiki, 1967); *Filmsko platno razmišlja, osporava, dokazuje* (Kino-èkran razmyšljaet, sporit, dokazyvaet, 1972).

Du. S.

VELEZ, Lupe (puno ime **Maria Guadalupe Velez de Villalobos**), am. glumica meks. podrijetla (San Luis Potosí, 18. VII 1908 – Beverly Hills, California, 14. XII 1944). Kći pjevačice, školuje se u San Antoniju (Texas), usporedno učeći pjevanje i ples. Isprva plesačica u Meksiku, potom u hollywoodskim noćnim klubovima, gdje je zapazaju »lovci na talente« H. Roacha. Od 1926. nastupa u kratkometr. komedijama, a popularnost stječe u cjelovečernjem filmu *Gaučo* (F. Richard Jones, 1928) uz D. Fairbanksa. Crnka južnjačke ljepote i temperamenta, glumi uglavnom vatrene i hirovite žene, uklapajući se u glum. tip → mondenke; najvrednija ostvarenja daje u *Gospodarici pločnika* (D. W. Griffith, 1929) i *Indijankinom mužu* (C. B. De Mille, 1931). Kao i na filmu, i privatno je vodila buran život: ljubavne veze sa G. Cooperom, J. Gilbertom i dr., te neuspjao brak (1938/39) sa J. Weissmullerom utjecale su na zamiranje njene karijere. U emocionalnoj krizi i dugovima, nakon neuspjeha s uključivanjem u meks. kinematografiju počinila je samoubojstvo. Nastupila je u više od 40 filmova.

Ostale važnije uloge: *Vučja pjesma* (V. Fleming, 1929); *Tiger Rose* (G. Fitzmaurice, 1929); *Oluja* (W. Wyler, 1930); *Kubanska ljubavna pjesma* (W. S. Van Dyke, 1931); *Polugola istina* (G. La Cava, 1932); *Momak koji se smije* (W. S. Van Dyke, 1934); *Prijandure* (D. Butler, 1941) B. Vid.

VELIĆ, Stjepan, redatelj i scenarist (Ivanec, 31. I 1914). God. 1937–41. radi u zagrebačkom predstavništvu Foxa i u poduzeću Balkan film kao prevoditelj s engleskoga i njemačkoga. Nakon prekida za II svj. rata, filmu se vraća 1948. Pripada prvoj grupi redatelja koji su u poduzeću Nastavni film počeli sa snimanjem popularnoznastvenih filmova, i ubrzo postaje jedan od najplodnijih režisera poratnoga obrazovnog filma u nas. God. 1948–64. realizirao je za Nastavni film i (od 1955) za Zora film više od 60 takvih projekata, a za pojedine sâm je i pisao scenarije. Tematski, njegova ostvarenja obuhvaćaju vrlo raznolika obrazovna područja, a u njima se često služi film. trikovima i anim. sekvencama. Od 1964. djeluje u obrazovnom programu Televizije Zagreb.

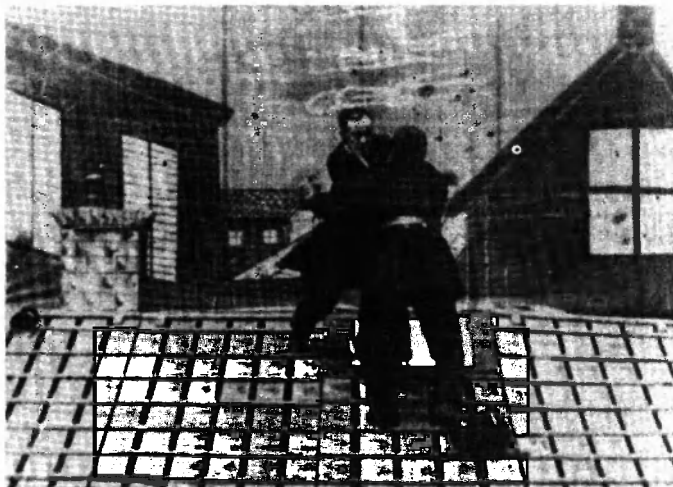
V. Maj.

VELIKA BRITANIJA. Prije otkrića upotrebljive kinemat. tehnike projekcije (1895) u Vel. Britaniji djelovalo je vrlo mnogo (uz SAD i Francusku najviše) znanstvenika i eksperimentatora koji su na razne načine pridonijeli otkriću film. tehnike: npr. *Peter Mark Roget*, *Michael Faraday*, *William G. Horner*, Francuz *Louis Le Prince*, *Wordsworth Donisthorpe*, *John Thornthwaite* (prvi je sustavno upotrebljavao riječ *film* — u svezi s fotogr. materijalom), *William Friese-Greene*, a napokon i am. izumitelji i eksperimentatori *James S. Blackton*, *Eadweard Muybridge* i *William K. L. Dickson* (rođeni u Vel. Britaniji). Iako je prvo prikazivalište kinetoskopskih filmova (*kinetoscope parlour*) Edisonova tvrtka otvorila 17. X 1894. u ulici Oxford u Londonu, datumom »rođenja« brit. kinematografije obično se smatra komerc. prikazivanje kinemat. filmova braće Lumière (izvedeno od njihova predstavnika *Héliéna Tréweya* u dvorani *Royal Polytechnic* /negdje *Regent Polytechnic*/ u Londonu u veljači 1896). Status pionira brit. filma, pak, imaju izumitelji *Robert W. Paul* i *Brit Acres* koji su još 1895. snimili više od po 10 kratkih filmova, a također su u veljači 1896. održali i njihove projekcije (ali nekomercijalne): *Acres* 14. II 1896. članovima *Royal Photographic Society*, a *Paul*, koincidentno s *Tréweyem*, 20. II 1896. Projekcija *W. Friese-Greenea* 25. II 1890. (prema tome apsolutno prva u svijetu) članovima fotogr. kluba u Bathu potpuno je nedokazana. Prve uspjele projekcije, te postojanje brojnih eksperimentatora (npr., nešto kasnije *George Albert Smith* eksperimentira s bojom, a *Paul*, te *Cecil M. Hepworth* sa zvukom /*vivaphone*/ i oslanjanje o bogatu i respektiranu praksu (»viktorijanske«) fotografije uzrokom su nagle popularizacije filma. To prvo podrazdoblje povijesti brit. nijemog filma, 1896–1906 (drugo 1906–18, treće od 1918. do kraja nij. razdoblja), karakterizira produkcija s kojom se količinski, raznovrsnošću i kvalitetom mogu mjeriti jedino francuska i američka (no, od filmova snimljenih do 1910. zagubljeno je ili uništeno oko 90% /njihovo postojanje potvrđuju distributerski katalozi/). Proizvođači filmova, dobrim dijelom nekadašnji fotografi, u početku ujedno obavljaju i posao »trgovaca« (distributera) i prikazivača, prikazujući filmove u svakoj pogodnoj okolnosti i na kojem god adaptiranom mjestu (šator na sajmu, projekciji prilagođena prodavaonica, dvorana music-halla u njegovu neiskorišteno vrijeme), a budući da su cijene ulaznica bile vrlo niske (nekoliko pennyja) odaziv građanstva, osobito iz nižih društ. slojeva, bio je vrlo velik. U početku najveće teškoće predstavlja distribucija, no ubrzo nastaju mnoge tvrtke koje posluju metodom »rentanja« (prva je *Walker and Turner* koja od 1896. eksploatira Edisonove *kinetoscope* i *photograph*). Realizacija filmova — »ma-

nufakturnog« tipa — izvodi se najprije uglavnom u eksterijeru, ali već potkraj stoljeća izgrađuju se studiji (prvi je, vjerojatno, Amerikanca E. B. Koopmana u Londonu /1897/; »legendaran« je Hepworthov u Walton-u-on-Thames /1899/). Također, nastaju i prve proizvodne kompanije, npr. *Warwick Trading Company* Amerikanca Charlesa Urbana (1898) te *Hepworth Manufacturing Company* (1904) koja će oko 1906. proizvoditi gotovo 200 filmova godišnje, a 1898. svoju podružnicu *Gaumont British* osnivaju Francuzi; malo potom (1901) osniva je i Pathé, nešto kasnije i Amerikanci. Filmovi isprva traju jedva koju minutu, a već na prijelazu stoljeća razlikuju se i brojni žanrovi. Najprije prevladavaju ostvarenja na području dokumentaristike (usvojen je naziv *činjenički film* /*factual*/) koja će trajno privlačiti brit. sineaste i to: *actuality* ili *topical* — snimke raznih zanimljivih aktualnih događaja, preteče film. novosti (naročiti poticaj dala im je parada u čast »dijamantnog jubileja« kraljice Viktorije /1897/, prvi »summit« snimatelja iz čitavog svijeta); *interest film* — razrađenija dokumentaristička zabilježba; *travelogue* — putopisni film, odn. snimke nekog pejzaža, grada, po mogućnosti što udaljenijega, nepoznatijega, egzotičnijega. Iz ove dokumentarističke produkcije javit će se, među prvim u svijetu, i obrazovni, znanstveni filmovi, osobito uspjeli u produkciji *Ch. Urbana*. Sama film. tehnologija povod je, pak, nastanku filmova koji se usredotočuju na (ponekad i samo jedan) trik — *trick-films*, u čemu prednjače pripadnici tzv. *Brightonske škole*, osobito *G. A. Smith* — stvaralaštvo prestižno i u svjetskim razmjerima. Postupno se javljaju i igr. filmovi (prvim se smatra »Vojnikovo udvaranje«, 1896, *R. W. Paula*), koji u početku prikazuju tek jedan događaj. Vrlo su popularne komedije, često bazirane na samo jednoj dosjetki, na fiz. komici vodviljskih ili varijetetskih lakrdijaša (najpopularniji su *Little Tich* i *Harry Tate*), a posebnost predstavljaju »lični filmovi« (*facials*) koji eksploatiraju grimase (često ljudi neobična izgleda lica). Javljaju se i prvi »rudimentarni« filmovi potjere (npr. *Esmea Collingsa*), pustolovni filmovi (npr. *Franka Mottershawa* iz *Sheffilda* — jakoga proizvodnog središta prije no što se produkcija centralizirala u Londonu); inače, *Mottershaw* te *Walter Haggard*, vrlo istaknut redatelj razdoblja, snimili su filmove o zločincu Ch. Peaceu koji se mogu tretirati kao začetak krim. žanra. Teh. inovativnost i žanrovska raznolikost znala se spajati i sa zavidnom invencijom: tako, *Smith* funkcionalno koristi krupni plan, *James Williamson* (»Vatra«, 1901) posjeduje već razrađeniju fabulu sa svijesću o mogućnostima montaže, no najnadareniji je *C. M. Hepworth*, jedini brit. sineast čija se karijera proteže na sva 3 podrazdoblja nij. filma, a čiji se film »Spašen od Rovera« (1905) smatra najuspješijim britanskim u ranom nij. razdoblju, kao i jednim od vrhunskih domaćaja u svijetu (bio je i komerc. uspjeh međunar. razmjera).

Iduće razdoblje (1906–18) — koje su povjesničari (npr. *R. Low*) skloni podijeliti u 2 podrazdoblja (drugo je ratno, 1914–18) — doba je, s jedne strane, organizacijske konsolidacije kinematografije, no, istodobno, i produkcijske i kreativne stagnacije, s čim je u svezi gubljenje pozicija na međunarodnom (pa i domaćem) tržištu. Dalji porast zanimanja za film i sve veća razgranatost kinemat. poslovanja dovode do prvih zakona o filmu (1909), cenzure (iste godine) i tzv. trojne podjele kinematografije, pa se tada osnivaju i odgovarajuća staleška udruženja: film. proizvođača (*The Kinematograph Film Makers' Association*, 1907), distributera (*The Incorporated Association*

VELIKA BRITANIJA
F. MOTTERSHAW, *Život Charlesa Peacea*

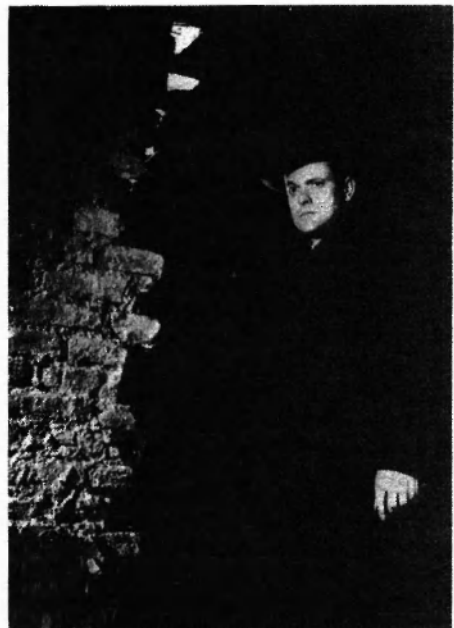


VELIKA BRITANIJA
A. HITCHCOCK, *Stanar* (I. Novello)



of Film Renters, 1910) i prikazivača (*The Cinematograph Exhibitors' Association*, 1912). Bit će to antagonistički staleži, na štetu domaće proizvodnje; najbolje će prosperirati distributeri, ostvarujući i goleme prihode uvozom inozemnih filmova, od kojih najveću konkurenciju počinju predstavljati američki (i zbog istog jezika), pa će brit. kinematografija postupno biti navedena da djeluje »u opoziciji« prema američkoj, što se zapaža i iz orijentacije na žanrove koje Hollywood trenutačno ne preferira. Jedan od gl. razloga za početak duge krize brit. filma jest u dezinteresiranosti potencijalnih financijera (*C. A. Oakley*: »Wall Street je znao procijeniti komercijalnu vrijednost filma, a londonski City nije«), i općenito, u dezinteresiranosti više srednje i srednje klase, a posebno intelektualnih, umj. krugova; zbog toga se u Vel. Britaniji sporije (no u SAD, a i drugdje) grade kinematografi odgovarajuće veličine i komfora. Prva veća kina imaju oko 300 sjedala, što se već oko 1910. pokazuje nerentabilnom investicijom; ipak, neka se — da bi se privukli viši slojevi — raskošno opremaju i dezodoriraju; dobila su ime po jednome od njih — *Bijou* (u Oxford Street u Londonu). Među prikazivačima javljaju se i »mreže« (*circuits*) kinematografa (prva je *Electric Theatres* iz 1907), a do 1914. bit će ih oko 100, od

VELIKA BRITANIJA C. REED, *Treći čovjek* (O. Welles)





VELIKA BRITANIJA D. LEAN, Kratak susret (C. Johnson i T. Howard)

kojih 13 kontrolira više od po 10 kina. Prikazivači (u toj djelatnosti 1914. djeluje oko 75 000 namještenika), u sprezi s distributerima, uz favoriziranje inozemnog filma diktiraju i domaću proizvodnju, postavljajući kategoričke komerc. zahtjeve (tzv. *block-booking* /kupovanje »u paketu«/ i *blind booking* /kupovanje »na nevideno«/, koji također pridonose općem snižavanju ukusa, dakle i kvalitete). Sve je to u izravnoj svezi sa stagnacijom proizvodnje: tako, npr. 1909. od 46 kompanija koje djeluju u Britaniji samo su polovica britanske, a od 6 najprosperitetnijih 3 su američke (*Edison, Lux i Vitagraph*), 2 francuske (*Gaumont i Pathé*), a samo jedna britanska (*Hepworthova*). U najkritičnijoj sezoni, 1909/1910, tek 15% premijera otpada na domaće filmove.

Drugi razlog stagnacije brit. kinematografije jest u odnosu sineasta prema mediju, koji se — kao i odnos financijera i viših slojeva — može definirati kao konzervativan. Tako se, da bi se ostvario kult. i umj. prestiž, favoriziraju adaptacije knjiž. i kaz. djela najčešće opterećene glumom i mizanscenom kaz. tipa, posebno dijalogom (zbog čega je broj natpisa vrlo velik, a to je onemogućavalo efektivnije vizualno izlaganje): npr. *Hepworthova* dvosatna adaptacija Dickensova romana »David Copperfield« (1913), brojne adaptacije Shakespeareovih djela, prva adaptacija roma-

na Conana Doylea »Skrletna studija« (1914) *Georgie Pearsona*, i dr. S takvim težnjama i praksom u svezi je i sklonost kostimiranim, pov. filmovima, posebno iz ratova s Napoleonom. Sveukupno, filmove je to — u usporedbi s uvoznima — činilo beživotnima, »nefilmskim«, a i neaktualnima. Naime, iako postoje filmovi suvremene društ. tematike, oni su »sterilni« već u samom pristupu građi, prikazujući posljedice, a zanemarujući uzroke društ. nedaća: tako, uzrok propasti individue je »pokvareni« veliki grad, propasti obitelji alkoholizam; također, siromaštvo se tretira kao vrlina, filmovi nastoje gledatelje dirnuti pokazivanjem ojađene djece (često i vjernih pasa), izazvati mržnju prema boemi. U komedijama dramaturgiju tvori nagomilavanje raznih nezgoda i zbrka, komički efekt se često tvori upravo nevjerovatnom nespretnošću protagonista, motivi-pokretači zbivanja su pohlepa i zloća, ismijavaju se sluge i pripadnici nižih klasa, a satirički tonovi nazočni su jedino u prikazu pomodarstva; simptomatično je da 2 buduća slavna komičara, *Charlie Chaplin* i *Stan Laurel*, istim brodom (kako se tendenciozno priča) odlaze u SAD (1913) — datum koji se može uzeti kao početni u trajnim imigriranjima britanskih film. talenata u SAD. Uspjelije filmove stvaraju C. M. *Hepworth*, *William G. Barker* (pov. žanra), *Maurice Elvey*, *Thomas Bentley* (adaptacije Dickens), a kao najveća nada javlja se *G. Pearson*. U dokum. filmu, iako prevladavaju projekti koji bilježe događaje u svezi s kraljevskom obitelji, plemstvom, »visokim društvom«, javnim svečanostima i sport. priredbama, nastaju i neka značajnija djela (npr. »Scottova antarktička ekspedicija«, 1911–13, *Herberta Pontinga*), što se ponajviše odnosi na *Urbanovu* produkciju (koja pridonosi ugledu obrazovnog filma); tako se 1914. osniva, sa stanovitim podrškom školskih organizacija, *Educational Kinematograph Society*. Za razvoj dokum., a i propagandnog filma, značajno je i izbijanje I svj. rata; nastaju i neke vrlo uspjele reportaže od kojih pojedine i nemaju propagandni karakter (njihov broj za rata neprestano raste).

U posljednjem razdoblju nij. perioda (1918–1929 /aproksimativno/) kriza kinematografije najprije se još više produbljuje. Situaciju isprva otežava rat, jer je vlada nametnula porez na uvoz filmova (1915), potom i porez koji je uključivao sve vrste »zabave« (*Entertainments Tax*, 1916), a nakon rata priv. kriza koja kulminira oko 1920. Brit. studiji i kinematografi su dotrajali ili nefunkcionalni, te ne mogu izdržati konkurenciju am. filma (koji je u najvećoj ekspanziji). To ilustriraju sljedeće činjenice: 1922. od 420 brit. filmova svih vrsta am. prikazivači otkupili su samo 6; 1924. na vrhuncu krize kinematografije (kada bankrotira i *Hepworth*), u studenom (*black november*: crni novembar) u brit. studijima nije snimljen ni jedan m filma; 1926. brit. filmovi zauzimaju svega 5% ukupnog vremena prikazivanja.

Takva kriza, kao i svijest o mogućnostima filma kao indus. djelatnosti, te spoznaja o njegovu općem značenju, morale su uroditi inicijativama koje neće brit. filmu vratiti ugled kakav je imao u pionirskom razdoblju, ali će barem pružiti nade za aktivniju budućnost. Počinju se (sa zakašnjenjem u odnosu na dalekovidnija film. središta) graditi veća kina (oko 1000 sjedala), a prvo takvo je *Tivoli* (1924) u ulici Strand u Londonu. Gradi se i moderniji *British National Studio* u *Elstreeu* u Londonu (1926), no najvažnije je što se 1927. ukazom vlade, uvodi kvota (*quota*) po kojoj su prikazivači godišnje dužni prikazivati 5% brit. filmova u prvih 6 mjeseci (ta će se kvota do 1935.



VELIKA BRITANIJA L. OLIVIER, Richard III

VELIKA BRITANIJA R. HAMER, Nježno srce (D. Price, A. Guinness i V. Hobson)



povećati na 20%). Zbog toga već 1928. proizvodnja raste na 90 igr. filmova. Značajna je i promjena u odnosu prema filmu; privučena je srednja klasa, a i utjecajni kult. krugovi. Tako, 1924. osnovan je prvi kino-klub u *Cambridgeu*, a 1925. *London Film Society* u Londonu. Potonja institucija — u čijem su odboru, između ostalih, G. B. Shaw, H. G. Wells, J. Huxley, R. Fry i J. B. Haldane, nakon H. Belloc i G. K. Chesterton prvi intelektualci koji daju javnu podršku filmu — najavljuje i prekid s brit. filmskim »izolacionizmom«: u klubu se, naime, prikazuju i akla miraju (od cenzure proskribirani) filmovi S. M. Eizenšteina, V. I. Pudovkina, G. W. Pabsta i dr. U tom se razdoblju javljaju i prve kritičarske osobnosti, poput *Iris Barry* i *Ivora Montaguea*, film. rubriku uvodi ugledni »*The Observer*«, a 1927. počinje izlaziti i prvi važniji film. časopis »*Close Up*« (prvi stalni časopis je inače »*The Kinematograph and Lantern Weekly*«, 1907).

U svezi s takvom klimom inicijativa i gubljenja »provincijalnih« obilježja su i djelovanje novih, dinamičnijih producenata koji znaju ocijeniti aktualnu tržišnu vrijednost pojedinih film. trendova, kao i pojava novih talenata. Od producenata najznačajniji je *Michael Balcon* koji 1924. osniva kompaniju *Gainsborough Pictures*, a ubrzo se javljaju i dr. velike kompanije koje »vertikalno« kontroliraju produkciju, distribuciju i prikazivalaštvo (*British International Pictures* i *British Lion*).

Od starijih redatelja uspješno djeluju *Henry Edwards* i osobito *G. Pearson*, čija kratka serija »*Squibs*« (1921–23) — s *Betty Balfour* (uz *Christie White* najpopularnijom glumicom desetljeća) — ukazuje na mogućnosti probitka s filmovima o »malim« ljudima. Javlja se, međutim, i čitav niz novih. Početno najveći uspjeh ima *Graham Cutts* (»Žena ženi«, 1923, s najpopularnijim glumcem razdoblja *Cliveom Brookom* /uz *Ivora Novellu*/), pa producent-redatelj *Herbert Wilcox*, no najveći talenti su *Victor Saville*, *Anthony Asquith* (koji svojim plemićkim rodoslovljem i vrlo specifično pridonosi ugledu filma), te napokon najnadareniji *Alfred Hitchcock*, redatelj čiji krim. filmovi čine deplasiranima djela u tom žanru s radnjom iz Viktorijanskog razdoblja, a koji realizira i, po mnogim mišljenjima, najuspjeliji brit. film iz zrelog nji. razdoblja — »*Stanar*« (1926). Još se u tom razdoblju ističu ili karijere započinju *Adrian Brunel*, *Thorold Dickinson* i *Walter Forde* — svi filmovima u kojima su zapostavljeni najakutniji društveno-polit. problemi (npr. tzv. Veliki štrajk iz 1926), no koji suvremenost odražavaju življe, i prihvatljiviji žanrovskim obrascima. Poseban doprinos opusu razdoblja daje njem. imigrant *Ewald A. Dupont* (»*Piccadilly*«, 1929) koji će utjecaj njem. ekspresionizma proširiti (za kraće vrijeme) i na brit. film.

Procvat filma s kraja nji. razdoblja zaustavlja se za kraće vrijeme zv. »revolucijom« (kao prvi brit. zvučni film navodi se obično *Hitchcockova* »*Ucjen*«, 1929). Troškovi proizvodnje i prikazivalaštva drastično su porasli, posebno zbog toga što se neko vrijeme raširila praksa snimanja filmova u više jezičnih verzija; osobito učestale bile su one na njemačkom, pa su neki filmovi i koprodukcije naravi. Ta početna kriza ipak je ubrzo prevladana — dobrim dijelom i zbog golemog odziva publike; statistički, oko 40% stanovnika jednom tjedno posjećuje kino, a oko 25% dvaput. Prevladani su i problemi prilagođavanja novoj tehnologiji, kao i novoj poetici (mnogi su redatelji privremeno otišli na »usavršavanje« u Hollywood), pa većina nadarenijih iz 20-ih godina — *Hitchcock*, *Asquith*, *Saville*, *Wilcox* i dr. — ne prekida radni

kontinuitet. Utjecaj Hollywooda, koji se povećao zbog njegove sposobnosti da najprije i najuspješnije preorijentira proizvodnju, najzamjetljiviji je u muz. filmovima (najuspjeliji su oni *V. Savillea*, te s glumicom *Jessie Matthews*), te u težnji prema spektakularnom, čiji je protagonist novodošli producent *Alexander Korda* koji 1932. osniva kompaniju *London Film Productions* (1936. i studio *Denham*). Uspješno ulazeći u skupe produkcije (npr. »Privatni život Henrika VIII«, 1933, s *Charlesom Laughtonom*), kojima bilježi velike komerc. uspjehe i u SAD, on inaugurira lokalni brit. žanr imperijalnih filmova (*imperial epic*), pov. djela koja zapravo izražavaju nostalgiju za vremenom brit. svjetske prevlasti, posebno za viktorijanskim stavom superiornosti; sl. svjetonazora bili su i oni s radnjom u kolonijama (*colonial films*) koji antipiraju buduću nostalgiju za imperijem izgubljenim u nastupajućoj dekolonizaciji. Takvi, u međunar. okvirima »podžanrovi«, odlikovat će i dalju povijest brit. filma, omogućujući njezina povremena bliženja vrhovima svjetske produkcije, ali — zbog osebnosti, a i nedostatne vitalnosti — potom i, u sve kraćim amplitudama, padove (pa i financ. slomove). Trajniju vrijednost od projekata s »kordinskim« mitovima imaju oni koji očitije reflektiraju suvremenost, osobito kriminalistički, u prvom redu oni koji konvergiraju špijunskoj tematici (izrazita preferencija brit. kinematografije) — *A. Hitchcocka* (iz njegova »zlat-

razdoblju zv. filma oni — i pomalo teatralnom dikcijom — stječu specifičan, i do novijeg vremena teško osporivi autoritet najboljih karakternih interpretata. *Laurence Olivier*, *Leslie Howard* i *Robert Donat* predstavljaju novi stadij u preobražaju —> latinskog ljubavnika, a ističu se još *Ch. Laughton*, *Ralph Richardson* i *Michael Redgrave*; mnogi su već ranije otišli u Hollywood (*George Arliss*, *Ronald Colman*, *Herbert Marshall*, *George Sanders*, *David Niven*, *Ray Milland* i dr.); od glumica najistaknutije su *Anna Neagle*, *Madeleine Carroll*, *Margaret Lockwood* i *Vivien Leigh*. Sveukupno, 30-e godine jedno su od najuspješnijih razdoblja u povijesti brit. filma; svjedoči o tome i modernizacija kinematografa (1933. ustanovljen je najcveniji lanac kina u zemlji — *Odeon*, čiji broj prelazi 4000), a povećala se i produkcija; rekordne sezone 1937/38. doseže 228 igr. filmova, što već i opterećuje kino-mrežu. Prvi film u boji (»*Krila zore*« Amerikanca *Harolda Schustera*) realiziran je 1937.

U toku rata (1939–45), aktivnosti kinematografije znatno se smanjuju. Oko polovice studijskih prostora uključuje se u službu ratne propagande, pa u takvom svojstvu *Griersonova GPO Film Unit* postaje *Crown Film Unit*. Najznačajnija ostvarenja tog razdoblja su dokum. filmovi, osobito oni *Humphreyja Jenningsa*, te semidokumentarni, npr. *Th. Dickinsona*, *David Leana*, *Charlesa Frenda* i *C. Reeda*, često lišeni patetike i izrav-

VELIKA BRITANIJA
K. REISZ, *Mi smo momci iz Lambetha*



nog razdoblja suradnje sa *M. Balcomom*, 1934–37), pa *V. Savillea* i potkraj desetljeća novih red. osobnosti — *Michaela Powella* i *Carola Reeda*. S obzirom na komediju, najpopularniji su filmovi lokalnog humora (većinom s engl. Sjevera) — s *Gracie Fields*, *Georgeom Formbyjem* i *Wilkom Hayom*, najčešće u režiji *Anthonyja Kimminsa*, *Montyja Banksa* i *Marcela Varnela* — koji podilaze ukusu nižih klasa, dok je većina produkcije inače usmjerena prema srednjoj. Iako su 30-e godine razdoblje ekon. krize (računa se da do 30% stanovništva živi u velikoj oskudici), bitni društveno-ekon. problemi tek se posredno dotiču. Soc. angažman pokazuje jedino i u svjetskim razmjerima značajan tzv. *Britanski dokumentaristički pokret* (njegov začetnik *John Grierson*, zatim *Paul Rotha*, *Alberto Cavalcanti*, *Harry Watt*, *Basil Wright*, *Edgar Anstey*, *Arthur Elton* i *Stuart Legg*, kojima se pridružuje i Amerikanac *Robert J. Flaherty*), prva svjetska dokumentaristička »škola« zv. razdoblja, a koja djeluje u okviru drž. institucija; utilitarni aspekt njihova djelovanja pridonosi ugledu filma uopće. O širenju film. djelatnosti u tom razdoblju svjedoče i osnivanje *British Film Institutea* 1933. i njegove kinoteke 1935 (najprije pod nazivom *National Film Library*, potom *National Film Archive*). Ugledu brit. filma u svijetu počinju pridonositi i glumci; većim dijelom školovani (npr. londonska *Royal Academy of Dramatic Arts* /akr. *RADA*/), s kaz. iskustvom vrhunske tradicije, s engl. govornog područja (stoga upotrebljivi u am. kinematografiji), u pionirskom

ne propagandističke retorike; tragovi te tendencije zadržat će se sve do 50-ih godina (npr. filmovi s *Jackom Hawkinsom*, *Johnom Millsom* i *Peterom Finchom* redatelja, uz neke spomenute, *Roya W. Bakera*, *Guya Hamiltona*, *Johna Guillermina*, *Ronaldi Neamea* i *Michaela Andersona*). Iz propagandnih razloga forsirat će se i pov. filmovi, odn. biografije brit. vojskovođa i političara, što će — zahvaljujući uspjeloj adaptaciji Shakespeareove drame »*Henrik V*« (1944) *L. Oliviera* i producenta *Filippa Del Giudicea* — evoluirati u poslije-ratni trend vrlo kompetentnih adaptacija (npr. *Olivierove* Shakespeareove, *Leanove* Dickensove): nostalgiju za slavnom poviješću zamijenit će tada adoracija vlastite kult. baštine. Iz ratnog i neposredno poratnog razdoblja međunarodno poznate bit će i melodrame kompanije *Gainsborough* (sa *M. Lockwood* i *Jamesom Masonom*); kako se njihova radnja često zbiva u postviktorijanskom razdoblju, za kraljevanja Edwarda VII, znaju se nazivati i *edwardijanskima* (najuspjelija je pak ona s radnjom u suvremenosti — »*Kratak susret*«, 1945, *D. Leana*).

Prvo poratno razdoblje, aproksimativno do poč. 50-ih godina, ispunjeno je uzbuđljivim zbivanjima i u stvaralaštvu i u industriji. Nastavlja se sa skupim produkcijama i obećavajućim inicijativama, dobrim dijelom obilježenim dinamizmom nove vodeće ličnosti film. industrije *J. Arthura Ranka*. Uz ratne filmove, melodrame, adaptacije i filmove s radnjom u daljoj prošlosti nastaje i ingeniozni ciklus *C. Reeda* s motivom »čovjeka

na bijegu», i pod utjecajem franc. poetskog realizma (npr. »Treći čovjek«, 1949, prvi brit. Grand Prix na festivalu u Cannesu), jedan od najuspješnijih filmova strave i omnibusa »Gluho doba noći« (1945) A. Cavalcantija, Roberta Hamera, Charlesa Crichtona i Basila Deardena, jedan od uopće najuspješnijih baletnih filmova »Crvene cipelice« (1948) M. Powella i Emmericha Pressburgera, vrlo suptilne i izvorne tzv. Ealing-komedije (npr. »Nježno srce«, 1949, R. Hamera, te filmovi Ch. Crichtona, Alexandra Mackendricka, Henryja Corneliusa i dr.), neka od najboljih djela A. Asquitha i dr.; uz njih se ističu još redatelji Harold French, Compton Bennett, Sidney Gilliat, Frank Launder, Philip Leacock, Ralph Thomas, Cy Endfield, Don Sharp, Ken Annakin i Don Chaffey, te braća Roy i John Boulting. Visokoj razini produkcije pridonose i glumci, kao — uz već spomenute — Alec Guinness, Trevor Howard i Stewart Granger, te Valerie Hobson, Deborah Kerr, Joan Greenwood, Jean Simmons, Ann Todd i dr. Svjetsku slavu stječu i snimatelji, osobito Guy Green, Jack Cardiff i Robert Krasker.

Usporedna pojava filmova koji brit. kinematografiju trenutačno dovode do kvalitativnog vrha svjetske produkcije, a publiku čine još privrženijom kinu (tako, 4700 kinematografa 1947. bilježe prihod od 1462 milijuna funti), jesu i znaci krize koja će obilježiti dalju njezinu povijest. God. 1947. vlada je odredila porez od 75% na strane filmove, što je naglo smanjilo njihov uvoz i — uz novu kvotu od 45% domaćih filmova na godišnjem programu — dovelo do povećanja proizvodnje. Iste mjere navele su, međutim, am. proizvođače da stave embargo na uvoz brit. filmova, a budući da su proizvodni troškovi bili veliki i mnogi skupi projekti nekomicijalni, kinematografiju je zahvatila financ. kriza. Kad je, pak, 1948. došlo do »sporazuma« s Amerikancima, njihovi su filmovi »preplavili« brit. kino-mrežu istiskujući britanske. Također, nekorisnom se pokazala i mjera po kojoj am. producenti 75% prihoda u Britaniji moraju ulagati u projekte koji se realiziraju u Britaniji, jer je tako am. kapital počeo apsorbirati brit. proizvodne kapacitete i osipati kreativne snage. Brzo nadolazećoj krizi nije naročito pomogla ni National Film Finance Corporation, 1949. osnovana banka pod sponzorstvom države koja je trebala »protežirati« film, a ni 1950. nastanak British Film Production Funda, institucije sa sl. svrhom.

Latentnoj krizi pridružila se 50-ih godina i konkurencija televizije, a brit. kinematografija svojim materijalnim kapacitetima nije u stanju konkurirati sve spektakularnijoj hollywoodskoj produkciji aktualno privlačivih žanrovskih filmova, u kojima se sve više iskorištavaju skuplje tehnike širokog platna i filma u boji. U tom smislu i vezanost za kult. baštinu pokazuje se kao nedostatak; u osnovi, brit. kinematografija konzervativnija je od drugih sl. formata, i nije u stanju brže iznaći model novoga komercijalno uspješnog filma. Stoga am. kapital sve jače prodire u brit. industriju, čiji su komerc. pothvati (npr. serije »Carry On« i »Doctor...«, komedije s glumcem Normanom Wisdomom) odviše lokalne privlačivosti. U takvoj klimi značajnu novost predstavlja dokumentaristička grupa Free Cinema (npr. Lindsay Anderson, Karel Reisz i Tony Richardson) koja će — uz promotore generacije mladih gnjevnih ljudi (glumci Richard Burton, Laurence Harvey, Albert Finney, nešto kasnije Alan Bates i Richard Harris) — prerasti u struju britanskoga socijalnog realizma (najčešći naziv) s kraja 50-ih godina. Filmovi poput »Put u visoko društvo« (1958) Jacka Clay-

tona, »Subotom uvečer, nedjeljom ujutro« (1960) K. Reizsa i »Sportskog života« (1963) L. Andersona, pa T. Richardsona, Johna Schlesingera, J. L. Thompsona, Bryana Forbesa, Desmond Davisa, Clivea Donnera, Lewisa Gilberta, Petera Watkinsa, Kena Hughesa, Petera Glenvillea i dr. u središte stavljaju soc. problematiku nižih klasa (ali ne pod utjecajem tal. neorealizma, kao što nije zamjetljiv ni veći utjecaj franc. novoga vala), a s ironičnim odnosom prema konvencijama građanskog društva. Kvalitativnoj razini razdoblja mnogo pridonosi am. imigrant Joseph Losey (redatelj najuspješnijih filmova Stanleyja Bakera i Dirka Bogardea), najprije filmovima am. obilježja, potom izrazitije modernističkim (suradnja sa scenaristom Haroldom Pinterom). Najzanimljiviju žanrovsku inicijativu u svjetskim razmjerima predstavlja značajna proizvodnja filma strave u okviru kompanije Hammer (producent Michael Carreras, (redatelji Terence Fisher, Seth Holt i Roger Corman, glumci Vincent Price, Peter Cushing i Christopher Lee), a golemi svjetski uspjeh od poč. 60-ih postižu špijunski thrilleri serije »James Bond« redatelja G. Hamiltona, L. Gilberta, Terencea Younga, Petera Hunta i Johna Glena, s glumcima Seanom Conneryjem i Rogerom Mooreom; iniciraju i dalje rasprostranjivanje žanra (npr. serija »Harry Palmer« s Michaelom Caineom).

Događaje u film. životu Velike Britanije 60-ih godina uz njezinu (kritičku) tematsko-sadržajnu transformaciju uvjetuje i sve veći udio am. kapitala u njezinoj proizvodnji, to više što je am. produkciji i ulaganjima u Vel. Britaniji pogodio zajednički jezik i visoki standard britanskih film. ekipa i glumaca. Tako, 1968. oko 90% kapitala uloženog u brit. filmove je američki, a u brit. studijima realiziraju filmove brojni am. i dr. redatelji (npr. Stanley Kubrick, Michelangelo Antonioni, Roman Polanski). Nova obilježja filmova, pak, uvjetuje i promjena ukusa koja je značajnim dijelom posljedica emancipacije mlade generacije (Beatles, »razuzdani London«) koja eksplicitno negira »stare vrijednosti«, a što pokazuju, npr., »luckaste« komedije Richarda Lestera (npr. »Sarm... i kako ga steći«, 1965), koje znaju i otupljivati ostricu struje soc. realizma, te pojava glum. tipa → nimfete (npr. Susannah York, Sarah Miles, Julie Christie). Od redatelja u tom razdoblju uspješne debije imaju najizrazitiji brit. modernist Ken Russell, Ken Loach kao nastavljajući soc. tendencija, te na žanrovski film orijentirani John Boorman, pa Anthony Page, Nicholas Roeg, Anthony Harvey, Peter Yates, Charles Jarnott, Peter Medak, Christopher Miles, Sidney Hayers, Peter Collinson, Michael Winner, Jack Gold i dr. Od glumaca s kraja 60-ih godina ističu se Robert Shaw, Edward Fox, David Hemmings, Terence Stamp, Michael York i Malcolm McDowell (uz već ranije popularne Rexa Harrisona, Stephena Boyda, Petera O'Toolea i Petera Sellersa), a od glumica posebno Glenda Jackson, Vanessa Redgrave, Maggie Smith, Billie Whitelaw i Charlotte Rampling.

Prijelaz u 70-e godine obilježuje politizacija brit. filma, pa struji polit. filma značajan doprinos daje L. Anderson filmom »Kad bi...« (1968). U istom razdoblju naglo nastupa kriza koja prati brit. film i kinematografiju do najnovijeg doba. Zbog problema vlastite industrije Amerikanci smanjuju aktivnost i povlače dio kapitala, a broj kinematografa (1970) smanjen je na 1529 (stoga se mnoga velika kina moraju akomodirati u 2 ili 3 manje dvorane). Od rekordnih 214 900 000 funti zaradenih na ulaznicama u 1969, prihod će naglo početi opadati, da bi se 1981. snizio na svega 86 000 000. Parlament pod laburistima (općenito s nešto više razumijevanja za

film kao umj. djelatnost od konzervativaca) donosi pojedine mjere u prilog domaćoj proizvodnji, ali 1976. i kontradiktornu — porez od 75% stranim producentima na njihove profite u svijetu, koja ih još više udaljuje od koprodukcija i brit. studija (tako, nakon Sheppertona i Elstreea, pred stečajem će se 1987. naći i Pinewood). Od 1982. krizu će početi povećavati i rasprostriranje videa, pa će se godišnji posjet gledalaca smanjiti na svega 64 000 000, a 1986. realizirano je svega 37 igr. filmova za komerc. prikazivanje. Svaki film u Vel. Britaniji, koji poč. 80-ih godina stoji više od milijun funti (beznačajno u usporedbi s am. projektima), najčešće je neisplativ u domaćoj kino-mreži; stoga uspjeh produkcije u presudnoj mjeri ovisi o am. otkupu (sve manjemu).

U okolnostima tolike krize u produkciji se tek rijetko javljaju veće inicijative, npr. redatelja, producenta i glumca Richarda Attenborougha te kompanije EMI (kasnije EMI Thorn) i producenta Davida Puttnama (tvrtka Goldcrest). Filmovi su više no ikada inspirirani bizarnim, lokalnim, demistifikacijama, marginalnim događanjima iz sadašnjosti i prošlosti, »alternativnom« seksualnošću; na razmeđu modernizma i postmodernizma naginju ezoteričnosti, »korektivnom« pristupu žanrovima, stilskom eklektizmu; jednako nejasno ili vrlo posredno odražavaju i svakodnevni život i srž društveno-polit. situacije. Od redatelja se ističu — mnogi s teškoćama održavajući kontinuitet stvaranja, i uz stalni »odljev« u Hollywood — Amerikanc James Ivory, polj. imigranti Jerzy Skolimowski i Marek Kaniawski, Ridley Scott, Bill Forsyth, Alan Parker, Alan Bridges, John Irvin, John Hough, John Mackenzie, Michael Apted, Roland Joffe, Stephen Frears, Neil Jordan, Douglas Hickox, Novozelandsanin Roger Donaldson, Peter Greenaway, Derek Jarman, Michael Radford, veterani Peter Hall i Kevin Connor, a javlja se i nekoliko uspješnih debitana. Veću popularnost u inozemstvu stječu jedino filmovi grupe komičara Monty Python. Od glumaca poznati postaju — ne dosegaajući rang nekadašnjih brit. međunarodnih zvijezda — Jon Finch, John Hurt, Anthony Hopkins, Ben Kingsley, Bob Hoskins, Jeremy Irons, Anthony Andrews, Rupert Everett i Daniel Day-Lewis, a od glumica Helen Mirren i Greta Scacchi.

U anim. filmu Britanci J. S. Blackton i Paul Terry, pioniri animacije u svijetu, djeluju u SAD. Metode am. studijske animacije u Britaniji poč. 30-ih uvodi Anson Dyer; u tom razdoblju djeluju Len Lye i George Pal, a dugogodišnju plodnu suradnju započinje i tandem John Halas/Joy Batchelor; prvu seriju u hollywoodskom stilu (»Pas Bonzo«) realizira 1940. G. E. Studdy. Nakon II svj. rata među svjetski istaknute stvaraoce modernoga crt. filma svrstavaju se Bob Godfrey i Richard Williams.

Na području eksp. i altern. filma veće inicijative javljaju se 60-ih godina, djelomično koincidirajući s pojavom underground-filma u SAD, a čije se djelovanje u početku odvija u okviru London Film-makers Co-operative. Najistaknutije osobnosti su Malcolm Le Grice, Peter Gidal i William Raban, predstavnici strukturalnog filma, te David Larcher i Amerikanc Steve Dwoskin.

Od teoretičara filma najistaknutiji su J. Grierson, P. Rotha, Raymond Spottiswoode, Roger Manvell, Victor F. Perkins, Peter Wollen, Stephen Heath i Stephen Neale. Najistaknutiji časopis posvećen teoriji filma je »Screen«, povijesti »Film Dope« i »Focus on Film«, kritici (redom pojavljivanja) »Close Up«, »Sight and Sound«, »The Monthly Film Bulletin«, »Sequence«, »Films and Filming«, »Movie« i »Afterimage«. Od institucija naj-

značajnija je *British Film Institute*, zatim i *British Academy of Film and Television Arts* koja dodjeljuje brit. godišnju nagradu za film. Od visokih škola najznačajnije su *National School of Film* u Beaconsfieldu i *London School of Film Technique*, a teorija i povijest filma studiraju se na sveučilištu *London*. Od festivala prvi je osnovan u *Edinburghu*: još je poznat onaj u *Londonu*.

Uz film. djelatnost koja je koncentrirana u Londonu, zanimljive su i težnje za konstituiranjem nacionalne kinematografije u Škotskoj. Zčetak predstavlja osnivanje kluba *Glasgow Film Society* 1929 (po uzoru na londonski), slijedi angažiranje *J. Griersona* i dr. dokumentarista, osnivanje časopisa *«Cinema Quarterly»* (1932–35), kinoteke (*Scottish Central Film Library*, 1939), festivala u *Edinburghu* (1947), osnivanje raznih institucija (i pri lokalnoj vladi) koje potpomažu film, aktivnost šk. televizije (osnovana 1957), sporadična, većinom dokum. produkcija (film »Brode veliki brodovi« *Michaela Eldera*, za produkciju *Films of Scotland Committee*, nagrađen je Oscarom 1961). Do povećanja produkcije dolazi 70-ih godina (najpoznatiji autori su *B. Forsyth*, te dokumentaristi *Mike Alexander* i *Charles Gormley*). U tom razdoblju javljaju se i žučljive debate o prikazivanju Škotske na filmu — u svijetu, Britaniji i na šk. televiziji, suprotstavljanja prikazu zemlje zasnovanom na »kičerskom« pristupu folkloru, primijenjenoj umjetnosti i književnosti (*tartanry* i *ka-ilyard*).

LIT.: *R. Low/R. Marnell*, The History of the British Film (1896–1906), London 1948; *R. Low*, The History of the British Film (1906–1914), London 1949; *R. Low*, The History of the British Film (1914–1918), London 1950; *C. A. Oakley*, Where We Came, London 1964; *A. Lovell*, The British Cinema — The Unknown Cinema, London 1967; *D. Gifford*, British Cinema. An Illustrated Guide, London/New York 1968; *R. Marnell*, New Cinema in Britain, London 1969; *R. Durnat*, A Mirror for England, London 1970; *R. Low*, The History of the British Film (1918–1929), London 1971; *D. Gifford*, British Film Catalogue 1895–1970, Newton Abbot 1973; *I. Butler*, Cinema in Britain, London 1973; *G. Perry*, The Great British Picture Show, New York 1974; *A. Walker*, Hollywood, England, London 1974; *R. Leffevre/L. Lacambre*, Trente ans de cinéma britannique, Paris 1976; *R. Armes*, A Critical History of British Cinema, London 1978; *C. McArthur*, Scotch Reels, London 1982. An. Pet.

VELIMIROVIĆ, Zdravko, redatelj i scenarist (Cetinje, 11. X 1930). Upisao (1949) režiju na Visokoj filmskoj školi u Beogradu; diplomirao (1954) film. i kaz. režiju na Akademiji za pozorište i film; usavršavao se (1956/57) na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. Po povratku djeluje na Televiziji Beograd, no ubrzo prelazi u slobodan status; realizira više od 30 kratkometražnih i 5 dugometražnih dokum. filmova, te 8 igranih (a radi i u kazalištu i na radiju). Za prvi samostalni film *Zublja grahovačka* (1958), u povodu obilježavanja pobjede nad Turcima na Grahovskom polju, dobiva Trinaestojulsku nagradu SR Crne Gore, a vrlo je zapažen i filmom o Bokeljskoj mornarici — *U spomen slave mornarice* (1959); za film *Ekselencije* (1966), prvi u proizvodnji producenta s Kosova, o »najmlađem parlamentu sveta« — prvomu dječjem klubu UN organiziranom u višenacionalnoj Prištini, nagrađen je na festivalu u Beogradu 1967, dobio nagradu CIDALC-a i Specijalnu diplomu u Moskvi, dok je za film *A, to ste vi...* (1969), inspiriran akcijom »Večernjih novosti« za podvig godine, nagrađen Srebrnom medaljom »Beograd«. *Spanija naše mladosti* (1967), o jugosl. dobrovoljcima u španj. građanskom ratu, i *Umir krvi* (1971, Zlatna medalja »Beograd« 1972), o krvnoj osveti među Albancima u pograničnom pojasu Crne Gore, njegovi su najznačajniji dugometr. dokumentarci. Na igr. filmu debitira prvim scenarijem B. Pekića *Dan četrnaesti* (1960), o 4 osuđenika koji zbog dobrog vladanja dobivaju 14 dana dopusta, uspješno prikazanim u Canne-

su, a slijedi koprodukcija sa SSSR-om *Provereno, min njet* (1965, sa J. Lisenkom). Najveće uspjehe ostvaruje ekranizacijama knjiž. djela: *Lelejska gora* (1968) po romanu M. Lalića; *Derviš i smrt* (1974), i koscenarist sa B. Mihajilovićem-Mihizom), njegovo najznačajnije ostvarenje u kojem je sačuvao meditativne tokove romana M. Selimovića (Velika srebrna arena za film, Zlatna arena za režiju u Puli); *Dorotej* (1981, i koscenarist s Mihizom) prema romanu D. Nenadića, ljubavna priča vlastelinke i vidara (G. Popović i G. Šantić) s pozadinom borbi za vlast u srednjovj. Srbiji. Uspješan je i ratnim filmovima *Vrhovi Zelengore* (1976, i koscenarist sa M. Oljačom i Đ. Labovićem/Zlatna arena za scenarij) i *Dvoboj za južnu prugu* (1978, i koscenarist sa P. Đorđevićem). God. 1984/85. provodi u Mozambiku, gdje režira prvi igr. film te zemlje *Vreme leoparda* (O tempo dos leopardos, 1985) o borbi za nezavisnost. Od 1974. predaje režiju na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu (od 1981. u zvanju redovnog profesora).

Mi. Vić.

VENECIJA (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia), međunar. filmski festival, najstariji u svijetu: osnovan je 1932. u sklopu međunar. izložbe suvremene umjetnosti (*Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia* /skraćeno: *Biennale di Venezia*). Sam Bijenale osnovan je 1895. kao stalna periodična izložba moderne lik. umjetnosti; 30-ih godina uključio je i suvremenu glazbu, klas. ples, kazalište i film. Prvi film. festival u sklopu Bijenala održan je (kao *Prvi festival kinematografske umjetnosti i poezije*) na inicijativu grofa *Volpja* di *Misurata*; prvi nagrađeni filmovi bili su *Dajte nam slobodu* (R. Clair, 1931) i *Doktor Jekyll i gospodin Hyde* (R. Mamoulian, 1932). God. 1934. film. festival postaje godišnji. Približavanjem rata sve više postaje sredstvo polit. propagande, što dovodi do smanjenja broja sudionika i pretvaranja festivala u talijansko-njem. manifestaciju (1940–42. se čak održava kao *Talijansko-njemački filmski tjedan*).

Obnovljen je 1946, i od tada se redovito održava (uz krizno razdoblje 1969–79, kada nije imao natjecateljski karakter), s vremenom postavši jedan od najuglednijih u svijetu. Takav ugled gradi na pažljivoj selekciji filmova i autoritetu međunar. žirija (uvedenog još 1934), biranog među najuglednijim film. stvaraočima i teoretičarima.

Festival (popularno zvan *Mostra*) uvijek je dodjeljivao malo nagrada; imale su različite nazive (do 1942. posebno su dodjeljivane najboljemu stranom odn. talijanskom filmu), a najcjenjenija je *Zlatni lav sv. Marka*, u opticaju od 1949. Danas se dodjeljuje i *Velika specijalna nagrada*, nagrade najboljem glumcu i glumici (tzv. *Copa Volpi* /po osnivaču/), *Nagrada za životno djelo*, te *Zlatni lav* (od 1987. *Srebrni lav*) za najbolji debitantski te eksp. film. Osim središnje Mostre (koja se održava u 2. polovici kolovoza /na mondenom otoku *Lido*/), festival uključuje i niz paralelnih film. programa — filmova o umjetnosti (*Mostra Internazionale del Film sull'Arte*), dokum. i kratkometr. filmova (*Mostra Internazionale del Film Documentario e Cortometraggio*), dječjih filmova (*Rassegna Internazionale del Film per Ragazzi*) i dr., kao i niz retrospektiva; i u ovim kategorijama gl. nagrade su *Zlatni*, *Srebrni* i *Brončani lav*. Uz Bijenale osnovan je i pov. arhiv suvremenih umjetnosti (*Archivio Storico delle Arti Contemporanee de «La Biennale»*) sa vlastitim film. arhivom.

Prvi jugosl. sudionik Bijenala bio je (1934) Z. Rogoz s čehosl. filmom *Ektaza* (G. Machaty, 1933), no jugosl. film pojavio se 1936. kada je O. Miletić osvojio I nagradu u kategoriji amater-

skoga igr. filma (*Nocturno*), a M. Paspas IV nagradu u konkurenciji dokum. filma (*Zagreb kao središte sporta*). Na posljednjem Bijenalu za rata (1942) Brončanu medalju dobio je dokum. film poduzeća Hrvatski slikopis — *Straža na Drini* grupe snimatelja.

Nakon poratne obnove festivala, jugosl. film je na njemu redovito prisutan od 1947. Najveći uspjesi postizani su u kategorijama dokum., kratkoga igr. i dječjeg filma, gdje su nagrađivani: *Omladina gradi* (F. Štiglic, 1946) — 1947; *Kekec* (J. Gale, 1951) — 1951; *Između dvije prozooke* (O. Glušević, 1959) i *Piko* (S. Weyand, 1959) — 1960; *Izgubljena olovka* (F. Škubonja, 1960) i *On* (P. Đorđević, 1961) — 1961; *Opasni put* (M. Relja, 1963) — 1963; *Škoplje 63* (V. Bulajić, 1964) i *Sretno, Kekec!* (J. Gale, 1963) — 1964; *Hockey* (M. Milošević, 1966) — 1966. U konkurenciji anim. filma nagrađeni su: *Faje* (V. Mimica, 1959) — 1960; *Mrav dobra srca* (A. Marks i V. Jutriša, 1965) — 1966. Jugosl. igrani film rjeđe je prisutan u konkurenciji za nagrade; najveći uspjeh ostvario je film *Sjecaš li se Dolly Bell* (E. Kusturica, 1981) Zlatnim lavom za debitantsko ostvarenje iste godine, nagrade → CIDALC-a osvojili su *Zaseda* (Z. Pavlović, 1969) i *Majstor i Margarita* (A. Petrović, 1972), dok je Lj. Samardžić za ulogu u filmu *Jutro* (P. Đorđević, 1967) osvojio Copa Volpi, a S. Savić Specijalno priznanje za žensku ulogu u filmu *Život je lep* (B. Drašković, 1985). Posebnu promociju imala je jugosl. kinematografija 1971. retrospektivom igr., dokum. i anim. filmova. V. Maj.

VENECIJA, MEĐUNARODNI FILMSKI FESTIVAL (gl. nagrade)

1932 (referendum publike)

NAJZABAVNIJI

FILM: **Dajte nam slobodu** R. Claira (*Francuska*)

NAJDIRLJIVJI

FILM: **Grieh Madelon Claudet** E. Selwyna (*SAD*)

NAJORIGINALNIJI

FILM: **Doktor Jekyll i gospodin Hyde** R. Mamouliana (*SAD*)

REŽIJA: **Nikolaj V. Ekk** (*Put u život*, SSSR)

GLUMAC: **Fredric March** (*Doktor Jekyll i gospodin Hyde* R. Mamouliana, *SAD*)

GLUMICA: **Helen Hayes** (*Zbogom, oružje* F. Borzagea, *SAD*)

1934

STRANI FILM: **Čovjek s Arana** R. J. Flahertyja (*Vel. Britanija*)

TAL. FILM: **Teresa Confalonieri** G. Brignonea

REŽIJA: **Gustav Machaty** (*Ektaza*), **Josef Rovensky** (*Romanca u Tatramu*), **Tomaš Trnka** (*Ohlva nad Tatramu*) i **Karel Plička** (*Zemlja pjeva*) — svi Čehoslovačka

GLUMAC: **Wallace Beery** (*Vitva Villa!* J. Conway i H. Hawksa, *SAD*)

GLUMICA: **Katharine Hepburn** (*Male žene* G. Cukora, *SAD*)

1935

STRANI FILM: **Ana Karenjina** C. Browna (*SAD*)

TAL. FILM: **Casta diva** C. Gallonea

REŽIJA: **King Vidor** (*Svadbeno noć*, *SAD*)

GLUMAC: **Pierre Blanchard** (*Zločin i kazna* P. Chénala, *Francuska*)

GLUMICA: **Paula Wessely** (*Epizoda* W. Reischla, *Austrija*)

1936

STRANI FILM: **Vladar Californije** L. Trenkera (*Njemačka*)

TAL. FILM: **Bijeli eskadron** A. Genine

REŽIJA: **Jacques Feyder** (*Herojski kermes*, *Francuska*)

GLUMAC: **Paul Muni** (*Louis Pasteur — spasitelj čovječanstva* W. Dieterlea, *SAD*)

GLUMICA: **Annabella** (*Budnost oružja* M. L'Herbiera, *Francuska*)

1937

STRANI FILM: **Pozivnica za ples** J. Duviviera (*Francuska*)

TAL. FILM: **Scipion Afriči** C. Gallonea

REŽIJA: **Robert J. Flaherty** i **Zoltan Korda** (*Gomič slonova*, *Vel. Britanija*)

GLUMAC: **Emil Jannings** (*Vladar* V. Harlana, *Njemačka*)

GLUMICA: **Bette Davis** (*Obilježena* L. Bacona i *Kid Gala-* had M. Curtiza, SAD)

1938
STRANI FILM: **Olimpijada** L. Riefenstahl (*Njemačka*)
TAL. FILM: **Pilot Luciano Serra** G. Alessandrini
REŽIJA: **Marcel Carné** (*Obala u magli*, Francuska); **Karl Ritter** (*Dopust na pošteni riječ*, Njemačka)

GLUMAC: **Leslie Howard** (*Pygmalion* A. Asquitha, Vel. Britanija)

GLUMICA: **Norma Shearer** (*Marija Antoaneta* W. S. Van Dykea, SAD)

1939
TAL. FILM: **Afrička osveta** G. Alessandrini
1940
STRANI FILM: **Dunja, poštareva kći** G. Ulickog (*Njemačka*)
TAL. FILM: **Opsada Alcazara** A. Genine
1941
STRANI FILM: **Ohm Kruger** H. Steinhoffa (*Njemačka*)
TAL. FILM: **Zeljezna kruna** A. Blasettija
REŽIJA: **Georg Wilhelm Pabst** (*Komedijasi*, Njemačka)
GLUMAC: **Ermeste Zacconi** (*Don Buonaparte* F. Calzavare, Italija)
GLUMICA: **Luise Ullrich** (*Arnelie* J. von Bakyja, Njemačka)

1942
STRANI FILM: **Veliki kralj V. Harlana** (*Njemačka*)
TAL. FILM: **Bengazi** A. Genine
GLUMAC: **Fosco Giachetti** (*Bengazi* A. Genine, *Mi živi* G. Alessandrini i *Pucari iz pištole* R. Castellania, Italija)
GLUMICA: **Kristina Boderbaum** (*Veliki kralj* i *Zlatni grad* V. Harlana, Njemačka)

1946 (žiri novinara)
FILM: **Južnjak** J. Renoira (*SAD*)
1947
FILM: **Štrajk** K. Steklog (*ČSSR*)
REŽIJA: **Henri-Georges Clouzot** (*Quai des Orfèvres*, Francuska)
GLUMAC: **Pierre Fresnay** (*Gospodin Vincent* M. Clochea, Francuska)
GLUMICA: **Anna Magnani** (*Poslanik Angelina* L. Zampe, Italija)

1948
FILM: **Hamlet** L. Oliviera (*Vel. Britanija*)
REŽIJA: **Georg Wilhelm Pabst** (*Proces*, Austrija)
GLUMAC: **Ernst Deutsch** (*Proces* G. W. Pabsta, Austrija)
GLUMICA: **Jean Simmons** (*Hamlet* L. Oliviera, Vel. Britanija)
TAL. FILM: **Pod suncem Rima** R. Castellania
1949
FILM: **Manon** H.-G. Clouzota (*Francuska*)
TAL. FILM: **Nebo nad močvarom** A. Genine
REŽIJA: **Augusto Genina** (*Nebo nad močvarom*, Italija)
GLUMAC: **Joseph Cotten** (*Portrait Jennie* W. Dieterlea, SAD)
GLUMICA: **Olivia De Havilland** (*Zmijsko leglo* A. Litvaka, SAD)

1950
FILM: **Pravda je izvršena** A. Cayattea (*Francuska*)
GLUMAC: **Sam Jaffe** (*Džungla na asfaltu* J. Hustona, SAD)
GLUMICA: **Eleanor Parker** (*U kavezu* J. Cromwella, SAD)
TAL. FILM: **Sutra je već kasno** L. Moguyja
1951
FILM: **Rašomon** A. Kurosawe (*Japan*)
GLUMAC: **Jean Gabin** (*Noć je moje carstvo* G. Lacombea, Francuska)
GLUMICA: **Vivien Leigh** (*Tramvaj zvan čežnja* E. Kazana, SAD)
TAL. FILM: **Grad se brani** P. Germija
1952
FILM: **Zabranjene igre** R. Clementa (*Francuska*)
GLUMAC: **Fredric March** (*Smrt trgovačkog putnika* L. Benedeka, SAD)

1953
FILM: **Henri Vilbert** (*Odrješenje bez ispovijedi* C. Autant-Laraa, Francuska)
GLUMICA: **Lilli Palmer** (*Bračni krevet* I. Reisa, SAD)
1954
FILM: **Romeo i Julija** R. Castellania (*Italija/Vel. Britanija*)
GLUMAC: **Jean Gabin** (*Ne dirajte u lovu* J. Beckera i *Zrak Pariza* M. Carnéa, Francuska)

1955
FILM: **Riječ** C. Th. Dreyera (*Danska*)
GLUMAC: **Curd Jurgens** (*Đavoli general* H. Kautnera, SR Njemačka); **Kenneth More** (*Duboko plavo more* A. Litvaka, Vel. Britanija)

1956
FILM: **Bourvil** (*Bila je noć u Parizu* C. Autant-Laraa, Francuska)
GLUMAC: **Maria Schell** (*Gervaise* R. Clémenta, Francuska)

1957
FILM: **Nepokoreni** S. Raya (*Indija*)
GLUMAC: **Anthony Franciosa** (*Šešir pun kiše* F. Zinnemanna, SAD)
GLUMICA: **Dzidra Ritenberg** (*Makva* V. Brauna, SSSR)

1958
FILM: **Čovjek s rikšom** H. Inagakija (*Japan*)
GLUMAC: **Alec Guinness** (*Konjska gubica* R. Neamea, Vel. Britanija)
GLUMICA: **Sophia Loren** (*Crna Orhideja* M. Ritta, SAD)

1959
FILM: **General Della Rovere** R. Rossellinija (*Italija*); **Veliki rat** M. Monicellija (*Italija*)
GLUMAC: **James Stewart** (*Anatomija jednog umorstva* O. Premingera, SAD)
GLUMICA: **Madeleine Robinson** (*Dvostruki obrtaj* C. Chabrola, Francuska)

1960
FILM: **Prelaz preko Rajne** A. Cayattea (*Francuska*)
GLUMAC: **John Mills** (*Melodije slave* R. Neamea, Vel. Britanija)
GLUMICA: **Shirley MacLaine** (*Apartman* B. Wildera, SAD)

1961
FILM: **Prošle godine u Marienbadu** A. Resnaisa (*Francuska*)
GLUMAC: **Toshiro Mifune** (*Tjelesna staža* A. Kurosawe, Japan)
GLUMICA: **Suzanne Flon** (*Ne ubij!* C. Autant-Laraa, Francuska/SFRJ)

1962
FILM: **Ivanovo djetinjstvo** A. A. Tarkovskog (SSSR); **Obiteljska kronika** V. Zurlinija (*Italija*)
GLUMAC: **Burt Lancaster** (*Ptičar iz Alcatraza* J. Frankenheimera, SAD)
GLUMICA: **Emmanuelle Riva** (*Thérèse Desqueyroux* G. Franja, Francuska)

1963
FILM: **Ruke nad gradom** F. Rosija (*Italija*)
GLUMAC: **Albert Finney** (*Tom Jones* T. Richardsona, Vel. Britanija)
GLUMICA: **Delphine Seyrig** (*Muriel* A. Resnaisa, Francuska)

1964
FILM: **Crvena pustinja** M. Antonionija (*Italija*)
GLUMAC: **Tom Courtenay** (*Rafali u zoru* J. Losejja, Vel. Britanija)
GLUMICA: **Harriet Andersson** (*Voljeti* J. Donnera, Švedska)

1965
FILM: **Drage zvijezde Velikog medvjeda** L. Viscontija (*Italija*)
GLUMAC: **Toshiro Mifune** (*Ridobradi* A. Kurosawe, Japan)
GLUMICA: **Annie Girardot** (*Tri sobe na Manhattanu* M. Carnéa, Francuska)

1966
FILM: **Bitka za Alžir** G. Pontecorva (*Italija*)
GLUMAC: **Jacques Perrin** (*Prepolovljen čovjek* V. De Sete /*Italija* i *Traženje* A. Fonsa /*Španjolska*)
GLUMICA: **Natalija Arinbasarova** (*Prvi učitelj* A. S. Mihalkova-Končalovskog, SSSR)

1967
FILM: **Ljepotica dana** L. Bunuela (*Francuska*)
GLUMAC: **Ljubisa Samardžić** (*Juro* P. Đorđevića, SFRJ)
GLUMICA: **Shirley Knight** (*Holandez* A. Harveyja, Vel. Britanija)

1968
FILM: **Artisti u cirkuskom šatoru — zbunjeni** A. Klugea (SR Njemačka)
GLUMAC: **John Marley** (*Lica* J. Cassavettesa, SAD)
GLUMICA: **Laura Betti** (*Teorema* P. P. Pasolinija, Italija)

1980
FILM: **Atlantici** L. Mallea (*Kanada*); **Aleksandar Veliki** Th. Angelopoulosa (*Grčka*)

1981
FILM: **Olovno vrijeme** M. von Trotta (SR Njemačka)

1982
FILM: **Stanje stvari** W. Wendersa (SR Njemačka)

1983
FILM: **Carmen** J.-L. Godarda (*Francuska*)
GLUMAC: **Matthew Modine**, **Michael Wright**, **Mitchell Lichtenstein**, **David Alan Grier**, **Guy**

GLUMICA: **Boyd, George Dzundza** i **Albert Macklin** (*Streamers* R. Altmana, SAD)
Darling Legitimus (*Ulica crnih kućeraka* E. Pally, Francuska/Martinique)

1984
FILM: **Godina mirnog sunca** K. Zanussija (*Poljska*)
GLUMAC: **Nasseruddin Shah** (*Par* G. Ghosha, Indija)
GLUMICA: **Pascale Ogier** (*Noć punog mjeseca* E. Rohmera, Francuska)

1985
FILM: **Bez krova i zakona** A. Varda (*Francuska*)
GLUMAC: **Gérard Depardieu** (*Policija* M. Pialata, Francuska)

1986
FILM: **Zelena zraka** E. Rohmera (*Francuska*)
GLUMAC: **Carlo Delle Piane** (*Bošićni dar* P. Avatija, Italija)
GLUMICA: **Valeria Golino** (*Ljubavna priča* F. Masellija, Italija)

1987
FILM: **Doviđenja, djeco** L. Mallea (*Francuska*)
GLUMAC: **James Wilby** i **Hugh Grant** (*Maurice* J. Ivoryja, Vel. Britanija)
GLUMICA: **Kang Soo-yeon** (*Sibaj* Kwon-Teak Ima, Juž. Koreja)

1988
FILM: **Legenda o svetom pijancu** E. Olmija (*Italija*)
GLUMAC: **Don Ameche** i **Joe Montegna** (*Stvari se mijenjaju* D. Mameta, SAD)
GLUMICA: **Isabelle Huppert** (*Ženski poslovi* C. Chabrola, Francuska); **Shirley MacLaine** (*Madame Sousatzka* J. Schlesingera, SAD)

1989
FILM: **Grad žalosti** Hou Hsiao-hsien (*Tajvan*)
GLUMAC: **Marcello Mastroianni** i **Massimo Troisi** (*Koliko je sati?* E. Scole, Italija)
GLUMICA: **Peggy Ashcroft** i **Geraldine James** (*Bila je odsutna* P. Halla, Vel. Britanija)

VENEZUELA. Prve projekcije filmova braće Lumière održane su 28. siječnja 1897. u Maracabiu, gdje već iste godine *Manuel Trujillo Durán* vrši prva snimanja. Prvi dokum. film snimaju *M. A. Gonhom* i *Augusto González Vidal* 1909, dok prvi igrani (»Dama iz Cayenne« /parodija »Dame s kamelijama«) režiraju *Enrique Zimmerman* i *Lucas Manzano* 1913. U nij. razdoblju proizvodnja je sporadična i niske razine; relativno je plodan tek red. tandem *Edgar Anzola/Jacobo Capriles* s igr. i dokum. filmovima, te *Amábilis Cordero* s igranim, a u kinematografiju se pokušava uključiti i veliki pisac *Rómulo Gallegos*. Prvi zv. film u Venezueli realiziran je tek 1939 (»Lom« *Antoniya Delgada Gómez*). I u zv. razdoblju proizvodnja je slaba, jer je kočilo polit. nestabilnost, iznimno stroga cenzura, te pritisci multinacionalnih kompanija na području distribucije i prikazivalaštva. Snimaju se uglavnom komerc., folklorno-kreolski filmovi; određeni međunar. ugled stječe tek *Carlos Hugo Christensen*, dok su komercijalno vrlo uspješni *Rafael Rivero*, *José Miguel de Mora*, *Roman Chabaud* i *César Henríquez*. Povremeno se snimaju i koprodukcije radi jačeg prodora na tržišta izvan Juž. Amerike (npr. »Simon Bolívar«, 1969, Talijana *Alessandra Blasettija*). Dokum. film znatnije se razvija tek od 50-ih godina, a najzapaženiji redatelji su *Margot Benacerraf* i *Manuel de Pedro*; u *Méridi* je osnovan prvi latinskoam. festival dokum. filma, koji postaje okupljalište film. avangardista čitavog potkontinenta. Pokušaji (od 60-ih godina) mlađih autora, obrazovanih na visokim film. školama u inozemstvu, nisu privlačili pažnju publike, ali su zato djela *Cira Durána*, *Joséa Martina*, *Daniela Oropeze* i *Clementea de la Cerde* imala festivalskih uspjeha. Stabiliziranjem prilika u zemlji V. razvija relativno jaku komerc. proizvodnju, vrlo traženu u cijeloj Juž. Americi, dok se ambicioznijim projektima izdaju *Mauricio Wallerstein*, *Thaelman Urgelles*, *Fina Torres* (nagrađivana 1985. u Cannesu), *Ignacio Cabruja* (i vrlo tražen scenarist), *Julio César Marmol* i *Freddy Siso*; postoji i marginalna, »militant-



L. VENTURA u filmu *Lavovi su pušteni*

na« kinematografija, gdje se ističe *Diego Rísquez*. Država se relativno kasno počela zanimati za film, pa je tek 1981. osnovan *Fond za podršku kinematografije* (akr. FOCINE), čije je djelovanje — uglavnom samo deklarativno. U Caracasu postoji arhivska ustanova *Cineteca Nacional*. R. Sr. **VENTURA, Lino** (pr. ime **Angelo Borriani**), franc. glumac tal. podrijetla (Parma, 14. VII 1919 — Pariz, 27. X 1987). U Francuskoj od 8. godine. Isključen iz više srednjih škola zbog lošeg ponašanja, bavi se raznim poslovima: automehaničar, konobar, profesionalni rvač, organizator mečeva i dr. U tim krugovima otkriva ga J. Becker i daje mu veću sporednu ulogu u krim. filmu *Ne dirajte u lov* (1954). Snažna fiz. konstitucija i markantne crte lica preodređuju ga za tip → čovjeka od akcije, a najčešće glumi u 2 ekstrema: policajce i kriminalce; donosi ih instinktivno, sa spontanošću u kojoj ima šarma, ali često i na rubu klišeja (hladnokrvan, zatvoren, proračunat, ciničan). Od poč. 60-ih godina svrstava se među najpopularnije franc. glumce (a stvara i međunar. karijeru); gradeći likove na suprotnosti vanjske robusnosti i unutrašnje »mekoće«, oličeni je čovjeka koji mukotrpno prelazi iz niže srednje u srednju klasu, stječući pritom veliko životno iskustvo koje ga gotovo uvijek čini dobronamjernim, ali s crtom gorčine (čak rezignacije), pa s vremenom prelazi u tip gubitnika (povremeno asociirajući na J. Gabbana). U njegovoj filmografiji osobito se ističu djela s psihozama i ugođajima koji podsjećaju na franc. → poetski realizam i am. → crni film (npr. *Vreli asfalt*, 1959, C. Sauteta, *Drugi dah*, 1966, i *Vojska u sjenci*, 1969, J.-P. Melville, te *Posljednja adresa*, 1969, J. Giovannija), zatim psihološki složeni likovi drž. tužioca u *Izuzetnim leševima* (1976) F. Rosija, odn. policijskog istražitelja u *Ne puštaj s očiju* (1981) C. Millera, te biografska uloga generala Della Chiese ubijenog od mafije u *Sto dana u Palermu* (1984) G. Ferrare. Nastupio je (do 1986) u 74 filma. Osnivač je fundacije za odgoj nezbrinute djece.

Ostale važnije uloge: *Zločin i kazna* (G. Lampin, 1956); *Lift za gubilište* (L. Malle, 1957); *Montparnasse 19* (J. Becker, 1957); *Crveno dobija* (G. Grangier, 1957); *Maigret postavlja zamku* (J. Delannoy, 1958); *S. O. S. radio-taksi* (E. Molinaro, 1958); *Točno u dvanaest* (G. von Radvanyi, 1959); *Marie-Octobre* (J. Duviolier, 1959); *Djevojka u izlogu* (L. Emmer, 1960); *Taksi za Tobruk* (D. de La Patellière, 1961); *Lavovi su pušteni* (H. Verneuil, 1961); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Carmen iz Trastevere* (G. Gallone, 1962); *Prosjakova opera* (W. Staudte, 1962); *100 000 dolara na suncu* (H. Verneuil, 1963); *Djedice pucaju* (G. Lautner, 1963); *Bradati agent* (G. Lautner,

1964); *Suze za bandita* (C. Saura, 1964); *Osveta podzemlja* (P. Granier-Deferre, 1965); *Oružje za diktatora* (C. Sautet, 1965); *Grubijani* (R. Enrico, 1965); *Avanturisti* (R. Enrico, 1966); *Ne uzbuđujmo se* (G. Lautner, 1966); *Neznani junaci* (J. Giovanni, 1968); *Sicilijanski klan* (H. Verneuil, 1969); *Bulevar ruma* (R. Enrico, 1971); *Cosa nostra — istina o mafiji* (T. Young, 1972); *Avantura je avantura* (C. Lelouch, 1972); *Pljačka na Azurnoj obali* (C. Lelouch, 1973); *Prava napast* (E. Molinaro, 1973); *Čovjek koji nije znao šutjeti* (C. Pinoteau, 1973); *Samar* (C. Pinoteau, 1974); *Tvrdi ljudi* (D. Tessari, 1974); *Kavez* (P. Granier-Deferre, 1974); *Zbogom, žao!* (P. Granier-Deferre, 1975); *Dodir međuze* (J. Gold, 1978); *Labirint* (C. Pinoteau, 1978); *Špijumu, na noge!* (Y. Bisset, 1981); *Jadnici* (R. Hossein, 1982); *Vucibatina/Pokvarenjak* (J. Giovanni, 1983); *Sedma meta* (C. Pinoteau, 1984).

D. Šva. **VEREŠČAGIN, Aleksandr Aleksandrovič**, film. i kaz. redatelj, glumac i pedagog rus. podrijetla (Moskva, 25. II 1885 — SAD, 1965). Studirao glumu i režiju u Petrogradu (danas Lenjingrad), gdje je i otpočeo karijeru (u Aleksandrovskom kazalištu). Nakon oktobarske revolucije emigrira najprije u Pariz, a 1920. dolazi u Jugoslaviju. U Beogradu tokom 2 sezone postavlja kaz. komade što ih je vidio u Parizu, što 1922. ponavlja i u Zagrebu; tu predaje glumu i režiju na Glumačkoj školi, a 1922. i osniva *Školu za kinematografsku glumu* pri poduzeću Jugoslavija film. S polaznicima toga film. učilišta realizirao je igr. film *Strast za pustolovinom* (1922), a potom je sa M. Ogrizovićem surađivao na velikomu film. projektu *Hasanaginica* (koji je zbog Ogrizovićeve smrti 1923. ostao nedovršen). Kasnije je sa suprugom Marijom i sinom Aleksandrom-Surikom, također glumcima, često mijenjao angažman (Skoplje, Sarajevo, Cetinje, Pančevo, Osijek), najduže se zadržavši u Novom Sadu (s prekidima 1924–36). Od 1944. živi u SAD. P. C./E. Ce.

VERGANO, Aldo, tal. redatelj i scenarist (Rim, 27. VIII 1891 — Rim, 21. IX 1957). Primoran je napustiti novinarstvo zbog ljevičarskih ideja. Na filmu od 1929. kao koscenarist u *Suncu* A. Blasetija, s kojim surađuje i u zapaženoj *Lakrdijaševoj večeri* (1941); 1930–38. piše niz scenarija za filmove podržana → bijeli telefoni. Kao redatelj debitira pov. filmom *Pietro Micca* (1938). Prilikom radi u skladu sa svojim svjetonazorom dobiva tek po slomu faš. diktature. *Sunce još izlazi* (II sole sorge ancora, 1947), o borbi lombardskih partizana protiv fašista, izrazita klasnog pristupa (svi su veleposjednici kolaboracionisti, a svi seljaci u pokretu otpora), paradigmatički je primjer rane faze tal. → neorealizma, a V. jedan od rodonačelnika

ovog pravca, iz čije matice — međutim — vrlo brzo izlazi (tematiku antifaš. borbi nastavljaju njegovi polit. istomišljenici C. Lizzani i G. De Santis). Od njegovih kasnijih filmova zapaženija je samo ekranizacija romana G. Deledda *Crvena ljubav* (Amore rosso, 1953). Režirao je i koprodukcije (npr. s Poljskom i Austrijom).

Ostali tal. filmovi: *Gorštaci* (Quelli della montagna, 1943); *Izvan zakona* (I fuorilegge, 1950); *Veliki otklon* (La grande rinuncia, 1951); *Santa Lucia luntana* (1952). D. Sva.

VERHOEVEN, Paul, niz. filmski i tv-redatelj (Amsterdam, 1938). Studirao matematiku i fiziku u Leydenu (kasnije i doktorirao). Amat. filmom iz 1960. nagrađenim na studentskom festivalu, svrha pozornost niz. ministarstva kulture i dobiva potporu za snimanje kratkometr. filmova. Potkraj 60-ih godina režira zapaženu tv-seriju *Floris* o niz. srednjovjekovnom junaku. Prelaz na igr. film omogućuje mu producent R. Houwer. Oslanjajući se na tadašnji trend eksploatacije seksa u niz. filmu, debitira živahnom burleskom o prostituciji u Amsterdamu *Biznis je biznis* (Wat zien ik, 1971), dotad najvećim komerc. uspjehom jednoga niz. filma (gledala ga je 1/3 Nizozemaca). Na odziv publike nailaze i *Tursko voće* (Turks fruit, 1972), sumorna komedija o ljubavi kipara i djevojke oboljele od raka (R. Hauer i M. van de Veen, koji njime stječu ugled), *Keetje Tippel* (1975), optimistička soc. drama o mukotrpnom probijanju kroz život siromašne ali naočite mlade udovice (M. van de Veen), te *Vojnici Nizozemske/Borba na život i smrt* (Soldaat van Oranje/Survival Run, 1979), komerc. uspjeh i u međunar. razmjerima, kojim i sâm postaje međunarodno poznat. Od 80-ih godina radi i u SAD, gdje veliki komerc. uspjeh postiže futurističkim filmovima *Robocop* (1987), o robotu s ljudskim mozgom programiranim da ubija, u kojem ostaci ljudske svijesti napokon ipak nadvladavaju elektroniku, i *Potpuni opoziv* (Total Recall, 1989), sa A. Schwarzeneggerom u gl. ulozu.

Ostali važniji filmovi: *Seks na motoru* (Spetters, 1980); *Četvrti čovjek* (De vierde man, 1984); *Meso i krv* (Flesh and Blood, 1985, američko-niz. koprodukcija). D. Mov.

VERNEUIL, Henri (pr. ime **Achod Malakian**), franc. redatelj armenskog podrijetla (Rodosto, Turska, 15. X 1920). U Francuskoj od djetinjstva, pohađao Školu primijenjene umjetnosti. Isprva novinar u Marseilleu, potom na radiju u Parizu. Na filmu od 1946. kao asistent redatelja (npr. R. Vernaya), potom režira kratkometr. filmove; na igranomu debitira 1951. Snima prosječno 1 film godišnje (32 do 1983) te se — vladajući teh. i zanatskim datostima medija — s lakoćom prilagođava raznim temama, raznovrsnim (čak oprečnim) žanrovima i promjenama ukusa publike; postiže niz velikih komerc. uspjeha, iskazujući — međutim — i znatno više dara no što takva produkcija zahtijeva. Ugled stječe filmovima s Fernandelom (*Zabrano voće* — Le fruit défendu, 1952; *Državni neprijatelj br. 1* — L'ennemi public no. 1, 1953; *Ovan s pet nogu* — Le mouton à cinq pattes, 1954), s kojim i kasnije surađuje (*Veliki poglavica* — Le grand chef, 1958; *Krava i zarobljenik* — La vache et le prisonnier, 1959). U međuvremenu je zapažen melodramama sa F. Arnoul (*Lisabonske noći* — Les amants du Tage, 1954; *Ljudi bez važnosti* — Des gens sans importance, 1955); potonja — i sa J. Gabinom (kao i donekle *Melodije u suterenu* — Mélodie en sous-sol, 1963) — ugođajem autentično evocira djela franc. → poetskog realizma. Iz 60-ih godina ističu se ambiciozniji projekti *Predsjednik* (Le pré-

sident, 1961) i *Korak u zimu* (Un singe en hiver, 1962) s Gabinom, te osobito *Dvadesetpeti sat* (La vingt-cinquième heure, 1967), prikaz militantnog antisemitizma, kao i akcioni (krim. i ratni) *100 000 dolara na suncu* (Cent mille dollars au soleil, 1963), *Vikend u Zuydcooteu* (Week-end à Zuydcoote, 1964), *Bitka za San Sebastian* (La bataille de San Sebastian, 1967) i *Sicilijanski klan* (Le clan des Siciliens, 1969). U 70-im godinama ostvaruje velike komerc. uspjehe projektima sa J.-P. Belmondoom — *Provalnik* (Le casse, 1971), *Strah nad gradom* (Peur sur la ville, 1975) i *U labirintu moci* (Le corps de mon ennemi, 1976), dok se fantapolit. film *I kao Ikar* (I... comme Icare, 1979) smatra jednim od njegovih najboljih uopće. Objavio je autobiografiju *Majčica* (Mayrig, 1985).

Ostali važniji filmovi: *Pariz, Palace Hotel* (Paris-Palace-Hôtel, 1966); *Veza za jednu noć* (L'affaire d'une nuit, 1960); *Lavovi su pušteni* (Les lions sont lâchés, 1961); *Zmija* (Le serpent, 1973); *Tisuću milijardi dolara* (Mille milliards de dollars, 1982); *Pohlepni* (Les morfalous, 1983).

LIT.: H. Russo/Ch. Marcel, V... comme Verneuil, Bruxelles 1981.

Pe. K.

VERNON, Anne (pr. ime **Edith Antoinette Alexandrine Vignaud**), franc. glumica (Saint-Denis, 24. I 1925). Školovala se na Ecole des Beaux Arts u Parizu. Isprva crtačica i dizajnerka u modnoj kući, a usporedo polazi glum. tečajeve T. Balachove. Karijeru otpočinje u kazalištu — u djelima suvremenih autora (npr. Sartrea i Anouilha). Na filmu od 1943. kao kostimografkinja (npr. *Vječno vraćanje* J. Delannoya), dok kao glumica debituira 1947. Ubrzo stvara i međunar. karijeru, pa nastupa i u tal., njem., brit. i am. filmovima. Ističu se njezini portreti simpatičnih djevojaka iz srednje klase u filmovima *Edouard i Caroline* (1951) i *Ulica Estrapade* (1953) J. Beckera, te kasnije zrelih žena u *Generalu Della Rovere* (1959) R. Rossellinija i *Cherbourškim kišobranima* (1963) J. Demyja. S filma se povlači potkraj 60-ih godina. Uspješno djeluje i kao slikarica.

Ostale važnije uloge: *Ugovor s đavolom* (L. Chiarini, 1948); *Teror u vlaku* (T. Tetzlaff, 1953); *Mladenci* (G. Grangier, 1953); *Ljubavna lutrija* (Ch. Crichton, 1954); *Bel-Ami* (L. Daquin, 1954); *Najljepša žena na svijetu* (R. Z. Leonard, 1955); *Na pločniku* (L. Moguy, 1956); *Večeras podsuknje lete* (D. Kirsanoff, 1956); *Arsène Lupin protiv Arsèna Lupina* (É. Molinaro, 1962). B. Vid.

VERSOIS, Odile (pr. ime **Katiana de Poliakoff-Baidaroff**), franc. glumica (Pariz, 14. VI 1930 — Pariz, 23. VI 1980). Kći slikara i balerine, sestra → M. Vlady. Učila ples u pariškoj Operi. Već za prvu film. ulogu (*Posljednji praznici*, 1947, R. Leenhardta) osvaja Prix Suzanne Bianchetti kao najbolja mlada glumica godine. Postavlja jednom od poznatijih evr. glumica, nastupa (mahom u komerc. projektima) u raznim zemljama: Italiji (npr. *Mlada ne može čekati*, 1949, G. Franciolinija), Vel. Britaniji (npr. *Mladi ljubavnici*, 1954, A. Asquitha), SR Njemačkoj i dr.; lijepa, smirena izraza i nastupa, izgradila je tip ponosne žene koja pati. Od sredine 60-ih godina sve se više okreće kazalištu i televiziji, dok posljednji film. uspjeh ostvaruje gl. ženskom ulogom u *Bubnju* (1977) P. Schoendoerffera — svojom posljednjom.

Ostale važnije uloge: *Stari iz Saint-Loupa* (G. Lampin, 1950); *Pariz, grad zaljubljenih* (R. Hamer, 1954); *Ti, otrove* (R. Hossein, 1958); *Cartouche* (Ph. de Broca, 1962); *Zbog jedne žene* (M. Deville, 1962); *Benjamin* (M. Deville, 1968); *Divlja ruža* (J.-C. Brialy, 1971). B. Vid.

VERSTAPPEN, Wim, niz. redatelj, producent i film. kritičar (Gemert, 15. IV 1937). Studirao

kemiju u Amsterdamu, potom prešao na Nizozemsku filmsku i televizijsku akademiju. Sa P. de la Parrom 1964. osniva novovalni časopis »Scorpio«, a 1965. i producersku kuću *Scorpio Films*, u kojoj naizmjenice režiraju i produciraju filmove. Prvencem *Jozsef Katius* (1966, nagrađen na festivalu u Pesaru), u godardovskoj maniri, stvara jedno od ključnih djela novoga niz. filma nadahnuo pokretom tzv. Provosa, te prožeto anarhoidnošću i novim realizmom. Pokušavajući prodrijeti i na međunar. tržište, često snima na engl. jeziku; takvim djelom *Blue Movie* (1970), o seksualnim teškoćama niz. mladeži (u tadašnjem trendu eksploatacije seksualnosti), postiže velik financ. uspjeh. Komercijalna je i *Pastoral 1943*. (Pastorale 1943, 1978), o zbivanjima u okupiranom niz. gradiću, koja mu pribavlja i priznanja kritike (i u međunar. razmjerima). Još se ističu, iako komerc. neuspjesi, *Dakota* (1974) s temom teškoća u održavanju individualnosti u emocionalno »zastvorenom« suvremenom svijetu, s radnjom koncentriranom na let preko Atlantika (avioni su inače njegov omiljeni motiv), te *Alicia* (1975), o domaćici (W. van Ammelrooy) koja nastoji promijeniti svoj jednolični život. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Priznanja ljubavnih parova* (Confessions of Loving Couples, 1967); *Gubitnik* (Drop-out, 1969); *Grijpstra i de Gier* (Grijpstra en de Gier, 1980); *Štakor* (De ratelrat, 1987, koprodukcija s Belgijom). D. Mov.

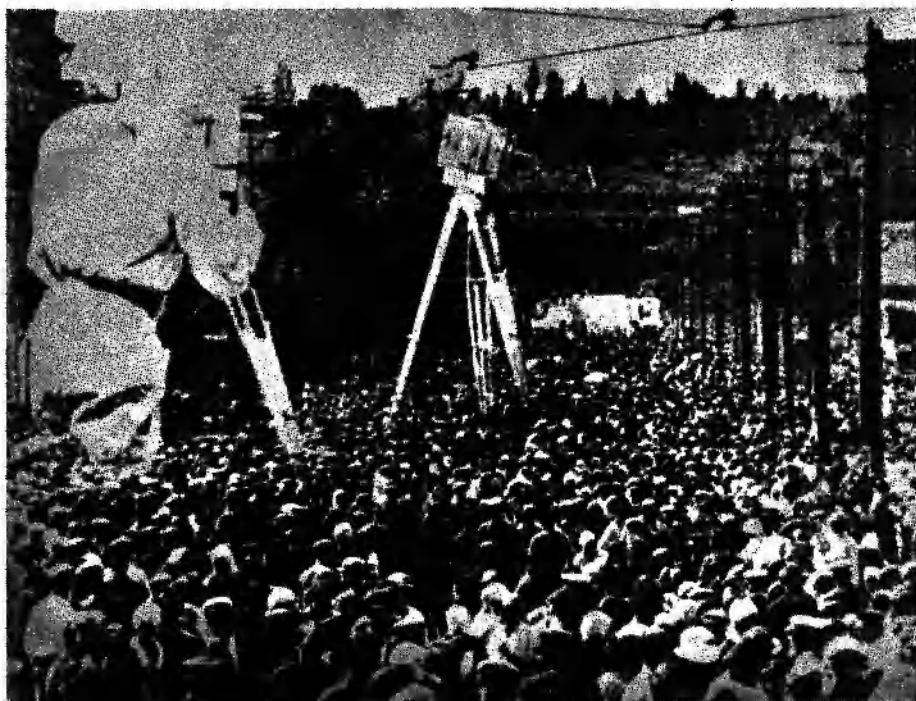
VERTINSKAJA, Anastasija Aleksandrovna, sovj. glumica (19. XII 1944). Kći pjesnika i kaba- retista Aleksandra V. i glumice Lidije V., završila (1968) glum. školu kazališta Ščukin. Na filmu nastupa već od poč. 60-ih godina, osobito zapaženo u debitantskim *Crovenim jedrima* (1961) A. L. Ptuška. Vitke figure, izdužena, pomalo egzotičnog lica, značajna priznanja stječe ulogom Ofelije u *Hamletu* (1964) G. M. Kozinceva, a ugled potvrđuje u dvjema spektakularnim produkcijama: kao Liza Bolkonska u *Ratu i miru* (1965) S. F. Bondarčuka i Kitty u *Ani Karenjinov* (1968) A. G. Zarhog. Među najpopularnijim sovj. glumicama do potkraj 70-ih godina, osobito sugestivno tumači zrele, zavodljive žene — s raspo-

nom od sentimentalnosti do ironije. Stalno je angažirana u moskovskom kazalištu Suvremenik, a glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Ne budi tužan* (G. N. Danelija, 1969); *Zaljubljeni* (E. M. Išmuhamedov, 1969); *Čovjek ispred svog vremena* (A. M. Room, 1973). N. Pc.

VERTOV, Dziga (pr. ime **Denis Arkadjevič Kaufman**), sovj. redatelj, scenarist i teoretičar filma (Bialystok /danas Poljska/, 2. I 1896 — Moskva, 12. II 1954). Sin bibliotekara, brat snimatelja → M. A. Kaufmana (svoga stalnog suradnika) i → B. Kaufmana. Bio je učenik Muzičkog konzervatorija u Bialystoku, a pred njem. invaziju 1915. prebjegao je s obitelji u Moskvu, gdje je uzeo pseudonim, studirao medicinu i pisao. Od 1916. pohađa Psihoneurološki institut Petrogradskog univerziteta, gdje obavlja eksperimente s montažom larme i prirodnih šumova. Poslije oktobarske revolucije radi u Odjelu kino-kronike Moskovskog komiteta za film, rukovodi snimanjima na fronti, sudjeluje u pohodima agitatorskih vlakova i montira žurnal *Filmska nedjelja* (Kino-nedelja, 1918/19). Prvi filmovi: *Godišnjica revolucije* (Godovščina revoljucii, 1919), *Kalining* (Kalinin, 1920), *Agitolak VCIK* (Agitpoezd VCIK, 1921) i *Historija građanskog rata* (Istorija graždanskog vojny, 1922). Sudjeluje u oblikovanju tzv. *lenjinske proporcije* (odnos broja igr. i dokum. filмова u proizvodnji), uvedene dekretom 1922, te surađuje u časopisima »Lef« i »Novyj Lef«. Osnivač je kronike *Kino-istina* (Kino-pravda, 1922-25); među 23 izdata »broja« (svaki od po 1 role sa 2-3 storije) osobito se ističe br. 21 — *Lenjinski film-istina* (Leninskaja kino-pravda), izuzetan po snažnom emocionalnom djelovanju dokum. materijala. Čitava serija bila je umj. obrada žurnalskih snimki, u kojoj je istraživanje montažnih mogućnosti izražavanja imalo odlučujuću ulogu; ova tendencija osobito se iskazala u djelima *Kino-oko* (Kino-glaz — žizn' vrasplokh, 1924), *Jedanaesti* (Odinnadcatyj, 1928) i ponajviše *Čovjek s filmskom kamerom* (Čelovek s kinoapparatom, 1929), njegovu najznačajnijem djelu, eksperimentu u kojem je istraživao izražajne mogućnosti filma-oka, svojevršnom komentaru sovj. stvarno-

D. VERTOV, *Čovjek s filmskom kamerom*



sti, originalne strukture zasnovane na mnoštvu optičkih i montažnih trikova, u kojem je gledalac neprestano svjestan kamere i snimatelja, a materijal čitavo vrijeme izgleda kao »uhvaćen na licu mjesta« i slučajno odabran (»Najpre bioskopska dvorana, čija se sedišta ispunjavaju pred predstavu, a onda i ekran. Zatim nas prenose s platna u život. Snimatelj, stojeći na automobilu, snima, i sâm neprestano u pokretu, kretanje grada, u svim ritmovima, pod svim uglovima, montirano na najrazličitije načine. Čovek s kamerom prodire u kuće, na radna mesta... U međuvremenu smo videli i čoveka s filmskom trakom, montažera, kako se igra slikama i stvarima. Na kraju, kamera beži iz ruku gospodara, i izvodi malu tačku na sceni, u samoj bioskopskoj dvorani« — Delmas).

Film je bio primjena tehnike »života onakvog kakav jest«, spojene s virtuosnim montažnim postupkom, manifest koji uobličava i razvija vlastite dinamičke »teme s varijacijama«. Izuzetno emocionalno djelovanje izazivala su i ostvarenja *U srcu seljaka Lenjin je živ* (V serce krest'janina Lenin živ, 1925), *Koračaj, Sovjete!* (Šagaj, Sovet!, 1926) i *Sesti dio svijeta* (Sestaja časť mira, 1926), djela koja su se još naglašenije zasnivala na montaži kao na propagandnomu, ideol. i poetskom oruđu. Zv. film je veoma zainteresirao Vertova, omogućujući mu da eksperimentira s njegovom sinkronom i kontrapunktnom uporabom; u *Sinfoniji Donbasa* (Sinfonija Donbassa/Entuzijazm, 1930), jednom od prvih sovj. zvučnih, koja se često spominje i pod naslovom *Entuzijazam*, djelu o ugljen-skom bazenu Dona u posljednjim godinama 1. petogodišnjeg plana, preplitao je snimke grozničave atmosfere radnog entuzijazma sa zvucima udaranja čekića, zviždanja lokomotiva i radničkih pjesama prerađenih u konkretnu muziku, u kojoj se uz pomoć montaže miješaju govor, grmljavina mašina, zborovi i prirodni šumovi, pretvarajući se u stilizaciju natopljenu patosom glorifikacije lenjinskih zamisli i ostvarenja socijal. izgradnje u SSSR-u; u *Tri pjesme o Lenjinu* (Tri pesni o Lenine, 1934) na temu popularnih popijevki inspiriranih Lenjinom, s pomoću kojih se gradi široka freska o radnim ljudima SSSR-a poč. 30-ih godina, od evr. do az. prostora, s potresnim prizorima radničkoga i seljačkog reagiranja na vijesti o Lenjinovoj smrti, gdje su sprovedene ideje o montaži još iz 20-ih godina, primijenjene i na sliku i na zvuk, s veoma efektivnim korištenjem arhivskih fotogr. i film. snimki te autentičnih zv. svjedočanstava s ploča, osobito u sceni Lenjinova govora, ali gdje se odstupa od zamisli o filmu-oku radi briljantne formalne konstrukcije zasnovane na montažnim vezama. Svoje posljednje radove ostvaruje između 1944. i 1954. u okviru film. žurnala *Novosti dana* (Novosti dnja), sve više napaštajući eksperimentiranje u atmosferi žestoke kritike »formalizma« u sovj. kinematografiji.

V. nikada nije napisao ni jedan teorijski tekst u pravom smislu riječi, ali je objavio, sam ili s grupom *Kinoki* (koju je osnovao 1922. i koju su sačinjavali još M. A. Kaufman, I. I. Beljakov, A. G. Lemberg, I. P. Kopalín i J. I. Svilova, Vertovljeva supruga koja je povremeno uz njega režirala te montirala većinu njegovih filmova), velik broj manifesta, djelomično rađenih pod utjecajem futurista i V. V. Majakovskoga, u kojima je razjašnjavao svoja shvaćanja filma. U proglasu *Film-oko* (Kino-glaz, 1925) najuvjerljivije je formulirao protest protiv igr. filma, koji je trebalo oboriti u ime dokumentarističkog koncepta medija, riječima: »Filmska drama je opijum za narod. Filmska drama i religija su smrtonosno oružje u rukama kapitalista... Dolje buržoaski scenariji-ska-

ske! Da živi život onakav kakav jest!«. Iz ovakvog bunta proizašla je teorija *kina-oka* (*filma-oka*), nastala pod utjecajem konstruktivizma (za koju G. Aristarco kaže da predstavlja posebnu vrstu misticizma /nazivajući je *mirakulizmom*/ sličnog učenjima franc. → *vizualizmu*), o »životu uhvaćenom iznenada« (*žizn' vrasploš*), snimanju u samoj stvarnosti, bez intervencije redatelja u prizor pred kamerom, koja je u stanju da svojim okom, savršenijim od čovjekovoga, sagleda stvarnost u njejoj potpunoj istinitosti (ovaj fetišizam kamere najbolje se izražava u tekstu manifestata *Kinoki. Prevrat* /*Kinoki. Perevorot*/ iz 1923, u kojem se kaže: »Ja sam film-oko. Ja sam mehaničko oko. Ja sam mašina koja vam pokazuje svet onako kako samo ja mogu da ga vidim«). Ovako viđena stvarnost sadrži u sebi osobitu dinamiku koja garantira autentičnost prizora, ali ona podliježe obradi kinoka-inženjera, koji od dijelova stvara novu cjelinu, sliku ideol. istine (»Sazdaću čoveka savršenijeg od Adama i sazdaću hiljadu raznih ljudi po svim mogućim nacrtima i shemama... Od jednog ču uzeti ruke..., od drugoga noge..., od trećega glavu..., i montažom ću stvoriti novoga, savršenog čoveka...«); ovako shvaćanje montažne intervencije u »život onakav kakav jest« daje *film-istinu* (*kino-pravda*). V. u ovome nije vidio nikakvih proturječnosti: mirakulizam ne smeta realizmu snimki, a ovaj ne gubi ništa uslijed podvrgavanja montaži (Ejzenštejn je govorio da se s ovakvim koncepcijama ne može otići dalje od metričke montaže, a Lebedjev nalazi da se praktični rezultat ovakvih teorija morao pokazati kao impresionizam i konstruirana slika života, jer se »od čisto informativnih aktuelnosti prešlo na publicistiku«). Teorija franc. → *filma istine* (*cinéma-vérité*) iz 60-ih godina često se pozivala na ideje o filmu-oku.

Ostali važniji filmovi: *Proces Mironova* (Process Mironova, 1919); *Proces eserâ* (Process eserov, 1922); *Jučer, danas, sutra* (Včera, segodnja, zavtra, 1923); *Proletna istina* (Vesennaja pravda, 1923); *Radio-film-istina* (Radio-kino-pravda, 1925); *Sergo Ordžonikidze* (1937, sa J. M. Bljohom); *Uspavanka* (Kolybel'naja, 1937); *Slava sovjetskim junakinjama* (Slava sovjetskim geroinjam, 1938); *Tri junakinje* (Tri geroini, 1938); *Krv za krv, smrt za smrt* (Krov' za krov, smert' za smert', 1941); *Na vatrenoj liniji* — *snimatelji filmske kronike* (Na linii ognja — operatory kino-hroniki, 1941); *U gorama Ala-Tau* (V gorah Ala-Tau, 1944); *Zakletva mladih* (Kljatva molodyh, 1944).

Ostali radovi značajni za teoriju filma: *Mi. Varijanta manifesta* (My. Variant manifesta, 1922); *On i ja* (1922); *Film-istina* (Kino-pravda, 1923); *Film-istina i radio-istina* (Kino-pravda i radio-pravda, 1925) (svi objavljeni u zborniku *Dziga Vertov. Članci, dnevnici, zamisli* — Dziga Vertov. Staty, dnevniki, zamysly, 1966, u redakciji S. V. Drobašenka).

LIT.: N. P. Abramov, Dziga Vertov, Moskva 1962; V. Borokov, Dziga Vertov, Moskva 1967; W. Klauel/M. Lichtenstein, Sowjetscher Dokumentarfilm, Leipzig 1967; L. Schmitzer/J. Schmitzer, Dziga Vertov, Paris 1968; F. Isaksson/L. Furhammar, Politics and Film, New York 1971; G. Sadoul, Dziga Vertov, Paris 1971; G. Aristarco, Marx, le cinéma et la critique de film, Paris 1972; S. Feldman, Evolution of Style in the Early Work of Dziga Vertov, New York 1977; S. Feldman, Dziga Vertov: A Guide to References and Resources, Boston 1979; R. Romaji, Vertov, Moskva 1982.

Du. S.

VERY, Pierre, franc. scenarist i književnik (Belon, 17. XI 1900 — Pariz, listopad 1960). Bez formalnog obrazovanja, objavljuje od 1929; ubrzo se svrstava među najomiljenije franc. autore policijskoga i krim. romana; kritika njegovu prozu kvalificira kao »preobrazbu banalnoga u magič-

no«. Na filmu od potkraj 30-ih godina, 1938–45. jedan je od najčešće ekraniziranih franc. pisaca. Uspjeh ekranizacija njegovih romana *Bjegunci iz Saint-Agila* (1938) i *Ubojstvo Djeda Mraza* (1941) Christiana-Jaquea, u adaptaciji J. Preverta odn. Ch. Spaaka, navodi ga da se okuša kao scenarist. Zapaženo adaptira svoja (npr. *Goupi* »Crvene ruke«, 1943, J. Beckera /njegov najbolji rad/; *Zemlja bez zvižda*, 1945, G. Lacombea; *Stari iz Saint-Loupa*, 1950, J.-P. Le Chanoisa) ili tuđa djela (npr. *Parnski kartuzijanski samostan*, 1948, Christiana-Jaquea /po Stendhalu/, te piše originalne scenarije — najčešće kriminalističke (npr. *Pakao anđela*, 1939, Christiana-Jaquea i *Veliki šef*, 1951, Y. Ciampiija).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Gošpoda i mrtvac* (L. Daquin, 1943); *Martin Roumagnac* (G. Lacombe, 1946); *Singoalla* (Christian-Jaque, 1949); *Izgubljene uspomene* (Christian-Jaque, 1950); *Tata, mama, sluškinja i ja* (J.-P. Le Chanois, 1954); *Tata, mama, moja žena i ja* (J.-P. Le Chanois, 1955).

Mi. Šr.

VERZOTTI, Ante, film. snimatelj i redatelj, te fotograf (Split, 26. I 1942). Diplomirao (1973) kameru na visokoj film školi FAMU u Pragu. God. 1960–67. za Kino-klub »Split« snima 31 amat. film (u 13 je potpuni autor), među kojima se izdvajaju eksp. projekti *Twist-Twist* (1962), *Objektiv* (1966) i *Florescencije* (1967). Nagrađivan je na više festivala amat. filma u zemlji i inozemstvu; izdvaja se Grand Prix na → GEFF-u u Zagrebu 1967, a te godine stječe i titulu *majstor amaterskog filma*. Svojim radom svrstao se među vodeće autore tzv. splitske škole. Od 1965. djeluje i u profesionalnoj kinematografiji. Za snim. rad u kratkometr. filmovima *Mora* (1971) i *Zavičaj* — *Vladimir Nazor* (1978) L. Zafranovića nagrađivan je na festivalu u Beogradu. Radi i na igr. filmu: susnimatelj je *Kronike jednog zločina* (L. Zafranović, 1973, sa P. Popovićem) i *Godišnjih doba* (P. Krelija, 1979, sa I. Rajkovićem), a snimatelj II ekipe u *Bravo maestro* (1978) R. Grlića, te *Padu Italije* (1981) i *Ujedu anđela* (1984) L. Zafranovića. Njegov snim. stil odlikuje se ljepotom vizualne stilizacije, savršenošću kompozicije i sugestivnošću atmosfere. Suraduje i u koprodukcijским filmovima i tv-serijama. Vrlo je zapažen i kao umj. fotograf.

Sr. P.

VESELINOV, Ivan, bug. animator i redatelj (Krušin, 1932). Autor je neujednačena opusa, iz kojeg se izdvajaju *Đavao u crkvi* (Diavol v cerkva, 1969), varijacija antičkog motiva o borbi dobra i zla, i *Nasljednici* (Naslednici, 1970), nar. bajka realizirana u graf. maniri secesije, prožeta crnohumornim nijansama. Jedan od prvaka suvremenoga bug. crtanog filma, nagrađivan je na više međunar. festivala.

R. Mun.

VESLIGAJ, Aleksandar, snimatelj (Kragujevac, 6. VI 1921 — Sarajevo, 24. VI 1984). Na filmu od 1946; iduće godine sa J. Beranom i V. Staševićem snima storije za 1. broj film. novosti *Filmski mjesecnik* — prve filmove snimljene u BiH nakon oslobođenja. U toku karijere snimio je oko 40 kratkometr. projekata, osobito se istaknuvši u filmovima *U zavjetrinu vremena* (V. Filipović, 1965), te *Pjeskari* (B. Tanović, 1973), za koji je (*ex aequo*) nagrađen na festivalu u Beogradu. Snimatelj je i 4 igr. filma: *Mali vojnici* (B. Čengić, 1967), *Moja strana svijeta* (V. Filipović, 1969), *Ovčar* (B. Tanović, 1971) i *Polenov prah* (N. Stojanović, 1974); njegov snim. stil odlikuje se visokom vizualnom kulturom, preciznom kompozicijom i osjećajem za prostor.

M. Cvi.

VESNA FILM, film. poduzeće iz Ljubljane, osnovano 13. rujna 1946. kao *Podjetje za razdeljeva-*

nje filmov; 1954. mijenja ime u *Vesna film*, a 1968. širi djelatnost na proizvodnju, promet i prikaziva-laštvo. Svake godine izdaje katalog o svojoj aktivnosti. Od proizvodnih projekata Vesna filma posebno se ističu *Na klanu* (V. Duletić, 1971), *Cvijeće u jesen* (M. Klopčič, 1973, koprodukcija s Televizijom Ljubljana), te *Idealist* (I. Pretnar, 1976, koprodukcija s Viba filmom), koji je na festivalu u Puli nagrađen Velikom zlatnom arenom. Lj. N.

WESTERN (engl. *western*: zapadni), am. filmski žanr u rodu igr. filma.

1. Najopćenitije, svaki film akcionoga, pustolovnoga, ratnog karaktera čija se radnja zbiva u zap. predjelima SAD, u predindus. razdoblju, odn. za naseljavanja (»kolonizacije«) bijelaca — približno od kraja XVIII do kraja XIX st.

2. U užem smislu, jednako ambijentiran film u kojem se prikazuje razdoblje masovne kolonizacije omogućene vrlo pogodnim zakonom o dobivanju zemlje — približno od 1865. do kraja stoljeća (nešto šire, već od 1848 /»zlatna groznica« u Californiji/, pa i od 1836 /opsada Alama/). Neovisno o periodizaciji, u većini vesterna tematizira se relacija divljina — civilizacija, reprezentativni mit o nastanku SAD; u filmovima s radnjom do 1865. prevladavaju oni o istraživačima nepoznatih predjela, zlatnoj groznici, usamljenim lovcima i traperima, te sukobima tih došljaka s Indijancima, a u drugima trke kola kojima se zadobivala zemlja, putovanja iseljeničkih karavana (na »Divlji zapad«), ratovi protiv Indijanaca, sukobi stočara i farmera, te sukobi između predstavnika zakona (šerif, »plemeniti revolveraš«) i nasilnika (plaćeni revolveraš-ubojica, odmetnik, pljačkaš, često i pripadnik poražene vojske Konfederacije /Juga/). U potonjoj skupini razvili su se i najpopularniji elementi vrlo funkcionalne ikonografije i »rituala« žanra: revolver, laso, konj, poštanska kočija, tek podignuti grad (od 1 ulice, s obveznim *saloonom*), napušteno rudarsko naselje, usamljeni jahač u romant. krajoliku (»na horizontu«), gonjenje i žigosanje goveda, dvoboj (revolverima ili puškama), a i stalni protagonisti (pozitivni i negativni lik) te razni njihovi »sateliti« (npr. smiješni starac, pijani liječnik, neobuzdani i neiskusni mladac). U toj, i brojem većoj skupini osobito važno mjesto zauzima organizacija života zajednice, odn. »kodeksi Divljeg zapada«: izloženi raznim opasnostima (prirodne nepogode, bespomoćnost u pustoši, Indijanci, razbojničke družine, zloćudni pojedinci), a bez efektivne zaštite zakona i institucija, »zapadnjaci« se prvotno organiziraju po davnomu rodovskom, patrijarhalnom modelu (vlast oca, nepovredivost brata /iz čega se razvija i kult prijateljstva/, krajnje zazorni karakter nevjere), koji reguliraju odgovarajući kodeksi i običajne norme društva. kompenzacije za prijestup (»oko za oko«), čime se institucionalizira osveta, čiji je ekstremni oblik u »zakonu linča«. U svezi s tim obilježjima sadržaja jest specifična struktura/dramaturgija žanra: V. je eminentno fabularni film čija se radnja razvija oko sukoba polariziranih antagonističkih sila (»dobra« i »zla«), u kojem se inzistira na vrijednosno i posljedično primjerenom karakteru svakog čina, s neminovnim razvojem radnje od izbora neke vrijednosti do granične situacije, i s protagonistom koji poprima značajke viteza, heroja.

Zbog sadržaja i ikonografije V. može biti djelo epskije naravi (obično kad se zaplet oblikuje oko nekog putovanja), ali može težiti i iznimnoj lapidarnosti izlaganja, pa i klas. jedinstvu vremena, prostora i radnje (kada prikazuje negdje već ustaljene došljake). Zbog slikovitog ambijenta i kodeksa, obično teži romant. pustolovnom filmu

WESTERN »Broncho Billy« Anderson



izazivajući nostalgiju (za imaginarnim »vremenom čvrsto izgrađenih vrijednosti«), a često zapada i u šablonu »crno-bijelog« prikaza likova; zbog obilježja radnje V. je često i »film osvete«, ali može i dramatično tematizirati bitna etička i egzistencijalna pitanja; zbog dinamizma radnje i prikazivanja svijeta latentnoga totalnog bezakonja (»Texas«) dijelom se uklapa i u subkulturu nasilja. S obzirom na odražavanje pov. činjenica, one

su tek polazište: V. većinom eksploatira legendu (zanemarujući često, npr., nasilja nad Indijancima) kao upotrebljiviju bazu za one komponente koje su ga žanrovski konstituirale; ta legenda je i izvor reprezentativnih lokalnih mitova (npr. o pobjedonosnosti individualizma); kao am. žanr *par excellence* zna predstavljati i mobilizacijsku snagu nacije, kadikad i apologiju am. ekspanzionaizma.

WESTERN H. HAWKS, *Rio Lobo*



WESTERN J. FORD, *Jesen Čejenu*





WESTERN
S. LEONE, *Bilo
jednom na
Divljem zapadu*



WESTERN F. ZINNEBANN
Točno u podne
(G. Cooper)

U najširoj svjetskoj recepciji, međutim, prevladale su arhetipske komponente (slabije prisutne u »urbanim« žanrovima), populističke dimenzije žanra date u sklopu izvornog spleta konvencija, što mu je osiguralo dugotrajnu popularnost. Stoga su vesterni često oponašani i u dr. zemljama: npr. u Australiji, Francuskoj (→ G. MODOT), Italiji, te SR i DR Njemačkoj (to više što Hollywood nije ekranimirao romane *Karla Maya*); sličnost s ve-

sternom zamjetljiva je i u jap. žanru → *chambara*, kao i u hongkonskim → *kung-fu* filmovima (izrazito komercijalnim 70-ih godina).

Budući da je V. žanr jasno uočljive poetike sazdane na jedinstvenoj ikonografiji i precizno razrađenim odnosima, neke divergencije od temeljnog obrasca tvorile su kroz kraće vrijeme podžanrove ili dugotrajnije novine, a da se osnovno u žanru pritom i nadalje raspoznavalo; tako

WESTERN J. FORD i H. HAWKS, *Kako je osvojen Divlji zapad*



postoje psihološki *vestern*, obiteljski *vestern*, politički *vestern*, pseudodokumentarni *vestern* i sl. Osobito popularan bio je 30-ih godina muzički *vestern* s kaubojima-pjevačima (npr. *Gene Autry*, *Roy Rogers*, *Dick Foran*, *Tex Ritter* i dr.). Nakon II svj. rata razvio se *postvestern*, podžanr čija se radnja zbiva na Divljem zapadu nakon »klasičnog« razdoblja, s već novim artefaktima i društv. zakonitostima, no koji likove, odnose i/ili teme zadržava iz prijašnjega, uklapajući se dijelom i u → *film nostalgije*. Analogijski, postoji i *predvestern*, film s radnjom koja prethodi središnjem razdoblju. Tzv. *antivestern* pak, osobito rasprostranjen 70-ih godina (»novi Hollywood«), lociran je u klas. period, ali se u njemu demistificiraju legende i mitovi, obično potkrepljeno pov. dokumentima, te s izraženom socijalno-polit. kritičkom notom. *Talijanski vestern*, (popularno i/ili pejorativno *spaghetti-western*) javlja se 60-ih godina, u razdoblju nastupajuće krize američkoga; pridržava se konvencija žanra, njegove ritualne komponente često hipertrofira, kao (većinom) film osvete često je i iznimno naturalističan u prikazu nasilja, a režijski je znatno »barokniji« (i modernističkiji) od tipičnoga američkog (npr. filmovi *Sergia Leonea*, *Sergia Corbuccija* i *Duccia Tessarija*, s glumcima *Clinton Eastwoodom*, *Charlesom Bronsonom*, *Lee Van Cleefom*, *Giulianom Gemmom* i *Francom Neronom*, s čestim »zaštitnim znakom« — muzikom *Ennia Morriconea*). *Supervestern* (naziv je uvela franc. kritika) predstavlja »zrelost« žanra, odn. ambiciozniju razradbu potencijalno najvećih vrijednosti žanra (posebno njegove etičke problematike i strukturnih komponenti koje asociraju na klas. tragediju ili vitešku književnost), a u neuspjelim primjerima pretenciozno djelo lišeno žara »naive«.

Povijest. Javlja se na samom početku kinematografije, koji koincidira sa samim krajem stvarnoga »vestern-razdoblja«, kada su legende o zapadnjacima (→ *Buffalo Bill*, *Wild Bill Hickock*, *Wyatt Earp*, *Doc Holliday*, braća *James*, → *Billy the Kid*) još u nastajanju i kada se osobito razvija populistička književnost tog žanra. Prvi vesterni snimaju se u okolici New Yorka; kao prvi znak žanra uzimaju se Edisonove kinetoskopske snimke tzv. *Wild West showova* iz 1894, a kao prvi film pak rekonstrukcija *saloon*a iz 1898. Prvo značajnije djelo je »Velika pljačka vlaka« (1903) *Edwina S. Portera*, koje inicira niz sličnih — većinom u obliku → *filma potjere*. Vrlo značajni za razvitak žanra su filmovi s »*Broncho Billyjem*« *Andersonom* (kompanija *Essanay*), prvim popularnim vestern-glumcem, a poč. 10-ih godina djela *Davida W. Griffitha* (iz 1912/13). Prijelazom u Hollywood žanr postaje stožer am. »naive«, kada se javljaju i najveće zvijezde: *William S. Hart* pa *Tom Mix* — u filmovima s naglaskom na romant. elementima (ipak, postoje i vesterni koji inzistiraju na autentičnosti /npr. *Thomasa H. Incea*). Sve bitne konvencije žanra oblikuju se 20-ih godina; ističu se glumci *Harry Carey*, *Ken Maynard*, *Buck Jones*, *Hoot Gibson*, *William Farnum*, kao i *Douglas Fairbanks*; u žanru se okušavaju mnogi redatelji tek u usponu, a najznačajnija djela ostvaruju *James Cruze* (»*Karavana ide na Zapad*«, 1923) i *John Ford* (»*Željezni konj*«, 1924). Pojavom zv. tehnologije, 30-ih godina V. je žanr koji se — u početnoj prevlasti dijaloškog filma — najviše oslanja o vizualnu ekspresivnost, a u vremenu velike ekon. krize ima i specifičnu eskapističku vrijednost. Nastaju brojni B-filmovi te serije (npr. »*Hop-A-Long Cassidy*« kompanije *Paramount*, s glumcem *Williamom Boydom*, ili muzičke kompanije *Republic*), a među filmovima višeg budžeta izdvajaju se oni *Wesleyja Rugglesa*, *Victora Flemma*-

ga, Raoula Walsha, Kinga Vidora, Cecila B. De Millea, Williama Wylera, Georgea Marshalla, Michaela Curtiza i Henryja Hathawayja, dok najveći domet predstavlja film-zacetnik tendencije prema supervesternu — »Poštanska kočija« (1939) *J. Forda*, koji označuje definitivni odmak od »filma konjske jurnjave« (*horse opera*) i u kojem se proslavlja (uz *Garyja Coopera*) najveća zvijezda žanra *John Wayne* (u zv. razdoblju još se ističu *Randolph Scott*, *Joel McCrea*, *James Stewart*, *Henry Fonda* i dr.). Tendenciju supervesterna uz *J. Forda* (»Moja draga Klementina«, 1946; »Tragači«, 1956) na različite će načine razvijati i dr. redatelji starije generacije — *Howard Hawks* (»Crvena rijeka«, 1948; »Rio Bravo«, 1959), *William A. Wellman* (»Omča za vješanje«, 1943), *Henry King* (»Revolvera«, 1950) i *George Stevens* (»Shane«, 1953), slijede ih i neki nešto mlađi (*Anthony Mann*, *Delmer Daves*, *John Sturges*), dok duh »naive« održava *Budd Boetticher*; ističu se i pojedini sineasti evr. podrijetla — *W. Wyler* (»Zakon Divljeg zapada«, 1940), *Fred Zinnemann* (»Točno u podne«, 1952) i *Fritz Lang* (»Zapadna Unija«, 1941; »Ranč prokletih«, 1952), koji će pokazati da žanr može apsorbirati i komponente koje mu nisu bile svojstvene (npr. ironijski otklon i pesimizam), što je ujedno i početak raslojavanja »starih« žanrovskih formula. Osobitosti na prijelazu u 50-e godine su još i humaniji tretman Indijanaca (npr. »Slomljena strijela«, 1950, *D. Davesa*), te povećanje broja filmova prostorno-vremenski »zatvorenije« strukture, pa čak i komornog karaktera. Razdoblje od prijelaza u 60-e do poč. 70-ih godina predstavlja posljednju fazu u razvitku žanra, karakteriziranu sve kritičkijim odnosom prema povijesti naseljavanja; najprije će se u filmovima pojaviti još izrazitije pesimistička interpretacija sudbine zapadnjaka (npr. »Čovjek koji je ubio Liberty Valancea«, 1962, *J. Forda* te »Pucnji poslije podne«, 1962, i »Divlja horda«, 1969, *Sama Peckinpaha*), da bi se — kao odraz vijetnamske krize — u djelima predstavnika »novog Hollywooda« (*Arthur Penn*, *Robert Altman*, *Frank Perry*, *Michael Cimino*, *Ralph Nelson*, *Tom Gries*) razvio antivestern koji je demistificirao legende, ali i raslojio poetiku žanra. Od 1975. vesterni se snimaju sve rjeđe, a njihov nedostatak na svjetskomu film. tržištu kraće vrijeme neutraliziraju tal. vesterni te kung-fu filmovi (analogijski nazvani *easternima*). Smanjuje se i nekad vrlo velika televizijska produkcija vestern-serija.

LIT.: *Z. L. Rjepert* A. Bazin, Vestern ili pravi američki film, Beograd 1960; *Ch. Ford*, Histoire de western, Paris 1964; *A. G. Gibson* (urednik), The 'B' Western, Kew Gardens 1966; *R. Belluor* P. Brion (urednici), Le western. Sources, thèmes, mythologies, auteurs, acteurs, filmographies, Paris 1966; *J. Kites*, Horizons West, London 1969; *R. Campari*, Western e mito, Grado 1971; *G. N. Fenin* W. K. Everson, The Western from Silence to the Seventies, New York 1973; *F. Hahn*, Der Italo-Western, Berlin 1973; *J. L. Leutrat*, Le western, Paris 1973; *L. Staig* T. Williams, Italian Western. The Opera of Violence, London 1975; *W. Wright*, Sixguns and Society, London/Los Angeles 1975; *J. R. Parish* /M. R. Pius, The Great Western Pictures, Metuchen 1976; *J. Hembus*, Western-Lexikon. 1324 Filme von 1894-1975, München 1978; *N. Skrabbe*, Western, Split 1979; *G. Seesslen* C. Weil, Western-Kino, Reinbek 1979; *Ph. Hardy*, The Encyclopedia of Western Movies, London 1980.

An. Pet. **VGIK**, akr. od **Vsesojuznyj Gosudarstvennyj Institut Kinematografii**, najviša film. škola u SSSR-u; pod tim nazivom djeluje od 1938, ali joj počeci sežu do 1919 (smatra se prvom u svijetu), kada je u Moskvi osnovano prvo drž. učilište za film. redatelje, snimatelje, scenografe i glumce, kojim je rukovodio V. R. Gardin, a predavači su bili (među ostalima) L. V. Kulješov, E. K. Tissé i dr. God. 1922. pretvorena je u višu školu, 1925. u kinemat. tehnikum (*Gosudarstvennyj Tehnikum Kinematografii*, akr. *GTK*), 1930. u kinemat. institut (*Gosudarstvennyj Institut Kinematografii*,

akr. *GIK*), da bi 1938. postala svesav. ustanova s današnjim nazivom.

Na VGIK-u se školuju film. djelatnici svih profila, a nastava je (4–6 godina) organizirana u zasebnim fakultetima za pojedine film. specijalnosti: redatelje, scenariste, glumce, scenografe, snimatelje i organizatore proizvodnje. VGIK polazi prosječno 1500 studenata (među kojima i znatan broj stranih), a na njemu djeluje oko 250 predavača (uz već spomenute, B. Balázs, A. P. Dovženko, S. M. Ejzenštejn /više od 20 godina/, V. I. Pudovkin, I. A. Savčenko i mnogi dr. poznati sineasti i teoretičari). Nastava je povezana s praktičnim radom u dobro opremljenim studijima, a znanstvenoistraživački odio VGIK-a u vlastitoj nakladi izdaje potrebne udžbenike i stručnu literaturu.

V. Maj. **VIBA FILM**, proizvodno poduzeće iz Ljubljane, osnovano 15. lipnja 1955. kao proizvodna jedinica beogradskog → *UFUS-a*; osamostalilo se 28. lipnja 1956. Preuzelo je film. ateljee u *Ljubljani* i *Piranu*, te laboratorij i poslovne prostorije *Film-servisa*; 1975. fuzioniralo je i proizvodnu kuću → *Triglav film*. Od 1978. ne posjeduje više laboratorij. Prvi cjelovečernji film, *Kala K.* Golika i A. Hienga, realiziran je 1958. Vodeći slov. producent, V. otada proizvodi 1–5 igr. filmova godišnje, kao i brojne kratkometražne raznih rodova; otvorena je i za suradnju s drugim film. središtima, pa su veliki uspjesi ostvareni filmovima *Ž. Pavlovića* (njegovo *Crveno klasje*, 1970 /koprodukcija s FRZ-om/, osvojilo je u Puli Veliku zlatnu arenu 1971, a *Zadah tela*, 1983 /koprodukcija s Filmom danas/, iste godine). Pulski pobjednik bio je i *Idealist* (1976) I. Pretarna, koprodukcija s Vesna filmom.

Lj. N. **VICH, Vaclav**, snimatelj češ. podrijetla (Karlovy Vary, 19. I 1898—1966). Fotograf, za I svj. rata ratni reporter; nakon rata počinje raditi na filmu kao asistent snimatelja (npr. O. Hellera), dok samostalno snima od 1922. Podjednako vladajući snimanjem u studiju i u eksterijerima, posebno uspješno surađuje s redateljima G. Machatjjem (*Erotikon*, 1929; *Od subote na nedjelju*, 1931), V. Vančušom (*Pred maturu*, 1932) i M. Fričom (*Pročerdana trgovina* i *Pasji život*, oba 1933), a često ga angažiraju i vodeći komerc. sineasti S. Innemann, K. Anton, V. Slavínsky i M. Cikán (npr. za filmove popularnoga glum. tandema J. Werich /J. Voskovec). Od 1934. povremeno radi i u Francuskoj (npr. *Golem*, 1936, J. Duviviera /s čestim susnimateljem J. Stallichom/), dok 1938. odlazi u Italiju. Snima prvenstveno komerc. filmove (propagandne, pustolovne, povijesne, → bijele telefone), no najpoznatiji je po *Četiri koraka u oblacima* (A. Blasetti, 1942), u kojem i fotografijom pridonosi ugledu djela kao preteče → neorealizma. Nakon II svj. rata radi i u Vel. Britaniji, Austriji i Njemačkoj, gdje se osobito ističe ekspresionističkom fotografijom u filmu *Izgubljeni* (P. Lorre, 1951). Snimio je (do 1963) više od 100 filmova (u *Čudu u Milanu*, 1950, V. De Sike bio je susnimatelj trik-snimki). U starijoj dobi radio je i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Feldmaršal* (K. Lamač, 1930); *Volga u plamenu* (V. Tourjanskij, 1934, sa F. A. Wagnerom); *Konjica* (G. Alessandrini, 1936); *Balerina* (G. Machaty, 1936); *Ettore Fieramosca* (A. Blasetti, 1938); *Grešnica* (A. Palmeri, 1940); *Avantura Salvatora Rose* (A. Blasetti, 1940); *Željezna krana* (A. Blasetti, 1941), sa M. Craverijem; *Tajna ljubavnica* (C. Gallone, 1941); *Prva ljubav* (C. Gallone, 1941); *Nitko se ne vraća* (A. Blasetti, 1943); *Amerikanac na odmoru* (L. Zampa, 1945); *Eugenia Grandet* (M. Soldati,

1946); *Daniele Cortis* (M. Soldati, 1947); *Vječni Zid* (G. Alessandrini, 1947); *Grešnica* (W. Forst, 1951); *Šetnja* (R. Rascel, 1953); *Brak* (A. Petrucci, 1954); *Madeleine i legionar* (W. Staudte, 1958); *Dvovi iz Tesalije* (R. Freda, 1960); K. Mik.

VICSEK, Karoly (u filmovima na srpskohrv. jeziku **Karolj Viček**), film. i tv-redatelj i scenarist (Novi Sad, 21. VIII 1941). Isprva suradnik informativnog programa (na mađ. jeziku) Televizije Beograd. Za poduzeće Neoplanta film iz Novog Sada realizirao je oko 15 dokum. i 3 igr. filma, kojima je najčešće i (ko)scenarist. Tematski okrenut suvremenim, aktualnim problemima vojvođanske sredine, najzapaženije se bavi sudbinama jednostavnih, »običnih« ljudi, posebno na selu, koji se ne snalaze u burnim društv. i ekon. promjenama. Od njegovih dokum. filmova izdvajaju se *Test* (1976), *Idvor*, *Pupin* (1976) i *Pobedičemo* (1979), svi nagrađivani na festivalu u Beogradu, te *Pinki* (1978), *Balada obešenih* (1981) i *Povratnik* (1984). U igr. prvcu *Parlog* (1974, Brončana arena za režiju u Puli), na mađ. jeziku, po scenariju F. Deaka, bavi se problematikom sela koje napuštaju mladi, u *Trofeju* (1979, Velika zlatna arena u Puli), kojem je i koscenarist s Deakom, pitanjima polit. morala kroz priču o starom borcu imenovanom za predsjednika komisije za preispitivanje porijekla imovine (S. Arandelović), a u *Zalasku sunca* (1982), gdje je koscenarist sa E. Ras, odnosom bogatog gasparbajtera-povratnika i provincijske sredine u koju se vratio. Za Televiziju Novi Sad režirao je brojne emisije iz kulture i obrazovanja, kao i nekoliko tv-drama (za *Crni globus* je i nagrađivan).

Br. Mil. **VID**, jedan od senzoričkih modaliteta, osjetilo koje obuhvaća oko, vidni živac, centralne putove i vidnu koru mozga, ali i sveze koje ga povezuju s dr. osjetilima i motorikom. Film je prvenstveno vezan uz vidni kanal; može biti bez zvuka, ali bez svjetlosnog podražaja samo onoliko dugo koliko predstavlja kontrast svjetlu. Svaki vidni podražaj, pa i film, može pobuditi iluziju mirisa, opipa i kretanja promatrača, te zvuka — i kad je bezvučan (→ *SPACIOCEPCIJA*; *SINESTEZIJA*).

Fizika. U velikom rasponu elektromagn. valova (10^{-14} do 10^8 m) vidni podražaj zauzima neznačajni dio (380–730 nm), a taj fizički kontinuirani dio spektra centralni procesori pretvaraju u diskontinuirani, u boje — radi većega komunikacijskog korišćenja svjetla.

Optika oka odgovara optici fotogr. aparata, jer su oba »između svijeta i svijesti«, pa moraju zadovoljiti fizikalna svojstva podražaja i perceptivne sposobnosti bića, koje su prilagođene okolini. Ljudi su tako bez poznavanja svojstava oka i optike otkrili → *cameru obscuru*. Oko ima kapke (»poklopac objektiva«), zatim zjenicu koja — mijenjajući otvor između 1,5 i 8 mm — povećava upadnu svjetlost 30 puta, te leću (»objektiv«) koja akomodacijom mijenja žarišnu udaljenost od 14 do 18 dioptrija. Ima promjenljivu dubinsku oštrinu, te sfernu i kromatsku aberaciju (→ *OBJEKTIVI*).

Skotopsko i fotopsko gledanje. Oštrina vida ovisi o gustoći osjetnih stanica i živčanih niti (»gustoća zrna«). Najbolja je u sredini, u foveji, gdje su samo čunjići. Fovealni vid razlikuje 2 točke koje padaju na udaljenost od 2 mikrometra ili pod kutom od 26 kutnih sekundi. Kod slabog svjetla oko gleda štapićima — *skotopsko gledanje* (»crno-bijeli film«), kod jačeg svjetla pak pretežno čunjićima — *fotopsko gledanje* (»film u boji«); razlikuju se po dijelu spektra koji primaju, donje-mu frekvencijskom pragu i svjetlosnom pragu. Adaptacijom, prilagodbom na svjetlo i tamu, može se gledati u vrlo velikomu intenzitetskom ra-

spolu svjetla do milijun puta. Prilagodba štapića traje oko 1 sat, čunjića oko 10 min, što je dostatno za gledanje filma nakon izloženosti jakom dnevnom svjetlu. Kvantno podraživanje mrežnice moglo bi dati treperavo svjetlo i bljeskave svjetle točke, koje bi se pojavile i zbog spontanog izbijanja u receptorima, ali tromost oka i zakoni struktuiranja poruke otklanjaju te smetnje (→ PERZISTENCIJA VIDA). U mrežnici ima 130 000 000 štapića i 6000000 čunjića, a u očnom živcu 900000 živčanih niti, jer samo u foveji sa svake osjetne stanice ide po 1 živčano vlakno, dok je na periferiji 600 štapića spojeno na 1 živčano vlakno. O tome ovisi dobra oštrina vida u foveji, te zapažanje i najslabijeg svjetla na periferiji.

Vidni put. Srednji se dijelovi lijevoga i desnoga oćnog živca križaju i idu na suprotnu stranu, a postranični dijelovi ostaju na istoj strani. Tako u vidnu koru lijeve hemisfere dolaze informacije iz desne polovice vidnog polja, a u desnu iz lijeve (lijevo od točke motrenja). Disparatne slike, zbog razmaka između očiju, centralnom sintezom daju → stereoskopiju, ali desna i lijeva polovica vidnog polja podliježu i neurofiziološkim razlikama dviju hemisfera.

Hemisferalnost. Lijeva je hemisfera mozga svjesna, govorna, semantična, a desna nesvjesna, slikovna, metaforična i simbolična; one međusobno «suraduju», ali ipak manje semantične poruke, i više nesvjesnoga, dolazi iz područja lijevo od točke motrenja, koja se premješta pomicanjem pogleda. Desna hemisfera u cijelosti komunicira, u primanju i odašiljanju, na «filmskiji» način od lijeve, ali se ne može govorno izraziti.

Znakovi. Za percepciju važni su samo dijelovi poruke, najinformativniji znakovi. Tako ženka krpelja ubada ako je predmet, na koji je pala, temperature oko 37°C i ako miriše na maslačnu kiselinu: to je sigurno sisavac. Kod viših životinja, a osobito kod čovjeka, mnogo se više znakova koristi u percepciji, posebno naučenih, pridodanih nasljednima, ali to su ipak samo prirodni znakovi (koje razlikujemo od dogovorenih — *se-mova*). Slika lule nije lula, nego znak lule, ali perceptivno i prava je lula samo znak lule, pa je tako film perceptivno znak znaka, i utoliko manipulativniji od kaz. predstave. Koliko je malen broj znakova potreban za prijenos poruke pokazuje crt. film, a posebno lutarski, kada je s nekoliko mrlja na ruci moguće oponašati lice i izraziti mnoga duševna stanja; to pokazuje i način ugrađene strukture lica, koje ćemo u svačemu otkriti. Sto je pregnantnost forme jača, to je neophodni broj znakova manji. Redukcija i apstrahiranje (oduzimanje) stalno se sreću — od percepcije, u kojoj se iskoristi manje od 1% informativnih elemenata, do konstrukcije film. djela, jer je apstrahiranje osnovni mehanizam stvaranja čiste (apstraktne) forme u prijemu poruke. U lik. umjetnostima i filmu govori se o jeziku oblika i kompozicije, jeziku boja i jeziku pokreta. Danas znamo i njihove neurofiziološke mehanizme. Vidno osjetilo sadrži posebne neuralne jedinice za raščlanjivanje svake od tih poruka.

Jezik oblika. Na razini drugog neurona dolazi do lateralne inhibicije, koja na granici svjetla i sjene pojačava svjetloću svijetlog dijela i tamu tamnoga, stvarajući konture koje olakšavaju percepciju oblika. Prepoznavanje oblika nastavlja se zatim u primarnoj vidnoj kori mozga.

Jezik boja. U *corpus geniculatum laterale* prepoznaju se boje. Komplementarne su, ne samo psihološki, nego i neurofiziološki suprotstavljene. Tako, npr., neuralna jedinica za žuto povećava broj akcijskih potencijala na žuti podražaj, za

komplementarnu plavu smanjuje broj ispod broja koji ima u mirovanju, a na druge boje ne reagira. Tako postoje parovi za sve boje, a posebno za svjetlo i tamu.

Jezik pokreta. U posebnim neuralnim jedinicama prepoznaju se pokreti. Za svaki smjer i područje vidnog polja posebne su neuralne jedinice. Svi ti znakovi imaju i svoje motoričko i emocionalno djelovanje.

Pobuđivački mehanizmi (PM). Ljudska se psiha zasniva na neuralnim mehanizmima, a usklađena je s okolinom prema biol. i soc. potrebama holističkog jedinstva svijeta. Određene strukture, oblici, boje, pokreti, imaju biol. značenje, pa preko senzoričke pobuđuju »nagonske radnje svojstvene vrsti« te izazivaju odgovarajuće osjećajno stanje. Takav se podražaj u etologiji zove *naslijeđeni pobuđivački mehanizam (NPM)* (K. Lorenz), a samo je prošireni naziv za »arhaički ostatak« (S. Freud) ili »arhetip« (C. G. Jung). Nije individualan i ne potječe iz osobnog iskustva, nego je naslijeđen iz iste vrste ili iz predljudske povijesti, budi u nama razne slojeve daleke filogenetske povijesti, i čini biol. osnovu umjetnosti (J. Hawkes). Willendorfska Venera izrađena je prema obilježjima za naslijeđeni PM, a nije fizički morala tako izgledati (M. Peič). Umjetnički spontani izraz potječe iz takvih dubokih slojeva psihe. Postoje zatim oni dopunjeni iskustvom: stečeno-nasljedni PM i stečeni PM. Vid se razvija s ljudskim ciljem, ali je zadržao građu životinjske prošlosti, pa valja upoznati sva 3 sloja: dva naslijeđena (životinjski i kolektivni ljudski), te društveno i individualno stečeni sloj.

Predodžbe. Sekundarna vidna kora, a osobito tercijarna, asocijativna polja, imaju integrativnu ulogu, povezuju vidne podatke, usklađuju ih, stvaraju multisenzoričke predodžbe, omogućuju konceptualno mišljenje. Što je neka predodžba čvršće fiksirana, što ima pregnantniju formu, to će trebati manje podražajnih podataka da je se pobudi. Poznatu osobu odmah ćemo cjelovito predočiti, ako joj samo vidimo dio tijela (detalj, krupni plan), ili ćemo je u dalekom planu prepoznati po hodu, ali to je moguće postići i dr. modalitetima (ako samo čujemo glas, »vidjet ćemo lik).

Propriocepcija oka. Vidni sustav ima zapravo 3 modaliteta. Osim skotopskoga i fotopskog gledanja ima proprioceptivni sustav u 6 vanjskih očnih mišića, koji nadzire pokrete oka, i — što je za film osobito važno — sudjeluje u percepciji pokreta. Pokreti očiju smjerom, brzinom i ritmom utječu na emocije i mišljenje: 1) Mikropokreti služe premještanju slike s jednih receptora na druge, jer bi se inače slika ubrzo izgubila; 2) Trzajno gledanje ima posebne procesore, koji dovode pogled na novi cilj bez podbacivanja ili prebacivanja (za vrijeme prelazanja pogleda superimirana je brišuća slika); 3) Pokret slijeđenja predmeta u pokretu ima također svoje procesore, koji omogućuju da pogled zadrži brzinu pokretnog predmeta; 4) Pokreti oka pod nadzorom vestibularnog sustava stabiliziraju oko za vrijeme kretanja promatrača, da slika ne skače i ne treperi, a to je u film. tehnici postignuto stabiliziranim kamerom (→ STEADYCAM).

Film. Slikom djeluje se na trzajno gledanje i na pokrete slijeđenja. I ovdje postoje naslijeđeni pobuđivački mehanizmi, koji izazivaju »nagonske radnje svojstvene vrsti«. Pokreti se promatraču nameću kompozicijom kadra, pokretima u filmu i prebacivanjem pažnje na novu točku; taj »ples očiju« najbliži je glazbi (a ples je najstariji umj. izraz, slijedi ga glazba). Udaljenost promatrača od platna mijenja amplitudu i brzinu pokreta očiju,

utječe na snagu jezika pokreta, kao uostalom na sve senzoričke sastojke film. poruke.

Okulografija je postupak zapisivanja pokreta očiju posebnim uređajem. Prelazanje pogleda po slici daje podatke o procesu mišljenja promatrača. Povezivanjem dijelova kadra pogledom stvara se slikovna, »hijeroglifska« rečenica.

Lice. Čovjek ima osobito dobro razvijene neuralne procesore za prepoznavanje izraza lica. Zato krupni plan pripada posebnom neuroanatomskom području u mozgu, a promatranje lica ne podliježe pravilima kompozicije kadra, nego pogled skače najviše s jednog oka na drugo, zatim manje na usta i nos, vrlo rijetko i kratko na druge dijelove glave (D. Morris). Poznavanje neurofiziologije obogaćuje film. teoriju i praksu.

LIT.: J. Hawkes, Prehistorija. Historija čovječanstva, Zagreb 1966; A. R. Luria, Osnovi neuropsihologije, Beograd 1976; K. Lorenz, Temelji etologije, Zagreb 1987.

Mih. P. VIDAL, Gore, am. književnik i scenarist (West Point, New York, 3. X 1925). Tal. podrijetla, unuk prvog senatora sav. države Oklahome, sa 18 godina napušta studij i za II svj. rata služi u mornaričkoj pješadiji. Objavljivati počinje još kao vojnik 1945. Kao književnik (romani, priče, kaz. komadi, eseji, film. i kaz. kritike, reportaže) svrstava se među vodeće u SAD. Poč. 50-ih godina počinje pisati za televiziju, a u dodir s filmom dolazi nastupajući u avangardnim projektima M. Deren. Često putuje u Italiju, gdje i počinje scenar. karijeru suradnjom u *Sensu* (1954) L. Viscontija; prvi mu je samostalni scenarij *Svadbena ručak* (1956) R. Brooks, adaptacija tv-drame P. Chayefskog, dok najveći uspjeh postiže adaptacijom kaz. komada T. Williamsa *Izenada prošlog ljeta* (1959) J. L. Mankiewicza. Prema njegovim tv-predlozima snimljeni su filmovi *Ljevoruki revolveras* (A. Penn, 1958) i *Posjet malom planetu* (N. Taurog, 1959), prema njegovom romanu *Myra Breckinridge* (M. Sarne, 1970), dok je sâm napisao scenarij za *Najboljeg čovjeka* (F. J. Schaffner, 1964) prema vlastitoj drami. Prema obiteljskoj tradiciji aktivan je i u polit. životu.

Ostali važniji filmovi (kao /ko/scenarist): *Optužujem!* (J. Ferrer, 1959); *Pribježište/Krivac za sve* (R. Hamer, 1959); *Gori li Pariz?* (R. Clément, 1966); *Posljednja živa slika* (S. Lumet, 1970); *Kaligula* (T. Brass, 1979).

B. Vid. VIDAL, Henri, franc. glumac (Clermont-Ferrand, 26. XI 1919 — Pariz, 10. X 1959). Nakon kraćega kaz. iskustva (putujući družine), na film od 1951 (*Montmartre-sur-Seine* G. Lacombea). Prvu veću ulogu, ujedno jednu od najznačajnijih — franc. liječnika kojeg potkraj rata kidnapiraju nacisti na bijegu — ostvaruje u *Prokletimima* (1946) R. Clémenta. Atletski građen i vrlo privlačan, zapaženo tumači gladijatora u *Fabioli* (1948) A. Blasettija, uz M. Morgan kojom se ubrzo ženi. Iako nadaren, zbog izgleda uglavnom nastupa u komerc. filmovima — osobito u Italiji, inkarnirajući tip poznat kao *bel giovane*. Talent ponovno dokazuje likom gangstera koji iznevjeruje svog »obožavatelja« (P. Brasseur) u *Ulici snova* (1957) R. Claira, no i nakon toga igra samo u komerc. projektima (npr. uz B. Bardot u filmovima M. Boisronda *Parizanka*, 1957 te *Hoćete li plesati sa mnom?*, 1959 /svomu posljednjem od 35/).

Ostale važnije uloge: *Andeo noći* (A. Berthomieu, 1943); *Raj izgubljenih pilota* (G. Lampin, 1948); *Ljepotica koja je tu* (J.-P. Le Chanois, 1950); *Madame X* (J. Grémillon, 1950); *Mlada luda* (Y. Allégret, 1952); *Pokvarenjaci idu u pakao* (R. Hossein, 1953); *Luka želje* (E. Gréville, 1954); *Atila* (P. Francisci, 1954); *Napoleon* (S. Guityry, 1954); *Budi lijepa i šuti* (M. Allégret, 1957); *Andeo na zemlji* (G. von Radvanyi, 1959).

Da. Mć.

VIDAS, Fedor, književnik, scenarist i novinar (Bakar, 13. I 1924). Studirao pravo u Zagrebu. Od 1948. novinar (npr. urednik u »Telegramu«); 1951. pokreće časopis »Novela« (kasnije »Novela film«). Autor je nekoliko knjiga novela i pripovijedaka, radio- i tv-drami, te scenarija — u igr. projektima klas. tipa ili modernijeg senzibiliteta — za filmove *Martin u oblacima* (B. Bauer, 1961), *Abeceda straha* (F. Hadžić, 1961, s redateljem), *Ključ* (omnibus, epizoda V. Kljakovića, 1965, s redateljem) i *Ponedjeljak ili utorak* (V. Mimica, 1966, s redateljem /prema vlastitoj noveli/). Suradivao je i u anim. filmovima (npr. *Metamorfoza*, 1964, A. Marksa i V. Jutriše). Suraduje i na televiziji.

Dr. II.

VIDEO. 1. Slikovna komponenta tv-signal. — 2. Uređaj za snimanje i reprodukciju slike i zvuka s pomoću magnetne (video) vrpce (video-recorder /akr. VCR/, »kućni magnetoskop«). — 3. Audio-vizualni medij. — 4. Autorski rad realiziran u istoimenom mediju, izvan programskih shema i obrazaca institucionalne tv-proizvodnje, u kojem se osobito ističu medijske specifičnosti (uvriježen je i naziv *video-art* odn. *umjetnički video*).

Unutar etablirane institucionalne ili komere. tv-produkcije snimanje elektronskom kamerom na video-vrpcu prihvaćeno je u prvom redu kao jeftinija i efikasnija zamjena za tehniku film. snimanja. Ova tehnol. inovacija nije bitno utjecala na postojeće tv-žanrove i programsku podjelu, to više što umj. video podrazumijeva nastojanje da se istodobno afirmiraju i autorova individualnost i medijske posebnosti. Po tv-kriterijima suviše je hermetičan i ekskluzivan, pa teško nalazi mjesto u tv-produkciji. U tom smislu »dijeli sudbinu« eksp. filma te nastaje pretežito u uvjetima altern. i neovisne produkcije (čest je i naziv *neovisni video*). Većina kritičara se slaže da umj. video osobitu važnost pridaje procesu opažanja stvarnosti, a rjeđe se bavi njenim opisivanjem. Prevladava vizualni aspekt, a struktura je najčešće »otvorena«. Dramski elementi, narativni obrasci, film. i tv-žanrovi često se u tom smislu koriste kao »načelnik« materijal.

Počeci umj. videa vezani su uz pojavu lake kamere i prijenosnog video-recordera koji je usavršila jap. tvrtka Sony i plasirala na tržište 1965. Budući da se radilo o uređaju za snimanje u crno-bijeloj tehnici, s vrlo ograničenim mogućnostima montaže, autori s područja eksp. filma (koji je baš tada bio u strukturalno-montažnoj fazi) nisu pokazivali zanimanje za ovaj medij. Istodobno, u umjetnosti sredinom 60-ih godina došlo je do pojave nekoliko radikalnih pokreta kao što su *Fluxus*, *minimalna i konceptualna umjetnost*, a također i do → *multimedijske izvedbe* i → *proširenog filma*, koji su označili zaokret od tradic. umjetničkih disciplina (kao što su slikarstvo i skulptura) prema novim medijima i postupcima. Tako, am. umjetnik korejskog podrijetla *Nam June Paik*, pripadnik *Fluxusa*, još poč. 60-ih godina »preparira« tv-prijemnike i jakim magnetima deformira sliku na ekranu, te koristi katodnu cijev televizora kao element skulpture. Osim toga, na društ. sceni tog vremena (posebno u SAD) naglo jačaju razni altern. pokreti koji za svoj angažman traže nove, »nekompromitirane« masovne medije, čije će djelovanje biti istodobno efikasno i subverzivno. Principe korištenja videa kao sredstva polit. i soc. borbe postavio je M. Shenberg u svojoj knjizi-manifestu *Televizija gerile* (1971), a najistaknutije medijske grupe ove orijentacije bile su *Radical Software* i *TVTV*. U Francuskoj pak *Jean-Luc Godard* u procesu stalne radikalizacije

svojih estetskih i polit. stavova često zamjenjuje film videom.

U prvo vrijeme spomenuta teh. ograničenja medija nastoje se iskoristiti kao njegove pozitivne osobine. Otkriva se važnost dugog kadra i nepomične kamere (dužina video-vrpce omogućavala je neprekinuto snimanje i do 60 min), što rezultira tzv. *real time videom* u kojem trajanje snimke odgovara stvarnom vremenu događanja: video postaje »ogledalo s pamćenjem«. Neutralnost i hladnoća medija odgovara minimalističkim ritualima i performancima *Josepha Beuysa*, *Brucea Naumana*, *Vita Acconcia* i *Marine Abramović*. Tokom 70-ih godina dolazi do izvanredno brzog razvika video-tehnologije. Tržište uređaja za kućnu uporabu naglo se širi (1983. u SAD je prodano 4,1 milijun video-recordera, a 1984. već 7 milijuna; iste godine prodano je više od 20 milijuna snimljenih */pre-recorded/* kaseti, a do sredine 80-ih godina na kasetama je bilo već više od 5000 filmova), pa se film. industrija nastoji obratiti vlastitom distribucijom filmova na video-kasetama. Prijenosna *ENG-oprema* (akr. od engl. *Electronic News Gathering*) dostiže profesionalne standarde i postaje osnovno sredstvo za realizaciju vijesti i reportaža. Uvođenjem digitalnih kompjutora u sistem postprodukcije, mogućnosti montaže i manipulacije elektronski snimljene slike postaju praktički neograničene. Autori kao što su *Bill Viola*, *Gary Hill* i *Robert Wilson* u SAD, *Klaus von Bruch* i *Marcel Odenbach* u SR Njemačkoj, *Kô Nakajima* u Japanu i dr. stvaraju video-radove složene strukture i bogate vizualnosti, uspostavljajući onu vrstu dijaloga s prirodom koju *Gregory Bateson* naziva *metalog*, a definira kao konverzaciju o nekom problemu (pri čemu struktura razgovora postaje ključna za njegovo razumijevanje).

Također, razvija se specifična poddisciplina lik. umjetnosti — *video-instalacija*, u kojoj video-monitor (ili više njih) postaje dio skulpture, tvoreći tako zanimljiv vremensko-prostorni sklop. U SFRJ prvi video-radovi nastaju 1971. od 1983. u Ljubljani se održava međunar. biennialna manifestacija — festival *Video CD*. Najznačajniji predstavnici jugosl. videa su: *Breda Šeban*, *Branimir Dimitrijević*, *Hrvoje Horvatić*, *Sanja Iveković*, *Dalibor Martinis* i *Boris Miljković*.

Prodor pop-glazbe u masovne medije urodio je novim žanrom — *muzičkim video-spotom*, specifičnom kratkom formom koja se odlikuje brzim montažnim ritmom, vizualnim bogatstvom te slobodnim kombinacijama narativnih obrazaca i eksp. postupaka.

Zahvaljujući digitalizaciji videa i brzom razviku kompjutorske tehnologije, klas. filmsku sve više potiskuje *kompjutorska animacija* (→ *KOMPJUTORSKI FILM*); razlika generirane slike i stvarnosti kod te animacije sve je teže uočljiva. D. Ms.

VIDNI KUT OBJEKTIVA, mjera za horizontalnu veličinu film. slike; izražava se u stupnjevima. Izravno ovisi o žarišnoj duljini → objektiva i film. → formatu (odn. dijagonalni slike dotičnog formata). Te 2 kategorije ne smiju se zanemariti, jer će objektiv iste žarišne duljine na različitim formatima davati potpuno različite vidne kutove.

S obzirom na vidni kut, objektiv se dijele na tri vrste: 1) *srednje ili normalne* — žarišna duljina odgovara dijagonalni formata na koji se snima (standardizirano je da se — usprkos manjim odstupanjima s obzirom na dijagonalu 35mm filma /koja iznosi 27mm/ — srednjim objektivom za 35mm format smatra onaj čija je žarišna duljina 25mm; 2) *širokokutne* — žarišna duljina je kraća od dijagonale formata; 3) *uskokutne ili teleobjektive* — žarišna duljina je duža od dijagonale formata.

Kod objektiva promjenljivoga vidnog kuta (*zoom*) pomicanjem sklopa leća moguće je mijenjanje vidnog kuta, dok žarišna duljina ostaje nepromijenjena.

Mar. S.

VIDOR, Charles, am. redatelj madž. podrijetla (Budimpešta, 27. VII 1900 — Beč, 4. VI 1959). Studirao u Budimpešti i Berlinu; za I svj. rata pješadijski poručnik austroug. vojske. Nakon rata radi u studijima UFA-e u Berlinu, a 1924. odlazi u SAD kao operni pjevač. U Hollywoodu isprva nekoliko godina djeluje kao montažer, redaktor scenarija i asistent redatelja, dok prvi put režira (bez potpisa) u filmu *Maska Fu Manchua* (1932) Ch. Brabina. Hollywoodski rutiner visoke vizualne kulture, u povijesti filma ostao je prvenstveno kao autor *Gilde* (1946), najerotičnijega am. → crnog filma (kojim se proslavila R. Hayworth). Uspjehe je ostvario i često imitiranim thrillerom *Slijepa ulica* (Blind Alley, 1939) i melodramom »o princu iz bajke« *Labud* (The Swan, 1956), posljednjim filmom G. Kelly — tako reći njenom životnom pričom. Majstor interijera, radi i dr. »glamurozne« žan. sve, npr. musicale *Djevojka s naslovne strane* (Cover Girl, 1944) sa R. Hayworth i G. Kellyjem, te *Voli me ili ostavi* (Love Me or Leave Me, 1955) sa D. Day i J. Cagneyjem, odn. biografske filmove *Nezaboravna melodija* (A Song to Remember, 1945) o F. Chopinu, *Hans Christian Andersen* (1952) i *Pjesma bez kraja* (Song without End, 1960) o F. Lisztu, za čijeg je snimanja umro, pa ga je dovršio G. Cukor. Režirao je 34 igr. filma (za razne kompanije, a 1939–48. za Columbiju).

Ostali važniji filmovi: *Ona nije dama* (She's No Lady, 1937); *O, moj sine!* (My Son My Son!, 1940); *Dama u pitanju* (The Lady in Question, 1940); *Dame u mirovini* (Ladies in Retirement, 1941); *Tuttleovi s Tahitija* (Tuttles of Tahiti, 1942); *Desperadosi /fahasti osvjetnici* (The Desperadoes, 1943); *Ponovno zajedno* (Together Again, 1944); *Iznad 21* (Over 21, 1945); *Carmenine ljubavi* (The Loves of Carmen, 1948); *Ohuja na Istoku* (Thunder in the East, 1953); *Rapsodija* (Rhapsody, 1954); *Zbogom, oružje* (A Farewell to Arms, 1956); *Divlji čovjek* (The Joker Is Wild, 1957).

Dr. Jr.

VIDOR, King Wallis, am. redatelj i producent (Galveston, Texas, 8. II 1896 /negdje 1894/ — Paso Robles, California, 1. XI 1982). Sin zemljoposjednika madž. podrijetla, pohađao razne škole. Zarana privučen filmom, kao dječak trgač je karata u lokalnom kinu; 1913. kamerom koju je sastavio s prijateljem snima ciklon koji je zahvatio Texas i snimke prodaje film. novostima. Nakon još nekoliko reportaža, 1915. s budućom (prvom) suprugom, glumicom Florence Vidor, odlazi u Hollywood; 4 godine naizmjenice radi kao statista, asistent redatelja, redatelj kratkometr. filmova (kompanija Universal) i dr. Prvim cjelovečernjim filmom *Skretanje na putu* (The Turn in the Road, 1919) propagira ideje svoje vjere (*Christian Science*). Isprva radi u vlastitom malom studiju *Vidor Village* (distribuirao preko First Nationala), a nakon financ. teškoća prelazi u Metro (budući MGM, za koji pretežito radi do 1944). Nakon 20 filmova u prvih 6 godina red. karijere, dobrim dijelom romant. melodrama (u 7 glumi njegova supruga), kao već ugledan sineast prvu veliku priliku dobiva zahvaljujući producentu I. G. Thalbergu: *Velika parada* (The Big Parade, 1925) sa J. Gilbertom, s radnjom iz I svj. rata, zbog impresivnosti prikaza rata i iskrenog pacifizma smatra se najuspješnijim am. ratnim filmom desetljeća. *Gomila* (The Crowd, 1928, nominacija za Oscar za režiju), po nekim kritičarima — uz *Zoru* (1927) F. W. Murnaua — najvrednije ostvarenje



K. VIDOR. Velika parada



K. VIDOR. Gomila

am. zreloga nij. filma, jedinstven je soc. film tog doba, o »običnim ljudima iz mnoštva«; ta priča o činovniku koji gubi posao i očajnički traži novi ohrabrivani od supruge impresionira (anticipirajući prosede franc. → *novog vala*) spontanom dimenzijom samog snimanja i sumornim prizorima ureda (B. Wilder je potvrdio utjecaj na svoj *Apartman* iz 1960). Početkom zv. razdoblja V. se ističe filmom *Alehja!* (Hallelujah!, 1929, nominacija za Oscar za režiju), melodramom iz života crnaca s am. Juga, frenetične atmosfere vjerskog zanosa i duhovnih pjesama, koja pokazuje Vidorovu sklonost ekstatičnome, s inovacijskom dramskom funkcijom tišine (scena muževa osvećivanja). Sposobnost suživljavanja s »malim ljudima« pokazuju i *Ulični prizor* (Street Scene, 1931) prema drami E. Ricea, s radnjom u New Yorku, i posebno *Kruh naš svagdašnji* (Our Daily Bread, 1934, nagrađen na prvom festivalu u Moskvi 1935), u koji je uložio i vlastita sredstva, o nezaposlenima u doba depresije koji se na farmi »kolektivistički« bore za bolji život; pod utjecajem sovj. filma, djelo anticipira teme tal. → *neorealizma*. Zanimanje za »malog čovjeka« kod Vidora se uskoro mijenja u iskrenu idealizaciju »nezaustavljivih« individualaca. Diskretno uočljivo već u vesternu *Billy the Kid* (1930), to osobito dolazi do izražaja u *Citadeli* (The Citadel, 1938, u Vel. Britaniji /nominacija za Oscar za najbolji film i režiju/) prema romanu A. Cronina, o ideal. liječniku (R. Donat), a u ekscenornom obliku u vesternu *Sjeverozapadni prolaz* (Northwest Passage, 1940), u kojem izviđački pohod prerasta u brutalni obračun s Indijancima, pa donekle i u *Buntooniku*

(The Fountainhead, 1949), inspiriranom životom arhitekta F. L. Wrighta (G. Cooper). Fascinaciji samosvojnim muškarcima postupno se pridružuju i filmovi o sl. ženama: altruističnima kao u *Stelli Dallas* (1937) sa B. Stanwyck, ili egoističnima kao u filmovima *S onu stranu šume* (Beyond the Forest, 1949) sa B. Davis odn. *Ruby Gentry* (1952) sa J. Jones. Poratni Vidorov opus obilježuju i spektakularni projekti. Najprije, nakon raskida s MGM-om (zbog skraćivanja *Američke bajke* — An American Romance, 1944), čijem je ugledu značajno pridonio (poslije radi za razne kompanije), V. realizira megalomanski pothvat producenata D. O. Selznicka *Dvoboj na suncu* (Duel in the Sun, 1947), vestern-romancu o ljudima obuzetim strašću (G. Peck i J. Jones), pokušaj obnavljanja uspjeha superspektakla *Prohujalo s vjehom* (V. Fleming, 1939), komerc. uspjeh koji je pokazao Vidorove latentne vrijednosti i nedostatke. Od ostalih spektakala, *Rat i mir* (War and Peace, 1956, koprodukcija s Italijom /nominacija za Oscar za režiju/) je solidna adaptacija Tolstojeva romana, s osobito uspjelim spektakularnim prizorima (bitka kod Borodina), dok *Salomon i kraljica od Sabe* (Solomon and Sheba, 1959), njegov posljednji film, odudara od dr. pretencioznih am. spektakala tog doba. Režirao je i pojedine prizore (npr. tornado) filma *Čarobnjak iz Oza* (1939) V. Fleminga. Potpisao je 53 cjelovečernja filma. God. 1979. nagrađen je specijalnim Oscarom. Objavio je autobiografiju *Stablo je stablo* (A Tree Is a Tree, 1953), kao i knjigu *Vidor o režiji* (Vidor on Filmmaking, 1972).

Jedan od najnadarenijih am. redatelja, V. je i među rijetkima čiji se temperament (i to impulzivni) jasno zamjećuje i u filmovima. Isto se odnosi na njegove specifične preokupacije i opsesije kojima se znao spontano prepustiti, što je rezultiralo i nekontroliranošću red. prosede, te neujednačenošću opusa, pa i pojedinačnih filmova (A. Sarris: »Nijedan redatelj iste razine nije režirao više dobrih sekvenci, a ni manje dobrih filmova«). Unatoč tomu, kao novotar na polju tematike i forme zauzima jedno od najistaknutijih mjesta u povijesti am. filma.

Ostali važniji nij. filmovi: *Bolja vremena* (Better Times, 1919); *Nebeski pilot* (The Sky Pilot, 1921); *Peg moje srca* (Peg o' My Heart, 1922); *Tri mudra glupana* (Three Wise Fools, 1923); *Kentaurova žena* (Wife of a Centaur, 1924); *La boheme* (1926); *Veličanstveni Bardelys* (Bardelys the Magnificent, 1926); *Naivčina* (The Patsy, 1928); *Ljudi pozornice* (Show People, 1928); *Ne tako glupa* (Not So Dumb, 1930).

Ostali zv. filmovi: *Šampion* (The Champ, 1931, nominacija za Oscar za režiju); *Ptica raja* (Bird of Paradise, 1932); *Cynara* (1933); *Povratak stranca*

(The Stranger's Return, 1933); *Svadbena noć* (The Wedding Night, 1935); *Tako crvena ruža* (So Red the Rose, 1935); *Texaski rangeri* (The Texas Rangers, 1936); *Drug X* (Comrade X, 1940); *H. M. Pulham, Esq.* (1940); *Čuda se događaju* (On Our Merry Way/A Miracle Can Happen, 1948 /po nekim izvorima sa L. Fentonom/); *Grom udara dvaput* (Lightning Strikes Twice, 1951); *Japanska ratna nevjesta* (Japanese War Bride, 1953); *Čovjek bez zvijezde* (Man without a Star, 1955).

LIT.: J. Baxter, King Vidor, New York 1976; K. Canham, The Hollywood Professionals: King Vidor, John Cromwell, Mervyn LeRoy, New York 1976.

An. Pet.

VIDOVIĆ, Ivica, glumac (Beograd, 10. V 1939). Diplomirao (1963) na Kazališnoj akademiji u Zagrebu. Prvi angažman ima u HNK u Zagrebu, a kasnije je član i dr. kuća (Dramsko kazalište »Gavella«, Teatar itd, česte suradnje sa HNK u Splitu); posebno se ističe u modernom repertoaru (Handke, Shaffer, Stoppard, Ionesco, Kundera, Jelačić Bužimski, Gavran), za što je višestruko nagrađivan. Jedan od najistaknutijih film. glumaca koji su se pojavili na prijelazu u 70-e godine, u jugosl. film unosi novi tip: introvertiranoga, u bitu deziluzioniranoga suvremenoga urbanog junaka (odn. antijunaka) i gubitnika. Mladolika izgleda, pomalo sporih, »melankolično-snežnih« reagiranja, osobito sugestivno tumači zbušnjene, u prikazanim životnim, posebno polit. okolnostima nesnalažljive osobe: ideal. borca NOB-e u *Zasedi* (1969) Z. Pavlovića, »beckettovskog« junaka u iščekivanju u filmu *Idu dami* (1970) F. Hadžića, prigradskog marginalca u filmu *Kužiš stari moj* (1973) V. Kljakovića, za što je nagrađen Srebrnom arenom u Puli, intelektualca psih. terorom primoranog na kolaboraciju u *Prijekom sudu* (1978) B. Ivande, te usamljene intelektualce u *Ritmu zločina* (1981) i *Čovjeku koji je volio sprovode* (1989) Z. Tadića. Posebnost u njegovu film. opusu predstavlja lik (s crnohumornim značajkama) sovj. klizačkog šampiona u filmu *W. R. Misterije organizma* (1971) D. Makavejeva. U kontekst stvorenog tipa potpuno se uklapa i uloga koja mu je donijela veliku popularnost — osobe njaka Servantesa u tv-seriji *Naše malo misto* (i filmu *Servantes iz malog mista*, 1982) D. Marušića, kao i kasnije naslovni lik u tv-seriji *Inspektor Vinko* K. Golika.

Ostale važnije uloge: *Kad čuješ zvona* (A. Vrdoljak, 1969); *Lisice* (K. Papić, 1969); *S druge strane* (J. Gale, 1970); *U gori raste zelen bor* (A. Vrdoljak,

IVICA VIDOVIĆ



J. VIGO, lijevo: *Atalanta*, desno: *Nula iz vladanja*

1971); *Izbavitelj* (K. Papić, 1976); *Usporeno kretanje* (V. Kljaković, 1979); *Orao* (Z. Tadić, 1990).

VIERNY, Sacha, franc. snimatelj i redatelj (Boris-le-Roi, 10. VIII 1919). Studirao na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. Od 1948. asistent redatelja (npr. A. Berthomieu i L. Daquina), potom surađuje sa R. Leenhardt, a kao prijatelj A. Resnaisa postaje njegov česti snimatelj u kratkometru. filmovima (npr. *Noć i magla*, 1955 /sa Gh. Cloquetom/, i *Pjesma Styrène*, 1958); detaljno istražujući ekspoziciju i pomno izgrađujući svjetlo (čime u prizoru sugerira trodimenzionalnost, što je u svezi s velikom dubinskom oštrinom), znatno pridonosi njihovoj impresivnosti. U produkciji kratkog metra uspješno surađuje i sa Ch. Markerom (npr. *Pismo iz Sibira*, 1958). Na igr. filmu debitira kod A. Resnaisa (*Hirošima, ljubavi moja*, 1959, sa T. Michiom), a zatim snima još 6 njegovih projekata (*Prošle godine u Marienbadu*, 1961; *Muriel*, 1963; *Rat je završen*, 1966; *Afera Stavisky*, 1974; *Moj ujak iz Amerike*, 1980; *Ljubav do smrti*, 1984); stiliziranim svjetlom i dugim vožnjama izdvaja se *Prošle godine u Marienbadu*. Sklon modernističkim filmovima, osobito atraktivnu fotografiju — suprotno no u Resnaisovim djelima — ostvaruje u koloristički bogatoj i »lepršavoj« *Ljepotici dana* (1967) L. Buñuela. Značajna je (80-ih godina) i njegova saradnja s brit. redateljem P. Greenawayom. Još od 1948. povremeno režira dokum. filmove, a 1969. i cjelovečernji igrani *Ležaljka* (La chaise longue).

Ostali važniji filmovi: *Divno doba* (P. Kast, 1959, sa Gh. Cloquetom); *Hvala, Natercia* (P. Kast, 1960); *Mrtva sezona za ljubav* (P. Kast, 1961); *Ples čaplje* (F. Rademakers, 1966); *Muzika* (M. Duras, 1967); *Tetoviran* (D. de La Patellière, 1968); *Redovnik* (A. Kyrou, 1972); *Hipoteza o ukradenoj slici* (R. Ruiz, 1978); *Poočim/Očuh* (B. Blier, 1981); *Tri mornareve krune* (R. Ruiz, 1983); *Javna žena* (A. Żuławski, 1983); *Emilijina budućnost* (H. Sanders-Brahms, 1984). K. Mik.

VIGO, Jean (puno ime **J. de Vigo**), franc. redatelj i scenarist (Pariz, 26. IV 1905 — Pariz, 5. X 1934). Na njegovo formiranje bitno je utjecao otac, militantni anarhist baskijsko-katalonskog podrijetla (poznat kao *Miguel Almerýda*), koji je pod zagonetnim okolnostima skončao u zatvoru. Dječatstvo tegobno provodi po internatima, već u ranoj mladosti vrlo bolehljiv. Kako je u obitelji postojala fotogr. tradicija, i sâm se bavio fotografijom, odakle i njegovo strastveno zanimanje za film. Da bi mogao gledati rarietne filmove, u Nici osniva kino-klub; isprva ga fascinira stvaralaštvo Ch. Chaplina, potom G. Mélièsa i M. Sennet-

ta. Kupivši malu kameru, u amat. uvjetima — uz pomoć glasovitog snimatelja, svoga stalnog suradnika — B. Kaufmana — realizira svoj prvijenac — dojmljiv, duboko osoban autorski dokum. film *Povodom Nice* (A propos de Nice, 1930), prožet i subverzivnom društv. polemičnošću. Nastavši dijelom pod utjecajem — simfonijā velegrada, a posebno — nadrealizma, već u scenar. ishodištu djelo se definira kao jasna kritika života i atmosfere jednoga grada (Nice), te oporba običajima građanskog svijeta; za sâmog snimanja, zahvaljujući autorovu daru zapažanja i lucidnosti, te radikalizmu i umijeću improvizacije (dijelom i u duhu — kina-oka Dz. Vertova), početna kritička pozicija prerasta u izuzetno slojevito dokumentarističko svjedočenje o svijetu punom soc. kontrastā i paradoksa, »na umoru«. Središnje mjesto u filmu zauzima karnevalska povorka: s dozom sarkazma kamera bilježi svojevršni *danse macabre*, defile grotesknih karikatura što karnevalskom rituelu zabave pridaju funebrealni ton sablasnosti. Film je prikazan u — umjetničkom kinu *Vieux-Colombier*, V. je eksplicirao i koncept soc. filma.

Svoj drugi, manje značajni dokum. film *Taris* (Taris/Champion de natation, 1931), o franc. plivačkom prvaku, realizirao je po narudžbi.

Traumatske uspomene iz internatskog života i očeva brojna tamnovanja poslužila su kao poticaj za realizaciju srednjometr. igranog filma *Nula iz vladanja* (*Zéro de conduite*, 1933/44 min/); stoga djelo sugerira internat organiziran po uzoru na zatvor. Film. izlaganje, u obliku kronike, najprije ukazuje na strogost ustroja internata, potom suprotstavljenost djece i uprave (s karikaturnim prikazom pojedinih profesora), dok je pobuna

dakā i njezino prerastanje u pokušaj obaranja petrificiranih temelja institucije (kao sastavnog dijela jednoga šireg sustava) donijeta s pravom »autorskom radošću« i s izrazitom sklonošću prema poetizaciji čina pobune (usporeni pokreti kamere); vrlo uspješlu muziku (osobito za tu završnu sekvencu) napisao je — M. Jaubert (po kritici, film je utjecao na mnoge kasnije — npr. na *Kad bi...*, 1968, L. Andersona). Na zahtjev društva *Organizirani očevi obitelji* djelo je zabranjeno (punih 14 godina) i označeno kao »antifrancusko«. *Hommage* mu je u svojih 400 udaraca (1959) odao F. Truffaut, na kojeg je V. i inače utjecao.

Slijedi njegov posljednji projekt — dugometr. igrani *Atalanta* (*L'Atalante*, 1934); scenar. predložak napisao je »opskurni« književnik s pseudonimom *Jean Guinée*, koji je od producenata ipak zahtijevao da se trivijalna priča temeljito preradi; za »pregled« dijaloga angažiran je B. Cendrars, koji nije imao većih primjedbi. Prema imenu riječnog šlepa, u jednomu njegovom »krstarenju« unutrašnjosti Francuske koje je ujedno i bračno putovanje kapetana (J. Dasté) i mlade normandjske seljanke (D. Parlo), u društvu s još 2 člana posade — »malim« te ostarijim ekscentrikom (M. Simon) koji u smirenosti putovanja i među likovima prigušenih emocija predstavlja anarhoidnu, »nadrealističku« komponentu, ta jednostavna priča — o ljubavi, ženinoj krizi i »bijegu u nepoznato« te brzom povratku na šlep — tek je pretekst za slojevito autorsko ostvarenje, koje se tumači na srodne, no ipak dostato različite načine: kao spoj dokumentarnoga i igranoga (u čemu je V. preteča tendencijā iz 50-ih i 60-ih godina), romantike i naturalizma, lirizma i nadrealizma,

J. VIGO, *Povodom Nice*

kao vrhunska najava franc. → poetskog realizma i tal. → neorealizma, te — po F. Truffautu — kao kombinacija konstanti kinemat. medija — realizma i estetizma, a sve kroz za Vigoa tipičnu melanholičnu vizuru. Uplašeni da film neće biti gledan, producenti su njegovu strukturu »iznakazili« izrezujući pojedine kadrove (pa i cijele sekvence); u želji da privuku publiku ubacili su i tada popularni šlager *Chaland qui passe* (što je kasnije postalo i dodatni naslov djela). Iako prihvaćen od kritike, film se kratko održao na repertoaru; već od početka snimanja teško bolestan od leukemije, V. ga je vidio samo jednom, a s programa je skinut istog tjedna kada je V. umro. Djelomično je restauriran 1940.

Neosporan vizionar budućih film. pokreta, »sineast-prokletnik« (*cinéaste maudit*) koji navodi na usporedbu s Rimbaudom, V. je sa samo 4 filma postao klasik franc. i svjetske kinematografije. Po njemu je nazvana *Prix Jean Vigo* — nagrada koja se dodjeljuje najboljemu debitantskom filmu godine u Francuskoj.

LIT.: P. E. Sales-Gomez, Jean Vigo, Paris 1957; F. Buache (urednik), Hommage à Jean Vigo, Lausanne 1962; P. L'Herminier, Jean Vigo, Paris 1967; J. Smith, Jean Vigo, New York 1971; M. Grande, Jean Vigo, Firenze 1979; W. G. Simon i D. Kirkpatrick, The Films of Jean Vigo, Ann Arbor 1981.

Pe. K.

VISCONTI, Luchino, tal. redatelj i scenarist (Milano, 2. XI 1906 — Rim, 17. III 1976). Podrijetlom iz aristokratske milanske obitelji *di Modrone*, proveo je mladost punu kriza i mističnih opredjeljivanja. Za služenja voj. roka zainteresirao se za konjogojstvo i time se bavio 5 godina. U 30. godini odlazi u Francusku, gdje se uključuje u umj. krugove (bira prvo film, pa kazalište, opet film, da bi se do kraja života bavio usporedno s oba medija); u Parizu stupa u dodir s franc. Narodnom frontom i španj. dobrovoljcima, te asistira J. Renoiru u filmovima *Na dnu* (1936), *Izlet* (1936–40, nedovršen) i *Tosca* (1940). Po povratku u Italiju sudjeluje u preusmjeravanju film. časopisa »Cinema«, oko kojeg se okupljaju lijevo orijentirani intelektualci i sineasti (kasnije neorealisti). Poč. 40-ih godina želi ekranizirati jednu novelu G. Verge, ali projekt ne dopušta cenzura. Debitira talijaniziranom ekranizacijom krim. romana am. pisca J. Caina *Poštar uvijek zvoni dvaput* — *Opsesija/Demoni ljubavnici* (*Osessione*, 1942), na čijim je dijalozima bez potpisa surađivao i A. Moravia; ta priča s radnjom u sumornoj atmosferi (snimatelj A. Tonti) tal. provincije, sa — za ono doba — neuobičajenim protagonistima, deziluzioniranom i zapuštenom suprugom (C. Calamai) i melanholičnim lutalicom (M. Girotti) koji ubijaju njenog supruga, zapravo anticipira tal. → neorealizam, koji se tada već idejno začinje u tekstovima časopisa → »Cinema«, a svojom naturalističnošću ujedno raskida sa »službenom«, eskapističkom faš. kinematografijom → bijelih telefona. Djelujući poput šoka na tal. inteligenciju, u komerc. distribuciji pojavio se — nemilosrdno »izrezan« od cenzure — tek 1943. Nakon pada faš. režima, oslobođenja dijela Italije i iskrcavanja Amerikanaca Viscontija su uhapsili Nijemci. God. 1945. jedan je od suredatelja dugometražnog dokum. filma *Dani slave* (*Giorni di gloria*) o tal. pokretu otpora. U prvo vrijeme nakon rata posvećuje se kazalištu; postavlja mahom komade suvremenih dramatičara (Cocteau, Sartre, Achard, Anouilh, Williams) koji su čak smatrani skandaloznima, unoseći u svoju režiju mnogo inovacija i tako anticipirajući kasniji tzv. moderni teatar. Filmu se vraća 1948. realizirajući slobodnu, osuvremenjenu obradbu romana G. Verge *Porodica Malavoglia* — *Zemlja drhti* (*La terra trema*), zamišljenu kao dio trilogije (ostala 2,

o rudarima i seljacima, zbog komerc. neuspjeha prvoga nisu ni snimljena); to djelo o životu eksploatiranih ribara sa Sicilije, na kraju prinuđenih na migracije k bogatijem tal. Sjeveru, s fabulom »u drugom planu«, djelujući kao niz »isječaka iz života« (a opet vrlo kompaktne strukture), realizirano s naturščicima, jedan je od modela poetike *neorealizma* (snimatelj Aldo G. R.). Nakon duljeg razdoblja kaz. djelatnosti, 1951. realizira *Najljepšu* (*Bellissima*), sociološko-psihol. studiju i karakter i društv. prilika (kako je sam govorio, »priču o krizi«), sa A. Magnani u gl. uloji siromašne žene i majke, koja svoju djevojčicu želi plasirati na film. Inspiriran novelom C. Boita, režira *Senso* (1954), fresku zbivanja i snažnih emocija iz doba tal. *Risorgimenta*, djelo koje zauzima posebno mjesto u povijesti tal. i evr. filma; u njemu dolazi do izražaja Viscontijev teško nadmašivi smisao za rekonstrukciju prošlosti (scenograf O. Scotti, snimatelji Aldo G. R. i R. Krasker) — u njezinoj pojavnosti (kostimografija, scenografija, boja /njegov prvi kolor-film/), ali i u shvaćanju običaja, konvencija i mentaliteta (njime V. izlazi iz neorealist. ozračja). Po stilu ovaj film predstavlja možda najjasniji obrazac viscontinijanske film. estetike, zapravo povratak romant. realizmu i nekim lit. valerima, uočljivima u stihovima H. Heinea i u glazbi A. Brucknera (*VII simfonija*). Nastavši u doba kada je postalo jasno da krizu neorealizma nije moguće prevladati, početak je Viscontijeve preorijentacije na evokacije prošlosti odn. ekranizacije knjiž. djela. Nakon ponovnog razdoblja rada u kazalištu (opere), ekranizira djelo Dostojevskoga *Bijele noći* (*Le notte bianche*, 1957), sa M. Schell i M. Mastroiannijem u gl. ulogama, film tek djelomično u najboljoj viscontinijanskoj tradiciji, ipak nagrađen specijalnom nagradom



LUCHINO VISCONTI

žirija u Veneciji (prethodni film *Senso* ondje nije nagrađivan, iako ga je većina kritike smatrala te godine najboljim u konkurenciji). God. 1960. stvara svoje posljednje djelo iz života proletarijata *Rocco i njegova braća* (*Rocco e i suoi fratelli* /specijalna nagrada žirija u Veneciji, Nastro d'Argento za režiju i scenarij/), ujedinjujući u njemu elemente Vergina verizma sa složenošću *Idiota* Dostojevskoga, *Pogleda s mosta* A. Millera i *Josipa i njegove braće* Th. Manna; za tu priču o južnjačkoj obitelji (majka i 4 sina) koja dolazi u Milano (tako je svojevrzni nastavak filma *Zemlja drhti*), njezinu prilagođavanju velikom gradu, te njihovo



L. VISCONTI, *Zemlja drhti*



L. VISCONTI, *Sumrak bogova* (L. Thulin i D. Bogarde)



L. VISCONTI,
*Opesija/Demonski
ljubavnici*



L. VISCONTI, *Sumrak bogova* (D. Bogarde i I. Thulin)

L. VISCONTI, *Senso* (A. Valli i F. Granger)



vim pojedinačnim dramama i životima koji idu različitim tokovima, karakterističan je stanoviti melodramski naboj (kod Viscontija vrlo funkcionalan), no etika filma ukazuje da je V. ostao duhovno vezan uz neorealizam i njegovu lijevu ideologiju (ipak, ta je veza prije svega moralistička, a manje utilitarna). Lavirajući neprekidno između filma i kazališta, V. je prenosio utjecaje iz jednog medija u drugi (brojni kritičari smatrali su da je utjecaj teatra na njegov film. rad negativan); takve su se diskusije ponajviše vodile u svezi s njegovim filmom *Gepard* (Il gattopardo, 1963, Zlatna palma *ex aequo* u Cannesu) prema istoimenom romanu G. Tomasija di Lampedusa, gdje se — po kritici — ponajviše osjeća kaz. prosede režije, taj njegov »scenični« prostor ispunjen romant. likovima tal. plemstva u odumiranju (navodljajući se tematski na *Senso*). Gl. junak, stari aristokrat (B. Lancaster), vidi propadanje, degradaciju morala i sve dr. »simptome« nestajanja svoje klase s pov. scene, i nije to u stanju zaustaviti; otuda njegov lik posjeduje tragički naboj, koji mu omogućuje da u takvoj sredini bude izuzetan, posljednji nosilac »stare slave« (sve Viscontijeve ekranizacije knjiž. djela svoj uspjeh zahvaljuju i njegovim vrsnim koscenaristima: G. Bassaniju, V. Pratoliniju, S. Cecchi D'Amico, E. Medioliju, P. Festi Campanileu i dr.). Slijedi izuzetno cijenjeni film *Drage zvijezde Velikog medvjeda* (Vaghe stelle dell'Orsa, 1965, Zlatni lav u Veneciji) u kojem se približava svom vremenu kroz priču prigušene dramatike o bogatoj građanskoj obitelji (priказ obitelji njegova je vrlo česta tema), u kojoj su svi odnosi razrovani, čak degenerirani (incest); freudistička raščlamba (odnosa brata i sestre prema majci, želje za osvetom, nezadovoljenih težnja i strasti) filmu daje izuzetnu slojevitost i dubinu (po kritici, zapažaju se utjecaji od Sofokla, preko Prousta, Th. Manna i D'Annunzija, do Williama i O'Neilla). Ekranizacija romana M. Camusa *Stranac* (Lo straniero, 1967) nije imala većeg odjeka; kao da je bila predah pred znatno spektakularnijim projektom, kojim se V. vratio obiteljskoj tematici. *Sumrak bogova* (La caduta degli dei, 1969, Nistri d'Argento za režiju) dramatična je, široka freska o faš. Njemačkoj, u kojoj se — u gotovo »baroknom« bogatstvu — javlja čitav viscontinijanski pogled na svijet i umjetnost filma; ujedno, to je nemilosrdna raščlamba (dijelom i iz freudističke perspektive: incest, pederastija, Edipov kompleks, ljubomora, mržnja, izdaja) obitelji industrijalaca (aluzija na Kruppove) koja svojim bogatstvom stoji uz same vrhove faš. vlasti, što znači da politika upravlja sudbinama ljudi koji joj pripadaju, u kojoj V. ne zazire ni od pov. evokacija (sekvencu tzv. Noći noževa), kao i njegov obračun s faš. ideologijom (čiji fenomen u to vrijeme ponovno postaje sve prisutniji). Slijedi *Smrt u Veneciji* (Morte a Venezia, 1971, Nistri d'Argento za režiju) po romanu Th. Manna (vrlo značajnog za Viscontijev film. opus), djelo koje impresionira likovnošću (snimatelj P. De Santis) i sugestivno ostvarenom atmosferom Venecije zaražene kolerom od koje umire i gl. junak (D. Bogarde), pisac koji kao svoje »zbogom životu« doživljuje sentimentalno nagnuće prema prelijepom dječaku, meditativna ispovijed čovjeka na kraju života, svih nada i očekivanja, kojemu ovaj zadnji »bljesak«, nevini dječak koji ga i ne zapaža, olakšava smrt. Povratak »njemačkoj tematici« predstavlja film i tv-serija *Ludwig* (1973), biografija kontroverznoga, nesretnoga bavarskog kralja Ludwiga II (H. Berger, Viscontijevo otkriće i proteže) koji pomračena uma vrši samoubojstvo utapljanjem, za Viscontija poseban izazov: prilika da govori

o samotaru pogođenom bolešću, s izuzetnim smislom za lijepo, koji troši drž. novac gradeći čudesne dvorce, o njegovoj jedinici i nesretnoj ljubavi (R. Schneider), obogaćujući sve to izuzetno nadahnutom scenografijom (M. Chiari) koja je vjerna kopija ludwigovskih interijera (samo se dijelom snimalo na licu mjesta). *Zatvoreni obiteljski krug* (Gruppo di famiglia in un interno, 1975, Nastro d'Argento za najbolji film i režiju) donosi život dobrostojeće suvremene građanske obitelji, s gl. junakom (B. Lancaster) koji je promatrač njihovih života. Svoj posljednji film *Ulyes* (L'innocente, 1976) prema D'Annunziju, još jedan prikaz rasapa aristokracije, čija se degenerativna komponenta očituje u posvemašnjoj emocionalnoj praznini i destruktivnosti gl. lika (G. Giannini), snima već bolestan; umire pri kraju realizacije, koju dovršava montažer R. Mastroianni.

I njegov nećak **Eriprando Visconti** je film. redatelj i scenarist.

Ostali filmovi: *Mjesečni dokument* (epizoda u omnibusu, 1952); *Zene smo* (epizoda u omnibusu, 1953); *Boccaccio '70* (epizoda u omnibusu, 1962); *Vještice* (epizoda u omnibusu, 1967).

LIT.: P. Baldelli, I film di Luchino Visconti, Manduria 1965; Y. Guillaume, Visconti, Paris 1966; P. Baldelli, Luchino Visconti, Milano 1973; P. W. Jansen/W. Schüte, Luchino Visconti, München 1976; A. Ferrero (urednik), Visconti: il cinema, Modena 1977; L. Tornabuoni, Album Visconti, Milano 1978; M. Stirling, A Screen of Time: A Study of Luchino Visconti, s. 1. 1979; N. D. Warfield, After the Damned. Luchino Visconti Later Works, New York 1980; C. D'Amico/V. Marzotti/U. Tirelli, Visconti e il suo lavoro, Milano 1981; A. Benicewski, Luchino Visconti, Firenze 1982.

MI. Bog.

VISOKI KLJUČ (prema engl. *high-key*), također **visoka ljestvica**, snimka takvog tonaliteta u kojoj prevladavaju površine visoke refleksije (oko 72%), dok su prostori s manjom refleksijom znatno zastupljeni. Tako snimljen kadar djeluje izrazito svijetlo (sjenâ praktički nema), a tamniji tonovi tek se naziru. Osim u odabiru sadržaja (boja-ton pred pozadinom) i svjetla (poglavito difuznog), V. se postiže i stanovitom nadekspozicijom. Njegova primjena na filmu relativno je rijetka; koristi se u prizorima izrazitih stilizacijskih obilježja, kao što su scene snova, sjećanja, nečega nadrealnog (međutim, mogu se postići i drugačiji efekti). Poznati primjeri funkcionalne uporabe visokog ključa su filmovi *Osam i pol* (1963) i *Giulietta i duhovi* (1965) F. Fellinija, te *Prošle godine u Marienbadu* (1961) A. Resnaisa, a u SFRJ *Lakat (kao takav)* (1959, crno-bijeli) i *Carevo novo ruho* (1961, u boji) A. Babaje (snimatelji H. Sarić odn. O. Miletić).

K. Mik.

VISTA VISION, negdje **vistavision** → PROPORCIJE FILMSKE SLIKE

VITAGRAPH, am. kompanija za proizvodnju filmova koju su 1897. u New Yorku osnovali brit. imigranti *James S. Blackton*, *Albert E. Smith* i *Ronald Reader* (1899. s jednakim se pravima pridružio i *William T. Rock* /predsjednik do 1916/); potaknuti uspjesima kinetoskopskih projekcija u vodviljima, odlučili su se za film. proizvodnju. Smith, inače opsenar, prepravlja kinetograph u kameru (i projektor), pa već 1897. proizvode prvi film, kojem je sam Smith jedini realizator, a Blackton jedini glumac. Osim igranima, uspjehe postižu i dokum. zapisima (npr. o američko-španj. i burskom ratu, te atentatu na predsjednika McKinleyja), od kojih su mnogi bili falsifikati (npr. »lažnik vodopadi Niagare). V. ubrzo postaje najplodnija i najprosperitetnija am. kompanija (»MGM ranoga američkog filma«); kreativni oslonac, supervizor cjelokupne proizvodnje je Blackton, koji se nakon 1908. odlučuje i na složenije projekte: uz komedije i melodrame, još na pov.

filmove i ekranizacije Shakespeara. Zanimljivo je da je V. filmom *Ratni poklič mira* (J. S. Blackton, 1915) inicirala seriju antiizolacionističkih ratnih projekata. U Vitagraphu su karijere otpočele ili u njoj dulje vremena djelovale mnoge od prvih zvijezda am. filma: F. Turner, N. Talmadge, J. Bunny, A. Stewart, L. Semon, kasnije i R. Valentino. Moć tvrtke ogleda se i u otvaranju novih studija (1906. u *Flatbushu* /New York/, 1911. u *Californiji*), kao i u proširenju proizvodnje i na London. Kao najmoćnija film. kompanija V. je 1909. inicijator trusta → *Motion Picture Patents Company*, ujedno i jedina članica koja je »preživjela« njegov slom nakon donošenja antitrustovskih zakona. God. 1915. V. formira konzorcij s tvrtkama *Lubin*, *Selig* i *Essanay*; do 1917. članice proizvode samostalno, ali ih tada — kao financijski najjača — otkupljuje i preinačava ime u *VLSE* (po inicijalima). U to doba Blackton napušta kompaniju, što se odražava na njenom poslovanju, no ona ipak opstaje do 1925, kada je prodana → *Warner Brothersu*.

An. Pet.



MONICA VITTI

VITTI, Monica (pr. ime *Maria Luisa Ceciarello*), tal. glumica (Rim, 3. XI 1931). Kao srednjoškolska nastupa u amat. kazalištu. Diplomiravši na Accademiji d'Arte Drammatica u Rimu, angažirana je (od 1953) u kazalištu Arlecchino, gdje je ubrzo zapažen njen komički talent. God. 1958. upoznaje M. Antonionija, u čijoj kaz. družini igra u djelima suvremenih brit. i am. autora. Na filmu debitira 1954, i nekoliko godina igra sporedne uloge u komedijama. Za preokret u njenoj film. karijeri zaslužan je Antonioni, koji joj povjerava gl. ili veće sporedne uloge u svojoj »tetralogiji otuđenjak«. U *Avanturi* (1960) glumi građansku djevojku koja u potrazi za nestalom prijateljicom započinje vezu s njenim zaručnikom; u *Noći* (1961) je djevojka iz visokog društva koja pokušava uspostaviti kontakt s oženjenim muškarcem (M. Mastroianni), za što je nagrađena godišnjom nagradom tal. kritike Nastro d'Argento za epizodu; sl. lik tumači i u *Pomračenju* (1962), uz A. Delona. Idealna protagonistica Antonionijeva svijeta sazdanog na nemogućnosti komuniciranja, gubitku identiteta i vjere u ma što, te osjećaju tjeskobe u indus. građanskom društvu, V. se uvjetno može svrstati u tip → mondenke, s time da njezinu varijantu — osim emancipiranosti — odlikuju introvertnost, iskompleksiranost, osjećaj praznine i neurotičnost. Ovakve psihol. i karakterne osobine do krajnjih, shizofrenih kon-

zekvenci razrađuje u Antonionijevoj *Crvenoj puštinji* (1964). Zapavši u njegovim filmovima u kliše i tipa i interpretacije, počinje se pojavljivati u sasvim različitim ulogama: komičnima (npr. epizoda L. Salcea u omnibusu *Visoka škola nevjere*, 1964, i *Djevojka s pištoljem*, 1968, M. Monicellija /Nastro d'Argento za gl. ulogu/, čak i pokušaju stvaranja parodičnoga ženskog pandana → Jamesu Bondu — *Modesty Blaise* (1966) J. Loseyja. Ustrajući najviše na komediji (npr. *Lupežica Teresa*, 1973, i *Demon autostopa*, 1975, C. Di Palme, s kojim se — nakon raskida s Antonionijem — i privatno veže), s crtom »simpatične perversnosti«, postaje i popularistička zvijezda najširih slojeva publike. Od njezinih značajnijih uloga pamte se i one u *Fantomu slobode* (L. Bunuel, 1974) i *Misteriju Obervalda* (M. Antonioni, 1980), kao i *Flertu* (R. Russo, 1984, i koscenaristica), za koju je nagrađena na festivalu u Berlinu.

Istancana senzibiliteta, široka glum. dijapazona, više fotogenična no lijepa, glasa i držanja koji znaju biti i odbojni, V. je glumica koja u tal. kinematografiji inaugurira novi tip zvijezde (prva s tal. Sjevera), čije su osobine (introvertnost, intelektualizam) i fiz. lik (visoka plavuša) dijame-tralno suprotne dotadašnjim značajkama tal. su-stava zvijezda, a »izaziva« i sljedbenice u dr. kinematografijama.

Ostale važnije uloge: *Dvorac u Švedskoj* (R. Vadim, 1963); *Slatko i kiselo* (J. Baratier, 1963); *Leteći tanjur* (T. Brass, 1964); *Oženio sam te iz radosti* (L. Salce, 1967); *Ubij me što brže... zima mi je!* (F. Maselli, 1967); *Pojas nevinnosti* (P. Festa Campanile, 1968); *Drama ljubomore* (E. Scola, 1970); *Pacifistica* (M. Jancsó, 1970); *Zvezdana prašina* (A. Sordi, 1973); *Patka u narančinom soku* (L. Salce, 1976); *Ljubavi moje!* (Steno, 1978); *Viši razlog* (A. Cayatte, 1978); *Gotovo savršena veza* (M. Ritchie, 1979); *Vrući kreveti* (L. Zampa, 1979); *Hotelska soba* (M. Monicelli, 1980); *Tango ljubomore* (Steno, 1981); *Znam da znaš da znam* (A. Sordi, 1982).

D. Šva.

VIZUALIZAM, teorijsko usmjerenje iz ranih 20-ih godina XX st., koje je film promatralo kao manifestaciju *fotogeničnosti*, svojstva medija da kroz prizore čulne stvarnosti prikaže poetske aspekte ljudske duše, te *pokreta* koji ostvaruje i prostorne i vremenske ritmove, ujedinjujući na taj način u sebi karakteristike svih ostalih umjetnosti. Ta se orijentacija začela u Francuskoj (osnivačem se smatra R. Canudo, a nastavljaju je neposredno L. Delluc, E. Faure, A. Levinson i dr.), a proširila se posredstvom utjecaja u raznim sredinama (npr. S. Luciani u Italiji i K. Teige u ČSSR-u), dajući »boju« radovima i onih autora koji su imali pretežno drugačija opredjeljenja (R. Allendy: *Psihološka vrijednost slike*, 1926); u zreloj fazi, sredinom 20-ih godina, preobrazila se u glorifikaciju ritma kao činioca muzike slika (L. Moussinac, G. Dulac, E. Vuillermoz, A. Valentin s ogradom *Uvod u bijelo-crnu magiju*, 1927), da bi vrhunac i završetak doživjela u poznim učenjima J. Epsteina sredinom 40-ih godina, o filmu kao oruđu sveukupnog preobražaja čovjekovog saznanja o svijetu i njegovim zakonitostima, otkrivajući ga kao univerzum relativnih vrijednosti i neprestanoga preobražavanja.

Du. S.

VLAČIL, František, čehosl. redatelj i scenarist (Česky Tešín, 19. XI 1924). Za studija povijesti umjetnosti u Brnu surađuje u studiju anim. filma, gdje zatim piše scenarije i režira lut. filmove. U vojsci u Pragu postaje (1952) član film. ekipe, te potpisuje oko 30 kratkometr. filmova. Njegov prvi autorski projekt, kratkometražni *Stakleni oblaci* (Sklenana oblaka, 1958), dobiva nagradu za

eksp. film u Veneciji. I njegov cjelovečernji prvenac *Golubica* (Bilá holubice, 1960) bavi se istraživanjima forme (u ČSSR tada nedopuštjenima); humanistička poruka (o bratstvu među mladima svijeta, golub kao simbol mira) u »vizualnoj poemi« o slobodi kroz priču o bolesnom dječaku i golubu koga drži zatvorenog, omogućila je ipak da film bude prikazan, pa se smatra pretečkom čehosl. »novog vala« iz 60-ih godina. U tomu kratkom procvatu i V. sudjeluje zapaženim ostvarenjima, ali ipak izvan gl. struje. Naime, on se najčešće okreće pov. temama (s asocijacijama na sadašnjost, zastupajući antidogmatske ideje); tako u *Đavolovoj zamci* (Dáblova past, 1961), pod vidljivim utjecajem I. Bergmana, crno-bijelom slikom pokazuje nastojanje crkve u XVII st. da vlast održi nasiljem i držanjem puka u neznanju. Čak 4 godine realizira *Markétu Lazarovu* (1967) prema romanu V. Vančure, izvanredno uvjerljivu evokaciju srednjovjekovlja, najbolji pov. film čehosl. kinematografije. Istim se razdobljem (XIII st.) bavi i *Dolina pčela* (Udoli včel, 1968), dramaturški »čvršće« govoreći o sukobu poganstva i religije, dogmi i stvarnog života, ali mu manjka ponešto od grube realističnosti i poetskog zamaha prethodnih filmova. Vlačilovu međunar. ugledu pridonosi i Grand Prix (*ex aequo*) na festivalu u Karlovym Varyma 1978: za film *Sjenke žarkog ljeta* (Stíny horkého léta, 1977). Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Adelheid* (1969); *Priča o srebrnoj jeli* (Povest o stribrné jedli, 1973); *Krupirova stábljika* (Dým bramborové natě, 1976); *Koncert na kraju ljeta* (Koncert na konci léta, 1979); *Zmijski otrov* (Hadi jed, 1981); *Sjenka paprati* (Stín kapradiny, 1984); *Carobnjak* (Mág, 1986).

VLAD, Roman, tal. skladatelj rum. podrijetla (Czernowitz, Bukovina / danas Černovci, USSR/, 29. XII 1919). Završivši muz. školu u rodnom gradu, 1938. odlazi u Rim, gdje otada stalno djeluje (tal. državljanin od 1951); 1938–42. studira klavir na Accademiji Sta. Cecilia. Ugled stječe kao pijanist (interpret suvremene glazbe), avangardni skladatelj, te jedan od najmjerodavnijih muz. kritičara i teoretičara XX st. Kompozitor ekspresionističkog izraza, sklada baletе, opere, scensku, elektronsku i sintetsku muziku, te orkestralna, komorna i klavirska djela. Na filmu od 1947. isprva u dokum. produkciji; posebno inventivno surađuje u djelima o lik. umjetnicima L. Emmera (npr. *Leonardo da Vinci*, 1953, i *Picasso*, 1954), s kojim surađuje i na igr. filmu (*Nedjelja u kolovozu*, 1950; *Pariz je uvijek Pariz*, 1951; *Camilla*, 1955; *Djevojka u izlogu*, 1960). Partiture za igr. filmove temelji na načelu lajtmotiva vezanog uz određenu osobu ili situaciju; vrhunac ostvaruje u *Romeu i Juliji* (1954) R. Castellani — muzikom skladanom dijelom po uzoru na renesansnu glazbu, a dijelom prema suvremenim načelima. God. 1950. nagrađen je godišnjom nagradom tal. kritike Nastroi d'Argento za svoj dotadašnji doprinos filmu.

Ostali važniji filmovi: *Zidovi Malapage* (R. Clément, 1948); *Ljepota đavola* (R. Clair, 1949); *Žene bez imena* (G. von Radvanyi, 1949); *Gospodin Ripois* (R. Clément, 1953); *Helena Trojanska* (R. Wise, 1955); *Kean* (F. Rosi i V. Gassman, 1957); *Jedan život* (A. Astruc, 1957); *Snovi u ladi* (R. Castellani, 1957); *Pakao u gradu* (R. Castellani, 1958); *Zakon* (J. Dassin, 1958); *Izazov* (R. Rosi, 1958); *Gospodarinca svijeta* (W. Dieterle, 1960); *Strašna tajna doktora Hitchcocka* (R. Freda, 1962); *Mladi Toscanini* (F. Zeffirelli, 1988). I. Ać.

VLADIC, Radoslav, snimatelj i redatelj (Beograd, 20. X 1952). Završio školu za industrijsko

oblikovanje te kameru na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Filmom se bavi već od 14. godine kao amater. Do poč. 80-ih godina, kada se posvećuje snim. radu, realizirao je — kao potpun autor — 62 kratkometr. filma, s kojima je sudjelovao na brojnim domaćim i međunar. festivalima film. amaterizma, osvojivši 6 Grand Prix, 16 Prvih nagrada i dr.; korištenjem kreativno-teh. mogućnosti kamere u vizualno-čulnom i misaono-poetskom smislu, ostvario je djela u samom vrhu svjetskoga altern. filma (*Kugla u zatvorenom prostoru*; *Skoro će zima*; *Marinela*; *Kut*; *Pojane*), a film *Kuća* (1977) uvršten je — uz djela T. Gotovca i I. L. Galeta — u izbor *Evropski avangardni film 1960–1980*. U profesionalnoj kinematografiji debitira kao snimatelj 1975, a kao redatelj kratkometr. filma 1980; prvi igr. film snima 1979. Među petnaestak snim. ostvarenja (npr. *Variola vera*, 1982, G. Markovića; *Pejzaži u magli*, 1983, J. Jovanovića; *Groznicna ljubavi*, 1984, V. Radovanovića / sa Đ. Nikolićem; *Sto se zgodi kad se ljubav rodi*, 1984, Z. Čalića; *Lepota poroka*, 1986, Z. Nikolića; *Čavka*, 1988, M. Radivojevića; *Brača po materi*, 1988, i *Boj na Kosovu*, 1989, Z. Sotre) osobito se ističe ono u filmu *Na putu za Katangu* (Z. Pavlović, 1987), za koje je nagrađen Zlatnom arenom u Puli. Nagrađivan je i na festivalima u Beogradu (*Pismo iz Istre*, 1985, i *Otoci svetionici*, 1986, I. Laurenčića) i Tuzli (*Lov*, 1981, A. Stasenka).

VLADY, Marina (pr. ime **M. de Poliakov-Baidaroff**), franc. glumica (Clichy, 10. III 1938). Iz obitelji rus. podrijetla, sestra — O. Versois. Učila balet u pariškoj Operi. Na filmu debitira 1949, a od 1952. često nastupa i u Italiji. Isprva je vrlo zapažena u ulogama tipa — nimfete (npr. *Prije potopa* A. Cayattea / Prix Suzanne Bianchetti kao najbolja mlada glumica godine/ i *Dani ljubavi* G. De Santisa, oba 1954). Vitka i plavokosa, privlačna i senzualna, tipičnoga »slavenskog izgleda i šarma«, odlikuje se »statičnom glumom«, mirnoćom te dojmom zagonetnosti i ambigvitnosti, što čini uvjerljivom svaku vrst reakcija i omogućuje joj vrlo širok dijapazon uloga. U tom je smislu prvi koristi njezin tadašnji suprug R. Hossain (npr. *Pokvarenjaci idu u pakao*, 1953; *Oprostite nam naše uvrede*, 1956; *Ti, otrove*, 1958; *Noć špijuna*, 1959), dok najbolje uloge ostvaruje 60-ih godina: kao amsterdamska prostitutka u *Djevojci u izlogu* (L. Emmer, 1960), naslovnim likom u *Princezi od Klevea* (J. Delannoy, 1961) te, posebno, kao mlada supruga koja seksualnom nezajzljivošću ubija muža (U. Tognazzi) u *Bračnoj postelji* (M. Ferreri, 1963), za što je nagrađena u Cannesu, i pariška domaćica koja se odaje prostituciji u filmu *Dvije ili tri stvari koje znam o njoj* (J.-L. Godard, 1967). Od sredine 60-ih godina često (i zbog poznavanja više jezika) nastupa u koprodukcijama ili u inozemstvu (npr. *Ponoćna zvona*, 1966, O. Wellea; *Fuge*, 1969, M. Jancsó; *Neuzvrćena ljubav*, 1969, S. J. Jutk-jevića; *Njih dvije*, 1977, M. Mészáros) — sve češće u sporednim ulogama. Do 1989. glumila je u oko 70 filmova. U zrelijoj dobi igra i na televiziji.

I njezine sestre **Olga Ken** i **Hélène Vallier** su glumice.

Ostale važnije uloge: *Nejermice* (M. Monicelli i Steno, 1952); *Pustolovine Casanove* (Steno, 1954); *Ona* (R. Thiele, 1954); *Razmetljivac* (D. Kirsanoff, 1955); *Zločin i kazna* (G. Lampin, 1956); *Očaravajuća lašljivica* (M. Deville, 1961); *Stepa* (A. Lattuada, 1962); *Slatko i kiselo* (J. Barattier, 1963); *Ukradena Mona Lisa* (M. Deville, 1965); *Mona, bezimena zvijezda* (H. Colpi, 1966);

Opće pobijanje (L. Zampa, 1970); *Neka otpočne svečanost* (B. Tavernier, 1975); *Sedam mrtvih po naruđbi* (J. Rouffio, 1975); *Bordel* (N. Koundouros, 1984); *Tango — Gardelovo progovstvo* (F. Solanas, 1985); *Podvizi jednoga mladog Don Juana* (G. Mingozzi, 1987); *Kino »Splendor«* (E. Scola, 1988).

VLAJČIĆ, Milan, film. i knjiž. kritičar i publicist (Beograd, 23. VIII 1939). Diplomirao književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu. Knjiž. i film. kritike i eseje objavljuje od 1960. u »Studentu« i »Mladosti«; u tim je listovima uređivao kult. rubrike, kao i u knjiž. listu »Vidici« te časopisu »Gledišta«. Kao novinar kult. rubrike od 1970. piše kaz., film. i tv-kritike u »Političar«, u kojoj je od 1985. stalni film. kritičar. Od 1976. vodi stalnu komentatorsku kolumnu *Iz našeg ugla* u subotnjem kult. dodatku »Politike«, u kojoj se bavi aktualnim problemima vezanim uz medije (posebno film). Od poč. 1980. stalni je knjiž. kritičar »NIN-a«. Jedan je od autora tv-magazina za kulturu *Studio 3* (1971–77), dokum. tv-serije *Lično viđenje* (1979) i ciklusa od 6 tv-emisija *Karika koja nedostaje — Erotika na filmu* (1981). God. 1982/83. bio je jedan od selektora beogradskog → FEST-a. Objavio je knjigu knjiž. oglada *Poprišta* (1971), kasnije još *Jednom i nikad više* (1979) i *Čuti i plivati dalje* (1983). God. 1981. dobio je Nagradu »Milan Bogdanović« za najbolju novinsku knjiž. kritiku u SR Srbiji, a 1984. Nagradu »Dušan Timotijević« za najbolju novinsku tv-kritiku.

VLAJČIĆ, Vera, animatorica i redateljica (Bačka Topola, 25. VIII 1947). Diplomirala povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. God. 1969–71. realizira kratke igr. i kolažne amat. filmove u Kino-klubu »Pančevac«. Od 1972. animatorica u Zastava filmu. Prvi samostalni anim. film *Uvo* realizira 1975. Slijede: *Ona* (1976), *U aleji velikana i velikih događaja* (1977, po karikaturama Z. Džumhura), *Brkovez* (1980, gl. crtač D. Petričić), anim. nastavni *Maskiranje* (1981) i *Fiskultura* (1982), zatim *Nedjelja pantomima* (1983), *Hiromantija* (1985), dokumentarno-animirani *Tri života »feža«* (1986, sa S. Novakovićem), *Vuk* (1987), *Zvezdana noć* (1988) po slikama V. van Gogha (prvi iz serije od desetak predviđenih na osnovi djela velikih slikara), te *Crni film* (1989); svojim je projektima ponekad i scenografkinja i montažerka. Autorica raznolika opusa, izrazito modernoga i dinamičkoga animacijskog senzibiliteta, V. je rijedak primjer kontinuiranoga i uspješnog bavljenja animacijom u Beogradu i Novom Sadu: unatoč nesređenoj i stihijnoj produkciji ovog roda u tim središtima, uspjelo joj je ostvariti niz samosvojnih poetskih kompozicija i stvoriti vlastiti stil. Nagrađivana je na festivalima u Beogradu, Bilbau, Annecyju i dr.

VLČANOV, Rangel, bug. redatelj i scenarist (Krivina kod Sofije, 12. X 1928). Diplomirao (1951) režiju na kaz. akademiji VITIS u Sofiji. Opredivši se za film, isprva nastupa kao glumac i radi kao asistent redatelja (npr. B. Saraliev i K. Wolfa). Njegov prvi film *Na malom otoku* (Na malkia ostrov, 1958), drama o pobunjenicima zatočenim na malom otoku 20-ih godina, uzbudljiv prikaz represije i priželjkivanja slobode, s natruha modernističkog postupka, afirmira ga kao najzanimljivijega bug. redatelja tog razdoblja, ali izaziva i kritike zbog otklona od socrealist. estetike. Idući film, *Prova pouka* (Parvi urok, 1960) o mladima po pojavi bug. fašizma, znatno je suzdržaniji, ali je *Sunce i sjenke* (Slanceto i sjankata, 1962) — kao i prethodna 2 po scenariju pisca V. Petrova — dotad najradikalniji moderni-



F. VODOPIVEC, *Djevojka i hrast* (red. K. Golik)

stički »manifest« bug. kinematografije; eliptična izlaganja i izražajne crno-bijele fotografije, ta je ljubavna drama u sjeni atomske kataklizme uspješno prikazivana na međunar. festivalima, ali je izazvala burne reakcije u domovini, pa se V. morao prikloniti manje izazovnim sižeima i red. postupcima (krim. film *Inspektor i noć* — Inspektorat i nošta, 1963, i drama o delinkventima *Vučica* — Vličica, 1965). Slobodnije uvjete imao je radeći u CSSR: biografski film *Ezop* (Esop, 1969) i »egzistencijalistički esej« *Sansa* (Sance, 1970, i scenarist). Nova značajna priznanja stječe filmom *Lakirane čizme neznatnog vojnika* (Lašćenite obuvki na neznatna vojn, 1979, i scenarist), prožetog autobiografskim elementima, koji je uspio realizirati nakon gotovo 2 desetljeća uzaludnih pokušaja. Najviše pažnje i nove polemike 80-ih godina pobuđuje satiričnom komedijom *Kamo putujete* (Za kade patuvate, 1985). Režira i dokum. filmove, te na televiziji.

Ostali važniji igr. filmovi: *Isljednik i šuma* (Sledovatelj i gorata, 1976); *Posljednja želja* (Posledni željanja, 1983).

N. Pć.

VODOPIVEC, Frano, snimatelj, redatelj i scenarist (Zagreb, 4. VII 1924). Studirao pravo u Zagrebu. Fotografijom i filmom bavi se od srednje škole. Profesionalno iskustvo stječe u poduzeću Hrvatski slikopis; nakon oslobođenja snima priloge za film. novosti — kao dopisnik iz Hrvatske; kasnije se uključuje u rad zagrebačkog Jadran filma. Prvi kratkometr. film snima 1947, a režira 1953 (*Plave tišine*); kao snimatelj igr. filma debitira 1952 (*U oluji* V. Mimice). U tom razdoblju osobito se ističe film *Djevojka i hrast* (K. Golik, 1955, nagrađen na festivalu u Puli) ekspresivne crno-bijele fotografije koja pokazuje snimateljev smisao za lik. i kompozicijske vrijednosti kadra; mnogi kritičari smatraju ga prvim primjerom visoke vizualne izražajnosti u jugosl. kinematografiji. Istodobno tjeskobnom i poetičnom atmosferom, vještom izgradnjom svjetla te osmišljenom uporabom boje izdvaja se fotografija filma *Kaja, ubit ću te!* (V. Mimica, 1967). Snimajući film *Kad čuješ zvona* (A. Vrdoljak, 1969) koristi prelazne filtre kako bi obogatio eksterijernu atmosferu, ali ujedno slikom sugerirao 2 oprečna raspoloženja — tjeskobno i optimističko, uspijevajući pri tom sačuvati osnovnu fakturu slike koja odgovara ratnim zbivanjima; za to je ostvarenje (zajedno s *Događajem*, 1969, V. Mimice) u Puli nagrađen Zlatnom arenom. Povremeno snima i za strane producente (npr. tal. film *Bijeli davo*, 1959, R. Frede /sa

M. Bavom/ odn. brit. film *Orao u kavezu*, 1970, F. Cooka). Vrlo istaknut i kao snimatelj kratkometr. filmova (blizu 60 za dr. redatelje), za fotografiju *Crnih voda* (1956) R. Sremeca nagrađen je I nagradom u Cannesu, Puli, Montevideu i Damasku, za *Svetkovinu kamena* (1957) B. Marjanovića II nagradom u Puli (gdje je nagrađivan i za *Ljude na obali*, 1958, istog redatelja), a za *Ljude s Neretve* (1966) O. Gluševića specijalnom diplomom u Beogradu 1967. Djeluje i na televiziji (npr. dokum. tv-serija *Titovi memoari* V. Bulajića i dokum. tv-film *Zagreb grad kulture* V. Mimice). Kao redatelj i (ko)scenarist realizirao je više od 50 kratkometr. filmova (najčešće namjenskih), kojima je uvijek i snimatelj; izdvajaju se *Lica moga grada* (1963) o Zagrebu, *Sunčani Jadran* (1965), za koji dobiva Zlatnu statu Turističkog saveza Jugoslavije, *Berge Istra* (1973), za koji je nagrađen Srebrnom medaljom »Beograd« (*ex aequo*) na festivalu u Beogradu 1974, te *Pisana rijec u Hrvatskoj* (1987). Odlikovan Medaljom rada, Ordenom zasluga za narod sa srebrnom zvijezdom i Ordenom rada sa crvenom zastavom; rep. Nagrada »Vladimir Nazor« za životno djelo 1989.

Ostali igr. filmovi (u SFRJ): *Lažni car* (V. Stojanović, 1955); *U mreži* (B. Stupica, 1956); *Naši se putovi razilaze* (S. Simatović, 1957); *Tri sata za ljubav* (F. Hadžić, 1968); *Sarajevski atentat* (F. Hadžić, 1968); *Idu dani* (F. Hadžić, 1970); *Hranjenik* (V. Mimica, 1970); *Družba Pere Koržice* (V. Tadej, 1970); *U gori raste zelen bor* (A. Vrdoljak, 1971); *Poslijepodne jednog fazana* (M. Arhanić, 1972); *Letači velikog neba* (M. Arhanić, 1977).

K. Mik

VODA SNIMANJA → ORGANIZATOR SNIMANJA

VOGEL, Paul C., am. snimatelj (New York, 22. VIII 1898—1975). Član A. S. C. Od sredine 20-ih godina asistent snimatelja; prvi put samostalno radi 1927, a karijeru stvarno otpočinje 1937. Za II svj. rata snima glasoviti dokum. film *Crni vojnici* (1944) F. Capre. Najpoznatiji je po filmu-eksperimentu *Žena u jezeru* (R. Montgomery, 1947), u cijelosti snimljenom u subjektivnim kadrovima koji ilustriraju vizuru gl. lika. Oscarom je nagrađen za sugestivno crno-bijelu fotografiju ratnog filma *Bojište* (W. A. Wellman, 1949).

Ostali važniji filmovi: *Pilot br. 5* (G. Sidney, 1943); *Visoki zid* (C. Bernhardt, 1948); *Dama bez pasoa* (J. H. Lewis, 1950); *Visoka meta* (A. Mann, 1951); *Djevojka u bijelom* (J. Sturges, 1952); *Klaun* (R. Z. Leonard, 1953); *Rose Marie*

(M. LeRoy, 1954); *Princ student* (R. Thorpe, 1954); *Jupiterova draga* (G. Sidney, 1955, sa Ch. G. Rosherom); *Nježna zamka* (Ch. Walters, 1955); *Visoko društvo* (Ch. Walters, 1956); *Mučenice* (A. Laven, 1956); *Krila orlova* (J. Ford, 1957); *Bernardine* (H. Levin, 1957); *Vremenski stroj* (G. Pal, 1960); *Čudesni svijet braće Grimm* (H. Levin, 1962); *Razdoblje bračnog privikavanja* (G. R. Hill, 1962); *Lutalice* (B. Kennedy, 1965); *Zamka novca* (B. Kennedy, 1966); *Povratak sedmorice veličanstvenih* (B. Kennedy, 1966).

K. Mik.

VOHRER, Alfred, njem. filmski i tv-redatelj (Stuttgart, 19. XII 1918 — 3. II 1986). Završivši glum. školu, na film dolazi kao asistent redatelja (npr. H. Brauna). Kraće vrijeme redatelj na radiju, potom sinkronizacija stranih filmova. Prvi film, melodramu o učitelju i učenici *Prigovori andeo* (Schmutziger Engel), režira 1958; sl. temom bavi se i film *Dok vas novac ne rastavi* (Bis dass das Geld euch scheidet, 1960). Najpoznatiji zapadno-njem. redatelj komerc. filmova, ugled stječe kriminalističkim, thrillerima i vesternima, čije režije nerijetko nadilaze konvencionalnu razinu. U 60-im godinama posebno se ističe filmovima prema E. Wallaceu — *Mrtve oči Londona* (Die toten Augen von London, 1960), *Gostionica na Temzi* (Das Gasthaus an der Themse, 1962) i *Grbavac iz Sohoa* (Der Bucklige von Soho, 1966), te prema K. Mayu — *Među jastrebovima* (Unter Geiern, 1964) i *Labirint smrti* (Old Surehand, 1965). Sedamdesetih pak zapažen je detektivskim filmom *Perrak* (1970), te ekranizacijama njem. popularne književnosti — *I Jimmy se približava dugu* (Und Jimmy ging zum Regenbogen, 1970), *Svi će ljudi biti braća* (Alle Menschen werden Brüder, 1972) i *Bog čuva zaljubljen* (Gott schützt die Liebenden, 1973) prema J. M. Simmelu, što je kod mlade njem. kritike izazvalo podrugljivu kvalifikaciju *Simmel-Filme*, odn. *Tko umire sretan pod palmama?* (Wer stirbt schon gerne unter Palmen?, 1974) prema H. G. Konsaliku. Ipak, psihol. drama *Oboreni alibi* (Ein Alibi zerbricht, 1963) te posebno *Svatko umire sam* (Jeder stirbt für sich allein, 1976 /prema H. Falladi/) iz vremena rata stječe priznanja i zahtjevnije kritike. Do povlačenja s filma 1976. režirao je 44 igr. projekta. Nakon toga posvetio se televiziji (npr. krim. serije *Mjesto zločina* i *Inspektor Derrick*, te »sapunska opera« *Klinika Schwarzwald*).

Vr. V.

VOIGHT, Jon, am. glumac (Yonkers, New York, 29. XII 1938). Sin profesionalnog golfera češ. podrijetla, diplomirao (1960) na Katoličkom sveučilištu u Washingtonu, potom učio glumu u kazalištu Neighborhood Playhouse u New Yorku. Glum. karijeru otpočinje na Broadwayu. Na filmu debitira 1967 (*Dan revokeraša* J. Sturgesa), dok ugled i status »nade« (nominacija za Oscar) stječe 1969; ulogom u *Pomoćnom kauboju* J. Schlesingera (uz D. Hoffmana) — priprostoga, neobrazovanoga tesaškog provincijalca, fizički atraktivnoga i »samouvjerenoga potentnog«, koji želi uspjeti u New Yorku iskorištavanjem »seksualnih neuroza« velegrada — uklapa se u novohollywoodsku varijantu → momka iz susjedstva i otkrivanja naličja ostvarivanja »američkog sna«, nesposobnost prilagođavanja i dobrotu što graniči s mekuštvom pretvaraju ga u gubitnika, a ta će gubitnička, autsajderska dimenzija prevladavati i u dr. njegovim najzapaženijim filmovima. Ističu se sljedeće uloge: militantnoga ljevičarskog aktivista u *Revolucionaru* (P. Williams, 1970), gradskog čovjeka u uvjetima neočekivane borbe za goli život u divljini u *Oslobađanju* (J. Boorman, 1972), ogorčenoga, hendikepiranoga vijetnamskog veterana u *Povratku ratnika* (H. Ashby, 1978, Oscar

i nagrada u Cannesu), ostarjelog boksača u melodrami *Šampion* (F. Zeffirelli, 1979) i odbjeglog robijaša u *Pomahnitalom vlaku* (A. S. Mihalkov-Končalovski, 1985). Aktivan u kampanjama protiv rata u Vijetnamu, kraće je vrijeme bio primoran raditi u Evropi. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Kvaka 22* (M. Nichols, 1970); *Conrack* (M. Ritt, 1974); *Slučaj Odesa* (R. Neame, 1974); *Sudac i njegov krvnik* (M. Schell, 1975); *Kako se izvući* (H. Ashby, 1982). Dr. II.

VOIT, Mieczysław, polj. glumac (Kalisz, 2. VIII 1928). Za studija humanističkih znanosti u Krakovu debitira na sceni tamošnjega Teatra Rapsodycznego, a 1953. završava i višu glum. školu. Profesionalnu karijeru otpočinje u Łodzi, a 1964. prelazi u Varšavu. Iako je na filmu ostvario niz zapaženih karakternih uloga (drugih gl. i većih sporednih), od kojih se izdvaja ona egzorcista u *Majci Ivani Andeoskoj* (J. Kawalerowicz, 1961), svoj (i međunar.) ugled velikoga polj. glumca V. je stekao prvenstveno u kazalištu. Nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Dušni dan* (T. Konwicki, 1961); *Faraon* (J. Kawalerowicz, 1966); *Sanatorij pod klepsidrom/Pješani sat* (W. J. Has, 1973); *Potop* (J. Hoffman, 1974); *Noći i dani* (J. Antczak, 1975); *Strast* (S. Rózewicz, 1977); *Lekcija mrtvog jezika* (J. Majewski, 1979). To. K.

VOLK, Petar, film. i kaz. kritičar, historičar i teoretičar (Bosanski Petrovac, 9. XI 1931). Diplomirao jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1953); na Filozofskom fakultetu Karlova sveučilišta u Pragu obranio je doktorsku tezu *Estetika moderne animacije* (1971), a na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu doktorsku tezu *Istorija jugoslovenskog filma* (1985). Baveći se kritikom, estetikom i teorijom raznih medija, prve napise objavljuje u Zagrebu (*»Izraz«*, *»Horizont«*), potom u Sarajevu (*»Oslobođenje«*, *Radio-Sarajevo*), kasnije i u brojnim dr. listovima i časopisima u zemlji i inozemstvu. Od 1955. dramaturg Avala filma u Beogradu, od 1961. urednik novinske agencije *»Pres servis«* (potom i član redakcije *»Književnih novina«*), od 1967. direktor Festivala jugoslovenskog filma (organizatora pulskoga i beogradskog festivala, te manifestacija jugosl. filma u svijetu), 1970. prvi direktor beogradskog → FEST-a, od 1972. upravnik Pozorišnog muzeja SR Srbije, a 1977–81. upravnik Jugoslovenskoga dramskog pozorišta u Beogradu. Iz oblasti kazališta objavio je *Izbor pozorišnih kritika*, te izbor eseja *Pozorište bez maske*; posebno proučavajući prirodu glum. izraza, objavio je niz monografija o velikim srp. glumcima (P. Dobronović, D. Milutinović, Z. Stokić, M. Zivanović); ističu se još *Beogradske scene 1944–1974*, te posebno *Istorija savremenog pozorišta u Srbiji 1944–1985*. Iz oblasti filma objavio je niz autorskih i teorijskih studija: *Estetika moderne animacije* (1970), *Sloboda filma* (1970), *Opasne slike* (1971), *Moć krize* (1972), *Svedočenja I* (1973), *Svedočenja II* (1976), *Sazrevanje* (1976), *Antologija svetskog filma I/II* (1981) i *Savremeni jugoslovenski film* (1983); najznačajnije djelo mu je *Istorija jugoslovenskog filma 1896–1982* (1986). Mi. Vić.

VOLONTÈ, Gian Maria, tal. glumac (Torino/negdje Milano/, 9. IV 1933). Sin industrijalca. Zarana opredijeljen za glumu, diplomirao (1957) na Akademiji dramskih umjetnosti u Rimu. Ugled stječe u kazalištu (Racine, Calderón, Shakespeare, Cehov), a ulogom Rogožina u tv-ekranizaciji *Idiota* F. M. Dostojevskog nameće se kao »jedan od najzanimljivijih i najperspektivnijih

glumaca nove generacije«. Na filmu od 1960. zapaženu sporednu ulogu igra u *Djevojci s kovčegom* (V. Zurlini, 1961); gl. ulogom sicilijanskog sindikalista koji predvodi revolt protiv mafije u *Čovjeku za spaljivanje* (P. i V. Taviani i V. Orsini, 1962) stvara psihologijsko-etičku, a i fiz. matricu svoga film. lika. Robusna stasa, crnokos (kasnije sa sijedom pramenovima), upečatljivih crta lica, znatne okretosti i tjelesne izražajnosti, savršene dikcije i ekstravertno silevitog glum. izraza, vitalne i nadahnute nepredvidljivosti, najčešće tumači intelektualizirane »ljude oporbe«, uvijek dosljedne sebi, što nerijetko dovodi do nepopustljivosti i okrutnosti. Groteskno devijantnu stranu svoje film. osobnosti iskazuje (pod pseudonimom *John Wells*) u vesternu *Za koji dolar više* (S. Leone, 1965) kao mahitni narkoman, vođa razbojnika, a jednako je uspješan i u dr. ekstremu — komediji (*Veličanstveni rogorija*, 1964, A. Pietrangeli) i *Brancaleoneova vojska*, 1966, M. Monicellija). Njegovo su najkreativnije razdoblje 70-e godine, doba procvata evr. → političkog filma, u kojem V. ožbiljuje autentičnu film. personalnost; najuspjelije surađuje sa E. Petrijem i F. Rosijem, s kojima dijeli ljevičarska uvjerenja. U Petrijevim filmovima ističe se kao intelektualac u kušnjama ispoliiziranog svijeta korupcije u filmu *Svakom svoje* (1967, godišnja nagrada tal. kritike Nastri d'Argento), psihopatski policajac opsjednut morbidnim »seksualnim igrama« i izazovima aparatu vlasti u *Istrazi nad bespriječnom građaninom* (1970, Nastri d'Argento), psihitički, dezorijentirani proleter u filmu *Radnička klasa ide u raj* (1971), te kao šef polit. stranke u fantapolit. thrilleru *Todo modo* (1976), s neskrivenim aluzijama na A. Mora; u Rosijevima posebno je zapažen kao oficir koji se ne libi suprotstaviti pretpostavljenima u antiratnim *Ljudima protiv* (1970), kao Enrico Mattei, predsjednik naftne kompanije ENI, ambiciozna i utjecajna polit. ličnost, žrtva do danas nerazjašnjenog atentata, u *Slučaju Mattei* (1972) i kao ljevičarski intelektualac protjeran od faš. režima u filmu *Krist se zaustavio u Eboliju* (1979). Ovim ulogama valja dodati portrete Bartolomea Vanzettija u *Saccu i Vanzettiju* (1971) i tal. filozofa spaljenog od inkvizicije u *Giordanu Brunu* (1973) G. Montalda, te marokanskoga opozicijskog vođe Ben Barke u *Atentatu* (1972) Y. Boisseta, kao i lik komun. aktivista u doba fašizma u *Sumnji* (1975) B. Masellija. U 80-im godinama nastupa nešto rjeđe, ali i dalje uspješno: za gl. ulogu novinara u *Smrti Marija Riccija* (C. Goretta, 1983) nagrađen je u Cannesu, a za naslovni lik u *Slučaju Moro* (G. Ferrara, 1986) u Berlinu. Do 1989. glumio je u više od 50 filmova.

Ostale važnije uloge: *Herkul osvaja Atlantidu* (V. Cottafavi, 1961); *S tigra na korija* (L. Comencini, 1961); *Četiri dana u Napulju* (N. Loy, 1962); *Za šaku dolara* (S. Leone, 1964); *Mijene naše ljubavi* (E. Vancini, 1966); *Ustani i pucaj* (C. Lizzani, 1966); *Zlatni metak* (D. Damiani, 1966); *Vještica u ljubavi* (D. Damiani, 1967); *Zakon bezakonja* (S. Sollima, 1967); *Sedmorica braće Cervi* (G. Puccini, 1968); *Banditi u Milanu* (C. Lizzani, 1968); *Odmetnikova ljubavnica* (C. Lizzani, 1968); *U znaku škorpiona* (P. i V. Taviani, 1969); *Crveni krug* (J.-P. Melville, 1970); *Stavi monstruma na prvu stranu* (M. Bellochio, 1973); *Povodom Luckyja Luciana* (F. Rosi, 1973); *Dogodilo se u Marusji* (M. Littin, 1976); *Istraga pod strahom* (D. Damiani, 1976); *Operacija Ogro* (G. Pontecorvo, 1979); *Dama s kamelijama* (M. Bolognini, 1980); *Kronika jedne najavljenе smrti* (F. Rosi, 1987); *Dječak iz Calabrije* (L. Comencini, 1987); *Djelo u crnom* (A. Delvaux, 1988). Al. Pa.

VOLPE, Galvano della, tal. filozof, estetičar i teoretičar (Imola, 1895 — Rim, 1968). Univerzitetski profesor, marksistički mislilac koji je, u polemičkom obračunu s idealizmom B. Crocea, ali i s tradic. marksističkom teorijom umjetnosti G. V. Plehanova i Gy. Lukacs, pokušao zasnovati historijskomaterijalističku estetiku sazdanu na temelju istraživanja općega i specifičnoga gnoseološkog karaktera umjetnosti (*Kritika ukusa* — *Critica del gusto*, 1960). Pisao je o filmu negirajući, s jedne strane, tumačenje tog medija kao otkrića fiz. stvarnosti ili kao vizualno-auditivnog fenomena i, s druge strane, njegovo barthesovsko-metazovsko shvaćanje kao »jezika u širem smislu riječi«, koji se zasniva na analogijskom kodu (*Jezik i ideologija u filmu: da li je filmska kritika moguća?* — *Linguaggio e ideologia nel film: una critica cinematografica e possibile?*, 1968), i tvrdeći da je on posebna i složena semantička tehnika koja omogućuje specifično spoznavanje s pomoću filmske vjerodostojnosti, tj. unutrašnje ograničenosti, koherencije i logike (*Filmska vjerodostojnost i drugi estetički spisi* — *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*, 1954). Du. S.

VOLJEVICA, Ismet-Ico, karikaturist, scenograf, animator, crtač i redatelj (Mostar, 18. VII 1922). Za studija arhitekture u Zagrebu počinje se baviti karikaturom, primijenjenom grafikom, te opremom i ilustriranjem knjiga. Stalni je karikaturist zagrebačkoga »Večernjeg lista« (autor popularnog *Grge*), a surađuje i u dr. listovima i časopisima (npr. »Kerempuhu«); za seriju karikatura o Grgi 1951–55. dobio je nagradu Društva novinara Hrvatske, dok je 1964. nagrađen na natječaju jugosl. karikature u Novom Sadu. Na crt. filmu od 1951. kao animator i koscenograf *Velikog mitinga* W. i N. Neugebauera. Kao scenograf istaknuo se i u filmovima *Začarani dvorac u Dudincima* (F. Hadžić, 1952), po kritici njegovu najboljem radu, *Crvenkapica* (N. Kostelac i A. Marks, 1955), *Romeo i Julija* (I. Vrbanić, 1958), za što je nagrađen u Puli, *Krava na Mjesecu* (D. Vukotić, 1959), *Ljubav na filmu* (I. Vrbanić, 1961), *Kostur postavlja zamku* (I. Vrbanić, 1962) i *Olle torero* (B. Dovniković, 1963). Scenograf i gl. crtač bio je u filmu *Luda graja zbog tramvoja* (B. Ranitović, 1962), a animator i gl. crtač u filmu *Ipak se kreće* (D. Vunak, 1957). Kao redatelj, gl. crtač i scenograf realizirao je 4 serijska filma za am. televiziju. S filma se povukao sredinom 60-ih godina. Red.

VON STERNBERG, Josef → STERNBERG, Josef von

VON STROHEIM, Erich → STROHEIM, Erich von

VON SYDOW, Max → SYDOW, Max von

VORKAPICH, Slavko (pr. ime S. Vorkapić), jugoslavensko-am. redatelj, montažer, stručnjak za spec. efekte, pedagog i teoretičar filma (Dobrinjci, 17. III 1894 — Mijas, 20. X 1976). Studirao slikarstvo u Beogradu, Budimpešti i Parizu. God. 1920. iselio je u SAD; 1921. nastanio se u Hollywoodu i posvetio filmu (npr. kao scenogr. suradnik u *Zatočeniku Zende*, 1922, R. Ingrama). Nakon nekoliko glum. nastupa, sa R. Floreyjem je korežirao jedan od ranih am. avangardnih pokušaja *Život i smrt hollywoodskog statista br. 9413* (The Life and Death of 9413 — a Hollywood Extra, 1927/28), kratku ekspresionističku satiru radenu djelomično s pomoću silueta od papira, a dijelom sa živim glumcima (Voya George (pr. ime Voja Đorđević)). Ostvario je i 2 eksperimenta u kojima pokret u slici i muz. pratnja građe arabske harmonijskoga i kontrapunktalnog reda

(*Fingalova pećina* — Fingal's Cave, 1940 /sa J. Hoffmanom/, na muziku F. Mendelssohna-Bartoldyja, i *Suma šumori* — Forest Murmurs, 1941, na muziku R. Wagnera), kao i nekoliko dokum. filmova (npr. *Redov Smith iz SAD* — Private Smith of the USA, 1943, iz serije *Ovo je Amerika* /od 1941/). U Jugoslaviji je realizirao svoj jedini cjelovečernji igr. film *Hanka* (1955) prema istoimenom romanu I. Samokovlije (i koscenarist s autorom). Osobito je poznat po tzv. *stvaralačkoj montaži* te spec. efektima u pojedinim filmovima dr. redatelja (npr. *Manhattanska melodrama*, 1934, i *Marija Antoaneta*, 1938, W. S. Van Dyke; *David Copperfield*, 1935, G. Cukora; *Bijeli jorgovan*, 1937, R. Z. Leonarda; *Dobra zemlja*, 1937, S. Franklina; *Pokusni pilot*, 1938, i *Ivana Orleanska*, 1948, V. Fleminga; *Tri ratna druga*, 1938, F. Borzagea; *Grad dječaka*, 1938, N. Tauroga; *Konfeksijski anđeo*, 1938, H. C. Pottera; *Idiotovo zadovoljstvo*, 1939, C. Browna; *Gospodin Smith ide u Washington*, 1939, F. Capre; *Howardovi iz Virginije*, 1940, F. Lloyda). Predavao je o filmu u Američkom udruženju snimatelja (od 1930), na sveučilištu Southern California, gdje je bio i voditelj Filmskog odjela (1949–51), u newyorškom Muzeju moderne umjetnosti (1938, i 1965) te na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju (1951–53, i 1969). Objavio je izvjestan broj oglasa i studija iz teorije filma, no nikad nije sistematski izložio svoja učenja o mediju u obliku knjige; o njegovim teorijama zna se uglavnom na temelju bilježaka slušalaca usmenih predavanja (B. Kevles: *Slavko Vorkapić o filmu kao vizualnom jeziku i umjetničkoj formi*, 1965). Film shvaća kao autohtoni medij, a njegovu specifičnost tumači sa stajališta psihologije percepcije (oslanjajući se osobito o učenja geštalista K. Koffke, W. Kohlera i J. Gibsona), videći u njemu dinamičko-plastički vizuelni potencijal nezavisan o kazalištu, književnosti ili slikarstvu, iako se često koristi kao ekstenzija tih i drugih umj. medija; film je vizuelno komponiranje u vremenu što oslobađa djeliće vidljive dinamičke energije iz prizora stvarnosti i daje im dublje značenje »združivanjem elemenata s vizuelno-dinamičkim smislom koje stvaralačka montaža povezuje u nove, žive celine» (*Film kao stvaralačko sredstvo* — Two Aspects of the Motion Pictures: Recording and Creative, 1949 /novo izdanje pod naslovom *Ka pravom filmu* — Toward True Cinema/). Izvor umj. forme krije se u mogućnostima medija da izazove širok raspon implicitnih muskularnih reakcija: kinestetičnost (→ KINESTEZIJA), organizaciju stvarnih pokreta u vizuelnu melodiju kretanja na ekranu *Ples i film* — Dance and Film, 1968). Posebno je obrađivao probleme vizuelnih vrijednosti filma (*Strah od ljudske govorljivosti*, 1952), primjene geštalističke psihologije na film, izražajna sredstva (*Beleške o filmskom zanatu*, 1958) i zablude nekih Eizenštejnovih shvaćanja (*Kritika teorije intelektualnog filma*, 1959).

VOSKOVEC, Jiri (pr. ime **J. Wachsmann**), u SAD **George Voskovec**, čehoslovačko-am. glumac, scenarist i pisac (Sazava-Budy, 19. VI 1905 — Pearlblossom, California, 1. VII 1981). Sin dirigenta voj. orkestra njemačko-žid. podrijetla i francuskinje, školuje se u Pragu i Dijonu (Francuska). Iskazuje sklonost prema književnosti, lik. umjetnosti i glazbi, te postaje član avangardne skupine *Devestil*. Svoje težnje u potpunosti realizira u *Oslobodenom teatru* u Pragu (što ga je sam osnovao) — od sredine 20-ih godina u suradnji s glum. partnerom i koadutorom tekstova J. Werichom, te skladateljem J. Ježekom; stvara specifični »intelektualni musical« — najprije kao iskaz

avangardnoga poetskog humora i satire, da bi kasnije — u rasponu od studentske zabave do satire građanskog društva — postao najznačajniji antifaš. forum u kulturi, kojim on i Werich postaju najpopularniji zabavljači međuratne Čehoslovačke. Na filmu glumi od 1926, a uloge u 2 ispotprosječna nij. filma donose mu isključenje iz Devétsila. Nasuprot tomu, filmovi snimljeni u tandemu s Werichom (i s Ježekomovom muzikom), prema njihovim kaz. komadima i adaptacijama (npr. komedije *Ho-ruk!*, 1934, i *Svijet pripada nama*, 1937, M. Friča), postižu ogroman uspjeh, čijem se većem međunar. odjeku prepričali samo jezična barijera. Za II svj. rata s Werichom i Ježekom (koji umire 1942) boravi u SAD. Werich se 1945. vraća u ČSSR, dok V. ostaje i ostvaruje zapaženu kaz. karijeru, dok na filmu i televiziji uspješno tumači brojne karakterne sporedne uloge (→ J. WERICH).

Ostale važnije uloge: *Slučaj na Trinidadu* (V. Sherman, 1952); *Dvanaest grijevnih ljudi* (S. Lumet, 1957); *Bravados* (H. King, 1958); *Vjetar nad močvarom* (N. Ray, 1958); *Butterfield 8* (Da. Mann, 1960); *Spjuni koji je došao iz hladnoće* (M. Ritt, 1966); *Gospodin Buddwing* (De. Mann, 1966); *Bostonski davitelj* (R. Fleischer, 1968); *Negdje u vremenu* (J. Swarc, 1981). To. K. **VOULGARIS, Pantelis**, grč. redatelj (Atena, 2. X 1940). Diplomirao (1963) na film. školi Stavrakosa u Ateni. Karijeru otpočinje 1961. kao asistent redatelja. Režira od 1966; dokum. filmovima urbane tematike (npr. *Lopov* — O kleftis, 1966, i *Tigar Jimmy* — Dzimis o tigris, 1967) stječe priznanja u zemlji i inozemstvu. Prvim cjelovečernjim igr. filmom *Anina vjeridba* (To proxenio tis Annas, 1972, nagrada FIPRESCI-ja u Berlinu 1974) iskazuje osoben autorski senzibilitet i sklonost prema problematiziranju soc. tema: položaja žene u patrijarhalnoj sredini i odnosa niže prema srednjoj klasi u suvremenoj Grčkoj. Slijedi *Velike pjesme ljubavi* (O megalos erotikos, 1973), poludokumentaristički prikaz rada popularnoga grč. kompozitora M. Hadzidakisa i »života« njegovih pjesama u narodu. Za vladavine voj. hunte interniran je (1973/74) u koncentracionom logoru na otoku Makronissos. Po izlasku realizira svoj najbolji film *Sretan dan* (Happy Day, 1976) prema romanu *Kuga* A. Franghiasa, socijalno-polit. reminiscencu na dane terora u doba diktature, ali i s poniranjem u psihologiju ličnosti, te oboje u diskretnim humorom i distancom. *Elefterios Venizelos* (1980) rekonstrukcija je života mitske figure »oca grčke nacije« i socijalno-polit. previranja u Grčkoj u 1. polovici XX st. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Kamena vremena* (Petrina chronia, 1985); *Napadač br. 9* (I fanella me to 9, 1989).

B. Ze.

VOŽNJA → STANJA KAMERE

VRABEC, Miroslav, film. publicist i pedagog (Sunja, 18. V 1921). Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, doktorirao u Sarajevu (*Igrani film kao sredstvo vaspitnog usmjeravanja djece osnovnoškolskog uzrasta*, 1965). Od sredine 60-ih godina proučava film. sklonosti djece, frekvenciju gledanja, žanrovske preferencije, razumijevanje, mehanizme doživljavanja, utjecaj filma na mlade, te svrhu i tehniku posredovanja između filma i odgajanih. Jedan od začetnika pokreta za širenje film. kulture među mladima u SFRJ, bio je izvjestitelj na I jugosl. savjetovanju o filmu i mladima (Novi Sad 1956). Prvi je u SFRJ sustavno razradio teoriju film. odgoja. Na tu je temu objavio nekoliko knjiga (*Filmska umjetnost i škola*, 1959 /prošireno izdanje 1966/; *Moje dete i film*, 1961

/slov. izdanje 1968/; *Film i odgoj*, 1967; *Uvođenje u umjetnost filma i televizije*, 1977 /sa S. Težakom i M. Borčić/; *Metode filmske vzgoje*, 1978 /sa S. Težakom i M. Borčić/; *Osnovi filmske kulture*, 1980 /sa S. Micićem, M. Bapcem i S. Težakom/ i brošura (*Filmski klub mladih*; *Film Tri*), te više od 100 znanstvenih i stručnih radova tiskanih u jugosl. i inozemnim zbornicima i časopisima. Pisao je i o dr. pedagojskim područjima (npr. prometnom, intelektualnom, moralnom i estetskom odgoju). Profesor je pedagogije, te film. i rtv-kulture na Pedagoškoj akademiji u Banjoj Luci, upravitelj Filmske škole za prosvjetne radnike BiH, te sastavljač programa film. i rtv-kulture za pedagoška učilišta u BiH.

S. Te.

VRANEŠEVIĆ, Mladen i Predrag, kompozitori (Mladen: Novi Sad, 21. X 1947; Predrag: Novi Sad, 27. V 1946). Ugled stječu kao vođe novosadske rock-grupe *Laboratorija zvuka*. Muziku su napisali za oko 15 igr. i oko 100 dokum. filmova, kao i za brojne tv-programe i kaz. predstave. Njihova film. muzika karakteristična je po distanciranju zvučnoga od slikovnoga, a (česti) tekstovi uz nju odlikuju se blagom ironijom u kontrastu sa slikom (nikad ilustrativnom). Predrag V. je za partituru dokum. filma *Zdravi ljudi za razonodu* (1971) nagrađen na festivalu u Beogradu, gdje su zajedno nagrađeni — za po više filmova — 1976 (npr. dokumentarni *Jedan dan Raiku Maksima Z. Lavanića i Tekst K. Visceka*, te animirani *Antidogmni Z. Jovanovića*, svi 1976) i 1981 (npr. dokumentarni *Čovjek sa satom B. Čengića*, te animirani *Spray Time 2002 N. Majdaka i Plavi zec D. Petričića*, svi 1981). Od njihovih igranofilm. partitura ističu se sljedeće: *Stići pre svitanja* (1978) A. Đorđevića, *Trofej* (1979) K. Visceka, *Posljednja trka* (1979) J. Rančića, *Splav meduze* (1980) K. Godine-Aćimovića, *Još ovaj put* (1983), *Kraj rata* (1984) i *Oktobarfest* (1987) D. Kresoje, *Sekula i njegove žene* (1986) D. Lazića, *Druga Zikina dinastija* (1986) Z. Calića, *Strategija švrake* (1987) Z. Lavanića i *Vanbrač-na putovanja* (1988) R. Orozovića. Mladen V. je režirao dokum. film *Kuda ide naše malo društvo?* (1985).

Br. Mil.

VRBANIĆ, Ivo, redatelj i scenarist (Zagreb, 7. VII 1916 — Zagreb, 9. VIII 1981). Diplomirao pravo u Zagrebu. Na filmu isprva (1947–54) prevoditelj; u tom razdoblju jedan je od urednika zagrebačkog časopisa »Filmska revija«. Od 1955. dramaturg u Zagreb filmu. Film. karijeru otpočinje kao koscenarist dokum. (*Crne vode*, 1956, R. Sremca i *Posljednji zavičaj*, 1959, B. Marjanovića) i anim. filmova (*Samac V. Mimice i Veliki strah D. Vukotića*, oba 1958). Režira od 1958 (ukupno 16 filmova), a svojim je projektima najčešće i (ko)scenarist. Autorski, najznačajniji je njegov doprinos crt. filmu: *Balada* (1958), *Romeo i Julija* (1958), *Svi crteži grada* (1959), nagrađivan za scenarij na festivalu u Beogradu, *Ples na krovovima* (1959), *Adam i Eva* (1960), *Sagrenska koža* (1960, sa V. Kristlom), nagrađivan na više međunar. festivala, *Bijeli miš* (1961), *Ljubav na filmu* (1961), *Rivali* (1962), *Kostur postavlja zamku* (1962), *El cactusito (Crni sombrero)* (1962) i *I opet twist* (1964). Okušao se i na polju lut. (*Pravda i krivda*, 1962; *Kugina kuća*, 1963), dokum. (*Posljednja vuča*, 1960) i kratkoga igr. filma (*Junaci volana*, 1962). Od sredine 60-ih godina posvećuje se radu na Televiziji Zagreb.

Red.

VRDLOVEC, Zdenko, film. kritičar i publicist (Maribor, 1. XI 1948). Studirao filozofiju i komparativnu književnost u Ljubljani. Od 1975. novinar ljubljanskog »Dnevnika«, gdje od 1976. objavljuje film. kritike (nagrađen na jugosl. natječa-

ju Morava filma 1977, primio Plaketu »Metod Badjura« (1987); u novije vrijeme urednik je kulturno-polit. priloga *Zunaj-znotraj* (za što 1989. dobiva Tomšičevu nagradu). Od 1977. surađuje u uglednoj film. reviji »Ekrani«, a od 1985. urednik je njezine knjiž. zbirke *Imago*; inicijator je i jedan od voditelja godišnje *Jesenske filmske škole* u Ljubljani. Kao urednik, (ko)autor ili pisac predgovora, od 1981. je izdao knjige o S. M. Ejzenštejnu, F. Langu, A. Hitchcocku i F. Capu, kao i teorijska djela *Ljepota prevare* (Lepota prevare, Ljubljana 1987), *Lekcija teme* (Ljubljana 1987), *Montaža* (Ljubljana 1987), *U kraljevstvu filma* (V kraljevstvu filma, Ljubljana 1987 /Zupančičeva nagrada/), te *40 udaraca* (40 udarcev, Ljubljana 1988 /Zlatno pero Instituta za film iz Beograda/), izbor slov. tekstova o slov. i jugosl. filmu 1959–88. Bavi se i prevodenjem film. stručne i teorijske literature. Lj. N.

VRDOLJAK, Antun, redatelj, scenarist i glumac (Imotski, 4. VI 1931). Završio glumu na Kazališnoj akademiji u Zagrebu. Na filmu se javlja kao glumac 1957 (*Nije bilo uzalud* N. Tanhofer). Uloga suvremenog mladića u Tanhoferovu filmu *H-8* (1958) donosi mu — zbog ležernosti i smisla za humor — veliku popularnost. Glumio je u oko 20 filmova (i koprodukcijских); za lik čovjeka u psihozni ratne katastrofe u filmu *Rat* (1960) V. Bulajića nagrađen je Zlatnom arenom na festivalu u Puli. Neko vrijeme gotovo apstinira od filma (bavi se novinarstvom), a onda se potpuno posvećuje režiji, debitirajući storijsom *Poslije predstave* (o bračnoj krizi) omnibusa *Ključ* (1965); svojim je projektima najčešće i (ko)scenarist. Prvi veliki uspjeh postiže filmom *Kad čuješ zvona* (1969) prema *Ratnom dnevniku* I. Sibla (nagrada publike »Jelen« u Puli); tematici NOB-e, kojoj pristupa i iz nove vizure, uspješno se vraća filmovima *U gori raste zelen bor* (1971, Velika srebrna arena i »Jelen« u Puli) prema Siblovu *Ratnom dnevniku*, te *Povratak* (1979). Posebno ga zaokupljaju i ekranizacije knjiž. djela. Prva je *Mečava* (1977) prema istoimenoj drami P. Budaka, o teškom životu predratnoga ličkog sela, s motivom iseljništva, slijedi *Kiklop* (1982, »Jelen« u Puli) prema romanu R. Marinkovića, napokon njegova najuspjelija — *Glembajevi* (1988) prema drami *Gospoda Glembajevi* (te tekstovima o genealogiji i društv. fenomenu »glembajevštine«) M. Krleže, uspjela i kao adaptacija i kao evokacija razdoblja (nagrađivana u Puli), u kojoj do izražaja posebno dolazi redateljev kompetentan rad s glumcima. U međuvremenu je režirao dramu o problemu delinkvencije

ANTUN VRDOLJAK



A. VRDOLJAK, *Kad čuješ zvona* (B. Dvornik)



Deps (1974), te 2 »regionalne« komedije — *Ljubav i poneka psotka* (1969) i *Od petka do petka* (1985). Povremeno režira i kratkometr. filmove, osobito zapaženo lik. tematike (npr. *Ivan Lacković-Croata*, 1972, te *O djelu Ivana Meštrovića* i *Ivan Rabuzin*, oba 1986). Za Televiziju Zagreb realizirao je tv-serije *Prosjaci i sinovi* po I. Raosu i *Zagrljaj* po R. Marinkoviću (ujedno film »Karneval«, »Anđeo« i »Prah«, 1989). Dobitnik je rep. Nagrade »Vladimir Nazor« (godišnje) 1968.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Noći i jutra* (P. Majhrovski, 1959); *Pukotina raja* (V. Pogačić, 1959); *Vetar je stao pred zoru* (R. Novaković, 1959); *Sreća dolazi u devet* (N. Tanhofer, 1961); *Protest* (F. Hadžić, 1967).

Mi. Bog.

VRHOVEC, Janez, film. i tv-glumac (Beograd, 19. I 1921). Završio srednju teh. školu; sudjelovao u dačkim orkestrima u Ljubljani i Beogradu. Po oslobođenju član KUD »Lola Ribar« u Beogradu; do rasformiranja djeluje u Dramskom studiju Zvezda filma, kasnije Avala filma. Od 1952. među prvim je u statusu slobodnoga film. glumca (nikad nije glumio na sceni). Kroz 4 decenija prošao je sve faze razvitka domaće kinematografije (zbog toga je na festivalu u Nišu i dobio nagradu za životno djelo »Slavica«) i srastao s njom, odigravši »bezbroj« uloga (među njima i puno neregistriranih, ponekad i besplatno). Majstor manjih uloga, jedan od rijetkih u SFRJ sa svojevrsnim »fahom«, već od svojih početaka predodređen je za »ozbiljne« uloge (u komedijama nije igrao): najčešće direktora, liječnika, sudaca, ljudi na »odgovornim« položajima i zadacima, viših oficira, polit. komesara i sl. Filmu je dao mnogo, ali su ga nagrade najčešće zaobilazile. Debitirao je 1950. u sporednoj ulozi naprednoga javličkog seljaka u *Jezeru* R.-L. Đukića. Igrao je niz važnijih uloga u djelima istaknutih redatelja: V. Bulajića (*Rat*, 1960), Ž. Pavlovića (storijska omnibusa *Kapi, vode, ratnici*, 1962; *Let mrtve ptice*, 1973; *Zadah tela*, 1983), S. Jankovića (*Partizanske priče*, 1960 /storijska *Crveni šal*: kao partizanski komesar koji odlučuje o strijeljanju omiljenog borca/; *Partizani*, 1974), V. Pogačića (*Čovjek sa fotografije*, 1963), V. Mimice (*Prometaj s otoka Viševice*, 1965, zapažena uloga protagonista u zreloj dobi), D. Makavejeva (*Čovek nije tica*, 1965, gdje je za ulogu inženjera privremeno na radu u novomu

indus. gradu nagrađen Srebrnom arenom u Puli), K. Rakonjca (*Nemir*, 1967), Đ. Kadijevića (*Praznik*, 1967; *Pohod*, 1968; *Pukovnikovića*, 1972), A. Petrovića (*Majstor i Margarita*, 1972), J. Rančića (*Dečak i violina*, 1975), G. Paskaljevića (*Čuvar plaže u zimskom periodu*, 1976) i dr. Među prvim u nas glumio je i na televiziji (npr. u koprodukcijскоj tv-seriji *Eneida* F. Rossija). Baveći se i društv. radom, među pokretačima je *Festivala glumačkih ostvarenja jugoslovenskog filma — Filmskih susreta* u Nišu.

Ostale važnije uloge: *Daleko je sunce* (R. Novaković, 1953); *Posljednji most* (H. Kautner, 1954); *Ešalon doktora M.* (Z. Mitrović, 1955); *Male stvari* (B. Kosanović, 1957); *Siroki plavi put* (G. Pontecorvo, 1958); *Dobro more* (M. Grobler, 1958); *Pustolov pred vratima* (S. Simatović, 1961); *Konjuh planinom* (F. Hadžić, 1966); *Do pobjede i dalje* (Z. Mitrović, 1966); *Nož* (Z. Mitrović, 1967); *Makedonska krvava svadba* (T. Popov, 1967); *Opatica i komesar* (G. Sipovac, 1968); *Oseka* (V. Pavlović, 1969); *Vrijeme bez rata* (B. Gapo, 1969); *Zvezde su oči ratnika* (T. Janković, 1972); *Breme* (V. Babić, 1972); *SB zatvara krug* (M. Stamenković, 1974); *Divota prašine* (M. Ljubić, 1975); *Presuda* (T. Popov, 1977).

Mo. I.

VRIJEME, FILMSKO, filmskoteorijski, filmološki pojam koji implicira sva medijska vremenska svojstva filma kao dovršenoga i prikazivanoga djela. Najčešće se razlučuju 2 njegova aspekta: → *trajanje filma* (*dužina filma*), u ovom kontekstu kao pretežito praktička kategorija (proizvodnje, distribucije, prikazivanja, recepcije filmova), i upravo *filmsko vrijeme* kao pojam što asocira sva očitovanja vremena u film. djelu, posebno ona koja su za medij specifična. Ona proizlaze iz:

1) Prirode gledališnog doživljaja filma, odn. njegove osobite percepcijsko-recepcijske kvalitete: film se, naime, najčešće promatra u vrlo karakterističnim uvjetima prikazivanja (zamračenost i tišina u dvorani, podvrgnutost sugestibilnosti kolektivnog motrenja i sl.) koji utječu i na sam doživljaj vremena.

2) Film. prikazivačkih odlika (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO; PRIZOR, FILMSKI): uz fotogr. »registracijska« svojstva po kojima se film doima i kao vremenski analogon vremena u stvarnosti, filmu su svojstvene i specifične mijene → afilmskog

(vremena), odn. preobrazbe zbiljskih, iskustvu pripadnih manifestansa vremenskoga. One se jasno zamjećuju mogućim mijenama: a) trajanja poznatih radnji ili događaja, što se, npr., postiže ubrzavanjem, usporavanjem, obrtanjem ili zaustavljanjem pokreta (→ POKRET U FILMU), pa → montažom (→ ELIPSA); trajanja i odvijanja zbiljskih radnji mogu se mijenjati i artifičijelnim tempom i → ritmom radnje ili montaže; b) vremenskog poretka (relacija prije — poslije) — npr. obrtanjem pokreta ili kad se montažom posljedica nekog događanja pokazuje prije njegova uzroka, a također i specifičnim načinima iskazivanja istodobnosti (→ PARALELNA MONTAŽA; DVOSTRUKA EKSPOZICIJA) ili, pak, vremenske neutralnosti; c) vremenskog smjera (relacija prošlost — sadašnjost — budućnost), što se također najčešće postiže montažom (→ RETROSPEKCIJA).

3) Raznih tipova izlaganja — npr. fabuliranja, pa retoričkih i metanarativnih postupaka i sl.

Tipično, u teoriji se uvažavaju, s pojedinim razlikovanjima u definiranjima, 3 konstitutivne i/ili interferentne kategorije film. vremena: projekcijsko, dramsko i psihološko vrijeme.

Projekcijsko vrijeme jest vrijeme trajanja projekcije film. djela, kao trajanje i mjerljiva (kronometarski) vremenska kakvoća filma (ekvivalentna duljini → vrpce). Pojam bitno podrazumijeva protežnu dimenziju film. djela, odn. njezine efekte na gledaočev doživljaj i prirodu film. iskaza. Film se gleda u naznačenim specifičnim gledališnim uvjetima, te u kontinuitetu i tempu prikazivanja u kojima gledatelj ne participira (za razliku od dr. »spektakla«, npr. kazališta u kojem može participirati i u samomu scenskom prizoru), u kojima su otežane mogućnosti subjektivne distribucije vremena (kakva postoji pri čitanju knjiž., ili motrenju lik. djela /pa i videa/); stoga, filmsko je vrijeme »puno«, »zbitno«, izaziva poseban napor koncentracije i pamćenja, a to — i kao vrijednost apstrahirana od dr. pojedinačnih odlika djela — ima istaknuto sugestivnu, retoričku, pa i potencijalnu hipnagogičku vrijednost. Zbog toga postoji »prag« mogućnosti usredotočenog motrenja filma; usprkos razlikama u kulturama i individualnim kapacitiranostima gledalaca, duljina filma tek vrlo rijetko prelazi 3 sata i upravo zato kuriozum predstavljaju eksperimenti s većim duljinama (→ A. WARHOL). Zbog toga je obnavljanje gledaočeve pozornosti i pamćenja u svezi s činjenicama djela jedan od središnjih problema režije i, posebno, → dramaturgije filma: ono redatelja primorava i na specijalne postupke (npr. promjene tempa, obrate u radnji i sl.) koji se protežu i na cjelovitu strukturu djela; u tom smislu i podjela na *kratkometražni*, *srednjometražni* i *dugometražni film* (→ STANDARDI U KINEMATOGRAFIJI) nema tek puki kvantitativni ili arbitrarni karakter. Pokazalo se, općenito i prosječno, da je fabularni film najprikladniji za veće duljine (i više od 2 sata); stilizirani i izrazito »neelaborirani« dokum. filmovi prosječno su znatno kraći.

Poseban kvalifikativ projekcijskog vremena, kao i film. vremena uopće, predstavlja njegova *omeđenost*, definitivni karakter, time i ekspanziranost početka i završetka film. djela, čimbenika koji ističu »iluzionistički« karakter filma. Stoga, oni se označavaju i metanarativnim postupcima (npr. natpisima), a osobito završetak filma, koji se i scenarijski, dramaturški posebno »priprema«, jer su prema njemu usmjerena i temeljna gledaočeva očekivanja u svezi s djelom.

Dramsko vrijeme omjer je između trajanja filma i raznih vremenskih indikatora sugeriranog trajanja (naznačavanje datuma, izmjene go-

dišnjih doba, starenje likova i sl.) izlagane građe, radnje, priče filma. Tako, dramsko vrijeme može biti: a) *zgrusnuto*, *kondenzirano* — kad je sugerirano trajanje radnje dulje od trajanja filma (npr. u 100-minutnom filmu prikaže se, »isprica« život 70-godišnjaka) što se uglavnom ostvaruje montažom; preferencije za taj tip dramskog vremena tipično su očitiije u igr. no u dokum. filmovima; b) *prošireno*, *ekspandirano* — kad je sugerirano trajanje kraće od trajanja filma, što se također postiže raznim montažnim postupcima, u pojedinačnim kadrovima i usporenim ili zaustavljenim pokretom; učestalo je u eksp. filmovima, u obrazovnim filmovima (npr. analize nekih fiz., biol. procesa ili ciklusa), a u igr. filmovima u pojedinim sekvencama važnim za radnju ili ugođaj filma (npr. prizori očekivanja); c) *vremensko podudaranje*, *poklapanje*, *identičnost* — kad su trajanje radnje i trajanje filma jednaki; takav tip je zapravo tek teorijska i praktička pretpostavka; transformacije trajanja zbivanja u fiz. realnosti filmu su imanentne (barem na psihol. razini), pa se poklapanje tek sugerira ili izriče. Ono se jasnije zamjećuje tek unutar jedne vizualno kontinuirane cjeline (→ KADAR), a u duljim film. cjelinama sugerira se raznim vremenskim indikatorima (najuvjerljivije, pak, u filmovima koji teže jedinstvu vremena, mjesta i radnje). Zasebnu mogućnost u domeni dramskog vremena predstavlja izražavanje vremenske *neodređenosti*, neustanovljivog trajanja radnje prikazivanih zbivanja, što se najčešće susreće u eksp. → neprikazivačkim filmovima.

Psihološko vrijeme vremenski je atribut doživljaja filma, njegova stalna sastavnica, stoga i pojam koji se kadikad rabi kao sinonim za *filmsko vrijeme* »u cjelinu«, kao njegov psihol. korlat — to više što u film. stvaranju doživljaja sudjeluju sve komponente filma, pa i one uže vremenske. U teoriji se najčešće ipak podrazumijeva djelovanje filma na gledateljev subjektivitet u doživljaju vremena, koji je u opoziciji prema tzv. objektivnom, realnom (i mjerljivom) vremenu. Tako, npr., slično zbiljskim iskustvima, od 2 prizora istog trajanja onaj koji gledaoca ispunja ugodom »psihološki« — u doživljaju — »krati« to trajanje, dok onaj koji ga ispunjava nelagodom »dulji«. Jedno i drugo može se postići bilo odabirom odgovarajućih sadržaja, bilo u ovom smislu funkcionalnim oblikovanjem djela.

Obilježja i osobitosti film. vremena odražavaju se na svim razinama postojanja filma; ona su odrednice prakse kinematografije; kao distinktivna kakvoća medija u stvaralačkoj praksi rezultiraju potrebom stručnog ovladavanja njegovim zakonitostima (→ MONTAŽA; KONTINUITET, FILMSKI). Specifično, ona su u svezi s informatičkim potencijalima film. iskaza (npr., koliko je i kakvih informacija moguće plasirati u datom trajanju). Također, V. je važna odrednica film. dramaturgije, poetike, rodova, žanrova i stilova. Posebno istaknuto vrijednost ima u sferi individualnoga izražavanja: koristeći temporalna svojstva filma, stvaralac je u mogućnosti izraziti svoj subjektivni osjećaj ili shvaćanje vremena (i prenijeti ga gledaocu), a taj se izražaj reperkutira na sve ostale komponente djela — strukturne, sadržajne i dr.

Povijesni pregled. Potencijali filma u dimenziji vremena u istaknutoj su mjeri predodređivali čitav razvoj film. izražavanja, odn. oni predstavljaju uočljiv komplement sveukupnih domaćaja u pojedinim epohama film. umjetnosti. Već u ranom npr. filmu počinju se formirati 2 temeljna i stalna odnosa prema film. vremenu: *mimetički* — težnja da se ostvari što veća analogija između zbiljskoga i film. vremena (npr. mnogi dokum.

pokreti, igr. filmovi s realist. pretenzijama), te »transformacijski« — težnja da se realno vrijeme prevlada, podredi autorovom subjektivitetu (npr. razne eksperimentalističke struje, izrazito montažno strukturirani igr. filmovi). Pionire filma ipak najočividnije zaokupljaju meh. i optičke transformacije manifestansa realnog vremena (→ G. Melies, nešto kasnije i → slapstick-komedija). Slijede otkrića na području montaže (osobito paralelne) koja utemeljuju fabularni film, ona u domeni dramskog vremena, pa su već u 1. desetljeću XX st. poznati postupci kojima se iskazuje istovremenost i kondenzira radnja (→ E. S. PORTER; C. M. HEPWORTH). Vrhunac tih usmjerenja predstavlja → *David W. Griffith* koji ujedno vremenska svojstva filma (najekspanziranije opoziciju prošlost — sadašnjost) koristi u asocijativno bogatije i ideatske svrhe (»Netrpeljivost«, 1916). Dvadesetih godina, u razdoblju zreloga npr. filma, i kao odraz orijentacija u modernoj umjetnosti uopće, razvija se svijest o mogućnostima psihol. vremena (→ S. M. EJZENŠTEJN), a u raznim avangardističkim strujama javljaju se tendencije koje su u suprotnosti prema tradic. poimanju vremena: s obzirom na vremenski poredak favorizira se neutralnost, neodređenost u poretku, ritam postaje bitnom odrednicom vremenske dimenzije filma, subjektivno vrijeme »potiskuje« objektivno i sl. Takve tendencije održat će se u eksp. filmu.

Početak zv. razdoblja karakteriziran je stagnacijom uočljivijih inovacijskih nastojanja; zvuk pridaje filmu novu dimenziju realističnosti, što rezultira i smanjenom frekvencijom transformacija vremenskih komponenti u »prosječnom« filmu. Međutim, zbog »psihologizma« (→ PSIHOLŠKI FILM) — koji je u neposrednoj svezi sa sve rafiniranijom verbalnom ekspresivnošću — sve su učestalije retrospekcije koje ubrzo postaju film. konvencionalnom izlagačkom komponentom. Posebno značenje za tretman vremena u filmu ima O. Welles (»Građanin Kane«, 1941) koji otkriva vrijednost raznolikosti, odn. individualnost različitih vremenskih perspektiva, što će odraz i razradbe kasnije naći u film. modernizmu. Nakon II svj. rata tal. neorealizam i njegovi »produžeci« (M. Antonioni, E. Olmi), razne struje dokum. filma (npr. → film-istina i → direktni film — dijelom i pod utjecajem televizije), kao i pojedini predstavnici → političkog filma posredno će predstavljati apologiju što »realnijeg« vremena, dok se u eksperimentalističkim strujama i u jednom »krilu« franc. → novog vala i njegovih nastavljača, kao i općenito predstavnika modernog filma (npr. A. Resnais, A. Robbe-Grillet, pa L. Bunuel, A. A. Tarkovski i dr.), razvijaju težnje prema izražaju vremenskog subjektiviteta autora i/ili likova, kojima se potire važnost realnih trajanja i granice između uzroka i posljedice na pojavnoj razini, a dokida se i jednosmjerna »linija« prošlost — sadašnjost — budućnost, najčešće s ambicijama izražavanja »izvanvremenosti«, »svevremenosti«, »čiste sadašnjosti«, »vremenske relativnosti« i sl. Posebnu vrijednost imaju u pojedini eksperimenti s kvalitetama najuže projekcijskog vremena.

Teorija. Brojna i mnoga vrlo distingvirana proučavanja film. vremena predodređuju: a) spekulacije suvremene znanosti, osobito fizike (A. Einstein, H. Minkowsky i dr.), koje su u opoziciji prema newtonovskoj fizici »apsolutnog«, »jednolikog« vremena — učenja o vremenu kao nejednolikom, svodivom na prostor (prostor/vrijeme, vrijeme kao četvrta dimenzija prostora), ovisnom o perspektivizaciji (stoga i »relativnog karaktera«), kao dijelu, »ishodu« različitih vremenskih

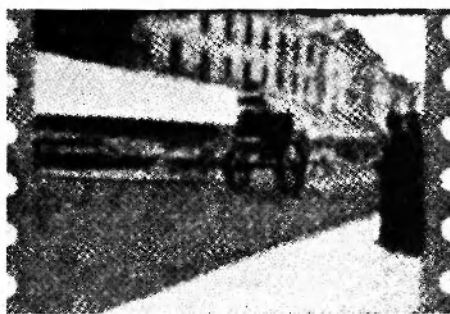
sustava, s dvojbeneim značajkama istodobnosti i sl.; b) tendencije u dr. umjetnostima, u kojima se preispituju konvencionalna shvaćanja vremena stavljanjem naglaska na subjektivno vrijeme i zanemarivanjem kronologije zbivanja i pojave kazualnosti (npr. roman toka svijesti); budući da film korespondira s takvim vizijama u dr. umjetnostima, uz to na izvoran način, za neke proučavatelje upravo film. vrijeme čini film reprezentativnom umjetnošću XX st. (npr. A. Hauser); c) činjenica da se film može shvatiti i kao produžetak već ranijih čovječanskih stremljenja u sferi mimezisa, prethodno jasno očitovanih (statičnom) fotografijom («fotografija u pokretu»); d) evidentnost značenja vremenskoga za film. izražavanje. Stoga, problematika film. vremena razrađuje se unutar širokog raspona pitanja; najčešće se tematizira kroz: a) relaciju realno vrijeme — filmsko vrijeme; b) raspitivanja o vremenskoj dimenziji filma (nove, »sedme« umjetnosti) kao integrativnom faktoru među umjetnostima («arhitektura u prostoru» /→ É. FAURE/; »ritam ovjekovječen u prostoru» /→ R. CANUDO/); c) praksu i teoriju montaže — kao bitne komponente tvorbe film. vremena (→ MONTAŽNA ŠKOLA).

LIT.: R. Canudo, *L'usine aux images*, Paris 1927; J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Paris 1946; J. Leiris, *Le cinéma et le temps*, Paris 1954; J. Epstein, *Esprit de cinéma*, Paris 1955; R. Arnheim, *Film kao umjetnost*, Beograd 1962; R. Stephenson /J. R. Debrix, *The Cinema as Art*, Harmondsworth 1965; A. Hauser, *Socijalna istorija umjetnosti i književnosti*, Beograd 1966; A. Ayfre, *Le cinéma et sa vérité*, Paris 1969; A. Lafé, *Logika filma*, Beograd 1971; A. Peterlić, *Pojam i struktura filmskog vremena*, Zagreb 1976.

An. Pet. **VRONSKI, Sergej Arkadijevič**, sovj. snimatelj (Rostov, 3. IX 1923). Završio (1953) snim. odsjek visoke film. škole VGİK u Moskvi. Već nakon sudjelovanja u II svj. ratu snima film. novosti i dokum. filmove; na igr. filmu isprva asistent snimatelja (npr. *Četrdeset prvi*, 1956, G. N. Čuhraja). Samostalni snimatelj od 1963, ugled stječe filmovima G. N. Danelije (*Trideset i tri*, 1965; *Afonja*, 1975; *Jesenski maraton*, 1978), a surađuje i s dr. poznatim redateljima: I. A. Pirjevom (*Brat Karamazovi*, 1969), D. J. Hrabovickim (*Ukroćene vatre*, 1971), A. N. Mittom (*Točka, točka, zarez*, 1972) i E. V. Lotjanuom (*Cigani lete u nebo*, 1976). Djeluje i na televiziji. K. Mik.

VRPCA, FILMSKA, također **filmska traka**, u profesionalnom žargonu (**filmski materijal** i **film**), višeslojni materijal za snimanje i reprodukciju filma fotogr. postupkom. Sastoji se od: a) *podloge*; b) *fotografskog* ili *emulzijskog sloja*. Može biti različitih formata (→ **FORMATI FILMSKI**), sa strana je perforirana (→ **PERFORACIJA**) što omogućuje precizno kretanje kroz napravu za snimanje (→ **KAMERA, FILMSKA**, **Transport**) i točnu ekvidistanciju → sličica; njezin oblik i dimenzije fiksirao je → Th. A. Edison. Transparentna podloga prvi je put primijenjena koncem XIX st. — *nitrocelulozna* (→ *celuloid*) je 1870. izumio Amerikanac J. W. Hyatt — kao zamjenu za skupu slonovu kost od koje su pravljene kugle za bilijar, a za film prvi prikladno aplicirao → G. Eastman) dobrih fizikalnih svojstava: bila je savitljiva, čvrsta, lagana i dimenzionalno stabilna, ali i lako (samo)zapaaljiva, pa je zahtijevala posebne uvjete uskladištenja. Zbog toga poč. XX st. kompanija *Eastman Kodak* uvodi teže zapaljivu sigurnosnu podlogu iz *acetilceluloze*; nakon 1950. izraduje se podloga od *triacetilceluloze* (42,5—44% sadržaja acetil-grupe) koja neuporedivo sporije izgara, nije eksplozivna i skoro je potpuno bezopasna (engl. *safety base*; u nas *sigurnosni film* /za razliku od zapaljivoga/).

U novije vrijeme (od 1956) u proizvodnji film. vrpce primjenjuje se i *poliesterska* podloga (am. tvrtka DuPont), koja se komercijalno distribuira



kao *cronar*. U početku njene primjene bilo je teškoća pri spajanju (lijepljenju), što je naknadno riješeno.

Transparentna film. podloga može biti bezbojna ili lagano obojena. Na posebno pripremljenu transparentnu podlogu nanosi se fotogr. sloj. Njegova priprema (odn. u pripremi nazvane *emulzije*) odvija se po različitim postupcima, ali na istom principu kroz 5 faza: taloženja srebra halogenida; fizikalnog dozrijevanja; pranja; kem. dozrijevanja; pripreme za nanos.

Osnovne komponentne fotogr. sloja su *srebro halogenidi*, *želatina* i *odac*. Srebro halogenidi su fotoaktivne tvari koje omogućuju fotogr. proces (→ **KEMIZAM FOTOGRAFSKIH PROCESA**). Želatina je komponenta koja omogućuje međusobno vezivanje srebra halogenida i vezivanje sloja uz podlogu. Od dodataka posebno su važni **OPTIČKI SENZIBILIZATORI**, čijim se dodavanjem proširuje spektralna osjetljivost film. vrpce. Fotogr. slojevi vrpce za film u boji sadrže — osim srebra halogenida i želatine — još i *stvaraoce bojila* ili *gotova bojila*.

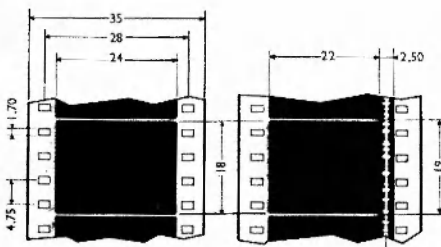
Vrpce za film u boji sadržavaju 3 fotogr. sloja u kojima — osvjetljavanjem i kem. obradom — nastaju žuta, purpurna i plavozelena slika.

Uz fotografski, film. vrpca sadrži i dr. slojeve: *podslaj*, *međuslojeve*, *zaštitni sloj*, *antikalo-sloj* i dr. Nakon nanošenja slojeva na pripremljenu film. podlogu, velike role režu se u one širine 8, 16, 35 i 70 mm te perforiraju.

Infracrvena vrpca dobiva se dodavanjem specijalnih senzibilizatora fotogr. emulziji, koja je onda osjetljiva u području valnih dužina od cca 900 nm. Kako je fotogr. sloj osjetljiv na valne dužine vidljivog svjetla, pri snimanju infracrvenom vrpcom koristi se filter koji apsorbira ovo zračenje. Uspješno se primjenjuje u zračnoj fotografiji i snimanju izrazito udaljenih objekata, jer se infracrveno zračenje kvalitativno i kvantitativno gotovo ne mijenja pod utjecajem magle, dima i prašine. S obzirom na to da je refleksija različitih tvari uz infra-zrake drugačija no uz vidljivo svjetlo, moguće je snimanje noćnih efekata infracrvenom vrpcom uz dnevno svjetlo. Ona se može koristiti i u medicini, biologiji i kemiji.

Visokokontrastna vrpca služi za izradbu naslova, odn. za one slučajeve, kada se na film. vrpci želi dobiti izrazito visoki kontrast. Sadrži emulzijski sloj za pozitivne izrazito tvrde gradacije ($\gamma = 4,0$). Nije senzibilizirana i ima posebno fino zrno. Uslijed sitnog zrna i izrazito tvrde gradacije na ovom tipu vrpce moguće je postići veliku sposobnost razdvajanja.

Vrpca za snimanje zvuka posebna je film. vrpca sljedećih značajki: ima vrlo fino zrno srebra bromida, veliku sposobnost razdvajanja i tvrdi gradaciju. Pri snimanju zvuka koriste se samo ekspozicije koje odgovaraju pravčastom dijelu krivulje zacrnjenja ove vrpce, i time se izbjegavaju pogreške u reprodukciji zvuka. Na njoj se registrira crno-bijeli optički negativ zvuka, koji



VRPCA, FILMSKA. 1. Celulozna vrpca (oko 1890). 2. Standardni (35 mm) nijemi film. 3. Standardni (35 mm) zvučni film

može biti promjenljive gustoće zacrnjenja (*intenzitetni zapis* /sada u rjeđoj primjeni/) ili različitih širina zapisa (*amplitudni zapis*). Snimljena vrpca s negativ-zvukom upotrebljava se za izradbu zvučnih kopija. Z. T. S.

Vrpca vodilja, također *blank* (prema engleskom), je film. vrpca sa ili bez emulzije, osvijetljena ili neosvijetljena; s obzirom na to može biti prozirna, bijela, crna ili u nekoj boji, a izraduje se u svim formatima. Koristi se u → laboratorijskoj obradbi, montaži pozitivna i negativa, na počecima i krajevima → rola (da bi se film zaštitio i lakše ulagao u strojeve za razvijanje i kopiranje, montažne stolove i projektore). U montaži pozitivna rabi se i za nadomještanje kadrova koji trenutno nedostaju ili su se oštetili prilikom montaže. Upotrebljava se i pri montiranju ton. vrpce (da bi se ispunio razmak između pojedinih dijelova → *perfa* i tako osigurala sinkronost pojedinih zvukova). Služi i u montiranju negativa po sistemu → *A* i *B*-role. M. Rod.

VRSTE, FILMSKE, također **tipovi filmova**, **filmske grupe** i **filmski razredi**, stanovit broj pojedinačnih filmova za koje se drži da po nekim karakteristikama ili po nekomu njihovom spletu pripadaju zajedno i koji se po tome razlikuju od svih dr. filmova odn. od drugačijih zajedništava. One su posljedica općeg postupka *razvrstavanja* (*klasifikacije*, *kategorizacije*, *podjele*). Terminom *vrsta* se u film. teoriji, povijesti i kritici generički obilježuje produkt *bilo koje* klasifikacije, dok se ostali srodni nazivi — *rod*, *disciplina*, *žanr*, *kategorija* — koriste obično da imenuju produkte nekoga posebnog tipa klasifikacije.

Opća teorija koja se posvećuje film. vrstama, principima, tipovima razvrstavanja i sl., jest *filmska genologija*. Posebne discipline u sklopu genologije su *teorija filmskih rodova* (→ **RODOVI, FILMSKI**) i *teorija žanra* (→ **ŽANR, FILMSKI**). Genološke teorije koje se bave pojedinačnim vrstama filmova su (npr.): *teorija igranog filma*, *teorija dokumentarnog filma*, *teorija animiranog filma* i dr.

Tipovi razvrstavanja. Tri su temeljna područja na kojima je razvrstavanje filma važno.

1) **Razvrstavanje** se javlja kao bitan sastojak gledaočeva *receptijskog, doživljajnog odnosa* prema pojedinačnim filmovima, tj. u doživljavanju filmova pomažemo si spoznajnim razvrstavanjem u ovakve ili onakve vrste. Film. iskustvo (film. kultura) se upravo sastoji od sposobnosti razlučivanja film. vrsta i vrsnog prepoznavanja pojedinačnih filmova.

2) Upravo receptijska sposobnost razlikovanja vrsta u temelju je mogućnosti da proizvođači filma predviđaju vrsne reakcije gledalaca i u film unose ona obilježja za koja žele da vode gledaočev vrsni doživljaj (anticipacije, očekivanja). Vrste, zato, omogućuju koordinaciju između proizvodnje i recepcije, i činitelj su komunikacijskog zajedništva — zajedničke kulture proizvođača i gledalaca. Stoga se može reći da su vrste *socijalne činjenice*; rukovodeći osobnim iskustvom, uprav-

ljaju i njegovom društvenosti (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO). S druge strane, stvaraoci i ne bi mogli stjecati vješine u izradbi filma i nadzirano voditi svoj rad kad ne bi postojala mogućnost uvježbavanja u baratanju stalnim vršnim značajkama. Vještina je uvijek ovisna o vrsti; ne postoji univerzalna film. vještina, već uvijek vještina u stvaranju filмова određene vrste.

3) Razvrstavanje je bitna karakteristika sporazumijevanja o vlastitom film. iskustvu te o pojedinačnim filmovima i skupinama filмова, a često je razvrstavanje i dominantni cilj sporazumijevanja o filmu (svakodnevnoga, kritičkoga, teorijskoga, historičarskoga i proizvodno-tehnološkoga). Vrste koje se prvenstveno izdvajaju u procesu komunikacije o filmu mogu se nazvati *kommunikacijskim* ili *umjetnim vrstama* (teorijskim, spekulativnim), dok se one koje se izdvajaju u recepcijskom i proizvodnom iskustvu mogu zvati *iskustvenim* ili *prirodnim vrstama* (opservacijskim intuitivnim).

Do iskustvenih vrsta tipično se dolazi intuicijom, spontanom doživljajnim uvidom, a intuicija počiva na dugotrajnoj višekratnoj »izloženosti« filmovima određene vrste, odn. duljem prizvonom stjecanju vještina u izrađivanju filмова određenih značajki. Do umjetnih vrsta obično se dolazi uz dodatan analitički, spekulativni trud. Između tih vrsta može postojati bliska veza.

Iskustvena, prirodna razvrstavanja rijetko su kada posve dosljedna i do kraja razvijenog principa; češće se rukovode fleksibilnijom kombinacijom crta, određenom strukturom crta, nego jednom crtom, te su utoliko tipično *višedimenzionalne* klasifikacije heterogenih kriterija. Umjetne klasifikacije obično teže dosljednosti, jednoznačnim kriterijima i klasifikacijskoj isključivosti, i teže biti *jednodimenzionalne* (homogene).

Filmovi mogu biti »bolji« ili »lošiji«, tj. reprezentativni ili manje reprezentativni primjerci date vrste. Bolji primjerci se obično brže i sigurnije kategoriziraju; lošiji izazivaju nedoumice o svojoj pripadnosti, i često ovisi o određenom kontekstu da li, i kako će biti klasificirani.

I samo razvrstavanje podliježe principima ekonomije, tj. sređivanju — vrste se dodatno klasificiraju. Obično se to čini uz pomoć uvrštavanja jednih vrsta u druge, tj. uspostavljanjem hijerarhijske vrste. Kad se želi upozoriti na hijerarhijske odnose između pojedinih vrsta, tada se za obilježavanje nadređenih obično upotrebljava predmetak *nad-* (npr. *nadžanr*, *naddisciplina*, *nadrazred* i sl.), a za obilježavanje podređenih vrsta predmetak *pod-* (npr. *podžanr*, *poddisciplina*, *podrazred* i sl.). Podrazumijeva se da podređene vrste imaju sve karakteristike svoje nadređene vrste (tzv. *rodne, generičke karakteristike*), ali i dodatne karakteristike koje nisu sadržane u rodnom odredbama (premda ih one obuhvaćaju), i po kojima se razlikuju od dr. vrsta što potpadaju pod istu nadvrstu (tzv. *vršne, diferencijalne karakteristike*).

Hijerarhizacija filma. vrsta može biti iskustvena. Tada u pravilu nije odveć dosljedna, i više se radi o *privremenoj hijerarhiji* koja se uspostavlja u određenoj razgovornoj prilici, ili se radi o *heterarhiji*, tj. o preplitanju više kriterija s nekoliko istodobnih najviših nadvrsta, s preklopnim podvrstama i ponekad s nesređenim odnosima podređenost-nadređenost (tako se, npr., često anim. i dokum. film proglašavaju žanrovima iste razine kao i detektivski, vestern, melodrama i dr., a drugi put se drže nadvršnim, rodnim kategorijama na istoj razini kao i igrani, pa se onda ne uvrštavaju među žanrove, jer se ti tada drže podvrstom igr. filma). Kad je hijerarhizacija umjetna, najčešće u sklopu kritičkog, historičarskog i te-

orijskog razmatranja, govori se o *sistematizaciji vrsta*, i ona tada obično potpada pod normu dosljednosti. Klasifikacija klasifikacije, odn. njen produkt, naziva se *filmska taksonomija*. Naziv *sistem vrsta* (npr. *žanrovski sistem*, *sistem rodova* i sl.) ponekad se primjenjuje na proizvod sistematizacije, a ponekad na iskustvenu taksonomiju kako je ona formirana u određenom pov. periodu (→ STIL, FILMSKI; ŽANR, FILMSKI).

Postojeća razvrstavanja uvijek iskazuju neke *načelne mogućnosti* kategorijskog poopćavanja i razlikovanja, pa se po tome jednom utvrđene vrste mogu smatrati indikatorima spoznajnih mogućnosti od trajne kult. vrijednosti, koje računaju na trajno važenje. S druge strane, iskustveno, »sporazumijevateljsko« razvrstavanje je u pravilu jedinstveno, neponovljivo, uvjetovano određenom pov. konstelacijom u datim kulturama, vezano prvenstveno uz njih, i utoliko povijesno prolazna pojava. U prvom se slučaju može govoriti o *genotipskom* ili *sinkronijskom razvrstavanju*, ili o *filmskim genotipovima*; u drugom pak može se govoriti o *fenotipskom* ili *dijakronijskom razvrstavanju*, ili o *filmskim fenotipovima*. Kad se govori o *filmskim vrstama* (npr. o igr., dokumen., anim., eksp. filmu i dr., i zatim o njihovim podvrstama ili nadvrstama), u pravilu se misli na klasifikacijske mogućnosti, na genotipsku podjelu; kad se govori o *filmskim stilovima* (o stilskim razdobljima, pravcima i strujama, autorskim stilovima, stilu glume, kamere i sl.), tada se tipično misli na povijesno vezana razvrstavanja, na dijakronijska razvrstavanja, tj. na film. fenotipove.

Pregled filmskih vrsta. Jedna od najstabilnijih podjela filмова jest po *rodu* ili *disciplini* (→ RODOVI, FILMSKI). Tako se dobivaju rodovi *igranog filma*, *dokumentarnog filma*, *obrazovnog filma*, *propagandnog filma*, *eksperimentalnog filma* i *animiranog filma*. Ovakva podjela, premda iskustveno i teorijsko-kritički ustaljena, nije dosljedna, jer se u njoj miješa nekoliko kriterija. Za igr., dokum. i eksp. film često se smatra da se ključno razlikuju od obrazovnog i propagandnoga, pa se prvi uključuju u nadvrstu *nenamjenski film*, a potomiji u nadvrstu → *namjenski film*. S druge strane, anim. i eksp. film teže se ponekad kontrastirati prema svim dr. rodovima, jer se animirani može smatrati nadvrstom po medijskom kriteriju, pa će onda igr. i dokumentarni biti obavezno *neanimirani*, *živi*, a obrazovni, propagandni i eksperimentalni — *fakultativno animirani*. A opet, eksperimentalni često nastoje »razoriti« rodne razlike u gornjoj sistematizaciji, pa nastoje oko takvih značajki po kojima se filmovi ne mogu svrstavati ni u posve igrane, ni u posve eksperimentalne, niti posve u animirane, i sl. Među rodovima, *nenamjenski filmovi* — posebno igr. i dokumentarni — teže tzv. *vršnoj čistoći* (*purizmu*), tj. teže jasnije ocrtati svoje vršne razlike i unutarnje sličnosti u vrsti, dok *namjenski*, i eksperimentalni, ili ne mare o vršnoj čistoći ili teže biti miješani.

Svaki od rodova ima prilično razrađenu podjelu na *podvrste*, a njih se različito naziva — prema različitim kriterijima klasifikacije.

Igrani filmovi se dijele, po prirodnoj klasifikaciji, na *žanrove* (npr. na → *komediju*, → *vestern*, → *kriminalistički film*, → *muzički film*, → *pustolovni film*, → *melodramu*, → *znanstveno-fantastični film*, → *film strave*, → *pornografski film* i dr.). Neki se od tih žanrova dalje dijele (npr. *kriminalistički* na → *detektivske*, → *gangsterske*, → *thrillere*, → *špijunske*, *te zatvorske filmove*), a ponekad se žanrovi podvrstavaju u tzv. *nadžanrove* (npr. *kriminalistički*, *vestern*, *pustolovni* i dr. svrstavaju se u → *akcioni film*). Ponekad se

žanrovske i nadžanrovske klasifikacije preklapaju (npr. špijunski film se može držati podvrstom kriminalističkoga, ali i samostalnim žanrom), a neke se vrste može držati čas nadžanrom čas žanrom (npr. pustolovni film može biti nadžanr koji obuhvaća ili karakterizira niz dr. žanrova — špijunski, vestern ili znanstvenu fantastiku, a može biti žanr među dr. žanrovima).

Disciplinarna i žanrovska podjela u pravilu je višedimenzionalna: kao kriterij služi splet značajki odn. splet kriterija, a te nije uvijek lako opisati i definirati. No, igr. filmovi često se razvrstavaju i po jednodimenzionalnim kriterijima, pri čemu kao kriterij zna tipično poslužiti neka iskustveno uočljiva, naglašena značajka koju se potom komunikacijski istakne.

Tako, igr. filmovi često se razvrstavaju prema dominantnoj temi filma (tj. tipu zbivanja, tipu ambijena i sl.). Tako se razlikuju: → *filmovi potjere*, *zatvorski filmovi*, → *filmovi katastrofe*, → *baletni filmovi*, → *ljubavni filmovi*, → *filmovi ceste*, → *ratni filmovi*, *borilački filmovi*, *filmovi o životinjama*, → *povijesni filmovi* i sl. Kako se ovakve jasno tipizirane teme mogu ustaliti i postati katalizatori žanra, to ih se drži *protožanrovskim*, a često se o njima govori ili kao o *ciklusima*, ili kao o žanrovima (premda ih se tada smatra *slabim žanrovima*).

Igr. filmovi razvrstavaju se i prema tipu reakcija na koje računaju i koje žele pobuditi, pa se tako mogu dijeliti na *realističke* (*naturalističke*) i *fantastičke*, na *tragičke* i *komičke*, na *sentimentalne* i *ironijske*, na *poetske* i *nepoetske*, i sl. Kako su ove dimenzije dosta općenite, mogu poslužiti i kao nadvrste za sređivanje vrsta, za karakteriziranje stanovitog broja žanrova, odn. stilova (tako se, npr., krim. film, vestern, pornografski film i dr. mogu držati realist. žanrovima, a znanstvena fantastika, film strave i bajka fantastičkima). Međutim, ove dimenzije mogu poslužiti i kao kriterij za razdvajanje podvrsta unutar određenog žanra (npr. mogu se razlikovati humoristički muz. filmovi /tzv. *muzičke komedije*/, humoristički vesterni i sl.). Također, ova klasifikacija se može protezati i na dr. rodove, pa se, npr., može govoriti o humorističkom, stiliziranom, naturalističkom, sentimentalnom dokum. filmu. Ova klasifikacija je pretežno komunikacijska, premda izdvaja neke iskustveno razabirljive značajke filмова.

Dokumentarni filmovi također imaju razrađene podvrste, koje se ponekad nazivaju *žanrovima dokumentarnog filma*, premda se — kad se govori samo o »žanrovima«, bez specifikacije — misli prvenstveno na žanrove igranoga; bolje je, stoga, govoriti naprosto o *podvrstama dokumentarnog filma*. Dokum. filmovi dijele se pretežno jednodimenzionalno: po tematici, funkciji ili metodi.

Prema dominantnoj tematskoj orijentaciji razlikujemo (npr.): *etnografski dokumentarac* (→ ANTROPOLOGIJA I FILM), *putopisni dokumentarac*, *film o umjetnosti* i dr. (→ DOKUMENTARNI FILM).

Prema kulturnoj svrsi i očekivanoj reakciji, dokum. filmovi mogu se dijeliti na »čiste« *dokumentarce*, *filmske reportaže*, *filmske novosti*, *poetske dokumentarce* i dr.

Po pristupu predmetu, po metodi, dokum. filmove se često dijeli na *rekonstrukcijske*, *anketne* (→ FILM-ISTINA), → *direktne filmove*, *filmove skrivene kamere* i sl.

Prema izvoru materijala od kojeg se prave, razlikuju se tzv. → *kompilacijski* ili *arhivski dokumentarni*, odn. *izvorni dokumentarni filmovi*.

Obrazovni film dijeli se po sl. kriterijima. Najpoznatije podvrste su one koje su vezane uz

pojedina područja obrazovanja, npr. *zdravstveno-obrazovni filmovi*, *tehničkoobrazovni*, *vojnoobrazovni*, *umjetničkoobrazovni*, *privredopisni*, *zemljopisni* i sl., a svaka se od njih može i dalje dijeliti.

Kad se pristupa razvrstavanju prema obrazovnom cilju, tada se razlikuju *znanstveni filmovi*, → *popularnoznanstveni*, *instruktivni*, → *nastavni* i dr., a zatim — prema profilu gledatelja kojima se obraćaju — na *općeobrazovne*, *filmove za obrazovanje odraslih*, *školskoobrazovne* i *predškolskoobrazovne*. Kao i kod dokum. podvrsta, većina obrazovnih podvrsta su pretežno komunikacijski temeljene: manjim su dijelom spontanog iskustva, a više komunikacijskih distinkcija i institucijsko-normativnog planiranja (→ OBRAZOVNI FILM).

Propagandni filmovi se, također, prvenstveno razvrstavaju prema području na kojem se propagira. Tako se razlikuju, npr., *ekonomsko-propagandni filmovi*, *turističko-propagandni*, *političko-propagandni*, *zdravstvenopropagandni*, *ekološko-propagandni* i dr. (→ PROPAGANDNI FILM; REKLAMNI FILM).

Kako su obrazovni i propagandni filmovi namjenski, često su kombinirani s dr. rodovima, te se tada razlikuju *dokumentarnoobrazovni filmovi*, *propagandnoobrazovni*, *obrazovnoigrani filmovi* i *propagandnoigrani filmovi*. Obično se u takvim složenicama na prvo mjesto stavlja oznaka one vrste koja je u namjeni dominantna.

Animirani filmovi ponekad se drže ravnopravnim rodovima ostalima, a ponekad medijskom nadvrstom. Kao rod, anim. film sadrži niz podvrsta, najčešće prema načinu na koji se izrađuju predložci za animaciju: → *crtni film*, *kolažna animacija*, → *lutkarski film*, → *kompiutorski film* i dr. (→ ANIMACIJA).

Eksplozivni filmovi imaju najeluzivnije podvrste, jer im je često cilj razaranje klasifikacija uspostavljenih u → *dominantnoj kinematografiji*, ali se i tu razabiru spontano uspostavljene vrste ili barem komunikacijski ustaljena razvrstavanja; najizrazitije podvrste su *nadrealistički film*, → *apstraktni film* (*čisti film*), *strukturalistički film*, *dnevnički film* i dr. (→ AVANGARDA). Kad se obraća pažnja medijskoj strani izvedbe eksp. filma, tada se razlikuju *filmska izvedba*, → *prošireni film* i → *multimedijska izvedba*.

Osim ove rodovske, disciplinarno orijentirane razdiobe, filmovi se često dijele prema nekoj uočljivoj medijskoj karakteristici koja snažno obilježuje percepciju filmova, a može imati i složene doživljajne posljedice. O njima se često govori kao o *filmskim kategorijama*. Tako, prema zvučnosti se razlikuju → *nijemi film* i → *zvučni film*, prema boji → *crno-bijeli film* i *film u boji* (*koloru*), prema dimenziji prikazivanja slikom → *dvodimenzionalni film* i *trodimenzionalni film* (→ STEREOSKOPIJA; HOLOGRAFIJA), prema dimenziji prikazivanja zvukom → *monofonski film* i *stereofonski film* (→ STEREOFONIJA), prema podrijetlu efekta kretanja → *živi film* i *animirani film*, prema modusu semantičnosti → *prikazivački film* i → *neprikazivački film*, a prema odnosu s dr. modusima → *čisti film* i *nečisti film* (*miješani film*, s podvrstama *kazališni film*, *literarni film*, *namjenski film* i dr.). Većina tih podjela su iskustveno-perceptivne (po zvuku, boji i dr.), a neke su pretežito teorijsko-komunikativne (npr. ona na čisti i nečisti film).

Sve ove podjele temelje se uglavnom na značajkama koje posjeduju sami filmovi. Međutim, filmovi se razvrstavaju i prema tipu kinematografije kojoj pripadaju. Tako se uspostavljaju sljedeće klasifikacije: prema odnosu prema tržištu → *komercijalni film* i *nekomercijalni film*, po odnosu prema

publici (odn. prema društv. recepciji) → *popularistički film* i *ezoterički film* (*umjetnički film*, *elitistički film*), po odnosu prema društv. uvjetima proizvodnje → *institucijski film* (*industrijski film*, *državni*, *partijski*, *producentki*) i *autorski film*, po ulozi u kulturi → *dominantni film*, *alternativni film* i *marginalni film*, po okolnostima proizvodnje i prikazivanja → *kinematografski film*, *televizijski film* i *video-film*. Sve se ove podjele oslanjaju o neke uočljive značajke, premda se do većine njih mora doći analizom i analitičkim naglaskom pri sporazumijevanju o filmovima.

Spekulativnih vrsta filmova može, međutim, biti onoliko koliko ima teorijskih i kritičarskih tekstova o njima, zato ih se — pri enciklopedijskim i sl. klasifikacijama — uzima u obzir tek kad se takve podjele uporabno prošire, kad uđu u stručne i kolokvijalne diskusije kod većeg broja meritornih.

H. Tć. VUČIČEVIĆ, Branko, film. kritičar, publicist i scenarist (Beograd, 7. VII 1934). Studirao engl. jezik i književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu. Jedan od najutjecajnijih film. publicista u prelaznom dobu prema autorskom filmu 60-ih godina, sklon novim dramaturškim formama i originalnim ideativnim spojevima, osobit utjecaj izvršio je na D. Makavejeva, Z. Žilnika, B. Cengića i K. Godinu-Aćimovića. Film. kritičar i esejist od 1957, surađuje u »Književnim novinama«, »Filmu danas«, »Ekranu«, »Filmskoj kulturi« i dr. listovima i časopisima. Na filmu od 1967, ističe se kao suradnik D. Makavejeva u *Ljubavnom slučaju ili tragediji službenice PTT* (1967) i *Nevinosti bez zaštite* (1968) te kao (ko)scenarist filmova *Rani radovi* (1969) Ž. Žilnika, *Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji* (1971) i *Slike iz života udarnika* (1972) B. Cengića, *Splav međuze* (1980) i *Umjetni raj* (1990) K. Godine-Aćimovića te *Mister Montenegro* (1981) D. Makavejeva. Autor je kritičke antologije *Avangardni film 1895–1939* (Beograd 1984).

B. Ze. VUČINIĆ, Boško, redatelj i scenarist (Ogulin, 2. I 1926). Oficir JNA, od 1947. pohađa Vojnu političku školu u Beogradu, gdje od 1948. radi u Zastava filmu. Iste godine upisuje Visoku filmsku školu (u klasi B. Stupice, kasnije J. Kulundžića); diplomira kaz. režiju 1952, a kod S. Vorkapića dopunski studira i filmsku. Kao redatelj debitira 1952 (*Priča iz konjice*), a svojim je projektima najčešće i (ko)scenarist. Do 1955. redatelj je Zastava filma (osobito se ističe film. biografija J. Broza-Tita *Dokumenti jednog života*, 1955 /sa T. Stanojevićem/), a 1955–68. u slobodnom statusu (posebno zapažen film. putopisima u boji *Susreti u Egiptu*, 1956, i *Prijatelju, prijatelju*, 1959). God. 1956. realizira epizodu *Zorica* (o djevojčici koja lunja Beogradom dok majka vjeruje da je u obdaništu) omnibusa *Cipelice na asfaltu*, a potom djeluje kao asistent redatelja (S. Jovanović, R. Novakovića i G. De Santisa). U razdoblju 1959–67. u 3 navrata — na preporuku SIV-a — boravi u Siriji, radeći na organiziranju tamošnje kinematografije i formiranju film. instituta; ondje režira desetak tv-programa i dokum. filmova, te prvi cjelovečernji igrani (po stjecanju nezavisnosti) *Put nade* (1961). Od 1968. zamjenik je gl. urednika Kulturno-umetničke redakcije Televizije Beograd, potom vršilac dužnosti pa gl. urednik Prvog programa, napokon (do umirovljenja 1986) pomoćnik direktora za međunar. poslove. Odlikovan je s više jugosl. odlikovanja, te za kulturne zasluge u Siriji.

Mi. Vić. VUČO, Aleksandar, književnik (Beograd, 25. IX 1897 — Beograd, 21. VII 1985). Studirao pravo

u Parizu. Đak-dobrovoljac u ratu od 1914, pisao — pod utjecajem R. Petrovića — pjesme. Jedan od inicijatora beogradskega nadrealist. kruga (npr. 1928. piše prvi nadrealist. roman u nas — poemu u prozi *Koreni vida*). Objavio je još više knjiga poezije i nekoliko romana; u skladu s potrebama KP, pred rat je pisao i socijalno-politički angažirana djela. Uređivao je narodnofrontovski časopis šireg radijusa »Naša stvarnost«. Nakon rata, rukovodeći sav. Filmskim preduzećem DFJ te kao prvi predsjednik Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ, znatno pridonosi njenomu početnom organiziranju i razvoju. Objavljuje i napiše o filmu; već u uvodu 1. broja časopisa »Film« (1946) upućuje poruku ohrabrenja mladomu domaćem filmu (s iskustvom od nekoliko desetaka proizvoda), svrstavajući ga iznad većine film. kronika i dokum. filmova am. i zapadnoevr. prizvodnje. Svojim tekstovima dao je doprinos i jugosl. teoriji filma: *Glumac pred filmskom kamerom* (1947), *Naličje filma* (1947/48), *Lik čoveka današnjice u scenariju* (1948), *Roman i drama u filmu: nešto o problemu filmske adaptacije* (1952) i dr. Autor je i nekoliko scenarija. Već prvi — za film *Sofka* (1948) R. Novakovića, prema *Nečistoj krvi* B. Stankovića — predstavlja proširenje tematskog kruga i začetak udaljavanja od prevlasti socrealizma tog doba. Prema Stankovićevoj *Koštani* piše scenarij za *Ciganku* (1953) V. Nanovića, dok je originalan predložak za film *Vetar je stao pred zoru* (1959) R. Novakovića, s temom o sumnji za izdaju u ilegalnoj grupi pod okupacijom. Mo. I.

VUČO, Olivera → KATARINA, Olivera VUILLERMOZ, Emile, franc. muzikolog i historičar muzike, film. esejist, kritičar i teoretičar (Pariz, 1882 — 2. III 1960). Pisac nekoliko djela o muzici (*Muzika današnjice* — *Musique d'aujourd'hui*; *Uvod u muziku* — *Initiation à la musique*; *Historija muzike* — *Histoire de la musique*); od prve polovice 20-ih godina do 1939. bavio se i film. kritikom i esejistikom, a povremeno i teorijom, zastupajući ideje bliske → *vizualizmu*, osobito G. Dulac i L. Moussinacu: »Ova mašina za umnožavanje ima dušu. To je ista duša koju poznaje i muzika: ritam... U tajnom računu trajnosti jedne vizuelne teme na ekranu sećanja, na znalačkoj stazi svojih svetlosnih melodija, u uravnoteženoj složenosti svoga kontrapunktnog rukopisa dirigent ovoga tobožnjeg mehanizma može da se potvrdi kao najtananiji, najosobniji i najslobodniji stvaralac« (*Ova mašina za umnožavanje ima dušu* — *Cette machine à imprimer possède une âme*, 1925). Filmom vladaju zakoni simfonije, točni odnosi akcenata i kadenci, vraćanje na lajtmotive, prelaženje iz tonaliteta u tonalitet, svjetlosna melodija koja djeluje u skladu s nekim zakonitostima prijemčivosti nervnog sistema što još nisu objašnjeni (*Muzika slika* — *La musique des images*, 1927).

Du. S. VUIŠIĆ, Pavle, film. i tv-glumac (Beograd, 10. VII 1926 — Beograd, 1. X 1988). Studirao pravo. Do ranih 50-ih godina ogledao se u novinarstvu (Radio-Beograd), nepunu sezonu glumio u Pančevačkom pozorištu, statirao na filmu (*Čudotvorni mač*, 1950, V. Nanovića) i bezuspješno se pokušavao upisati na Akademiju za pozorišnu umetnost. Film. karijeru otpočinje epizodom u *Šolaji* (1955) V. Nanovića; V. Raspor već tada upozorava na »talentovanu, vanrednu filmsku kreaciju«. Ubrzo za gl. ulogu u Nanovićevom filmu *Tri koraka u prazno* (1958) dobiva Zlatnu plaketu »Arena« na festivalu u Puli. Jedan od rijetkih istaknutih film. glumaca koji ništa ne duguju kazalištu, tokom čitave karijere (više od 100 filmova) izuzetnom je jednostavnošću življe-



PAVLE VUISIĆ

nja i glumljenja (»činilo se kao da uopšte ne glumi, da je uvek isti«) uvijek iznova provocirao kritičare na pokušaje da odgonetnu tog »glumca prvog plana«, koga i A. Lattuada (V. je glumio u njegovoj *Stepi*, 1962) svrstava u sâm vrh evr. filmske glum. elite. Uspoređivan sa J. Gabinom, S. Tracym, O. Wellesom, M. Simonom i H. Ba- urom, izdavan kao »neponovljiva ličnost, gigant jugoslovenske filmske glumačke umetnosti«, V. je svojom pojavom, izražajnim licem, diskretnom i ležernom glumom, te nekom elementarnom istinitošću znao nadograditi i loše scenar. predloške. Osobenjak posebne vrste (slobodno je vrijeme provodio na Savi, daleko od društ. i kult. javnosti; nikad nije izgovarao tekst kako je napisan; nije prihvatao svoje materijalno učešće u filmu, neprofesionalnost, gubljenje vremena; svoj je rad naplaćivao odmah), bio je glumac najšireg dijapazona i bez određenog »faha«, koji je mogao podjednako sugestivno igrati sve što odgovara njegovoj »robustnoj i pitomoj prirodi«. Iako često u situaciji da prihvati sve što mu ponude, glumio je i u filmovima najistaknutijih redatelja, pa mu je uloga djeda u *Događaju* (1969) V. Mimice donijela Oktobarsku nagradu grada Beograda i Cara Konstantina u Nišu, uloge u filmovima *Hajka* (Z. Pavlović, 1977), *Beštije* (Ž. Nikolić, 1977) i *Povratak otpisanih* (A. Đorđević, 1976) Zlatnu arenu na pulskom festivalu 1977 (isti filmovi, uz *Leptirov oblak*, 1977, Z. Randića i Cara Konstantina u Nišu), a uloga u *Razmeđu* (1973) K. Golika Grand Prix u Nišu. Već od 1957. igra uloge različita opsega u djelima V. Pogačica (*Subotom uveče*, 1957; *Sam*, 1959), V. Mimice (*Prometej s otoka Viševice*, 1965; *Ponedjeljak ili utorak*, 1966; *Seljačka buna 1573*, 1975; *Posljednji podvign diverzanta Oblaka*, 1978), Ž. Pavlovića (*Neprijatelj*, 1965; *Buđenje pacova*, 1967; *Zaseda*, 1969), B. Bauera (*Doći i ostati*, 1965; *Salaš u Malom Ritu*, 1976), A. Vrdoljaka (*Kad čuješ zvona*, 1969), V. Bulajića (*Bitka na Neretvi*, 1969), B. Draškovića (*Horoskop*, 1969; *Život je lep*, 1985), A. Petrovića (*Majstor i Margarita*, 1972), G. Paskaljevića (*Čuvar plaže u zimskom periodu*, 1976; *Pas koji je voleo vozove*, 1977; *Poseban tretman*, 1980; *Suton*, 1983), S. Jankovića (*Tren*, 1978), S. Karanovića (*Petrijin venac*, 1980), S. Sijana (*Ko to tamo peva*, 1980; *Maratonci trče počasni krug*, 1982), G. Markovića (*Majstori, majstori*, 1980) i E. Kusturice (*Sjecaš li se Dolby Bell*, 1981; *Otac na službenom putu*, 1985). Glumio je i u više tv-serija (npr.

Servisna stanica, *Više od igre i Kamiondžije* i u istoimenom filmu M. Đukanovića iz 1973/) koje su mu donijele posebnu popularnost. God. 1959. dobio je tek osnovanu Sedmojulsku nagradu SR Srbije za film. umjetnost, kasnije nagradu za životno djelo »Slavica« na festivalu u Nišu i dr.

Ostale važnije uloge: *Rafal u nebo* (V. Bjenjaš, 1958); *Pogon B* (V. Nanović, 1958); *Četiri kilometra na sat* (V. Stojanović, 1958); *Campo Mamula* (V. Stojanović, 1959); *Kota 905* (M. Relja, 1960); *Drug predsjednik centarfor* (Z. Skrigin, 1960); *Parče plavog neba* (T. Janić, 1961); *Nema malih bogova* (R.-L. Đukić, 1961); *Ne diraj u sreću* (M. Đukanović, 1961); *Mačak pod šljemom* (Z. Skrigin, 1962); *Dvostruki obruč* (N. Tanhofer, 1963); *Desant na Drvar* (F. Hadžić, 1963); *Muški izlet* (W. Staudte, 1964); *Gorki deo reke* (J. Zivanović, 1965); *Inspektor* (M. Đukanović, 1965); *Konjuh planinom* (F. Hadžić, 1966); *Sretni umiru dvaput* (G. Sipovac, 1966); *Makedonska krvava svadba* (T. Popov, 1967); *Brat doktora Homera* (Z. Mitrović, 1968); *Sunce tuđeg neba* (M. Kosovac, 1968); *Ram za sliku moje drage* (M. Idrizović, 1968); *Moja strana svijeta* (V. Filipović, 1969); *Lepa parada* (B. Milosevic, 1970); *Žarki* (Đ. Kadijević, 1970); *Život je masovna pojava* (M. Idrizović, 1970); *Žed* (D. Osmanli, 1971); *Doručak sa davalom* (M. Antić, 1971); *Crno sjeme* (K. Cenevski, 1971); *Oplada* (Z. Randić, 1971); *Tragovi crne devojkice* (Z. Randić, 1972); *Valter brani Sarajevo* (H. Kravac, 1972); *Doktor Mladen* (M. Mutapčić, 1975); *Paviljon VI* (L. Pintilie, 1978); *Posljednja trka* (J. Rančić, 1979); *Priko snijeg mora* (Lj. Jojić, 1979); *Pakleni otok* (V. Tadej, 1979); *Olovna brigada* (K. Cenevski, 1980); *Sok od šljiva* (B. Baletić, 1981); *Laf u srcu* (M. Milošević, 1981); *Idemo dalje* (Z. Šotra, 1982); *13. jul* (R. Šaranović, 1982); *Medeni mjesec* (N. Babić, 1983); *Rani snijeg u Münchenu* (B. Žižić, 1984); *O pokojniku sve najlepše* (P. Antonijević, 1984); *Od zлата jabuka* (N. Stojanović, 1986).

Mo. I.

VUKAS, Ilija, film. i tv. snimatelj (Našice, 30. VII 1926). Nakon rata asistent snimatelja u Jadran filmu, završio višemjesečni snim. tečaj u Beogradu kao jedan od najboljih polaznika; kasnije upisao — u prvoj generaciji studenata — film. snimanje na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. God. 1967–71. radi na Televiziji Zagreb (npr. tv-drame i serije *Dnevnik Očenaška*, *Mejaši* i dr.), zatim prelazi u slobodni status. Najviše iskustva stekao je asistiraajući O. Miletiću, a od 1958. snimio je oko 50 dokum., propagandnih i element-filmova; često je bio snimatelj II ekipe ili švenker u koprodukcijama snimanim u Jugoslaviji. Na festivalu u Beogradu nagrađen je (*ex aequo*) za vrlo realist. fotografiju dokum. filma *Ljudi na točkovima* (R. Sremec, 1963), a istaknuo se još u filmovima *Velika porodica* (I. Škrabalo, 1961), *Drežnica* (S. Goldstein, 1964), *Sezonci* (R. Sremec, 1965), *Istarska pjesmarica* (E. Galić, 1969), *Otpori Krste Hegedušica* (M. Đukanović, 1974) i *Filmski portret Miroslava Krleža* (Z. Sudović, 1978, u suradnji). Ogledao se i na igr. filmu: kao 1 od 3 snimatelja u *Igrama na skelama* (1961) S. Weyganda.

K. Mik.

VUKČEVIĆ, Slavko, film. i tv.-snimatelj (Podgorica /danias Titograd/, 1. V 1931). Završivši fotogr. kurs na Cetinju, fotograf u IV NR Crne Gore; po formiranju poduzeća Lovćen film primljen je za snimatelja i upućen na usavršavanje (Avala film, Jadran film). Kao snimatelj dokum. filmova debitira 1952. Snimivši više od 30 kratkometr. projekata, posebno uspješno surađuje sa B. Vukotićem (npr. *Od Budve do Ulcinja*, 1955; *Spomen heroju*, 1957; *Pod istim zastavama*, 1958;

Ukroćene vode, 1958; *Uvijek zajedno*, 1959; *Između kamena i vode*, 1964), Z. Velimirovićem (npr. *U spomen slavne mornarice*, 1959), N. Jovičevićem (npr. *Skola u Poblaću*, 1971), B. Bastaćem (npr. *Selo Tijanje*, 1960; *Zedne česme*, 1962; *Dva kapetana*, 1963; *Dom kraj mora*, 1965 /Trinaestojulska nagrada SR Crne Gore/) i Ž. Nikolićem (npr. *Polaznik*, 1973; *Bauk*, 1974 /specijalna nagrada žirija na festivalu u Beogradu/). Djeluje i na televiziji.

Mi. Vić.

VUKOTIĆ, Branko, redatelj i scenarist (Podgorica /danias Titograd/, 11. XI 1922). Sudionik NOB-e, nakon rata oficir JNA; 1948. primljen je na konkursu za redatelje Zastava filma. Isprva suradnik-redaktor *Mesečnog pregleda* Zastava filma (za br. 10 prima II nagradu sav. vlade). Od 1951. režira (uglavnom po svojim scenarijima) nastavne i namjenske filmove iz Zastava film (npr. *Na granici*, 1951; *Pod kupolom padobrana*, 1952; *Još jedna godina*, 1954), 1955–60. turističke i namjenske za Lovćen film (npr. *Od Budve do Ulcinja*, 1955; *Grad pod bedemom*, 1957), a od 1961. popularnoznastvene i namjenske za Viba film (npr. *Ruder Bošković*, 1961; *Zaštitne mere u elektroprivredi*, 1961; *Čelik, metal našeg doba*, 1962 /sa I. Draškocijem/). Za dokum. film *Na granici života* (1966), o zimskom snu u životinja, nagrađen je na festivalu u Beogradu.

Ostali važniji filmovi: *Spomen heroju* (1957); *Pod istim zastavama* (1958); *Ukroćene vode* (1958); *Uvijek zajedno* (1959); *Između kamena i vode* (1964).

Mi. Vić.

VUKOTIĆ, Dušan, redatelj, scenarist, animator, crtač i karikaturist (Bileća, 7. II 1927). Studirao arhitekturu u Zagrebu. Još u NOB-i crta karikature za černe i brigadne novine. Nakon oslobođenja kao karikaturist djeluje u »Kerempuhu« (gdje 1953. objavljuje strip *Spiljo i Goljo — prehistorijski ljudi*, sjajnu anticipaciju kasnije stripovske i animacijske serije *Obitelj Kremenko* tandemom Hanna/Barbera), »Ježu«, »Vjesniku«, »Filmskoj kulturi« i dr. Prvi kontakt s crt. filmom ostvaruje poč. 50-ih godina u zagrebačkom Duga filmu, realiziravši film *Kako se rodio Kičo* (1951, sa J. Sudarom) te kao gl. crtač i animator u *Začaranom dvorcu u Dudincima* (F. Hadžić, 1952), u kojima pokušava stvoriti popularnog junaka (*Kičo*) duže aktualno-satiiričke crt. serije i na temeljima disneyjevske antropomorfne figuracije sklopiti lokalno obojeni model crt. humoreske. U idućoj fazi (1954/55) sa N. Kostelcem i grupom suradnika realizira seriju (13) kratkih reklamnih »crtača«, u kojim istražuje elemente reducirane, moderno sažete animacije. Po osnivanju Studija za crtani film Zagreb filma, 1956. realizira njegov prvi projekt *Nestašni robot*, otvarajući seriju duhovitoga i lucidnog parodiranja najpoznatijih žanrovskih kino-modela; slijede parodije vesterna (*Cowboy Jimmy*, 1957), filma strave (*Veliki strah*, 1958), gangsterskog filma (*Koncert za mašinsku pušku*, 1958) i ponovno znanstvene fantastike (*Krava na Mjesecu*, 1959), zatim još crt. bajke (*Čarobni zvuci*, 1957; *Abra kadabra*, 1958), satira (*Rep je ulaznica*, 1959), te crt. ekranizacija nostalgičnoga djelomjela (surađujući sa crtačima A. Marksom, B. Kolarom i Z. Grgićem, animatorima V. Jutrišom, V. Kostanjšekom, Grgićem i Kolarom, te scenografima Z. Bourekom, Z. Lončarićem, P. Šalterom, I. Voljevicom i K. Tompom) postavlja temelje svoje osobite crt. morfologije, čiji se model sastoji od bijele ili akvarelno tonirane plohe po kojoj se razigrava plošni, dinamični graf. ornament likova i dekora. Redukcija na osnovne izražajne elemente crt. filma (ploha kao prava



DUŠAN VUKOTIĆ

medijska realnost, plošno karikirani junaci, izražajnost pokreta, dekorativna funkcija boje i svođenje vanjske slikovitosti na strukturnu sintezu) pomažu mu u formulaciji vlastitoga modernog jezika crt. filma, pa *Osvetnik* i *Koncert za mašinsku pušku* još danas važe za remek-djela ovog područja. Za sva spomenuta ostvarenja nagrađivan je na brojnim domaćim i međunar. festivalima (jugosl. sineast s najviše međunar. priznanja). Kao svjetskog majstora potvrđuju ga dometi čija vanjska virtuoznost i atraktivnost prenose gledalištu autora razmišljanja o suštinskim konfliktima suvremenog svijeta i čovjekova opstanka: *Piccolo* (1959, nagrađen u Londonu, Beogradu, Oberhausenu /za koji je 1964. izradio »špicu«— crt. mini-film/, Corku, Karlovym Varyma, Ciudad de Mexico itd.), *Surogat* (1961, Oscar za najbolji crt. film

/prvi put dodijeljen filmu izvan SAD/, nagrade u Beogradu, Bergamu, Corku, San Franciscu, Oberhausenu itd.) i *Igra* (1962, nagrađen u Beogradu, Annecyju, Londonu, Oberhausenu, Mannheimu, Corku, Cannesu, Melbourneu, Pragu, Milanu, San Franciscu itd.). Tu Vukotićevu fazu najkraće i najpotpunije definira V. Raspor pišući o *Surogatu*: »To nisu gegovi, to je filozofija, čitav jedan nazor na svijet«. Nastavljajući eksp. preplitanje anim. i igranofilm. elementa, realizira filmove *Mrlja na savjesti* (1968, nagrađen u Corku), *Opera cordis* (1968, nagrađen u Beogradu, Atlanti, Mamaji itd.), *Ars gratia artis* (1970, nagrađen u Beogradu, Atlanti, Londonu itd.), *Gubeciana* (1974, nagrađen u Beogradu), *Skakavac* (1975) i dr. Zanimljive rezultate ostvaruje i cjelovečernjim igr. filmovima u rasponu od bajkovite metafore (*Sedmi kontinent*, 1966), preko aktualizacije rev. prošlosti (*Akcija Stadion*, 1977), do znanstvene fantastike (*Gosti iz galaksije*, 1981), za koje je nagrađivan na festivalima u Puli, Trstu, Teheranu i dr. Predavač je film. režije na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, a bavi se i teorijom animacije. Ugledan je društveno-polit. radnik (posebno na području kulture).

Dobitnik svih značajnijih nagrada u svijetu i u domovini (Nagrada grada Zagreba, Nagrada »Vladimir Nazor«, Nagrada AVNOJ-a), jedan je od prvaka → Zagrebačke škole crtanog filma i moderne animacije, ujedno jedan od najzaslužnijih stvaralaca čitave jugosl. kulture. R. Mun.

VUKOTIĆ, Đorđe, redatelj i scenarist (Mostar, 30. IV 1923). Sudionik NOB-e od 1941, nakon rata instruktor za agitaciju i propagandu 21. tuzlanske brigade, kasnije 7. banijske divizije. Od osnivanja suradnik Zastava filma, gdje je — po prelasku u Beograd 1949 — pomoćnik načelnika za dokum. filmove i film. pregledje iz JNA. Kao scenarist i redatelj debitira 1950 (*Čuvari otadžbine*, o manevrima JNA). Do 1956. je gl. i odgovorni urednik žurnala Zastava filma. Realizirao je nekoliko dokum. filmova iz života pripadnika JNA (npr. *Sa predvojničke obuke*, 1952; *Posle mature*, 1953), o posljedicama rezolucije Informbiroa (*Na granicama Jugoslavije ništa novo*, 1953), povodom 15. godišnjice bitke na Sutjesci (*Stazama proletera*, 1958), »rekonstrukciju« hist. zbivanja (*Uzička republika*, 1963) i dr. Posebno se istaknuo filmom *Rekvijem u sivom* (1964), o enformelu u jugosl. umjetnosti, koji je sa A. Pavlovićem korežirao za Institut za film. God. 1967. u organizaciji Zastava filma i Instituta za film vodi specijalizaciju film. radnika iz Alžira. Od 1967, kao slobodni film. radnik, režira pretežito naručene namjenske filmove za Saveznu upravu carina, poduzeće Filmske novosti i dr.

Mi. Vić.

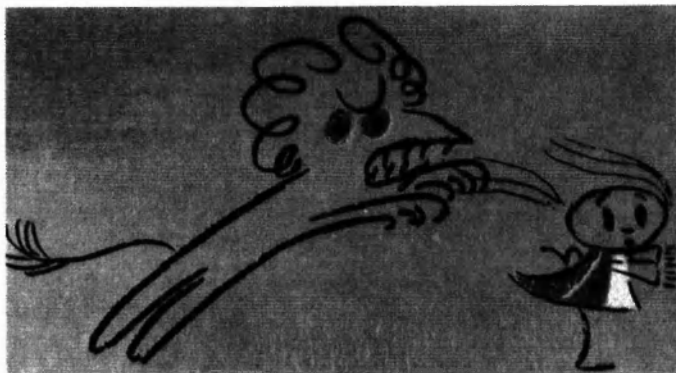
VUKOTIĆ, Gizela, glumica (Subotica, 5. IX 1926). Nakon rata završava gimnaziju i sudjeluje u priredbama Omladinskog doma u Subotici, za

koje piše kratke jednočinke i u njima glumi. God. 1947. primljena je u Subotičko narodno pozorište, gdje pohađa 2-godišnji dramski studio (koji vodi E. Karasek). Do 1956. ostvaruje zapažene uloge u klas. repertoaru, Nušićevim komedijama, nar. komadima s pjevanjem i operetama (posebno uspješna u predstavi *Čabonina razgala* M. Paljkovića, komadu iz života Bunjevaca); 1956–59. članica je Narodnog pozorišta u Kotoru, 1960–62. Narodnog pozorišta u Leskovcu, a od 1963. ponovno u Subotici. Na filmu debitira gl. ulogom u priči *Crveni šal* omnibusa *Partizanske priče* (S. Janković, 1960 /snimljen 1956/). Najzapaženije (karakterne) uloge ostvarila je u filmovima *U raskoraku* (M. Štrbac, 1968), gdje je za lik Dane osvojila Srebrnu arenu u Puli i nagradu za sporednu ulogu u Nišu, te *Bubašinter* (M. Jelić, 1971), kao teta koja »liječi« komplekse svog nećaka. Nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Radopolje* (S. Janković, 1963); *Neprijatelj* (Ž. Pavlović, 1965); *Tri* (A. Petrović, 1965); *Lilika* (B. Pleša, 1970); *Ovčar* (B. Tanović, 1971); *Partizani* (S. Janković, 1974); *Salaš u Malom Ritvu* (B. Bauer, 1976). Mi. Vić.

VUKOVIĆ, Vladimir, film. kritičar i publicist (Našice, 3. X 1930). Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. God. 1959–63. suradnik za film Radničkog sveučilišta »Moša Pijade« u Zagrebu i urednik film. rubrike časopisa »15 dana«, a 1964–66. savjetnik za film. kulturu u Filmoteci 16. Stalni film. kritičar lista »Telegram« i urednik emisije *Filmski mozaik* Radio-Zagreba (1966–70), ističe se sugestivnim stilom i lucidnim zapažanjima, posebno u svezi sa suvremenom domaćom produkcijom. Objavljivao je u većem broju jugosl. listova i časopisa, povremeno i o televiziji, te društv. aktualitetima (često sa satiričkom notom). God. 1987–89. bio je predsjednik Sekcije filmskih kritičara i filmologa Zagreba. An. Pet.

VUNAK, Dragutin, redatelj i scenarist (Pitomaca, 9. II 1925). Studirao na Arhitektonskom i Filozofskom fakultetu u Zagrebu; pohađao Filmski studio za režiju i glumu Jadran filma. Urednik više časopisa za omladinu (*»Glas mladih«*, »Literatura«, »Galerija«), objavljivao poeziju u nekoliko zajedničkih zbirki, a 1957. i u samostalnoj knjizi; kao lik. stvaralac izlagao u zemlji i inozemstvu. God. 1955–57. direktor studija za crt. film Interpublica, a 1957–59. dramaturg Zagreb filma. U potonjem razdoblju otpočinje red. i scenar. djelatnost. Sklon eksperimentu i originalnim lik. konceptima, samosvojne vizualne i poetske ekspresivnosti, najprije režira sljedeće crt. filmove: *Ipak se kreće* (1957), *Mali vlak* (1959), *Čovjek i sjena* (1960), *Jabuka zvana ljubav* (1961), *Oteti konj* (1962), *Električna stolica je nestala* (1963) i *Krava na granici* (1963). Kasnije crt. filmove radi nešto rjeđe, ali svoje najuspjelije: *Između usana i čaše* (1969) s motivom iz poezije F. Alfrevića, svojevrstni *in memoriam* tom pjesniku, i *Vampiriju* (1980, Zlatna medalja »Beograd« /ex aequo/ na festivalu u Beogradu 1981), metaforu prema klas. horror-motivu. Samostalno ili u suradnji (sa Z. Pavlinićem i B. Dovnikovićem) režirao je i nekoliko crt. mini-filmova (od 1 min). Kao (ko)scenarist anim. filmova zapaženo je surađivao sa V. Kristlom i I. Vrbanićem (*Šagrenska koža*, 1960) i B. Dovnikovićem (*Znatiželja*, 1966), a autor je i ideje za crt. seriju *Inspektor Maska* (13 filmova s poč. 60-ih godina). Autor je i serije instruktivnih filmova s područja prometa (s anim. sekvencama), a 70-ih godina i brojnih element-filmova zagrebačke Filmoteke 16. Nagrađivan je još na festivalima u Vancouveru, Oberhausenu, Londonu, New Yorku i Mamaji. Red.

D. VUKOTIĆ, *Ars gratia artis*D. VUKOTIĆ, *Igra*

W

WADEMANT, Annette, franc. scenaristica prodijetlom iz Belgije (Bruxelles, 19. XII 1928). Studirala na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. Na filmu od 1951. Posebno se ističe u počecima karijere suradnjom sa J. Beckerom (*Edouard i Caroline*, 1951; *Ulica Estrapade*, 1953) i M. Ophülsom (*Madame de ...*, 1953; *Lola Montez*, 1955). Nakon toga okreće se komerc. produkciji, suradjući sa Y. Ciampirom (*Tajfun nad Nagasakijem*, 1956) i posebno sa M. Boisrondom (desetak filmova /npr. *Parizanka*, 1957; *Slabe žene*, 1958; *Hoćete li plesati sa mnom?*, 1959; *Kako se udati za predsjednika vlade?*, 1964). Okušala se i kao film. glumica.

B. Vid.

WAGNER, Fritz Arno, njemački snimatelj (Schmiedfeld, 5. XII 1891 — Göttingen, 18. VIII 1958). Studirao ekonomiju u Leipzigu, potom lik. umjetnosti u Parizu. Ondje otpočinje njegova veza s filmom: isprva je administrator u Pathéu, gdje 1914. postaje snimatelj film. novosti. Na poziv meks. vlade snima borbe generala de la Huerte protiv Pancha Ville, a za I svj. rata je ratni dopisnik. Film. karijeru otpočinje kao asistent Th. Sparkuhla (*Gospođa Dubarry*, 1919, E. Lubitscha) u kompaniji DECLA Bioscop; samostalno snima od 1920. Radeći na filmu *Nosferatu* (1922, sa G. Krampfom) F. W. Murnaua, koristi niz spec. efekata (npr. rabi negativ da bi sugerirao jezovost putovanja); za nj snima i *Dvorac Vogelöd* (1921) i *Goruću zemlju* (1922, sa K. Freundom). *Sjenke* (A. Robison, 1923), gotovo sav u tehnici *chiaro-scura*, s obiljem sjena i silueta, jedan su od najezgemplarnijih filmova njem. ekspresionizma, ujedno Wagnerovih najboljih ostvarenja, kao i *Kronika Grieshuusa* (A. von Gerlach, 1925) s kontrastnom fotografijom, pretežito u protusvjetlu; u tim se djelima iskazuje kao majstor izgradnje svjetla (uspoređivan s Rembrandtom). Novu fazu otpočinje suradnjom sa G. W. Pabstom. Film *Ljubav Jeanne Ney* (1927) karakterizira maksimalno pokretna kamera (kontinuirani kadrovi i do 120 m) i prirodno osvjetljenje, što je osobito efektno i u *Drugarstvu* (1931), a za nj snima još *Zapadno bojište 1918.* (1930), *Skandal oko Eve* (1930) i *Prosjaku operu* (1931). Suradnju s Pabstom prekida, nakon što je ovaj u jednom članku omalovažio važnost ostalih suradnika u stvaranju film. djela. Uz K. Freundu najistaknutiji njem. snimatelj 20-ih godina, surađivao je i s trećim velikim redateljem tog razdoblja F. Langom (*Umorna smrt*, 1921; *Spjuni*, 1928; *M*, 1931; *Testament doktora Mabusea*, 1933), sugestivno

ostvarajući željeni spoj fantastičnoga i realističkoga. Za nacističkog režima snima i izrazito propagandne filmove, a nakon II svj. rata am. žurnal *Svijet na filmu* te velik broj komerc. projekata. Želio je snimati »povratničke« filmove F. Langa *Tigar od Ešnapura* (1958) i *Indijski nadgrobni spomenik* (1959), ali su producenti odabrali R. Angsta; W. je, razočaran, prihvatio »indiferentan« projekt, za čije je realizacije poginuo nesretnim slučajem (pad sa snim. kolica).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Gusar Pietro* (A. Robison, 1925); *Moderna gospođa Dubarry* (A. Korda, 1926); *Napoleon* (A. Gance, 1927); *Na rubu svijeta* (K. Grüne, 1927); *Markiz d'Eon, špijun madame Pompadour* (K. Grüne, 1928); *Waterloo* (K. Grüne, 1929); *Ronny* (R. Schünzel, 1931); *Lijepa pustolovina* (R. Schünzel, 1932); *Pjesma jedne noći* (A. Litvak, 1932); *Spjuni na djelu* (G. Lamprecht, 1933); *Princeza Turandot* (G. Lamprecht, 1934); *Na kraju svijeta* (G. Ucicky, 1934); *Volga u plamenu* (V. Tourjansky, 1934); *Jedan čovjek želi u Njemačku* (P. Wegener, 1934); *Amfitrion* (R. Schünzel, 1935); *Hotel Savoy, soba 217* (G. Ucicky, 1936); *Razbijeni vrč* (G. Ucicky, 1937); *Čovjek koji je bio Sherlock Holmes* (K. Hartl, 1937); *Kule u zraku* (A. Genina, 1939); *Robert Koch* (H. Steinhoff, 1939); *Ohm Krüger* (H. Steinhoff, 1941).

K. Mik.

WAGNER, Robert, am. glumac (Detroit, Michigan, 10. II 1930 /negdje 1929. ili 1928?). Iz imućne obitelji, na film dolazi 1950 (20th Century-Fox) — zapažen zbog ljepuškastog i simpatičnog izgleda. Nakon prve gl. uloge — naslovnog lika u *Princu Valiantu* (1954) H. Hathaway — postaje junak adolescentića, često u ulogama suprotnim tada dominantnom tipu → buntovnika bez razloga. Naličje stvorenog stereotipa iskazuje likom hladnokrvnog ubojice u *Poljupcu prije smrti* (1956) G. Oswalda. Popularnost mu poč. karijere povećava i »idealna brak« sa → N. Wood (kojom se kasnije još jednom ženi). Od sredine 60-ih godina sve se više koncentrira na televiziju, postavlja zvijezda mahom u krim. serijama (npr. *Potreban je lopov ili Hart to Hart*). Za to vrijeme na filmu nastupa povremeno — u većim sporednim ulogama u komerc. spektaklima (npr. *Pakleni toranj*, 1974, J. Guillermina i *Bitka za Midway*, 1976, J. Smighta). Do 1989. igrao je u oko 40 filmova.

Ostale važnije uloge: *Do posljednjeg ...* (L. Milestone, 1951); *Ljudi-žabe* (L. Bacon, 1951); *S pjesmom u srcu* (W. Lang, 1952); *Cijena slave*

(J. Ford, 1952); *Titanic/Propast Titanica* (J. Negulesco, 1953); *Slomljeno koplje* (E. Dmytryk, 1954); *Planina* (E. Dmytryk, 1956); *Između neba i pakla* (R. Fleischer, 1956); *Istinita priča o Jesseju Jamesu* (N. Ray, 1957); *U ljubavi i ratu* (Ph. Dunne, 1958); *Budi jednom i za mene* (F. Tashlin, 1959); *Čovjek koji je volio rat* (Ph. Leacock, 1962); *Zatočenici Altona* (V. De Sica, 1962); *Ružičasta pantera* (B. Edwards, 1964); *Pokretna meta* (J. Smight, 1966); *Najveći snop* (K. Annakin, 1968); *Paklena staza Indianapolis* (J. Goldstone, 1969); *Prokletstvo Pink Panthera* (B. Edwards, 1983).

B. Vid.

WAJDA, Andrzej, polj. redatelj i scenarist (Suwalki, 6. III 1926). Sin oficira (koji pogiba poč. II svj. rata), sa 13 godina prekida školovanje; isprva je naučnik kod postolara, potom kovač, nakon toga pomaže slikarima koji ukrašavaju crkve, a od 1942. aktivan je u pokretu otpora (pod rukovodstvom izbjegličke vlade u Londonu). Nakon rata studira na lik. akademiji u Krakovu, potom prelazi na filmsku u Łódź (diplomira 1953). Ističe se sa 2 studentska filma: dokumentarnim *Dok ti spavaš* (Kiedy ty śpisz, 1950) i kratkim igranim *Loš momak* (Zły chłopiec, 1951) po A. P. Cehovu. Nakon što asistira A. Fordu u njegovoj *Petorici iz ulice Barske* (1954), iste godine — s gotovo istom glum. ekipom — snima svoj cjelovečernji prvenac *Pokoljenje* (Pokolenie), o mladiću (T. Łomnicki) koji je za rata primoran odustati od svojih igara i sitnih krađa da bi se zaposlio u tvornici i otkrio pravu stvarnost plaćenog rada, borbe protiv okupatora, napokon i ljubav; iako ne tako doradeno kao iduća 2 (s kojima čini svojevrstu trilogiju, izuzetno značajnu za prodor polj. filma u svijet), djelo je predstavljalo velik uspjeh: zbog nekonvencionalnog pristupa ratnoj temi, sugestivnosti ugođaja i iskrenoga autorskog angažmana. U *Kanalu* (Kanal, 1956), s radnjom u vrijeme varšavskog ustanka 1944, koji Nijemci krvavo guše, a stanici se kriju u gradskoj kanalizaciji i pružaju očajnički otpor, W. vješto (u klaustrofobično skučenom prostoru) isprepliće niz osobnih drama s agonijom čitavog grada. Vrhunac ovog razdoblja Wajdina stvaralaštva predstavlja film *Pepeo i dijamant* (Popiół i diament, 1958) po romanu i scenariju J. Andrzejewskog, likovno i fotografski (snimatelj J. Wójcik) te montažno vrlo atraktivan (u usporedbi s *Kanalom* upravo spektakularan), pokazujući redateljevu sklonost simbolizmu; radnja se zbiva 7. V 1945, kada je rat u Poljskoj već završen, ali nastaju sukobi među samim Poljacima koji su se protiv nacizma borili u 2 ideološki

A. WAJDA, *Kanal*A. WAJDA, *Pepeo i dijamant*A. WAJDA, *Svadba*

suprotstavljene formacije: tzv. *Armia Krajowa*, pod utjecajem vlade iz Londona, opire se izgradnji socijal. vlasti i pribjegava terorističkim aktima, a tragičnost te pov. situacije dočarava sudbina gl. junaka (Z. Cybulski, koji tim filmom postaje zvezda evr. razmjera).

Složenosti značenja, životnošću likova i autentičnošću atmosfere u ovoj trilogiji W. nije samo ostvario izuzetna film. djela, već i razbio okvire socrealist. shema. Kada se potkraj »Gomulkinere« počinje suzbijati svako kritičkije postavljanje problema, W. se posvećuje pretežito oblikovanju filmova (priče ga manje zanimaju) i zapada u krizu (kao i cijela polj. kinematografija), održavajući ipak visoku realizacijsku razinu. Pokazuje to i njegov prvi film u boji *Lotna* (1959) o patetičnoj epizodi s poč. rata, kada polj. konjica — ponos zemlje — sa samoubilačkim dostojanstvom juriša na njem. tenkove. U tom razdoblju počinje ga zanimati sve dalja prošlost Poljske, pa režira pov. film *Pepeo* (Popioly, 1965), u kojem nastupa i njegova tadašnja supruga → B. Tyszkiewicz. Svoj prvi film suvremene tematike, *Nevini čarobnjaci* (Niewinni czarodzieje) u kojem — ležernijim pristupom no dotad — slika znatno »pustopašnij« mladu generaciju, realizira 1960; iz tog je razdoblja i prva ekranizacija strane književnosti — *Sibirska leđi Magbet* (1962, u SFRJ) prema rus. piscu N. S. Ljeskovu.

Izlaz iz stvaralačke krize počinje se naslućivati tek potkraj 60-ih godina, kada W. — tvrdi se — inspiraciju nalazi u tragičnoj smrti svoga omiljenog glumca Cybulskog, koja ga je potakla na realizaciju za nj atipičnoga modernističkog filma *Sve je na prodaju* (Wszystko na sprzedaż, 1968); u njemu se — kao »nasljednik« Cybulskog — javlja gl. Wajdin glumac do polovice 70-ih godina D. Olbrychski. On posebno dojmljivu kreaciju daje u *Pejzažu poslije bitke* (Krajobraz po bitwie, 1970), kojim se W. vraća temama što su ga proslavile — vremenu neposredno po završetku II svj. rata i dilemama koje je ono donijelo.

Usporedo s filmskom, W. je ostvario i izuzetnu kaz. karijeru (i u SFRJ), pa je poticaj za njegov film *Svadba* (Wesele, 1973) bio uspjeh njegove krakovske inscenacije tog komada S. Wyspianskog, koji kroz svadbu seljanke i intelektualca simbolički govori o raznim aspektima porobljene Poljske XIX st. (sl. nostalgичna obilježja pokazuju kasnije i *Gospođice iz Wilka* — Panny z Wilka, 1979). Slijedi još jedna ekranizacija — *Obećana zemlja* (Ziemia obiecana, 1975) prema polj. nobelovcu W. Reymontu, u kojoj W. razmatra društ. odnose u središtu polj. tekstilne industrije Łódžu krajem XIX st. (kada je kapitalizam u snažnom usponu); funkcionalnim ritmom i vizualnim bogatstvom (snimatelj W. Sobocinski), od lirskih scena i sugestivnog ocrtavanja atmosfere do naturalističkih prizora nasilja, požara i smrti, W. nalazi adekvatan film. izraz za »roman-rijeku« i uspijeva realizirati složenu sliku i grada i niza sudbina koje on određuje.

Wajdu inspirira i burni razvitak polj. društva (koji inicira i novi procvat polj. kinematografije), a najveći odjek u tom dijelu njegova opusa ima *Čovjek od mramora* (Człowiek z marmuru, 1976), u kojem vješto koristi metodu »film u filmu«: junakinja je studentica režije (K. Janda), a njen je diplomski rad dokum. film o »heroju rada« s poč. 50-ih godina (J. Radziwiłłowicz); radnja je usredotočena na traženje tog čovjeka, koji je ubrzo nakon odlikovanja pao u nemilost: u tom će traganju djevojka — iz priča onih koji su ga poznavali — rekonstruirati njegov lik, a W. tim brojnim flash-backovima uvjerljivo dočarati duh vremena

od prije četvrt stoljeća, pokazujući kako se stvarala službena »blistava« slika tadašnjega stanja; kontrast između tog vremena i sadašnjice omogućuje stvaranje kompleksne dramaturgije i zauzimanje kritičkog stava prema stalinističkom periodu, ali i prema nekim odnosima u Poljskoj novijeg vremena. To je još zamjetnije u filmu *Bez narkoze* (Bez znieczulenia, 1978), priči o degradaciji poznatog novinara (Z. Zapasiewicz) u »klimi« konformizma, karijerizma i nemoći pojedinca. Djelovanje društva, situacije na intimnu sudbinu pojedinca, ali i na njegovu ulogu u povijesti, još je naglašenije u *Dirigentu* (Dyrygent, 1979). Najviše zanimanja ipak pobuđuje vrlo aktualni *Čovjek od željeza* (Człowiek z żelaza, 1981), nastavak *Čovjeka od mramora* (s mnogim istim likovima), u kojem Wajdin polit. angažman ide na uštrb film. vrijednosti djela, snimljenog na zahtjev radnika brodogradilišta u Gdańsku u doba burnih događaja i sukoba (veliki štrajk), te stvaranja sindikata Solidarność; upravo po korištenju izuzetnih događaja ne kao materijala za dokum. film već kao okvira za priču igranoga, *Čovjek od željeza* izuzetno je ostvarenje svjetske kinematografije.

Vrlo uspio i kompleksniji u sagledavanju problema rev. promjena u društvu je *Danton* (1983, u Francuskoj /César za režiju/ prema drami S. Prybylskowske iz 30-ih godina (koju je W. ranije režirao u varšavskom kazalištu Powszechny), koja je u Poljskoj nailazila na nerazumijevanje, jer se u njoj tražila slika odnosa u polj. suvremenosti, dok su Francuzi osporavali vjerodostojnost likova Dantona i Robespierrea (G. Depardieu i W. Pszonniak), koje W. suprotstavlja kao 2 principa revolucije: one s »ljudskim likom«, i one druge koja zapada u dogmatizam. U produkcijskoj krizi polj. kinematografije s kraja 70-ih i iz 80-ih godina W. sve više radi u inozemstvu ili na televiziji (npr. *Mrtvi razred* — Umarta klasa, 1978, tv-ekranizacija znamenite kaz. predstave).

Već u počecima karijere smatran — uz J. Kalerowicza i A. Munka — najvećim polj. redateljem, jedini je stalno ostao njezinim reprezentativnim predstavnikom (ujedno jednim od vodećih evr. autora), kroničarom povijesti svoje zemlje, sposobnim — zahvaljujući i izvornom stilu, u kojem se prepliću komponente klas. narativnog stila i modernističkih tendencija — i evocirati prošlost, i sugestivno prezentirati aktualna zbivanja.

Ostali igr. filmovi: *Samson* (1961); *Ljubav u dvadesetoj* (epizoda u omnibusu, 1962); *Vrata za raj* (Gates to Paradise, 1967, u Vel. Britaniji); *Lov na muhe* (Połowanie na muchy, 1969); *Brzozowa śuma* (Brzezina, 1971); *Pilat i ostali* (Pilatus und Andere, 1971, u SR Njemačkoj /tv-film prebačen na 35 mm vrpca/); *Linija sjenke* (Smuga cienia, 1976); *Jedna ljubav u Njemačkoj* (Eine Liebe in Deutschland, 1983, u SR Njemačkoj); *Kronika ljubavnih događaja* (Kronika wypadków miłosnych, 1986); *Bjesovi* (Les possédés, 1987, u Francuskoj); *Dr. Korczak* (1990).

LIT.: C. McArthur (urednik), Andrzej Wajda: Polish Cinema, London, 1970; B. Michalek, The Cinema of Andrzej Wajda, London 1973; G. Curi, Cenere e diamanti. Il cinema di Andrzej Wajda, Roma 1980; P. W. Jansen/W. Schütte (urednici), Andrzej Wajda, München 1980; A. Sabor-Rylski, L'uomo di marmo, Milano 1980.

WAKHÉVITCH, Georges, franc. scenograf ukr. podrijetla (Odesa, 18. VIII 1907 — Pariz, 11. II 1984). U Francuskoj od 1921, studirao slikarstvo i primijenjenu umjetnost. Na filmu od 1929. kao asistent scenografa (npr. L. Meersona i S. Piménoffa); kao koscenograf debitira u filmu *Baroud* (R. Ingram, 1932), a samostalno u *Glavi jednog čovjeka* (J. Duvivier, 1932). Njegov scenogr. rad odlikuje sklonost prema bogatim, često

teškim baroknim elementima i ukrasima s naglašenim teatarskim detaljima, ali i mračnom, sumornom naturalizmu (npr. *Dédée iz Anversa*, 1947, Y. Allégreta i *Dnevnik jedne sobarice*, 1963, L. Bunuela). Vrlo plodan, radio je i u inozemstvu (Vel. Britanija i SAD). Bavio se i film. i kaz. kostimografijom, kao i kaz. scenografijom. Objavio je knjigu *Naličje dekorâ* (L'envers des décors, Pariz 1977).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Gošpoda Bovary* (J. Renoir, 1934); *Ničevo* (J. de Baroncelli, 1936); *Velika iluzija* (J. Renoir, 1937); *Louise* (A. Gance, 1938); *Zatvor bez rešetaka* (L. Moguy, 1938); *Gibraltar* (F. Ozep, 1938); *Maltežaninova kuća* (P. Chénal, 1938); *Posljednji povratnik* (P. Chénal, 1939); *Zamke* (R. Siodmak, 1939); *Noćni posjetioci* (M. Carné, 1942); *Vječno vraćanje* (J. Delannoy, 1943); *Djeca raja* (M. Carné, 1944); *Serenada oblacima* (A. Cayatte, 1945); *Demoni zore* (Y. Allégret, 1945); *Martin Roumagnac* (G. Lacombe, 1946); *Miquette i njezina majka* (H.-G. Clouzot, 1950); *Prosjacka opera* (P. Brook, 1953); *Ali Baba i četrdeset hajduka* (J. Becker, 1954); *Pukovnik i ja* (P. Glenville, 1958); *Žena i njezina igralka* (J. Duvivier, 1959); *Marie-Octobre* (J. Duvivier, 1959); *Kralj kraljeva* (N. Ray, 1961); *Slavne ljubavi* (M. Boisrond, 1961); *Zločin se ne isplati* (G. Oury, 1961); *Jednoga lijepog jutra* (J. Deray, 1964); *Galantne svečanosti* (R. Clair, 1965); *Mayerling* (T. Young, 1968); *Kralj Lear* (P. Brook, 1971).

WALBROOK, Anton (pr. ime **Adolf A. Wilhelm Wohlbrück**), brit. glumac austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 19. XI 1900 — München, 9. VIII 1967). Sin poznatog klauna Adolfa Wohlbrücka (pod tim imenom i sâm isprva nastupa), iz obitelji s trostoljetnom cirkusko-kaz. tradicijom; vrlo mlad dobiva stipendiju za glum. školu M. Reinhardta u Berlinu, gdje od 1920. nastupa u kazalištu. U nij. razdoblju na filmu igra rijetko (npr. nekoliko serijala iz sredine 20-ih godina); uspon doživljuje početkom zv. razdoblja. Naočito i elegantan, urbano-aristokratskoga i kozmopolit-skog nastupa, većinom glumi u filmovima s takvim ambijentima i s melodramskim šizejima; izdvajaju se *Viktor — Viktorija* (R. Schünzel, 1933) i *Maskerada* (W. Forst, 1934). Po dolasku nacionalsocijalista na vlast, kao Židov mora emigrirati (1936); odlazi u Vel. Britaniju, gdje anglicizira prezime i mijenja ime (zbog /Adolfa/ Hitlera), a 1947. prima i državljanstvo. Prvi uspjeh postiže kao princ Albert u *Viktoriji Velikoj* (H. Wilcox, 1937) uz A. Neagle; isti lik igra i u *60 slavinih godina* (H. Wilcox, 1938). Novu uspješnu film. karijeru gradi od poč. 40-ih godina — sve češće ciničnijim i zločudnijim likovima. Najznačajnija ostvarenja daje kao suprug-ubojica u *Plinskim svjetiljkama* (1940) te Puškinov junak opsjednut ljubavlju i kartama u *Pikovoj dami* (1948) Th. Dickinsona, a osobito likovima Nijemaca u 49. paraleli (1941) i *Životu i smrti pukovnika Blimpa* (1943) M. Powella i E. Pressburgera, te kao egoistični impresario u njihovim *Crvenim cipelicama* (1948). Nastupajući od 50-ih godina i izvan Vel. Britanije, ostvaruje još 2 od svojih najznačajnijih uloga: ironičnog naratora i »voditelja igre« u *Vrtuljku* (1950) te protuslovnog Ludwiga Bavarskog u *Loli Montez* (1955) M. Ophülsa. S filma se, odigraši više od 40 uloga, povlači 1959. Od 1939. glumio je i u kazalištu engl. govornog područja.

Ostale važnije uloge: *Saltomortale* (E. A. Dupont, 1931); *Pet prokletih džentlmena* (J. Duvivier, 1931); *Rat valcera* (L. Berger, 1933); *Zamijenjena nevjesta* (K. Lamač, 1934); *Englesko vjenčanje*

(R. Schünzel, 1934); *Barun Ciganin* (K. Hartl, 1935); *Praški student* (A. Robison, 1935); *Allotria* (W. Forst, 1936); *Afera Maurizius* (J. Duvivier, 1953); *Oh, Rosalinda!* (M. Powell i E. Pressburger, 1955); *Sveta Ivana* (O. Preminger, 1957); *Optužujem!* (J. Ferrer, 1959).

An. Pet.

WALD, Jerry (pr. ime **Jerome Irving Wald**), am. producent i scenarist (New York, 16. IX 1911 — Hollywood, 13. VII 1962). Prekida studij novinarstva na sveučilištu New York i radi na radiju. Od 1933. scenarist Warner Brosa, surađuje sa R. Enrightom (*Dvadeset milijuna dragana*, 1934; *Pjevaj mi ljubavnu pjesmu*, 1937; *Nevaljale no prijazne*, 1939), L. Baconom (*U Calienteu*, 1935), F. Borzageom (*Živeći na sigurnom*, 1935), R. Walshom (*Obracun u podzemlju*, 1939; *Oni voze noću*, 1940; *Radna snaga*, 1941), W. Keighleyjem (*Suha zona*, 1940), A. Litvakom (*Izvan magle*, 1941) i dr. Od 1941. kao producent Warner Brosa, zaslužan je za brojne uspjele filmove vrhunskih redatelja. God. 1950. sa N. Krasnom osniva vlastitu produkcijsku tvrtku, čiji su najveći uspjesi *Staklena menažerija* (I. Rapper, 1950), *Sukob u noći* (F. Lang, 1952) i *Vesjeljaci/Rodeo* (N. Ray, 1952). Iduće godine prelazi u Columbiju kao izvršni producent, potom i potpredsjednik zadužen za produkciju. Ponovno se osamostalivši 1956 (*Jerry Wald Productions*), distribuirao preko 20th Century-Foxa. Primio je (1948) Irving Thalberg Memorial Award.

Ostali važniji filmovi (kao producent): *Duboko u noć* (V. Sherman, 1942); *Preko Pacifika* (J. Huston, 1942); *Čovjek koji je došao na večeru* (W. Keighley, 1942); *Bezmadno putovanje* (R. Walsh, 1942); *Pozadina opasnosti* (R. Walsh, 1943); *Određite Tokio* (D. Daves, 1943); *Akcija na Sjevernom Atlantiku* (L. Bacon, 1943); *Imati i nemati* (H. Hawks, 1944); *Cilj: Burma* (R. Walsh, 1944); *Mildred Pierce* (M. Curtiz, 1945); *Ponos marinaca* (D. Daves, 1945); *Mračni prolaz* (D. Daves, 1947); *Opsjednuta* (C. Bernhardt, 1947); *Humoreska* (J. Negulesco, 1947); *Johnny Belinda* (J. Negulesco, 1948); *Otok Largo* (J. Huston, 1948); *Generalni inspektor* (H. Koster, 1949); *Flamingo Road* (M. Curtiz, 1949); *Mladić s trubom* (M. Curtiz, 1950); *Prekretnica* (M. Curtiz, 1950); *U kavezu* (J. Cromwell, 1950); *Plavi veo* (C. Bernhardt, 1951); *Najava oluje* (S. Heisler, 1951); *Odavde do vječnosti* (F. Zinnemann, 1953); *Sadie Thompson* (S. Bernhardt, 1953); *Velika hajka* (F. Lang, 1953); *Ljudska žudnja* (F. Lang, 1954); *Naivac* (R. Quine, 1954); *Razvod... pa šta!* (M. Robson, 1954); *To ti se trebalo dogoditi* (G. Cukor, 1954); *Duga siva linija* (J. Ford, 1955); *Priča o Eddyju Duchinu* (G. Sidney, 1955); *Posljednji graničar* (A. Mann, 1955); *Moja sestra Eileen* (R. Quine, 1955); *Nepoznati je došao* (D. Daves, 1956); *Piknik* (J. Logan, 1956); *To teži bit će pad* (M. Robson, 1956); *Gradić Peyton* (M. Robson, 1957); *Nešto za sjećanje* (L. McCarey, 1957); *Krik u noći* (M. Ritt, 1957); *Dugo toplo ljeto* (M. Ritt, 1958); *Krik i bijes* (M. Ritt, 1959); *Ljubljeni nevjernik* (H. King, 1959); *Sinovi i ljubavnici* (J. Cardiff, 1960); *Daj da se volimo* (G. Cukor, 1960); *Povratnik u gradić Peyton* (J. Ferrer, 1961); *Divlje na selu* (Ph. Dunne, 1961); *Praznici gospodina Hobbsa* (H. Koster, 1962); *Avanture mladog čovjeka* (M. Ritt, 1962); *Striptizeta* (F. J. Schaffner, 1963).

B. Vid.

WALDEKRANZ, Rune, šved. producent i film. publicist (Turinge, 14. IX 1911). Studirao skand. jezike i književnosti u Uppsali; 1936. je osnovao prvi studentski kino-klub. Od 1939. film. i knjiž. kritičar vodećega šved. dnevnika »Svenska Dagbladet«. Na poziv → A. Sandrewa, 1942–64. ru-

kovoditelj je produkcije u njegovom poduzeću. Pod Waldekranzovim vodstvom ono postaje najjači proizvođač filmova u Švedskoj, a sâm W. vrlo zaslužan za međunar. uspjehe šved. kinematografije tog doba (filmovi G. Edgrena, A. Henriksona, A. Sjöberga, E. »Hampe« Faustmana, I. Bergmana, H. Ekmana, A. Mattssona, A. Kjellina, L.-M. Lindgrena, J. Donnera i M. Zetterling). Od 1964. na čelu je film. škole u okviru → Svenska Filmindustrieta. Film. publicistikom bavi se od 1941, kada objavljuje prvu povijest skand. kinematografije *Film odrasta* (Filmen växer upp), koja sadrži i prvu sustavnu filmografiju. Od ostalih njegovih filmskopublicističkih djela ističu se: *Supremeni film* (Modern film, 1953), *Talijanski film* (Italiensk film, 1953), *Američki film* (Amerikansk film, 1954), *Film iz cijelog svijeta* (Film från hela världen, 1955), *Žive slike* (Levande bilder, 1956) *Film — novi jezik* (Filmen — det nya språket, 1958/ sa B. Lauritzenom/).

WALKEN, Christopher, am. glumac (New York, 31. III 1943). Sin pekara, školovao se na koledžu Hofstra. Na filmu i televiziji počeo se pojavljivati već kao dječak, dok je na Broadwayu debitirao 1959 (u režiji E. Kazana). Nakon školovanja karijeru kaz. glumca nastavlja u musicalima, potom u karakternim ulogama. Kao odrastao na filmu glumi od 1969, dok prvu gl. ulogu dobiva 1972 (u niskobudžetnoj produkciji). Mladolik i »staromodno« privlačan, često tumači osjetljive mlade ljude koji prolaze kroz krizne, često granične situacije (npr. kao am. vojnik u Vijetnamu, čiju ličnost rat transformira do »manijakalnih« razmjera u *Lovcu na jelene*, 1978 /Oscar za epizodu/, te kao osjećajni revolveraš u *Vratima raja*, 1980, M. Cimina). U 80-im godinama sve češće igra druge gl. ili veće sporedne uloge izrazitih negativaca (npr. *Od nišana do smrti*, 1985, M. Glana /kao suparnik → Jamesa Bonda/, *Biloxi Blues*, 1987, M. Nicholasa i *Rat za polja graha u Milagru*, 1988, R. Redforda). Do 1990. glumio je oko 20 filmova.

Ostale važnije uloge: *Klan Dukea Andersona* (S. Lumet, 1971); *Sljedeća stanica: Greenwich Village* (P. Mazursky, 1976); *Annie Hall* (W. Allen, 1977); *Roseland* (J. Ivory, 1977); *Posljednji zagričaj* (J. Demme, 1979); *Psi rata* (J. Irvin, 1981); *Novičci s neba* (H. Ross, 1981); *Olujna u mozgu* (D. Trumbull, 1983); *Zona smrti* (D. Cronenberg, 1983); *Ujeha stranaca* (P. Schrader, 1990).

B. Vid.

WALKER, Joseph B., am. snimatelj (Denver, Colorado, 22. VIII 1892 — Las Vegas, Nevada, 1. VIII 1985). Član A. S. C. Inženjer elektrotehnike, na filmu od 1919; kraće postaje jedan od vodećih snimatelja kompanije. Ime mu se najčešće povezuje uz F. Capru, za kojeg snima niz filmova, uspješno se prilagođujući razvoju redateljstva stila (*Ona stanovita stvar*, 1928; *Podmornica*, 1928; *Izrazi to crinom*, 1928; *Let*, 1929 /u suradnji/; *Dokoličarke*, 1930; *Kiša ili sunce*, 1930; *Dirižabl*, 1931 /u suradnji/; *Platinasta ljepotica*, 1931; *Čudotvorka*, 1931; *Zabranjeno*, 1932; *Američka ljubost*, 1932; *Gorki čaj generala Yena*, 1933; *Dama za jedan dan*, 1933; *Broadway Bill*, 1934; *Dogodilo se jedne noći*, 1934; *Gospodin Deeds ide u grad*, 1936; *Izgubljeni horizont*, 1937; *U grob ništa ne nosiš*, 1938 /nominacija za Oscar/; *Gospodin Smith ide u Washington*, 1939; *Divan život*, 1946 /sa J. Biocomom/). I u suradnji s dr. redateljima iskazao je visoku kvalitetu (posebice u radu sa svjetlom),

pa je za Oscar nominiran još dvaput: za crno-bijelu fotografiju filma *Opet dolazi gospodin Jordan* (A. Hall, 1941) i za fotografiju u boji filma *Priča o Jolsonu* (A. E. Green, 1946). God. 1952. napušta snim. aktivnost i posvećuje se istraživačkom radu; značajna je njegova konstrukcija el. zoom-objektiva (koji se najčešće primjenjuju na elektronskim kamerama). Poznat je i kao pasionirani kolekcionar snim. optike.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Jedna noć ljubavi* (V. Schertzinger, 1934); *Podivljala Teodora* (R. Boleslawski, 1936); *Strašna istina* (L. McCarey, 1937); *Radost života* (T. Garnett, 1938); *Samo anđeli imaju krila* (H. Hawks, 1939); *Njegova djevojka Petko* (H. Hawks, 1940); *Ostao je na doručku* (A. Hall, 1940); *Ta stvar zvana ljubav* (A. Hall, 1941); *Serenada za groš* (G. Stevens, 1941); *Ti mi pripadaš* (W. Ruggles, 1941); *Arizona* (W. Ruggles, 1941); *Priče s Manhattan* (J. Duvivier, 1942); *Ponovno zajedno* (Ch. Vidor, 1944); *Krivica Janet Ames* (H. Levin, 1948); *Tamna prošlost* (R. Maté, 1948); *Ne pjevaj mi tužne pjesme* (R. Maté, 1950); *Jučer rođena* (G. Cukor, 1950); *Rulja* (R. Parrish, 1951); *Slučaj na Trinidadu* (V. Sherman, 1952); *Vrsta za brak* (G. Cukor, 1952).

K. Mik.

WALKER, Robert, am. glumac (Salt Lake City, Utah, 13. X 1918 — Pacific Palisades, California, 28. VIII 1951). Sa San Diego Army and Naval Academy prelazi (1938) na American Academy of Dramatic Arts (AADA) u New Yorku. Već iduće godine otpočinje film. karijeru sporednim ulogama. Popularnost stječe komedijom *Ovamo, redove Hargrove* (W. Ruggles, 1944) i ratnom melodramom *Otkako si otišao* (J. Cromwell, 1944). Vrlo nadaren glumac, W. će se od »benignih« uloga vojnika dječake privlačnosti (npr. *Uzbuma*, 1945, V. Minnellija, gdje na dopustu dozvoljuje romanca sa J. Garland) postupno približiti tumačenju složenih, psihičkih nagrađenih likova (npr. kao iskompleksirani nezakoniti sin u *Grijuhu jedne noći*, 1947, E. Kazana i, posebno, šarmantni, superiorno inteligentni psihopat Bruno Anthony u *Nepoznatom iz Nord-ekspresa*, 1951, A. Hitchcocka). Do očekivanog statusa zvijezde nije stigao, budući da je raspad brakova sa → J. Jones (koja se preudala za D. O. Selznicka), kasnije sa B. Ford (kćerkom J. Forda), rezultirao psih. nestabilnošću i sklonošću alkoholu. Umro je pod nerazjašnjenim okolnostima za snimanja filma *Moj sin John* (L. McCarey, 1952), hladnoratovske melodrame u kojoj glumi sina obitelji užasute njegovom komun. orijentacijom. Igrao je u 23 filma.

Njegovi sinovi (iz braka sa J. Jones) **Robert jr.** i **Michael Walker** također su glumci.

Ostale važnije uloge: *Bataan* (T. Garnett, 1943); *Madame Curie* (M. Le Roy, 1944); *Trideset sekundi iznad Tokija* (M. LeRoy, 1945); *Početak ili kraj* (N. Taurog, 1947); *Pjesma ljubavi* (C. Brown, 1947); *Molim te, vjeruj mi* (N. Taurog, 1950); *Dolina osvete* (R. Thorpe, 1951).

Dr. II.

WALLACH, Eli, am. glumac (New York, 7. XII 1915). Studirao na sveučilištima Texas i New York (na kojem je i magistrirao pedagogiju). Glumiti počinje kao amater za studija; kasnije uči glumu u kazalištu Neighborhood Playhouse. Za II svj. rata napreduje do čina kapetana. Na Broadwayu debitira 1945, a 1947/48. jedan je od prvih učenika L. Strasberga u → Actors' Studiju. Poč. 50-ih godina svrstava se među najcjenjenije kaz. glumce SAD (npr. u *Tetoviranoj ruži* T. Williamsa i *Majoru Barbari* G. B. Shawa). Na filmu debitira 1956. kao beskrupulozni zavodnik maloljetnice (C. Baker) u *Baby Doll* E. Kazana; i pored opsež-

ne filmografije, nikad ne prekida kaz. karijeru. Onizak, tamnokos, sitnih očiju i cinična smiješka, najčešće tumači sitne prestupnike i negativce »latinskog« podrijetla u vesternima (npr. *Sedmorica veličanstvenih*, 1960, J. Sturgesa; *Neprilagođeni*, 1961, J. Hustona; *Dobar, loš, rđav*, 1966, S. Leonea; *MacKennino zlato*, 1969, J. L. Thompsona). Izvan toga, najuspješniji je u drugim gl. i većim sporednim karakternim ulogama široka dijapazona — od komičnih do izrazito dramskih. Često glumi u komerc. koprodukcijama u Evropi, te na televiziji.

Njegova supruga **Anne Jackson** poznata je glumica.

Ostale važnije uloge: *Postava* (D. Siegel, 1958); *Sedam lopova* (H. Hathaway, 1960); *Avanture mladog čovjeka* (M. Ritt, 1962); *Pobjednici* (C. Foreman, 1963); *Džingis-kan* (H. Levin, 1964); *Lord Jim* (R. Brooks, 1965); *Kako ukrasti milijun dolara* (W. Wyler, 1966); *Tigar* (A. Hiller, 1967); *Kako se spašava brak, a upropašuje život* (F. Cook, 1968); *Mozak* (G. Oury, 1968); *Gerardove avanture* (J. Skolimowski, 1969); *Andeo Levine* (J. Kadar, 1970); *Romanca konjokradice* (A. Polonsky, 1971); *Ljubav samo do ponoći* (M. Rydell, 1973); *Crazy Joe* (C. Lizzani, 1973); *Na nišanu snajpera* (S. Kramer, 1977); *Dubina* (P. Yates, 1977); *Dva filma za groš* (S. Donen, 1978); *U potjeri za Stegnorom* (M. Winner, 1979); *Lovac* (B. Kulik, 1980); *Lude* (M. Ritt, 1987); *Vrt ruža* (F. Rademakers, 1989).

B. Vid.

WALLIS, Hal B. (puno ime **Harold Brent Wallis**), am. producent (Chicago, 14. IX 1899 /negdje 1898/ — Rancho Mirage, California, 5. X 1986). Napustivši sa 14 godina školu, bavio se — kao i većina dr. velikih hollywoodskih producenata — raznim poslovima. Kao upravitelj jednog od vodećih losangeleskih kina *The Garrick*, u film. industriju ulazi 1922. Njegov poslovni dar zamjećuju braća Warner, pa već 1923. postaje rukovoditelj njihova reklamnog odjela, od 1928. vodi studio, a neposredno potom i cjelokupnu produkciju. Poč. 30-ih godina zamjenjuje ga D. F. Zannuck, no po njegovu je odlasku (1933) W. ponovno odgovoran za čitavu produkciju. S redateljem M. LeRoyem proizvodi gangsterske filmove koji revolucioniraju žanr (*Mali Cezar*, 1931; *Ja sam bjegunac iz chain ganga*, 1932), učvršćujući pozicije Warner Brosa. U idućih 10 godina potpisuje niz filmova kakvim se ne može pohvaliti ni legendarni I. G. Thalberg iz MGM-a: *San ivanjske noći* (W. Dieterle i M. Reinhardt, 1935), *Louis Pasteur — spasitelj čovječanstva* (W. Dieterle, 1935), *Rat gangsterima* (W. Keighley, 1935), *Poručnik indijske brigade* (M. Curtiz, 1936), *Život Emilea Zole* (W. Dieterle, 1937), *Robin Hood* (M. Curtiz i W. Keighley, 1938), *Patrola u zoru* (E. Goulding, 1938), *Obracun u podzemlju* (R. Walsh, 1939), *Oni voze noću* (R. Walsh, 1940), *Pismo* (W. Wyler, 1940), *Narednik York* (H. Hawks, 1941), *Malteški sokol* (J. Huston, 1941), *Umrli su u čizmama* (R. Walsh, 1941), *Visoka Sierra* (R. Walsh, 1941), *Fićfirić sa Sjevera* (M. Curtiz, 1942), *Casablanca* (M. Curtiz, 1942), *Kings Row* (S. Wood, 1942), *Straža na Rajni* (H. Shumlin, 1943) i dr. W. je — vežući se na po više godina uz vrsne redatelje — kao producent bolje »funkcionirao« pod paskom J. Warnera negoli samostalno (1944–48. u sklopu Warner Brosa, kasnije u Paramountu). Ipak, među mnoštvom filmova koje je producirao nakon 1943 (mahom komerc. projekata), nalazi se i više značajnih: *Neobična ljubav Marthe Ivers* (1946) L. Milestonea, *Vrati se, mala Shebo* (1952) i *Tetovirana ruža* (1955) Da. Manna, *Artisti i modeli* (1955) i *Hollywood ili propast* (1956)

F. Tashlina, *Obratun kod O. K. Corrala* (1957) i *Posljednji vlak iz Gun Hilla* (1959) J. Sturgesa, *Beckett* (1964) P. Glenvillea, *Sinovi Katie Elder* (1965) i *Čovjek zvan Hrabrost* (1969) H. Hathaway, *Ana od tisuću dana* (1969) i *Marija Stuart* (1971) Ch. Jarrota i dr. Povukao se 1975, nakon što je u raznim svojstvima surađivao u više od 400 filmova. Objavio je autobiografiju *Stvaralac zvijezda* (Starmaker. The Autobiography of Hal Wallis, London 1979).

Njegova supruga **Martha Hyer** je glumica.

Ostali važniji filmovi: *Patrola u zoru* (H. Hawks, 1930); *Senzacija* (M. LeRoy, 1931); *Slatka Adelina* (M. LeRoy, 1935); *Kapetan Blood* (M. Curtiz, 1935); *Kopačice zlata iz 1937.* (L. Bacon, 1936); *Kraljević i prosjak* (W. Keighley, 1937); *Kid Galahad* (M. Curtiz, 1937); *Slim* (R. Enright, 1937); *Žudim za ljubavlju* (A. Mayo, 1937); *Tovariš* (A. Litvak, 1937); *Zaljubljeni svoju gospu* (M. Leisen, 1937); *Bijeli stjegovi* (E. Goulding, 1938); *Četiri kćeri* (M. Curtiz, 1938); *Momak susreće djevojku* (L. Bacon, 1938); *Sestre* (A. Litvak, 1938); *Učinili su me zločincem* (B. Berkeley, 1939); *Nije vrijeme za komediju* (W. Keighley, 1939); *Juarez* (W. Dieterle, 1939); *Usidjelica* (E. Goulding, 1939); *Privatni život Elizabete i Es-sexa* (M. Curtiz, 1939); *Čudesna kugla doktora Ehrlicha* (W. Dieterle, 1940); *Reuter javlja* (W. Dieterle, 1940); *Borbeni 69* (W. Keighley, 1940); *Suha zona* (W. Keighley, 1940); *Tri života jedne žene* (A. Litvak, 1940); *Grad koji valja osvojiti* (A. Litvak, 1940); *Brat Orhideja* (L. Bacon, 1940); *Morski orao* (M. Curtiz, 1940); *Virginia City* (M. Curtiz, 1940); *Put za Santa Fe* (M. Curtiz, 1941); *Morski vuk* (M. Curtiz, 1941); *Velika laž* (E. Goulding, 1941); *Izvan magle* (A. Litvak, 1941); *Vagoni putuju noću* (R. Enright, 1941); *Plavuša* (R. Walsh, 1941); *Radna snaga* (R. Walsh, 1941); *Zaručnica je stigla* (W. Keighley, 1941); *Čovjek koji je došao na večeru* (W. Keighley, 1942); *Muška životinja* (E. Nugent, 1942); *U ovom našem životu* (J. Huston, 1942); *Junaci avijacije* (H. Hawks, 1943); *Bijeg iz Gijane* (M. Curtiz, 1944); *Kovčeg za Saratogu* (S. Wood, 1945); *Ljubavna pisma* (W. Dieterle, 1945); *Tražeci vjetar* (W. Dieterle, 1946); *Hodam sam* (B. Haskin, 1948); *Zalim, pogrešan broj* (A. Litvak, 1949); *Moja prijateljica Irma* (G. Marshall 1949); *Thelma Jordan* (R. Siodmak, 1949); *Pješčano uše* (W. Dieterle, 1949); *Bijesni* (A. Mann, 1950); *Mračni grad* (W. Dieterle, 1950); *Crvena planina* (W. Dieterle, 1951); *Dvotji vjetar* (G. Cukor, 1957); *Ljeto i dim* (P. Glenville, 1961); *Bosonoga u parku* (G. Saks, 1967); *Ljubavna priča jednog detektiva* (C. Reed, 1971); *Don je mrtav* (R. Fleischer, 1973).

VI. T.

WALLON, Henri, franc. psiholog i teoretičar filma (1879—1962). Suradnik časopisa »Revue Internationale de Filmologie«, profesor na Collège de France. Film smatra najsavršenijim vidom posredne percepcije stvarnosti, koja se od izvan-film. opažaja razlikuje po tome što: a) ne daje isti odnos identiteta između vizualnoga i auditivnoga; b) primorava nas da niz sukcesivnih slika integramo u predodžbu, a ne poznaje anticipaciju kojom se pojedine senzacije uključuju u cjelinu utiska; c) skokovita je, nekontinuirana; d) suprotstavlja naše fiz. biće vizualnom nizu na ekranu, jer oni ne pripadaju istomu iskustvenom polju; e) često potpuno preobrne odnose između pokretnih i nepokretnih predmeta. Sve ovo dovodi do depersonalizacije gledaoca, koji se mora oslanjati o identifikaciju s junacima; usprkos tome, on doživljuje sliku kao stvarnosnu, zato što pokret briše razliku između perceptivnih kategorija pro-

stora i vremena te što, čvrsto vezujući pažnju za sebe, ukida gledaočev osjećaj za vlastitu ličnost i svijet oko nje u korist predstave na ekranu (*Opazajni čin i film* — L'acte perceptif et le cinéma, 1953).

Ostali značajni radovi iz film. teorije: *O nekim psihološkim problemima koje postavlja film* (De quelques problèmes psychologiques que pose le cinéma, 1947); *Filmski prostor i vrijeme* (L'espace et le temps filmique, 1952).

Du. S.

WALSH, David M., am. snimatelj. Clan A. S. C. Višegodišnji asistent snimatelja 60-ih godina, samostalno snima od 1970. Majstor fotografije u boji, osobito uspješno surađuje sa W. Allenom (*Sve što ste odvojek željeli znati o seksu*..., 1972; *Povampireni Miles*, 1973), H. Rossom (*Sunčani momci*, 1975; *Djevojka za zbgom*, 1977; *Apartman hotela California*, 1978; *Morao bih biti na filmu*, 1982; *Povratak Maxa Dugana*, 1983), A. Hillerom (*Ludi svijet Juliusa Vroodera*, 1974; *W. C. Fields i ja i Srebrna strijela*, oba 1976; *Svojta*, 1979; *Voderenje ljubavi*, 1982; *Romantična komedija*, 1983; *Učitelji/Profesori su poludjeli*, 1984; *Pojtera za muškom svinjom*, 1987) i H. Zieffom (*Kućne posjete*, 1978; *Judy u uniformi*, 1981; *Nevjerno tvoja*, 1984). Mnogo radi i za televiziju (posebno od 80-ih godina).

Ostali važniji filmovi: *Serife, ovo je zemlja nasilja* (J. Frankenheimer, 1970); *Čovjek koga je teško ubiti* (W. A. Fraker, 1970); *Dvoboj* (L. Johnson, 1971); *Nasmijani policajac* (S. Rosenberg, 1973); *S druge strane planine* (L. Pearce, 1975).

Mar. S.

WALSH, Kay, brit. glumica i scenaristica (London, 1914). Karijeru otpočinje kao plesačica-zboristica u muz. revijama, potom u varijetetu. Na filmu od 1934. Karijera joj je u usponu od poč. 40-ih godina, kada upoznaje D. Leana (tadašnjeg supruga). Crvenokosa, bljedoputa i pjegava, najuspješnija je u ulogama narodskih (*cockney*) tipova, često s negativnim značajkama: »crne ovce« u *Sretnoj obitelji/Obitelji Gibson* (1944) i djevojke lopova Billa Sykesa u *Oliveru Twistu* (1948) D. Leana (s kojim surađuje i kao koscenaristica *Velikog iščekivanja*, 1946), te kao učenjivačica u *Tremi* (1950) A. Hitchcocka. Pedesetih godina — zbog bolesti — ima zastoj u karijeri; nakon toga posvećuje se uglavnom kazalištu i televiziji, dok na filmu povremeno tumači zapažene karakterne uloge (npr. *Konjska gubica*, 1959, i *Melodije slave*, 1960, R. Neamea, te *Vladajuća klasa*, 1972, P. Medaka).

Ostale važnije uloge: *Borimo se na moru* (N. Coward i D. Lean, 1942; i koscenaristica); *Čovjek listopada* (R. W. Baker, 1947); *Magnet* (Ch. Friend, 1950); *Encore* (omnibus, 1952); *Mlada Bess* (G. Sidney, 1953); *Zakupljeni život* (Ch. Friend, 1954); *Mračna sjena* (L. Gilbert, 1955); *Soba u obliku slova L* (B. Forbes, 1962); *80 000 sumnjivih* (V. Guest, 1963); *Svjeta cirkusa* (H. Hathaway, 1964); *Scrooge* (R. Neame, 1970).

Mi. Šr.

WALSH, Raoul, am. redatelj, scenarist i glumac (New York, 11. III 1887 /negdje 1892/ — Simi Valley, California, 31. XII 1980). Sin Irca i Španjolke, diplomirao na sveučilištu Seton Hall; u mladosti se bavio kroćenjem konja. Kaz. glumac od 1910, istodobno se okušao i kao dramski pisac. Film. karijeru otpočinje 1914. kao glumac kompanije Biograph, gdje ubrzo postaje i asistent D. W. Griffitha. Ovaj mu 1915. povjerava ulogu Lincolnova atentatora J. W. Bootha u *Radanju jedne nacije*, a iduće godine W. je pomoćnik redatelja u *Netrpeljivosti*; u tom razdoblju glumi u više od 20 filmova. Već 1912. sa Ch. Cabanneom korežira *Život generala Ville* (The Life of General

Villa), spoj igr. filma i autentičnih akcija P. Ville. Njegovi najpoznatiji nij. filmovi su *Bagdadski lopov* (The Thief of Bagdad, 1924) sa D. Fairbanksom, prva verzija popularne priče iz *Tisuću i jedne noći*, te *Cijena slave* (What Price Glory?, 1926) prema drami M. Andersona, s temom o I. svj. ratu (jedan od prvih filmova s nekim sekvencama u boji). Ugled jednog od najpoznatijih hollywoodskih redatelja učvršćuje filmovima *Carmenine ljubavi* (The Loves of Carmen, 1927) po P. Mériméeu, sa D. Del Rio i V. McLaglenom, i *Sadie Thompson* (1928) po S. Maughamu, sa G. Swanson i L. Barrymoreom, pa stoga dobiva priliku da režira prvi zv. film u eksterijeru *U staroj Arizoni* (In Old Arizona, 1929); za snimanja gubi desno oko, pa film dovršava I. Cummings.

Od tada više ne glumi; posvetivši se režiji, radi za sve velike kompanije (u nij. razdoblju najviše za Fox, od 1939. uglavnom za Warner Bros) i s gotovo svim velikim zvijezdama. Prvi njegov značajni zv. film je vestern *Veliki put* (The Big Trail, 1930), u kome J. Wayne započinje karijeru »najvećega filmskog kauboja«. Tada dovršava i tetrilogiju o poručnicima Flaggi u *Quirtu* (započetu *Cijenom slave*), sa V. McLaglenom i E. Loweom: *Razroki svijet* (The Cock-eyed World, 1929), *Zene svih zemalja* (Women of All Nations, 1931) i *Pod pritiskom* (Under Pressure, 1935). Do kraja 30-ih godina nameće se i režijom musicala i komedija (npr. *Klonđike Annie*, 1936 /u gl. uloji M. West/; *Artisti i modeli* — Artists and Models, 1937; *St. Louis Blues*, 1939). Sugestivnom gangsterskom melodramom *Obratun u podzemlju* (The Roaring Twenties, 1939) sa J. Cagneyjem i H. Bogartom otpočinje najkreativnije razdoblje karijere. Ističe se atraktivni vestern o Quantrillovim odmetnicima *Crna komanda* (Dark Command, 1940); *Oni voze noću* (They Drive by Night, 1940) i *Visoka Sierra* (High Sierra, 1941), oba sa H. Bogartom, svrstavaju ga među utemeljitelje am. → *crnog filma*, dok *Plavuša* (Strawberry Blonde, 1941), sa R. Hayworth i J. Cagneyjem, predstavlja uspjeh romant. komedije (s melodramskim elementima) u eri *screwballa*. Po dijelu kritike njegovo najbolje ostvarenje je vestern *Umrli su u čizmama* (They Died with Their Boots on, 1941), furiozno dinamična biografija generala Custer, s »ulativativnim izdanjem« E. Flynna, idućih nekoliko godina Walshova omiljenog glumca (npr. u biografskoj komediji o boksaču J. Corbettu *Džentlmen Jim* /Gentleman Jim/, 1942, i verističkoj ratnoj pustolovini *Čilj: Burma* /Objective Burma/, 1944). Velik uspjeh je i film *Progonjen* (Pursued, 1947), gdje u obrasce vesterna uvodi atmosferu *film noir*a, ostvarujući vrlo upečatljivu »studiju lika« (R. Mitchum). God. 1949. režira svoj najuspješliji krim. film *Usijanje* (White Heat), sa J. Cagneyjem kao neurotičnim gangsterom s Edipovim kompleksom. Vrhunski populizam baziran na tradiciji film. »naive« iz 20-ih godina, ostvaren unutar žanrovskih obrazaca ali obogaćen vitalnošću, duhovitošću i ritmom, dokazuje i 50-ih godina nizom akcionih filmova (npr. vesterni *Pustinja straha* — Along the Great Divide, 1951, sa K. Douglasom, i *Zadatak kapetana Wyatta* — Distant Drums, 1951, sa G. Cooperom, pomorska pustolovina *Kapetan Horatio Hornblower* — Captain Horatio Hornblower R. N., 1951, te gusarski film *Crnobradi gusar* — Blackbeard the Pirate, 1952), ponekad i niskobudžetnih, u kojima najčešće nastupaju G. Cagle, G. Peck i R. Hudson. Izvan toga izdvajaju se surova polit. melodrama *Lav je na ulicama* (A Lion Is in the Streets, 1953) sa J. Cagneyjem, *Banda anđela* (Band of Angels, 1957), uspio pokušaj evociranja



R. WALSH,
Visoka Sierra (H.
Bogart)



R. WALSH,
Usijanje (J.
Cagney)

duha i atmosfere superspektakla *Prohujalo s vihorom* (1939), te ratni spektakl antiratne poruke *Goli i mrtvi* (The Naked and the Dead, 1958) po romanu N. Mailera. Ozbiljno narušena vida i na lijevo oko, karijeru završava dinamičnim »proindijanskim« vesternom *Udaljena truba* (A Distant Trumpet, 1964). Režirao je oko 125 filmova (pouzdanje 111), od toga nešto manje od polovice nijemih; pretpostavlja se da je za većinu nijemih napisao i scenarije. Objavio je autobiografiju *Svatko u svoje vrijeme* (Each Man in His Time, 1974).

Njegov brat **George Walsh** i prva supruga **Miriam Cooper** bili su poznati glumci nij. razdoblja.

Ostali važniji filmovi: *Regeneracija* (The Re-generation, 1915); *Carmen* (1915); *Zmija* (The Serpent, 1916); *Istočno od Sueza* (East of Suez, 1925); *Lutalica* (The Wanderer, 1925); *Dama iz harema* (The Lady of the Harem, 1926); *Ja, gangster* (Me Gangster, 1928); *Čovjek koji se vratio* (The Man Who Came Back, 1931); *Žuti pasoš* (The Yellow Ticket, 1931); *Divlja djevojka* (Wild Girl, 1932); *Ja i moja cura* (Me and My Gal, 1932); *U Hollywood* (Going Hollywood, 1933); *Hladovina* (The Bowery, 1933); *Velike smeđe oči* (Big Brown Eyes, 1936); *Skok za slavu* (Jump for Glory, 1937); *Radna snaga* (Manpower, 1941); *Beznažno putovanje* (Desperate Journey, 1942); *Pozadina opasnosti* (Background to Danger, 1943); *Progon na sjeveru* (Northern Pursuit, 1943); *Nesigurna slava* (Uncertain Glory, 1944); *Salty O'Rourke* (1945); *Rog trubi u ponoć* (The Horn Blows at Midnight,

1945); *Čovjek koga volim* (The Man I Love, 1946); *Srebrna rijeka* (Silver River, 1948); *Odrad za borbu* (Fighter Squadron, 1948); *Teritorij Colorado* (Colorado Territory, 1949, western-remake *Visoke Sierre*); *Aleja slave* (Glory Alley, 1952); *Svijet u njegovim rukama* (The World in His Arms, 1952); *Revolverašev bijes* (Gun Fury, 1953); *Saskatchewan* (1954); *Bojni poklič* (Battle Cry, 1954); *Visoki ljudi* (The Tall Man, 1955); *Pobuna Mamie Stover* (The Revolt of Mamie Stover, 1956); *Kralj i četiri kraljice* (The King and Four Queens, 1956); *Serif slomljene vilice* (The Sheriff of Fractured Jaw, 1959); *Ljubav vojnika* (A Private's Affair, 1959); *Estera i kralj* (Esther e il re, 1960, u Italiji).

LIT.: *M. Marmin*, Raoul Walsh, Paris 1970; *K. Canham*, The Hollywood Professionals, New York 1973; *Ph. Hardy*, Raoul Walsh, Colchester 1974; *E. Comozio*, Raoul Walsh, Firenze 1981; *J. Casas*, Raoul Walsh, Madrid 1982.

Dr. Je.

WALTERS, Charles, am. redatelj i koreograf (New York, 17. XI 1911 — Malibu, California, 13. VIII 1982). Studirao na sveučilištu Southern California. Od 1934. plesač u noćnim klubovima i kazalištu, kasnije i glumac u musicalima. Od 1940. koreograf; u tom svojstvu 1942. dolazi na film, radeći za kompaniju MGM (npr. *Predstavljanje Lily Mars i Luda djevojka*, oba 1943, N. Turoga; *Du Barry je bila dama*, 1943, R. Del Rutha; *Srest ćemo se u St. Louisu*, 1944, i *Priče s Broadwaya*, 1946, V. Minnellija; *Vikend u Waldorfu*, 1945, R. Z. Leonarda; *Ljetni praznici*, 1948, R. Mamouljana). Od 1947 (*Dobre vijesti* — Good News) i sam režira, postaviš ubrzo jedan od četvorice najuglednijih redatelja musicala MGM-a (uz

V. Minnellija, S. Donena i G. Sidneyja); svojim je red. projektima često i koreograf. Radeći gotovo isključivo u tom žanru, ostvaruje neke od najoriginalnijih sekvenci njegove povijesti: npr. zračni ples F. Astairea u *Ljepotici iz New Yorka* (The Belle of New York, 1952) i susret E. Williams sa Tomom i Jerryjem u filmu *Opasno je kad pada kiša* (Dangerous When Wet, 1953). U *Barkleyjevima s Broadwaya* (The Barkleys of Broadway, 1949) posljednji je put sastavio tandem Astaire//Rogers. Nominaciju za Oscar za režiju stječe musicalom *Lili* (1953) sa L. Caron, no njegovim se najuspjelijim red. ostvarenjem ipak smatra muz. melodrama *Visoko društvo* (High Society, 1956) sa G. Kelly, B. Crosbyjem i F. Sinatrom. Režiravši 21 igr. film, povlači se 1966 (*Hodaj, ne trči* — Walk Don't Run); reaktivira se poč. 70-ih godina kao redatelj tv-showova L. Ball, s kojima ima velikog uspjeha.

Ostali važniji filmovi: *Uskršnja svečanost/Velika parada* (Easter Parade, 1948); *Ljetno kazalište/Ljetno gostovanje* (Summer Stock, 1950); *Karneval u Texasu* (Texas Carnival, 1951); *Ljubavna pjesma/Nježna pjesma* (Torch Song, 1953, i glumac-plesač); *Stvorena za ljubav* (Easy to Love, 1953); *Staklena papučica* (The Glass Slipper, 1954); *Nježna zamka* (The Tender Trap, 1955); *Ne prilazi vodi* (Don't Go Near the Water, 1957); *Pitaj bilo koju* (Ask Any Girl, 1949); *Molim, ne jedi tratinčice* (Please Don't Eat the Daisies, 1960); *Jumbo* (Jumbo/Billy Rose's Jumbo, 1962); *Neuništiva Molly Brown* (The Unsinkable Molly Brown, 1964).

Dr. Je.

WALTHALL, Henry B., am. glumac (Shelby, Alabama, 16. III 1878 — Hollywood, 17. VI 1936). Studirao pravo. Profesionalnu glum. karijeru otpočinje 1898. u New Yorku; već poč. XX st. je broadwayska zvijezda. Na filmu od 1909 (kompanija Biograph). Tipičan »protagonist-junak«, do 1915. jedan je od omiljenih glumaca D. W. Griffitha; nastupajući uz zvijezde nij. filma M. Pickford, L. Gish i B. Sweet, ističe se u filmovima *U starom Kentuckyju* (1909), *Pippa prolazi* (1909), *Ramona* (1910), *Prijatelji* (1912), *Žudita iz Betulije* (1914), *Bijeg* (1914), *Osvetnička savjest* (1914), *Dome, slatki dome* (1914) i *Rađanje jedne nacije* (1915), gdje likom Bena Camerona, osnivača Ku-Klux-Klana, ostvaruje svoju najbolju ulogu. Nakon toga prelazi u kompaniju Essanay, gdje je — po odlasku F. X. Bushmana — neko vrijeme prva zvijezda. U 20-im godinama karijera mu opada, a od 1926. nastupa u sporednim ulogama, stekavši ugled pouzdanog epizodista.

U ranom razdoblju filma, kada je još jak utjecaj kazališta, W. je jedan od prvih glumaca koji odustaje od teatralnosti i razvija suzdržaniji, mediju primjereniji glum. stil. Tako njegove interpretacije bizarnih, često neurotičnih likova (npr. E. A. Poea u *Gavranu*, 1915, Ch. Brabina) svojom uvjerljivošću odskakuju od standarda tog vremena.

Ostale važnije uloge: *Velika ljubav* (D. W. Griffith, 1918); *Tri lica na istok* (R. Julian, 1926); *Grimizno pismo* (V. Sjöström, 1926); *Put za Mandalay* (T. Browning, 1927); *London poslije ponoći* (T. Browning, 1927); *Voli me i svijet je moj* (E. A. Dupont, 1927); *Krila* (W. A. Wellman, 1927); *Most u San Luis Rey* (Ch. Brabin, 1929); *Abraham Lincoln* (D. W. Griffith, 1930); *Neobični interludij* (R. Z. Leonard, 1932); *Koliba u polju pamuka* (M. Curtiz, 1932); *Četrdesetdruga ulica* (L. Bacon, 1933); *Viva Villa!* (J. Conway i H. Hawks, 1934); *Sudac Priest* (J. Ford, 1934); *Priča o dva grada* (J. Conway, 1935); *Demonska lutka* (T. Browning, 1936); *Kliper za Kinu* (R. Enright, 1936).

B. Vid.

WALTON, William Turner, brit. skladatelj (Oldham, 29. III 1902 — Ischia, Italija, 8. III 1983). Kao dječak pjevao u zboru katedrale u Oxfordu. U glazbi uglavnom samouk, već 1919. javio se zapaženim klavirskim kvartetom; usavršavao se kod H. Allena i E. J. Denta. Jedan od najznačajnijih brit. skladatelja XX st., isprva je bio pristalica antiromant. smjera (dijelom atonalnog), dok se kasnije služio neoromant., melodijskim ekspresivnim stilom. Podjednako umješan melodičar, polifoničar i instrumentator, W. je skladao simfonije, opere, baletе, orkestralnu, vokalnu, komornu i crkvenu glazbu. Na filmu od 1935. ugled stječe surađujući sa P. Czinnerom (*Ne izbjegavaj me i Kako vam drago*, oba 1936; *Ukradeni život*, 1939). Za II svj. rata sklada samo film. muziku. Na svojoj partituri za film *Prvi od malo njih* (L. Howard, 1942) zasnovao je kasnije klas. koncertno djelo *Spitfire Prelude and Fugue*; sl. popularnost stekla je i muzika iz filma *Henrik V* (1944) L. Oliviera, suradnja s kojim je najrepzentativnija za Waltonov film. opus (*Hamlet*, 1948; *Richard III*, 1956; *Tri sestre*, 1970). God. 1951. stekao je počasno plemstvo (*Sir*).

Ostali važniji filmovi: *Major Barbara* (H. French i D. Lean, 1941); *Prednjak je došao u Francusku* (Ch. Friend, 1941); *Najbliži rođak* (Th. Dickinson, 1942); *Bitka za Britaniju* (G. Hamilton, 1969, sa R. Goodwinom). Ni. Š.

WANAMAKER, Sam, američko-brit. glumac i redatelj (Chicago, 14. VI 1919). Studirao na sveučilištu Drake, glumu učio u chikaškom Goodman Theateru. Vrlo mlad probija se na Broadwayu, gdje nakon II svj. rata i režira. Na filmu debitira 1948 (*Moja djevojka Tisa E. Nugenta*), ali je ubrzo — u doba »lova na vještice« — kao ljevičar primoran emigrirati u Vel. Britaniju. Vrlo zapažen likom tal. useljenika u SAD u doba depresije u filmu neorealit. inspiracije *Daj nam danas* (E. Dmytryk, 1949), ipak uglavnom (kao glumac i redatelj) djeluje u kazalištu. Film. karijeru nastavlja 60-ih godina (*Betonska džungla*, 1960, J. Loseyja) izmjenično u Vel. Britaniji i u SAD, gdje od 1969. i režira. Od njegovih 5 red. projekata ističu se žestoki špijunski thriller *Izvršitelj* (The Executioner, 1970), western *Catlow — Robin Hood Zapada* (Catlow, 1971) i film. bajka *Tigrove oči* (Sinbad and the Eyes of the Tiger, 1977) sa spec. efektima R. Harryhausena. Kao glumac i redatelj radi i na televiziji (u obje sredine).

Njegova kći **Zoe Wanamaker** je glumica u Vel. Britaniji.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Taras Bulba* (J. L. Thompson, 1962); *Velikanstveni ljudi u letjećim mašinama* (K. Annakin, 1965); *Špijun koji je došao iz hladnoće* (M. Ritt, 1966); *Opasan put* (S. Holt, 1967); *Dan kad su ribe...* (M. Cacoyannis, 1967); *Stoj, pucati ču!* (B. Kulik, 1967); *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976); *Smrt na Nilu* (J. Guillermin, 1978); *Judy u uniformi* (H. Zieff, 1981); *Superman IV* (S. J. Furie, 1987). Mi. Šr.

WANGER, Walter (puno ime **W. Feuchtwanger**), am. producent (San Francisco, 11. VII 1894 — New York, 8. XI 1968). Studirao na sveučilištu Dartmouth. Sudjelovao u I svj. ratu, potom — kao član am. delegacije — na mirovnoj konferenciji u Parizu. God. 1921. postaje »lovac na talente i književne predložke« kompanije Paramount. Kao rukovoditelj produkcije i producent idućih godina radi za vodeće hollywoodske tvrtke: u Paramountu, među ostalim, producira *Aplaus* (R. Mamoulian, 1929) i *Tikvane* (J. Florey, 1929),

prvi film braće Marx, u MGM-u *Kraljicu Kristinu* (R. Mamoulian, 1934), u United Artistsu *Samo jednom se živi* (F. Lang, 1937), *Priče se događaju noću* (F. Borzage, 1937), *Poštansku kočiju* (J. Ford, 1939) i *Stranog dopisnika* (A. Hitchcock, 1940), u Universalu *Prolaz u kanjonu* (J. Tourneur, 1946) itd. Sa F. Langom i svojom suprugom (do 1965) J. Bennett osniva kompaniju *Diana Productions*, u kojoj proizvodi *Grimiznu ulicu* (1946) i *Tajnu iza vrata* (1948) F. Langa. Samostalni producent od 1948, posebno se ističe prestižnim projektima *Ivana Orleanska* (V. Fleming, 1948), *Trenutak lakoumnosti* (M. Ophüls, 1949) i *Pobuna u bloku 11* (D. Siegel, 1954); potonji je proizveo po izdržavanju tromjesečne zatvorske kazne zbog pokušaja umorstva (iz ljubomore) J. Langa, posrednika J. Bennett. Zadnji mu je uspjeh *Zelim živjeti* (1958) R. Wisea. Karijeru završava kao producent *Kleopatre* (J. L. Mankiewicz, 1963), svoje dugogodišnje opesije koja se pretvorila u jedan od najvećih komerc. fijskask Hollywooda svih vremena (zbog prekoračenja troškova, zamijenio ga je D. F. Zanuck). Vrlo obrazovan, često je istupao kao glasnogovornik i »filozof« film. industrije. Objavio je memoarsku knjigu *Moj život s Kleopatrom* (My Life with Cleopatra, New York 1963/ sa J. Hyamsom/).

Ostali važniji filmovi: *Gorki čaj generala Yena* (F. Capra, 1932); *U Hollywood* (R. Walsh, 1933); *Gabrijel nad Bjelom kućom* (G. Le Cava, 1933); *Privatni svjetovi* (G. La Cava, 1935); *Mary Burns — pobjegla iz zatvora* (W. K. Howard, 1935); *Staza usamljenog bora* (H. Hathaway, 1936); *Raspikula* (R. Walsh, 1936); *Dublerka* (R. Garnett, 1937); *Blokada* (W. Dieterle, 1938); *Alžir* (J. Cromwell, 1938); *Vječno tvoj* (T. Garnett, 1939); *Kuća u zatonu* (A. Mayo, 1940); *Dugo putovanje kući* (J. Ford, 1940); *Zalazak sunca* (H. Hathaway, 1941); *Slom* (S. Heisler, 1947); *Tulsa* (S. Heisler, 1949); *Crna knjiga* (A. Mann, 1949); *Inovacija kradljivaca tijela* (D. Siegel, 1956). D. Žč.

WARDEN, Jack, am. glumac (Newark, New Jersey, 18. IX 1920). Isprva profesionalni igrač baseballa i boksač; za II svj. rata padobranac. Kaz. karijeru otpočinje 1945. u Dallasu; ubrzo prelazi na Broadway. Na filmu od 1951. kao epizodist (npr. *Odavde do vječnosti*, 1953, F. Zinnemann). Među vodeće am. karakterne glumce svrstava se likovima porotnika u *Dvanaest gnjevnih ljudi* (S. Lumet, 1957), odn. »okorjelog neženje« u *Momačkoj večeri* (De. Mann, 1957). Iako najčešće u ulogama silovitih ili autoritativnih osoba, nominacije za Oscar za epizodu stječe komičnima (*Hollywoodski frizer*, 1975, H. Ashbyja i *Nebo može čekati*, 1978, B. Henryja i W. Beattyja). Mnogo glumi i na televiziji (npr. naslovni lik u tv-seriji o E. J. Hooveru).

Ostale važnije uloge: *Darbyjevi rangeri* (W. A. Wellman, 1957) *Plovi tiho, plovi duboko* (R. Wise, 1958); *Krik i bijes* (M. Ritt, 1959); *Ona vrst žene* (S. Lumet, 1959); *Taj prokleti Donovan* (J. Ford, 1963); *Doviđenja, Braverman* (S. Lumet, 1968); *Čovjek koji je volio Cat Dancing* (R. C. Sarafian, 1973); *Billy Dva Šešira* (T. Kotcheff, 1973); *Duddy visoko leti* (T. Kotcheff, 1974); *Svi predsjednikovi ljudi* (A. J. Pakula, 1976); *Smrt na Nilu* (J. Guillermin, 1978); *Sampion* (F. Zeffirelli, 1979); *Pravda za sve* (N. Jewison, 1979); *Dobrodošli, Mr. Chance* (H. Ashby, 1980); *Presuda* (S. Lumet, 1982); *Praskalice* (L. Malle, 1983); *Septembar* (W. Allen, 1987); *Svatko pobjeđuje* (K. Reisz, 1989). Mi. Šr.

WARHOL, Andy (pr. ime **Andrew Warhola**), am. slikar i sineast (Cleveland, Ohio, 8. VIII 1927

/negdje 1926/ — New York, 22. II 1987). Iz obitelji češ. podrijetla, studirao primijenjenu umjetnost na Carnegie Institute of Technology. Poč. 60-ih godina skreće pozornost ekscentričnim rješenjima u slikarskom postupku koji često koristi fotografiju, tehnologiju kopiranja-štampanja i deformiranje slike (*pop-art*). Jedan od pionira am. → *underground-filma*, u tom mediju zastupa koncept »minimalizma«, tj. inzistira na nepokretnoj, »zurećoj« kameri (*staring camera*), što je najočitije u filmovima iz 1963: *Spavanje* (Sleep), *Sišanje* (Haircut) i *Jedenje* (Eat); u samo po 1 kadru, dulje vremena, prikazuje kako čovjek spava, jede ili ga šišaju, dok u *Empire State Buildingu* (1965) kamera nekoliko sati fiksira fasadu čuvenoga newyorškog oblakodera. Reakcija na njegove filmove bila je dvojaka: avangardni estetičari u njima su vidjeli značajne eksperimente s film. vremenom i prostom, a široka publika tek dosadni ekshibicionizam. U donjem dijelu Manhattana W. je osnovao studio (nazvan *Factory*), oko kojeg je okupio veći broj istomišljenika koji su sudjelovali u njegovim eksperimentima, a neki i postigli popularnost (nazivajući se *superstars*: npr. Viva, Ultra Violet, Candy Darling i Mario Montez). Najaktivniji mu je suradnik bio → P. Morrissey, koji je sa Warholom korežirao više filmova (npr. *Usamljeni kauboji* — Lonesome Cowboys, 1968; *Plavi film* — Blue Movie, 1969; *L'amour*, 1973), a kasnije u potpunosti preuzeo režiju projekata Warholove produkcije. Za razliku od ranijih Warholovih filmova koji na nekonvencionalan način poniru u najintimnije odnose među ljudima (uključujući transseksualnost i homoseksualizam), kasniji inzistiraju na komercijalizmu i trivijalnijem tretiranju seksa.

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Poljubac* (Kiss, 1962); *Kuhinja* (Kitchen, 1966); *Djevojke iz Chelseaja* (The Chelsea Girls, 1967); *Film od 24 sata* (24-hour Movie, 1967).

LIT.: J. Coplans, Andy Warhol, New York 1970; R. Crone, Andy Warhol, New York 1970; P. Gidal, Andy Warhol, New York 1970; J. Wilcox, The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol, New York 1971; S. Koch, Stargazer: Andy Warhol and His Films, s. 1. 1973; C. Haenlein (urednik), Andy Warhol, Hannover 1981. V. Pet.

WARM, Hermann, njem. scenograf (Berlin, 5. V 1889 — 1976). Sin trgovca, studirao primijenjenu umjetnost u Berlinu. Isprva kaz. scenograf u berlinskom Schillertheateru, potom u Düsseldorfu. Zapažen je i kao ekspresionistički slikar — član skupine *Der Sturm*. Na filmu debitira 1912, radeći isprva za kompaniju Vitascop, potom i za DECLA Bioscop; surađuje i s jednim od zaboravljenih pionira njem. filma M. Mackom. Najznačajniji scenogr. rad izveo je, sa W. Röhrigom i W. Reimannom, u filmu *Kabinet doktora Caligarija* (R. Wiene, 1919); to je jedno od prvih djela ekspresionističke scenografije (koja je izravno suprotstavljena dekorativnosti pov. filmova E. Lubitscha, oslonjenih — pod utjecajem ranoga tal. spektakla — na volumen i ravnomjerno osvjetljenje). Warmova rješenja odlikuje krajnja potčinjenost svih elemenata filma vizualnom efektu, kako bi se stvorila atmosfera more te potencijala tjeskoba i strava; sve je plošno, naglašeno likovno, a perspektiva ponekad poništena; oštri trokutasti oblici, deformiranost pojedinih predmeta, te narušavanje temeljnog odnosa horizontala-vertikala postali su sinonim za »najekspresivniju ekspresiju«. Već 20-ih godina radi i u inozemstvu, pa tako u Francuskoj izrađuje vrlo efektne scenografije filmova *Stradanje Ivane Orleanske* (1928) i *Vampir* (1931) C. Th. Dreyera. God. 1941. napušta Njemačku i živi u Švicarskoj, da bi se vratio 1947. i nastavio karijeru (do 1964).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Kuga u Firenci* (O. Rippert, 1919); *Pauci* (F. Lang, 1920); *Umorna smrt* (F. Lang, 1921); *Dvorac Vogelöd* (F. W. Murnau, 1921); *Fantom* (F. W. Murnau, 1922); *Grofica Donelli* (G. W. Pabst, 1924); *Praški student* (H. Galeen, 1926); *Ljubav Jeanne Ney* (G. W. Pabst, 1927); *Jedna noć u Londonu* (L. Pick, 1927); *Dreyfuss* (G. Oswald, 1930); *Volim sve žene* (K. Lamač, 1935); *Mazurka* (W. Forst, 1935); *Praški student* (A. Robison, 1935); *Djevojačke godine jedne kraljice* (E. Engel, 1936); *Noć s carem* (E. Engel, 1936); *Mladost* (V. Harlan, 1938); *Besmrtno srce* (V. Harlan, 1939); *Geierwally* (H. Steinhoff, 1940); *Kraljevska djeca* (H. Kautner, 1949); *Hannsen* (O. W. Fischer i G. Marischka, 1955); *Hokus-pokus* (K. Hoffmann, 1964).

Da. Mć. **WARNER, David**, brit. glumac (Manchester, 29. VII 1941). Završio Kraljevsku akademiju dramskih umjetnosti (RADA) u Londonu. U kazalištu debitira 1962. i ubrzo je zapažen u komadima W. Shakespearea (1965. postaje najmlađi glumac u ulozi Hamleta); od 1963. član je Royal Shakespeare Company. Na filmu uspješno debitira epizodom bigotnog intriganta u *Tomu Jonesu* (1963) T. Richardsona, a izvanredne kritike dobiva i za prvu gl. ulogu mahnitog umjetnika u *Morganu* (1966) K. Reisa. Visok, vitak i bljedoput, duguljasta lica, djelujući blazirano, ubrzo se svrstava među vodeće brit. glumce (osobito uspješan u neobičnim, složenim, u sebi protuslovnim likovima); nastupa i u komerc. projektima (npr. *Savršeni petak*, 1970, P. Halla) i u SAD. Osobito se ističe naslovnom ulogom fanatičnog borca za pravdu u *Michaelu Kohlhaasu* (1969) V. Schlöndorffa, kao svećenik-revolveraš u *Baladi o Cable Hogueu* (1970) S. Peckinpaha i fotograf-žrtva u *Predskazanju* (1976) R. Donnera, te nastupom u kompjutorskom filmu *Tron* (1982) S. Lisbergera. Do 1989. igrao je u oko 40 filmova. Zapaženo glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Obrana optužuje* (J. Frankenheimer, 1968); *Galeb* (S. Lumet, 1968); *Topovi Bofors* (J. Gold, 1968); *Psi od slame* (S. Peckinpah, 1971); *Lutkina kuća* (J. Losey, 1973); *Srebrni medvjedi* (I. Passer, 1976); *Željezni križ* (S. Peckinpah, 1977); *Providnost* (A. Resnais, 1977); *Doba nevinosti* (A. Bridges, 1977); *Trideset i devet stepenica* (D. Sharp, 1978); *Pod okriljem noći* (A. Hiller, 1980); *Otok gusara* (M. Ritchie, 1980); *Vučja družina* (N. Jordan, 1984); *Hannin rat* (M. Golan, 1988).

B. Vid. **WARNER, Jack L.**, am. producent podrijetlom iz Kanade (London, Ontario, 2. VIII 1892 — Los Angeles, 9. IX 1978). Najmlađe od 12 djece u obitelji polj. Zidova, zarana — uz braću Harryja (1881–1958), Alberta (1884–1967) i Sama (1888–1927) — sudjeluje u očevim poslovima. God. 1903. braća zakupljuju *nickelodeon* u Newcastlu, u kojem W. preuzima i ulogu zabavljača u stankama. Nakon 2 godine braća ulaze u film. distribuciju, a od 1912. sve se više angažiraju i u proizvodnji. W. dulje vremena »traži svoje mjesto« u obiteljskom poslu, koji vode najbrag-zovaniji Sam i financijski nadareni Harry; čak se proglašuje »nadarenim glumcem« i nastupa u prvim filmovima njihove kompanije (što će ostaviti trajan pečat na njegovu kasnijem *imageu* velikog šefa studija). Tek 1917. film *Moje četiri godine u Njemačkoj* W. Nigha pribavlja im zamašniji kapital, a 1922 — uz posuđenih 25 000 dolara — kupuju zemljište na Sunset Boulevardu u Hollywoodu, gdje postupno nastaje veliki studio jednostavno nazvan Warner Bros. U ojačaloj tvrtki Harry postaje predsjednik, Albert blagajnik, Sam

izvršni rukovoditelj, a Jack voditelj produkcije, u kojoj će se uložiti sve više uspinjati u »obiteljskoj hijerarhiji« (posebno poslije pojave zv. filma). U zvuk na filmu najviše je vjerovao Sam W.; na njegov poticaj prilazi se produkciji prvoga zv. filma *Pjevač jazza* (A. Crosland, 1927), no na tome se osobito angažira Jack W., uspijevši na gl. ulogu privoljeti veliku zvijezdu A. Jolsona. Kako u vrijeme premijere umire Sam W., epohalni uspjeh filma lansira Jack W. među tzv. mogule (jer njegova vlast u tvrtki postaje sve apsolutnija), a dotad skromnu kompaniju među hollywoodske »velike«. U samo nekoliko godina, prepravljajući već dovršene nij. filmove u zvučne, udeseterostručio je profite Warner Brosa, a vještom, često tiranskom politikom kompaniju je proveo i kroz krizne 30-e godine. Nadmen i arogantan, kicoš i pomalo bolesna smisla za humor, krajnji polit. konzervativac, u neprestanim sukobima sa suradnicima i namještenicima (B. Davis, O. De Havilland, H. Bogart, J. Cagney i dr.), svojom je politikom ipak iskazao sjajan osjećaj za film, producenta, redatelja i glumce. Stekavši za II svj. rata čin majora (kasnije i pukovnika), i po demobilizaciji nastavlja voditi Warner Bros — sada u sve težim uvjetima konkurencije televizije te antitrustovskih drž. zakona (koji onemogućuju vlasništvo nad kino-dvoranama). Nakon što mu Harry i Albert W. prodaju sve akcije 1956, Jack W. postaje gl. dioničar, no učestali neuspjesi sile ga na prodaju kompanije kan. tvrtki *Seven Arts*; sam do 1972. nastavlja s neovisnom produkcijom (npr. *Camelot*, 1967, J. Logana). Objavio je autobiografiju *Mojih prvih 100 godina u Hollywoodu* (My First Hundred Years in Hollywood, 1965) (→ WARNER BROTHERS).

LIT.: N. J. Zierold, *The Moguls*, New York 1969.

VI. T.

WARNER BROTHERS, skraćeno **Warner Bros.**, am. kompanija za proizvodnju i distribuciju filmova koju su 1923. osnovala braća Jack (→ J. WARNER), Harry, Albert i Sam Warner; već prije proizvodili su 2–3 filma godišnje, da bi u godini formiranja tvrtke proizveli 14. U idućih nekoliko godina braća — Harry kao predsjednik, Albert kao blagajnik, Jack kao rukovoditelj produkcije — angažiraju ambiciozne producente D. F. Zanucka, H. B. Wallisa i H. Blanka, kao i redatelja E. Lubitscha, pa ubrzo postaju jedna od vodećih hollywoodskih kompanija. God. 1925. kupuju studio → *Vitagrapha*, u kome počinju eksperimente sa zvukom na filmu, što rezultira prvim filmom sa zv. efektima (*Don Juan*, 1926, A. Croslanda), potom i prvim potpuno ton. projektom (*Pjevač jazza*, 1927, A. Croslanda). Iste godine umire Sam W., što donekle usporava uspon kompanije. Od profita ostvarenog zv. filmom W. kupuje 2 najveća prikazivačka lanca u SAD: *Stanley Corporation of America* (1928) i *First National* (1929), te tako — vertikalno povežavši film. poslovanje (proizvođač/distributer/prikazivač) — postaje najjača kinemat. kompanija u SAD. Iako za ekon. krize doživljuje rekordan gubitak (14,1 milijuna dolara 1932), relativno lako je nadživljuje prodajom jednog dijela kino-dvorana. Ipak, uspješni Zanuck odlazi, a na njegovo mjesto kao rukovoditelj proizvodnje dolazi Wallis (1933). Do 1937. W. bilježi određeni preporod, ojačana novim producentima S. Bischoffom i B. Foyem (B-filmovi), a dobiva i svoj prvi Oscar za film *Život Emilea Zole* (W. Dieterle, 1937). Nezadovoljan što je Oscar za *Casablancu* (M. Curtiz, 1942) primio Jack W., a ne on sâm, i Wallis napušta tvrtku, a zamjenjuje ga dotadašnji *casting director* S. Trilling. Poč. 50-ih godina, i pored uspjelog eksperimentiranja sa

3-D filmom i cinemascopeom, W. je prinuđena na suradnju s televizijom, što dovodi do niza efektnih jeftinih filmova u produkciji W. T. Orra (zeta Jacka W.). God. 1956. povlače se Harry i Albert W., te prodaju svoje udjele. Kan. magnat E. Hyman 1967. otkupljuje i udio Jacka W., udružujući W. sa svojom *Seven Arts Productions*, no nova tvrtka preživljuje samo do 1969. Opća kriza film. industrije pogađa i W., pa upravu preuzima indus. konglomerat *Kimney International Service* na čelu sa S. J. Rossom. Od 1971. novi se »gigant zabave« (uključene su i diskografske kompanije Atlantic i Warner/Reprise) naziva *Warner Communications Inc.*, čiji film. ogranak preuzima sposobni menadžer T. Ashley. Serijskim hitovima *Istjerivač đavola* i *Superman* popravlja financ. saldo kompanije, što ponavlja i njegov nasljednik (od 1980) R. A. Daly hitovima *Gremlini* (J. Dante, 1984) i *Batman* (T. Burton, 1989), održavajući W. u samom vrhu film. produkcijata.

Prvih godina postojanja W. se — u nedostatku pravih zvijezda — održava serijalom o psu Rin-Tin-Tinu, kostimiranim filmovima sa J. Barrymoreom i »bračnim komedijama« E. Lubitscha. U 30-im godinama posebno su uspješne muz. komedije B. Berkeleyja, biografski filmovi, te pustolovne romane sa E. Flvnnom; tada W. dokida granicu između »reprezentativnih« i B-filmova, često proizvođači kraće (do 75 min) i jeftine projekte — i sa svojim najvećim zvijezdama G. Arlissom, E. G. Robinsonom, B. Davis i J. Cagneyjem. Četrdesetih godina bilježi se osjetan pad u broju filmova (jedva oko 20 godišnje /naspram, npr., 80 u 1930/), ali i pojava potpuno autohtonog žanra (kombinacije melodrame i thrillera) → crni film (npr. *Visoka Sierra* R. Walsha i *Malteški sokol* J. Hustona, oba 1941, koji H. Bogarta promoviraju u vodeću zvijezdu kompanije). Pedesete godine, osim wide screena i 3-D tehnike, donose nove zvijezde M. Branda i J. Deana, kao i neke od najvećih vesterna uopće — *Tragače* (1956) J. Forda i *Rio Bravo* (1959) H. Hawksa. Najveći uspjesi 60-ih godina su moderni gangsterski filmovi (npr. *Bonnie i Clyde*, 1967, A. Penna), dok u idućim desetljećima primat Warner Brosa održavaju film. serije (npr. *Priljavi Harry* i *Policajska akademija*) i produkcije S. Spielberga (npr. *Gadovi*, 1984, R. Donnera).



Uz već spomenute, najstarije zvijezde Warner Brosa su A. Jolson i J. Brown, kojima se 30-ih godina pridružuju J. Blondell, P. Muni, D. Powell i O. De Havilland, 40-ih J. Garfield, L. Bacall, J. Wyman i A. Sheridan, 50-ih B. Lancaster, A. Ladd, V. Mayo, R. Scott, J. Wayne i D. Day, 60-ih N. Wood, a 70-ih tada najprofitabilniji »macho-tipovi« C. Eastwood, B. Reynolds i Ch. Reeve.

Većina najznačajnijih redatelja hollywoodskoga »zlatnog doba« radila je i za Warner Bros: uz već spomenute, F. Lloyd, R. Del Ruth, L. Bacon,

F. Borzage, F. Capra, M. LeRoy, W. A. Wellman, W. Keighley, J. Negulesco, A. Hitchcock, R. Enright i dr., dok su kasnije ugovorno vezani, npr., E. Kazan, S. Kubrick i D. Siegel, pa i glumac-redatelj C. Eastwood (preko vlastite tvrtke Malpasio).

Jedinstvenom stilu crno-bijele fotografije studija pridonijeli su snimatelji E. Haller, S. Polito, A. Edeson, T. Gaudio i S. Hickox, a vizualnoj komponenti uopće još i scenografi R. Haas, C. J. Weyl i A. Grot, te majstori spec. efekata B. Haskin i F. Jackman; vodeći scenaristi tvrtke bili su C. Robinson i H. Koch, a kompozitori M. Steiner, E. W. Korngold, R. Heindorf i F. Hollander.

Dr. Je. **WARNERCOLOR** → KOLOR

WARREN, Harry (pr. ime **Harold Guaragna**), am. skladatelj (New York, 24. XII 1893 — Los Angeles, 22. IX 1981). Iz obitelji tal. imigranata, isprva bubnjari karnevalskog orkestra. Na film dolazi kao statičar, revizijer, pomoćnik redatelja i dr. u kompaniji Vitagraph. U to vrijeme počinje skladati songove (prvi hit 1923), te ubrzo stječe afirmaciju i sklapa ugovor (1930) s kompanijom Warner Bros (kasnije radi i za 20th Century-Fox, MGM i Paramount). Posebno uspješno 30-ih i 40-ih godina surađuje sa L. Baconom i B. Berkeleyjem u nekima od najboljih film. musicala uopće, a brojne njegove teme postaju popularne u izvedbi D. Powella, A. Faye, B. Grable, J. Garland i dr.: npr. *Jeepers Creepers* (Turističko putovanje, 1939, R. Enrighta), *Chatanooga Choo Choo* (Serenada Sun Valleyja, 1941, H. Brucea Humberstonea), *You Wonderful You* (Ljetno kazalište/Ljetno gostovanje, 1950, Ch. Waltersa) te *That's Amore* (Poslužitelj na golf-igralištu, 1953, N. Tauroga), koju — u izvedbi D. Martina — koristi i N. Jewison u svom filmu *Opčinjena mjesecom* (1987). Oscarom je nagrađen za songove *Lullaby of Broadway* (Kopačice zlata iz 1935, 1935, B. Berkeleyja), *You'll Never Know* (Hello Frisco Hello, 1943, H. Brucea Humberstonea) i *On the Atcheson Topeka and the Santa Fe* (Harveyjeve djevojke, 1946, G. Sidneyja). S filma se povukao 1967. Radio je i za kazalište i televiziju.

Ostali važni filmovi: *Rimski skandali* (F. Tuttle, 1943); *Četrdesetdruga ulica* (L. Bacon, 1933); *Lakonoga parada* (L. Bacon, 1933); *Kopačice zlata iz 1933*. (M. LeRoy, 1933); *Dame* (R. Enright, 1934); *Dvadeset milijuna dragana* (R. Enright, 1934); *Wonder Bar* (L. Bacon, 1934); *U Calienteu* (L. Bacon, 1935); *Zaplesli!* (A. Mayo, 1935); *Kopačice zlata iz 1937*. (L. Bacon, 1936); *San Quentin* (L. Bacon, 1937); *Kopačice zlata u Parizu* (R. Enright, 1938); *Nevaljale no prijazne* (R. Enright, 1939); *Sirotinjske uličice* (W. Lang, 1940); *Vikend u Havani* (W. Lang, 1941); *Pjesma s otoka* (W. Lang, 1942); *Cijela je klapa tu* (B. Berkeley, 1943); *Jolanda i lopov* (V. Minnelli, 1945); *Priče s Broadwaya* (V. Minnelli, 1946); *Ljetni praznici* (R. Mamoulian, 1948); *Barkleyjevi s Broadwaya* (Ch. Walters, 1949); *Karneval u Texasu* (Ch. Walters, 1951); *Ljepotica iz New Yorka* (Ch. Walters, 1952); *Artisti i modeli* (F. Tashlin, 1955); *Vrag ne spava* (L. McCarey, 1962); *Sudbina je lovac* (R. Nelson, 1964).

WATKIN, David, brit. snimatelj (1925). Član B. S. C. Na filmu od 1948 (kao kurir u produkciji British Transport Films). Ubrzo postaje asistent snimatelja, dok prvi dokum. film snima 1955. Od 1961. u slobodnom statusu snima brojne reklamne filmove za televiziju. Za njegov uspon (najprije u Vel. Britaniji, kasnije i u SAD) značajna je suradnja sa R. Lesterom, kojem snima filmove *Šarm...* i *kako ga steći* (1965), *U pomoć!* (1965),

Kako sam dobio rat (1967), *Garsonijera* (1969), *Tri mušketira* (1974), *Četiri mušketira* (1975), *Robin Hood i Marian* (1976) i *Kuba* (1979). Njegova je inventivnost posebno zapažena u filmu *U pomoć!* (tretman boja, modernije korištenje objekta), iako često ne poštuje vizualni kontinuitet film. slike; i inače, u njegovu su radu uočljivi nedostatak samokontrole i sklonost snim. ekshibicijama (manje izraženi u am. produkcijama). Snimajući *Juriš lake konjice* (T. Richardson, 1968, sa P. Suschitzkym) primjenjuje poglavito difuznu rasvjetu, s time da snima starijim objektivima koji imaju izraženu pojavu loše refrakcije, pa je tako faktura slika znatno raspršenija — blago neostra. Težnja ka »uljepšanoj« fotografiji osobito je zamjetljiva u filmu *Moja Afrika* (S. Pollack, 1985), za koji je nagrađen Oscarom; nominiran je za film *Opčinjena mjesecom* (N. Jewison, 1987). Snima i u Evropi — npr. Italiji (*Isus iz Nazareta*, 1978, F. Zeffirellija /sa A. Nannuzzijem/).

Ostali važniji filmovi: *Fatalna gospodica* (T. Richardson, 1966); *Marat — De Sade* (P. Brook, 1967); *Kvaka 22* (M. Nichols, 1970); *Demoni* (K. Russell, 1970); *Momak* (K. Russell, 1971); *Osjetljiva ravnoteža* (T. Richardson, 1973); *Joseph Andrews* (T. Richardson, 1977); *Ulica Hannover* (P. Hyams, 1979); *Vatrene kočije* (H. Hudson, 1981); *Ljubav bez kraja* (F. Zeffirelli, 1981); *Yenil* (B. Streisand, 1983); *Hotel New Hampshire* (T. Richardson, 1985); *Bijele noći* (T. Hackford, 1985); *Leteći banditi* (Z. Perisic, 1986). K. Mik.

WATKINS, Peter (Ralph), brit. filmski i tv-redatelj (Norbiton, 29. X 1935). Studirao u Cambridgeu i na Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA) u Londonu. Već svojim amat. filmovima s kraja 50-ih i poč. 60-ih godina iskazuje se kao zrelo autor i kritičar militarizma. Postavlja profesionalac, isprva je montažer i asistent redatelja na reklamnim filmovima i tv-programima. Od 1963. radi za BBC, gdje se ističu 2 njegova semidokum. filma (prikazivana i u kinima): *Culoden* (1963) o borbi Skota za nezavisnost 1746, te posebno *Igra rata* (The War Game, 1966) o mogućem III svj. ratu, za koji je nagrađen Oscarom i specijalnom nagradom u Veneciji. U oba, uz očit pacifistički angažman, primjenjuje specifičnu tehniku miješanja reportažnog i fikcionalnog (uz sudjelovanje građana s njihovim komentarima). Nakon tog uspjeha dobiva priliku i na igr. filmu: *Privilegij* (Privilege, 1967) je futuristička priča o masmedijima koji od pop-pjevača (P. Jones) stvaraju »novog boga«. Djelo je ostvarilo tek djelomičan kritičarski uspjeh, kao i idući Watkinsovi projekti, realizirani u skand. zemljama: usprkos angažmanu i zanimljivu stilskom pristupu, W. nije uspio ni tematski ni izražajno proširiti svoj interes (npr. *Gladijatori* — Gladiatorena/Gladiators/The Peace Game, 1969; *Edward Munch*, 1976; *Večernja zemlja* — Aftenlandet/The Evening Land, 1977). Pozornost je ponovno privukao dugometr. dokumentarcem *Putovanje* (The Journey, 1987 /14 h 32 min/) o nuklearnoj opasnosti u suvremenom svijetu.

LIT.: J. A. Gomez, Peter Watkins, Boston 1979.

WATT, Harry, brit. redatelj (Edinburgh, 18. X 1906 — London, 2. IV 1987). Škot, studirao u rodnom gradu. Od 1931. asistent redatelja (npr. *Čovjek s Arana*, 1934, R. J. Flahertyja), a od 1936. redatelj dokum. filmova (ukupno 15) u okviru svjetski značajnoga → Britanskoga dokumentarističkog pokreta. Već se njegov prvi film *Noćna pošta* (Night Mail, 1936, sa B. Wrightom), o radu poštara noćnoga poštanskog ekspresa London—Edinburgh, svojom autentičnošću, živošću i red. preciznošću svrstao među klas. ostvarenja doku-

mentarizma; izvanrednu zv. kulisu ostvarili su skladatelj B. Britten i pjesnik W. H. Auden svojom antologijskom pjesmom. Slijede također vrlo uspjesi dokum. filmovi *Mrpa novca* (Big Money, 1937), *Sjeverno more* (North Sea, 1938) i *Zdravlje u proizvodnji* (Health in Industry, 1938), zatim ratno-propagandni *Prvi dani* (The First Days, 1939, sa H. Jenningsom i P. Jacksonom), *London to može izdržati* (London Can Take It, 1940, sa H. Jenningsom) i *Cilj za noćas* (Target for Tonight, 1941). Režirao je i 8 igr. projekata, sa smislom za zaplete u romant. pustolovinama vezanim za udaljene, egzotične predjele. Kao senzacija je primljen *Preko kontinenta/Put je otvoren* (The Overlanders, 1946), rekonstrukcija velikoga austral. podviga 1942, kada su — zbog opasnosti od jap. invazije — golema stada goveda prebacivana sa sjevera na jug zemlje, a ističe se još *Gdje ni lešinari ne lete* (Where No Vultures Fly, 1951) ekološke tematike.

LIT.: A. Lovell/J. Hillier, Studies in Documentary, New York 1972; E. Sussex, The Rise and Fall of British Documentary: The Story of the Film Movement Founded by John Grierson, Berkeley 1975.

WAXMAN, Franz (pr. ime **F. Wachsmann**), am. skladatelj njemačko-žid. podrijetla (Königshütte /danas Chorzów, Poljska/, 24. XII 1906 — Los Angeles, 24. II 1967). Sa 17 godina napušta posao bankovnog činovnika i studira glazbu na konzervatoriju u Dresdenu (kasnije u Berlinu), izdržavajući se sviranjem glasovira po kavanama i noćnim klubovima. Na poticaj F. Hollandera, od 1930. radi za kompaniju UFA i do 1933. aranžira (npr. *Plavi andeo*, 1930. J. von Sternberga) i sklada glazbu (npr. *Ja i carica*, 1933, F. Hollandera) za desetak njem. filmova. Nakon što su ga u Berlinu pretukli antisemiti, emigrira u Pariz (gdje piše partituru filma *Liliom*, 1934, F. Langa), a odmah potom u SAD. Ubrzo stekavši ugled vrsnoga film. skladatelja, posebno se ističe stvaranjem dramske tenzije i ilustriranjem složenih psihol. stanja (tako je 4 puta surađivao sa A. Hitchcockom: *Rebecca*, 1940; *Sumnja*, 1941; *Slučaj Paradine*, 1947; *Prozor u dvorište*, 1954). Više puta nominiran za Oscar, osvojio ga je dvaput zaredom: *Bulevar sumraka* (B. Wilder, 1950) i *Mjesto pod suncem* (G. Stevens, 1951). Suradivao je u više od 130 am. filmova. Osnivač je (1947) uglednog *Los Angeles Music Festivala*.

Ostali važniji filmovi: *Glazba u zraku* (J. May, 1934); *Frankensteinova zaručnica* (J. Whale, 1935); *Veličanstvena opsesija* (J. M. Stahl, 1935); *Sjećaš li se prošle noći?* (J. Whale, 1935); *Ljubav prije doručka* (W. Lang, 1936); *Sutterovo zlato* (J. Cruze, 1936); *Zakon linča* (F. Lang, 1936); *Demonika lutka* (T. Browning, 1936); *Osobno vlasništvo* (W. S. Van Dyke, 1937); *Jedan dan na trkama* (S. Wood, 1937); *Kapetan Hrabrost* (V. Fleming, 1937); *Preopasno za rukovanje* (J. Conway, 1938); *Pokusni pilot* (V. Fleming, 1938); *Tri ratna druga* (F. Borzage, 1938); *Luka sedam mora* (J. Whale, 1938); *Petrolej* (J. Conway, 1940); *Bijeg* (M. LeRoy, 1940); *Neobični tovar* (F. Borzage, 1940); *Philadelphia priča* (G. Cukor, 1940); *Nezavršeni posao* (G. La Cava, 1941); *Fantom Londona* (V. Fleming, 1941); *Žena godine* (G. Stevens, 1942); *Njen kartonski ljubavnik* (G. Cukor, 1942); *Tortilla Flat* (V. Fleming, 1942); *Određite Tokio* (D. Daves, 1943); *Stara poznanica* (V. Sherman, 1943); *Junaci avijacije* (H. Hawks, 1943); *Imati i nemati* (H. Hawks, 1944, bez potpisa); *Gospodin Skeffington* (V. Sherman, 1944); *Cilj: Burma* (R. Walsh, 1944); *Rog trubi u pomoć* (R. Walsh, 1945); *Ponos marinaca* (D. Daves, 1945); *Nora Prentiss* (V. Sherman, 1946); *Humoreska* (J. Negulesco, 1947); *Opsjednu-*

ta (C. Bernhardt, 1947); *Mračni prolaz* (D. Daves, 1947); *Zalim, pogrešan broj* (A. Litvak, 1949); *Iz noći u noć* (D. Siegel, 1949); *Tobožnji Nick Beal* (J. Farrow, 1949); *Noć i grad* (J. Dassin, 1950); *Bijesni* (A. Mann, 1950); *Mračni grad* (W. Dieterle, 1950); *Crvena planina* (W. Dieterle, 1951); *Trčao je cijelim putem* (J. Berry, 1951); *Plavi veo* (C. Bernhardt, 1951); *Ana od Indije* (J. Tourneur, 1951); *Odluka pred zorom* (A. Litvak, 1951); *Zov divljine* (J. Negulesco, 1952); *Stranac je nazvao* (J. Negulesco, 1952); *Vrati se, mala Shebo* (Da. Mann, 1952); *Zaljev Botany* (J. Farrow, 1952); *Rodakinja Rahela* (H. Koster, 1952); *Stalag 17* (B. Wilder, 1953); *Čovjek na žici* (E. Kazan, 1953); *Lav je na ulicama* (R. Walsh, 1953); *Princ Valiant* (H. Hathaway, 1954); *Staza slonova* (W. Dieterle, 1954); *Nepokoreni* (H. King, 1955); *Djevičanska kraljica* (H. Koster, 1955); *Gospodin Roberts* (M. LeRoy i J. Ford, 1955); *Indijanski borac* (A. De Toth, 1955); *Čudo na kiši* (R. Maté, 1956); *Povratak iz vječnosti* (J. Farrow, 1956); *Duh St. Louisa* (B. Wilder, 1957); *Ljubav posljednje podne* (B. Wilder, 1957); *Sayonara* (J. Logan, 1957); *Gradić Peyton* (M. Robson, 1957); *Plovi tiho, plovi duboko* (R. Wise, 1958); *Ljubljeni nevjernik* (H. King, 1959); *Cimarron* (A. Mann, 1960); *Povratak u gradić Peyton* (J. Ferrer, 1961); *Kralj ludih dvadesetih* (J. M. Newman, 1961); *Avanture mladog čovjeka* (M. Ritt, 1962); *Taras Buljba* (J. L. Thompson, 1962); *Izgubljena komanda* (M. Robson, 1966).

Ni. Š.

WAXMAN, Harry, brit. snimatelj (London, 3. IV. 1912.). Član B. S. C. Na filmu od 1926. kao asistent u laboratoriju; od 1929. asistent snimatelja, od 1940. snimatelj voj. instruktivnih filmova, dok u igr. produkciji radi od 1945. Podjednako je uspješan u crno-bijeloj i kolor-tehnici, a njegovim se najboljim snim. ostvarenjem smatra fotografija u boji filma *Safir* (B. Dearden, 1959). Tokom karijere često je bio i snimatelj II ekipe u spektaklima (npr. *Kapetan Horatio Hornblower*, 1951, R. Walsha, *Kartum*, 1966, B. Deardena i *Nedostižni most*, 1977, R. Attenborougha). Snimatelj je i brojnih tv-serija brit. televizije.

Ostali važniji filmovi: *Brighton Rock* (J. Boulting, 1947); *Dugo sjećanje* (R. Hamer, 1952); *Poklonjeni konj* (C. Bennett, 1953); *Otac Brown, detektiv* (R. Hamer, 1954); *Uspavani tigar* (J. Losey, 1954); *Švicarska obitelj Robinson* (K. Annakin, 1960); *Rimsko proljeće gospode Stone* (J. Quintero, 1961); *Dan kad je zemlja planula* (V. Guest, 1961); *Dadija* (S. Holt, 1965); *Opasan put* (S. Holt, 1967); *Porodične stvari* (R. Boulting, 1967); *Dobri živci* (R. Boulting, 1968); *Godišnjica* (R. W. Baker, 1969); *Djevojka u mojoj juhi* (R. Boulting, 1970); *Beskrajna noć* (S. Gilliat, 1971); *Inspektor Clouseau u akciji* (B. Edwards, 1976).

K. Mik.

WAYNE, David (pr. ime **Wayne McMeekan**), am. glumac (Traverse City, Michigan, 30. I. 1914.). Nakon studija na Western Michigan Collegeu kraće vrijeme statističar. God. 1936. pridružuje se jednoj putujućoj kaz. družini, potom glumi u repertoarnom kazalištu u Clevelandu, dok na Broadwayu debitira 1938; 40-ih i 50-ih godina jedna je od kaz. zvijezda (u suvremenom am. repertoaru). Na film ga dovodi D. O. Selznick 1948. U oko 30 filmova (do 1989) iskazuje se kao sugestivan tumač karakternih uloga široka raspona, u kasnijoj fazi sve više naginjući komediji. Zapravo »neiskorišten« kao film. glumac, najpoznatiji je po tragičnom liku manijakalnog ubojice svjesnog svojih čina u filmu *M* (J. Losey, 1951) — remakeu klas. djela F. Langa iz 1931.

Ostale važnije uloge: *Portret Jennie* (W. Dieterle, 1948); *Adamovo rebro* (G. Cukor, 1949); *Moje*

JOHN WAYNE



J. WAYNE u filmu
Junaci Zapada

plavo nebo (H. Koster, 1950); *Pričeka dok sunce ne zasja*, *Nellie* (H. King, 1951); *S pjesmom u srcu* (W. Lang, 1952); *Nismo oženjeni* (E. Goulding, 1952); *Kako se udati za milijunaša* (J. Negulesco, 1953); *Pakao i teška voda* (S. Fuller, 1954); *Nježna zamka* (Ch. Walters, 1955); *Tri Evina lica* (N. Johnson, 1957); *Posljednji gnjevni čovjek* (Da. Mann, 1959); *Velika igra* (R. Fleischer, 1961); *Virus Andromeda* (R. Wise, 1971); *Naslovna strana* (B. Wilder, 1974); *Igra skrivača* (R. Lester, 1984).

Mi. Šr.

WAYNE, John (pr. ime **Marion Michael Morrison**), am. glumac, redatelj i producent (Winter-set, Iowa, 26. V 1907 — Los Angeles, 11. VI 1979). Iz obitelji ir. podrijetla, kao igrač am. no-

gometa dobiva stipendiju sveučilišta Southern California u Los Angelesu; za praznika, zahvaljujući T. Mixu, radi kao scenski radnik i pomoćnik rekvizitera kompanije Fox. Ondje se sprijateljuje sa J. Fordom, svojim budućim »protektorom«, koji mu povjerava manju ulogu u filmu *Krvnikova kuća* (1928). Nakon toga nastupa kao kaskader i u vrlo malim ulogama (isprva kao *Duke Morrison* /kasnije je poznat po nadimku *Duke/*), dok prvu glavnu dobiva — na Fordovu preporuku — u vesternu *Veliki put* (R. Walsh, 1930). Mlad, bez dostatne čvrstoće za lik zapadnjaka, tu prvu priliku djelomično propušta, no i dalje nastupa (do 1933. za Fox, Warner Bros i Columbiju, 1934–36. većinom za Monogram i Republic, a od

1936. uglavnom za Universal i Republic) u gl. i sporednim ulogama (većinom u B-vesternima, kadikad i kao »pjevujući kauboju«, »ispekašvi zanat« u više od 80 filmova (uključujući i epizode serijala). Prvi veliki uspjeh postiže kao Ringo Kid, mladić koji se osvećuje ubojicama brata, u klas. vesternu *Poštanska kočija* (J. Ford, 1939) kompanije United Artists (ipak, do 1952. većinom radi za Republic); stečeni status zvijezde potvrđuje u još 2 filma: kao Teksanin u vesternu *Crna komanda* (R. Walsh, 1940) i kao pomorac u *Dugom putovanju kući* (J. Ford, 1940). Vrlo visok (193 cm), snažan i okretan, predodređen je za likove pobjedonosnih junaka s Divljeg zapada, no za II svj. rata počinje igrati i svoj po učestalosti drugi lik — vojnika (npr. *Flying Tigers*, 1942, D. Millera; *Inženjeri u borbi*, 1944, E. Ludwiga; *Zrtvovani*, 1945, J. Forda; *Pijesak Iwo Jima*, 1949, A. Dwana /nominacija za Oscar/). Nova faza u njegovoj interpretaciji likova nastupa 1948; stariji, prestaje igrati šutljive, »žilave«, »prirodne« momke ruralne provenijencije: u vesternu *Crvena rijeka* (1948) H. Hawksa (redatelja drugog po važnosti za njegovu karijeru) tumači osobu stariju od vlastite dobi koja želi prevladati pogrešnu odluku iz prošlosti, u stalnim sukobima s posinkom (M. Clift) koji mu otmilje i izabranicu — i to s primjesom arogancije i tvrdoglavosti, što obogaćuje njegov dotadašnji ležerni stereotip → čovjeka od akcije, čineći ga — i zbog doze gubitništva — humanijim. To se odnosi i na trilogiju »vesterna s granice« J. Forda — *Na apakačkoj granici* (1948), *Junaci Zapada* (1949) i *Rio Grande* (1950) — koja ga čini svojevrsnim »nacionalnim junakom« (osobito po izbijanju Korejskog rata 1950); u to doba njegovo se ime počinje povezivati s polit. zbivanjima u SAD, jer kao vrlo konzervativni republikanac daje podršku kampanji senatora J. MacCarthya. Poč. 50-ih godina najuspjelija mu je uloga Irca, povratnika u zavičaj, u pastoralnoj komediji *Miran čovjek* (J. Ford, 1952), uz čestu partnericu M. O'Hara (posljednjem filmu za Republic); otada radi za Warner Bros ili za iste godine osnovanu vlastitu tvrtku *Batjac*. Iako nadaren i za komediju, i dalje većinom nastupa u vesternima i ratnim filmovima (ponekad i kriminalističkim); čak i njegovi neuspjeliji projekti bilježe komerc. uspjeh. Od sredine 50-ih godina — posebno nakon vrlo zapažene uloge u vesternu *Tragači* (J. Ford, 1956) — uspješno se prilagođuje dobi, te sve češće glumi još prekaljenije, ali novim odnosima neprilagođene, nepristupačne usamljenike prikrivene dobroćudnosti, afirmirajući moralnu nepokolebivost, i to — i neovisno o žanru — prema kodeksima klas. vesterna, posredno tradic. Amerike. Izdvajaju se vesterni *Rio Bravo* (1959), *El Dorado* (1967) i *Rio Lobo* (1970) H. Hawksa, njegov pustolovni *Hatari!* (1962), te Wayneova najturobnija uloga u vesternu *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (1962) J. Forda. U to vrijeme njegov polit. angažman postaje još nedvosmisleniji: nakon rodoljubnoga pov. filma *Alamo* (1960, nominacija za Oscar za najbolji film), koji je režirao (navodno uz pomoć J. Forda) i u njemu glumio Davyja Crocketta, korežira (sa R. Kellogom) *Zelene beretke* (The Green Berets, 1968), apologiju am. intervencionističke politike u Vijetnamu. To izaziva revolt naprednih krugova (to više što tzv. novi Hollywood zastupa mirotvornu politiku), pa W. postaje simbol reakcionarnosti i am. ekspanzionizma. Ipak, i nadalje privlači publiku (znatno više no ijedan dr. glumac njegove generacije): npr. u rutinskim vesternima A. V. McLaglena (*Veliki McLintock*, 1963; *Nepobijeđeni*, 1969; *Chisum — kralj rančera*, 1970; *Cahill*,

šerif SAD, 1973) i B. Kennedyja (*Vatrena karavana*, 1967; *Pjakaški vlak*, 1973). Za ulogu jednookoga alkoholiziranog revolveraša u filmu *Čovjek zvan Hrabrost* (H. Hathaway, 1969) nagrađen je Oscarom, što se tumači i kao akt solidarnosti film. industrije s probitačnim glumcem oboljelim od raka; štoviše, u svomu zadnjem filmu *Posljednji hitac* (D. Siegel, 1976) i tumači starog revolveraša oboljelog od te bolesti.

Nastupivši u više od 150 filmova (po nekim izvorima, čak u više od 200), 1949–74. neprekidno (s izuzetkom 1958) među 10 najkomercijalnijih am. glumaca (1950/51, 1954, te 1971. i prvi na → ljestvici uspjehnosti), W. je najdiskutabilnija zvijezda Hollywooda. U filmovima utjelovitelj ideala pionirske Amerike, tako i individualizma, u politici je zastupao zapravo nedemok. praksu; kako je ugled stekao u prvom redu klas. vesternima, u razdoblju novohollywoodske demistifikacije tog žanra postao je »utjelovljenje« konzervativizma, osobito machizma, pa je dio kritike napadao i vrlo uspjela djela samo zato što je on u njima nastupao. Kao glumcu osporavan mu je dar (»uskog dijapazona«, »tek »prirodni« glumac«), ali se samo rijetko tvrdilo da je svojom glumom umanjio vrijednost nekog filma, posebno ne vesterna, kojem je (uz G. Coopera) vodeći interpret. Njemu sklonija kritika isticala je njegovu sposobnost uživanja/snalaženja u ambijentalno i radnjom nezahvalnim prizorima, njegovu autentičnu oporost i superiornost, ponekad i nehinjenu sramežljivost i diskretnost koje su, pak, u suprotnosti sa stereotipom macha (koji mu je toliko zamjeran).

Njegov sin **Michael Wayne** bio je producent u očevoj kompaniji, dok je **Patrick Wayne** glumac.

Ostale važnije uloge: *Pozdrav* (J. Ford, 1929); *Sedam grešnika* (T. Garnett, 1940); *Požanji divlji vjetar* (C. B. De Mille, 1942); *Pjakaški* (M. Enright, 1942); *Pittsburgh* (L. Seiler, 1942); *Sastanak u Francuskoj* (J. Dassin, 1942); *Natrag na Bataan* (E. Dmytryk, 1945); *Bez razervacija* (M. LeRoy, 1946); *Osveta crvene vještice* (E. Ludwig, 1948); *Tri kuma* (J. Ford, 1949); *Junaci Guadalcanala* (N. Ray, 1951); *Veliki Jim McLain* (E. Ludwig, 1952); *Nevođe na putu* (M. Curtiz, 1953); *Hondo* (J. Farrow, 1953); *Otok na nebu* (W. A. Wellman, 1953); *Zapisano na nebu* (W. A. Wellman, 1954); *Krvava aleja* (W. A. Wellman, 1955); *Pomorska potjera* (J. Farrow, 1955); *Osvajač Džingis-kan* (D. Powell, 1956); *Krila orlova* (J. Ford, 1957); *Legenda o izgubljenima* (H. Hathaway, 1957); *Barbarni i gejša* (J. Huston, 1958); *Konjanici* (J. Ford, 1959); *Sjeverno prema Aljaski* (H. Hathaway, 1960); *Komančerosi* (M. Curtiz, 1961); *Taj prokleti Donovan* (J. Ford, 1963); *Svijet cirkusa* (H. Hathaway, 1964); *Sinovi Katie Elder* (H. Hathaway, 1965); *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965); *Prva pobjeda* (O. Preminger, 1965); *Veliki fake* (G. Sherman, 1971); *Kauboži* (M. Rydell, 1972); *Detektiv McCQ* (J. Sturges, 1974); *Inspektor Brannigan* (D. Hickox, 1975).

LIT.: M. Ricci/B. Zmijewski/S. Zmijewski, The Films of John Wayne, New York 1970; M. Tomkies, The Big Man: The John Wayne Story, New York 1971; M. Zolotow, Shooting Star: A Biography of John Wayne, New York 1974; A. Barbour, John Wayne, New York 1974; A. Eyles, John Wayne, South Brunswick, 1979; G. Campbell jr., The John Wayne Story, New York 1979; D. Hanna, The Life and Times of John Wayne, London 1979; F. Pascal, John Wayne, le dernier géant, Paris 1979; Ph. Ferrari, John Wayne, Paris 1980; P. Stacy/B. Linet, Duke: A Love Story. An Intimate Memoir of John Wayne's Last Years, New York 1983.

An. Pet. **WEAVER, Sigourney** (pr. ime **Susan Alexandra Weaver**), am. glumica (New York, 1949). Kći pionira am. televizije S. L. Weavera i brit. glumi-

ce E. Inglis, studirala na sveučilištima Stanford i Yale. Zarana se opredijelivši za glum. poziv, ugled stječe u *off-Broadway* produkcijama. Na filmu se prvi put pojavljuje 1977 (*Annie Hall* W. Allena), a poznata postaje 1979. ulogom astronautice — jedine preživjele sa svemirskog broda u *Osmom putniku* R. Scotta; u nastavku *Aliens* (J. Cameron, 1986) stječe, kao prva glumica u žanru fantastike, nominaciju za Oscar za gl. ulogu. Vrlo visoka i atletske pojave, smedokosa i pjegava, privlačna ali ne klas. ljepote, na granici tipova → dobre prijateljice i → mondenke, najčešće nastupa u filmovima u kojima se javlja nekakva gotovo »demonška« prijetnja. Ističu se još njene uloge službenice brit. poslanstva koja se našla usred polit. nemira u Indoneziji u *Godini opasnog življenja* (1983) P. Weira, mlade žene koja je utjelovljenje duhova u *Istjerivačima duhova* (1984) i *Istjerivačima duhova II* (1989) I. Reitmana, te — posebno — šefice gl. junakinje (M. Griffith) u *Zaposlenoj djevojci* (1988, nominacija za Oscar za epizodu) M. Nicholisa i znanstvenice D. Fossey koja pokušava zaštititi gorile od istrebljenja u *Gorilama u magli* (1988, nominacija za Oscar za gl. ulogu) M. Apteda.

Ostale važnije uloge: *Ocevidac* (P. Yates, 1981); *Posao stojeća* (W. Friedkin, 1983). B. Vid.

WEBB, Clifton (pr. ime **Webb Parmalee Holtenbeck**), am. glumac (Indianapolis, Indiana, 19. XI 1891 — New York, 13. X 1966). Od djetinjstva uči ples i glumu. Na sceni od 10. godine, dugo igra naslovnu ulogu u dramatizaciji *Olivera Twista* Ch. Dickensa. Sa 17 godina okušava se kao operni pjevač, a sa 19 otpočinje plesачku karijeru; od 1917. nastupa u musicalima, a 20-ih godina vraća se drami (postavlja s vremenom broadwayska zvijezda). Na filmu debitira 1920; u nij. razdoblju bez većeg uspjeha glumi u 4 filma. Oniži i prosijed, vitak i elegantan, odsječna glasa, »pravu« film. karijeru otpočinje 1944 (*Laura* O. Previngera); likom superiorno inteligentnoga i kultiviranoga, zbog nerealizirane ljubavi frustriranog kolumnista ubojice stječe nominaciju za Oscar za epizodu, što ponavlja i u *Ostrom rubu* (1946) E. Gouldinga. U daljoj karijeri stvorenom tipu nadmoćnoga, samodostatnog džentlmena (»naivećeg u Hollywoodu«) pridaje i crtu specifičnoga »zločestog«, »otrovnog« humora, osobito efektno u kraćoj seriji o gospodinu Belvederu (*Čuvajući bebe*, 1948, W. Langa /nominacija za Oscar za gl. ulogu/; *Gospodin Belvedere odlazi u koledž*, 1949, E. Nugenta; *Gospodin Belvedere zvoni*, 1951, H. Koster). Igrao je (do 1962) u 20 tv. filmova.

Ostale važnije uloge: *Mračni ugao* (H. Hathaway, 1946); *Jeftinije na tucete* (W. Lang, 1950); *Titanic/Propast Titanica* (J. Negulesco, 1953); *Svijet žene* (J. Negulesco, 1954); *Tri novčića u fontani* (J. Negulesco, 1954); *Čovjek koji nikad nije postojao* (R. Neame, 1956); *Dječak na delfinu* (J. Negulesco, 1957); *Izvanredni gospodin Penny-packer* (H. Levin, 1959); *Vrag ne spava* (L. McCarey, 1962). Mi. Šr.

WEBB, James R., am. scenarist (Denver, Colorado, 4. X 1909 — Hollywood, 27. IX 1974). Nakon studija (sveučilište Stanford) posvećuje se knjiž. radu, objavljujući priče u više uglednih časopisa. Scenarist od 1938, ugled stječe filmovima sa R. Rogersom kompanije Republic (1939–42). Nakon II svj. rata (napredovao do čina majora) radi za Warner Bros (1949–55), United Artists (1956–59) i MGM (od 1962). Osobito se ističe scenarijima za vesterne u »zreloj fazi« žanra (npr. *Posljednji Apaš* i *Vera Cruz*, oba 1954, R. Aldricha), posebno njegovim šire pov.

i društv. utemeljivanjem (*Velika zemlja*, 1958, W. Wylera; *Kako je osvojen Divlji zapad*, 1962, J. Forda i H. Hathaway /Oscar/). Bio je tajnik am. udruge scenarista (*Screen Writers' Guild*).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Južno od St. Louisa* (R. Enright, 1949); *Juriš na rijeci Feather* (G. Douglas, 1953); *Fantom iz ulice Morgue* (R. Del Ruth, 1954); *Trapez* (C. Reed, 1956); *Brdo svinjskog odeska* (L. Milestone, 1959); *Mamac za ubojicu* (J. L. Thompson, 1962); *Kraljevi sunca* (J. L. Thompson, 1963); *Jesen Čejena* (J. Ford, 1964); *Bitka za San Sebastian* (H. Verneuil, 1967); *Griješni Davey* (J. Huston, 1968); *Alfred Veliki* (C. Donner, 1969); *Gospodar otoka* (T. Gries, 1970). B. Vid.

WEBB, Roy, am. skladatelj (New York, 3. X 1888 — Santa Monica, California, 10. XII 1982). Studirao na sveučilištu Columbia. Kao već poznat skladatelj vodvilja i musicala 1929. sklapa ugovor s kompanijom RKO, kojoj kao muz. voditelj i skladatelj postaje jednim od »zaštinitih znakova«. U dugoj karijeri, u kojoj je radio i za dr. producete, osobito se isticao sposobnošću za stvaranje napetosti (posebno u filmovima strave). Njegovim se najboljim ostvarenjem smatra partitura filma *Kitty Foyle* (S. Wood, 1940). Muziku je napisao za više od 150 filmova, a istaknuo se i kao skladatelj songova. S filma se povukao 1958.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Alice Adams* (G. Stevens, 1935); *Posljednji dani Pompeja* (E. B. Schoedsack, 1935); *Ženska pobuna* (M. Sandrich, 1936); *Sylvia Scarlet* (G. Cukor, 1936); *Quality Street* (G. Stevens, 1937); *Ulaz na pozornicu* (G. La Cava, 1937); *Plug i zvijezde* (J. Ford, 1937); *Silom dadija* (H. Hawks, 1938); *Živahna dama* (G. Stevens, 1938); *Neudata majka* (G. Kanin, 1939); *Ljubavna afera* (L. McCarey, 1939); *Abe Lincoln u Illinoisu* (J. Cromwell, 1939); *Petoric su se vratila* (J. Farrow, 1939); *Račun za razvod* (J. Farrow, 1940); *Moja najdraža supruga* (G. Kanin, 1940); *Bilo tko* (G. Kanin, 1941); *Gospodin i gospođa Smith* (A. Hitchcock, 1941); *Oženih se vješticom* (R. Clair, 1942); *Ivana Pariška* (R. Stevenson, 1942); *Mačji narod* (J. Tourneur, 1942); *Setala sam uz zombija* (J. Tourneur, 1943); *Čovjek-leopard* (J. Tourneur, 1943); *Sedma žrtva* (M. Robson, 1943); *Prokletstvo mačjeg naroda* (R. Wise i G. Fritsch, 1944); *Opasni eksperiment* (J. Tourneur, 1944); *Sedmi križ* (F. Zinnemann, 1944); *Inženjerci u borbi* (E. Ludwig, 1944); *Zbogom, ljepotice* (E. Dmytryk, 1944); *Natrag na Bataan* (E. Dmytryk, 1945); *U škripcu* (E. Dmytryk, 1945); *Oskornitjelji leševa* (R. Wise, 1945); *Spiralne stepenice* (R. Siodmak, 1945); *Ludnica* (M. Robson, 1946); *Ozloglašena* (A. Hitchcock, 1946); *Medaljon* (J. Brahm, 1946); *Bez rezervacija* (M. LeRoy, 1946); *Unakrsna vatra* (E. Dmytryk, 1947); *Sudac Timberlane* (G. Sidney, 1947); *Iz prošlosti/Podigni moja vješala visoko* (J. Tourneur, 1947); *Neće mi vjerovati* (I. Pichel, 1947); *Čarobni grad* (W. A. Wellman, 1947); *Sjećam se mame* (G. Stevens, 1948); *Krv na mjesecu* (R. Wise, 1948); *Rachel i stranac* (N. Foster, 1948); *Moja prijateljica Irma* (G. Marshall, 1949); *Prozor* (T. Tetzlaff, 1949); *Bijeli toranj* (T. Tetzlaff, 1950); *Junaci Guadalcanala* (N. Ray, 1951); *Bajnete na gotovs* (S. Fuller, 1951); *Sukob u noći* (F. Lang, 1952); *Veliki Houdini* (G. Marshall, 1953); *Trag pume* (W. A. Wellman, 1954); *Krvava aleja* (W. A. Wellman, 1955); *Marty* (De. Mann, 1955); *Pomorska potjera* (J. Farrow, 1955); *Provi Teksašarin* (B. Haskin, 1956); *Učiteljev miljenik* (G. Seaton, 1957). Ni. Š.

WEBBER, Robert, am. glumac (Santa Ana, California, 14. X 1924 — Malibu, California,

17. V 1989). Kaz. glumac od poč. 40-ih godina, nakon II svj. rata (mornarička pješadija) uspješan je i na Broadwayu. Na filmu od 1951. Ovisok i snažan, autoritativne, »vojničke« pojave i nastupa, djelujući »opasno«, najčešće igra veće sporedne uloge negativaca (npr. *Pokretna meta*, 1966, J. Smighta) — često i u Evropi. Ipak, širok glum. raspon omogućuje mu da sugestivno izrazi i nesigurnost (npr. *Dvanaest grijevnih ljudi*, 1957, S. Lumeta) ili da — posebno u novije vrijeme — glumi komične, čak karikaturalne likove (npr. *Desetka*, 1979, i *Pasji sinovi*, 1981, B. Edwardsa, te *Judy u uniformi*, 1981, H. Zieffla). Često nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Striptizeta* (F. J. Schaffner, 1963); *Ljubav na pijesku* (V. Minnelli, 1965); *Matt Helm, tajni agent* (Ph. Karlson, 1966); *Ne pravi valove* (A. Mackendrick, 1967); *Dvanaest žigosanih* (R. Aldrich, 1967); *Crni izazov* (M. Ritt, 1970); *Dolari* (R. Brooks, 1971); *Donesite mi glavu Alfreda Garcije* (S. Peckinpah, 1974); *Bitka za Midway* (J. Smight, 1976); *Zaklinjač* (J.-L. Bertucelli, 1976); *Po zakonu i pendreku* (R. Aldrich, 1978); *Životna utrka* (M. Ritt, 1978); *Osveta inspektora Clouseaua* (B. Edwards, 1978); *Hrabro, bježimo* (Y. Robert, 1979); *Krivo je pravo* (R. Brooks, 1982); *Lude* (M. Ritt, 1987). Mi. Šr.

WEGENER, Paul, njem. glumac i redatelj (Arnoldsdorf, 11. XII 1874 — Ist. Berlin, 13. XI 1948). Sin zemljoposjednika, kraće vrijeme studirao pravo. Kaz. glumac od 1895. u Rostocku. Od 1905. vodeći glumac u berlinskom Deutsches Theateru M. Reinhardta, gdje stječe naziv »diva njemačke drame« (posebno je uspješan u klas. repertoaru); ondje počinje i režirati. Superiorn film. debi ostvaruje u *Praškom studentu* (1913) S. Ryea. Sa H. Galeenom korežira glasovito (izgubljeno) djelo njem. predekspressionizma → *Golem* (1914), u kojem sâm tumači »oživiljenoga« glinenog diva, »tijelo bez duše« iz praskih žid. legendi, koji postaje simbol destrukcije i zla. Kasnije režira još 2 filma s istim likom: *Golem i plesaćica* (Der Golem und die Tänzerin, 1917) i *Golem, kako je došao na svijet* (Golem — wie er in die Welt kam, 1920, sa C. Boeseom). Ostali njegovi red. projekti iz tog razdoblja koncipirani su kao istraživanje bizarnih i apсурdних aspekata ljudske naravi: *Jogi* (Der Joghi, 1916), *Rübezahlova ženidba* (Rübezahls Hochzeit, 1916), *Hans Trutz u zemlji Slarafiji* (Hans Trutz in Sclaraffenland, 1917) i *Lovac štakora iz Hamelna* (Der Rattenfänger von Hameln, 1918); njihovoj sugestivnosti značajno pridonosi scenografija → R. Gliesea. God. 1924. u vlastitoj produkciji i s vlastitim sredstvima realizira poludokum., mistični prikaz dalekoist. kulture i filozofije *Živi Bude* (Lebende Buddhas); nakon njegove financ. propasti za duže se vrijeme okreće glumi: posebno se ističe kao demonski mađioničar u *Svengaliju* (1927) G. S. Righellija i pervertirana figura iz svijeta fantastike u *Alrauni* (1930) R. Oswaldla. Režiji se vraća 1934. komedijom *Prijateljica velikog čovjeka* (Die Freundin eines grossen Mannes, 1934). U nacističkom razdoblju prije II svj. rata režira propagandne (*Jedan čovjek želi u Njemačku* — Ein Mann will nach Deutschland, 1934; *August Jaki* — August der Starke, 1935), a glumi u komerc. filmovima (npr. *Bestmrtno srce*, 1939, V. Harlana); za rata glumi važne uloge u nekim od najpoznatijih propagandnih filmova (*Moj život za Irsku*, 1941, M. W. Kimmicha, te *Veliki kralj*, 1942, i *Kolberg*, 1944, V. Harlana). Nakon rata dobiva zadatak konstituiranja Centra za kazališne i filmske umjetnike u Ist. Berlinu, a prima i počasni doktorat sveučilišta u Rostocku; to je izazvalo čuđenje (jer je

glumio u istaknutim nacističkim filmovima), ali i pojačalo glasine da je za rata bio sov. informant.

Kao redatelj u njem. filmu nije ostavio značajnijeg traga (filmovima je više pridonosio idejama no red. vještinom), dok se kao izraziti ekspresionistički glumac — koji je svoje teorije o gestikulativnoj i mimičkoj izražajnosti pred kamerom primijenio u nizu uloga nij. razdoblja — i danas doimlje modernom i snažnom.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Sumurun* (E. Lubitsch, 1920); *Faraonova žena* (E. Lubitsch, 1921); *Lucrezia Borgia* (R. Oswald, 1922); *Vanina* (A. von Gerlach, 1922); *Čarobnjak* (R. Ingram, 1926); *Strasne priče* (R. Oswald, 1932).

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Od Moskve do Shanghaja* (Moskau—Shanghai, 1936); *Uz isključenje javnosti* (Unter Ausschluss der Öffentlichkeit, 1937). Vr. V.

WEIHMAIER, Franz, njem. snimatelj (München, 31. XII 1903 — München, 1969). Od 1917. pohađao Staatliche Lehranstalt für Fotografie u Münchenu. Na filmu od 1921. kao asistent snimatelja, od 1923. snima anim. filmove, a od 1931. i igrane. Radeći za produkciju UFA, svrstao se među najznačajnije njem. snimatelje 30-ih godina. Ugled stječe *Djevojčama u uniformi* (1931, sa R. Kuntzeom) L. Sagan, a posebno se ističe u filmovima sa Z. Leander (koja je zahtijevala da ih snima upravo on): npr. *La habanera* (1937) i *Prema novim obalama* (1937) D. Sirk, *Domovina* (1938), *Bio je to divan bal* (1939) i *Kraljičino srce* (1940) C. Froelicha, te *Plava lisica* (1938) V. Tourjanskog. Bio je i jedan od snimatelja znamenitoga dokum. filma *Trijumf volje* (1935) L. Riefenstahl. Nakon II svj. rata u SR Njemačkoj snima mnogobrojne komerc. projekte, među kojima se izdvajaju *Ljubav 47* (1949) W. Liebeneinera i *Admiral Canaris* (1954) A. Weidenmanna. Radio je i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Elizabeta i luda* (Th. von Harbou, 1933); *Anna i Elisabeth* (F. Wysbar, 1933); *Hermiona i sedmorica uspravnih* (F. Wysbar, 1935); *Splavarija Maria* (F. Wysbar, 1936); *Stjenjka Razin* (A. Wolkoff, 1936); *Dvorski koncert* (D. Sirk, 1936). K. Mik.

WEILL, Kurt, njem. skladatelj (Dessau, 2. III 1900 — New York, 3. IV 1950). Suprug → L. E. nja. Sin rabina, studirao glazbu u Berlinu (kod E. Humperdincka i F. B. Busonija). Isprva piše instrumentalna djela u disonantnomu, antiromant. stilu, kasnije gotovo isključivo vokalnu i scensku glazbu. Najbolja djela ostvaruje u suradnji sa B. Brechtom, kao autor epskoga, angažiranog kazališta prošetog oštroum. soc. kritikom; izdvaja se »igrokaz s glazbom« *Opera za tri groša* (Die Dreigroschenoper, 1928) prema *Prosičkoj operi* J. Gaya, dvaput ekraniziran (G. W. Pabst 1931, W. Staude 1962). God. 1933. emigrira u Pariz, potom u London, napokon (1935) u SAD; ondje radi uglavnom za broadwayska kazališta, prilagodivši svoj politonalni, dijelom ekspresionistički stil ležernijemu am. izrazu. Kaz. musical obogatio je i glazbeno i tematski, pa su njegova najbolja djela i ekranizirana: *Dama u tami* (M. Leisen, 1944), *Blagdan Newyorcanina* (H. J. Brown, 1944) s Weillovim najljepšim songom *September Song* (na tekst M. Andersona), te *Dodir Venere* (W. A. Seiter, 1948). Pisao je i originalnu film. muziku: *Ti i ja* (F. Lang, 1938) sa songom *The Right Guy for Me*, *The Goldwyn Folies* (G. Marshall, 1938, sa A. Newmanom) sa songovima *Spring Again* i *I'm Not Complaining*, te *Kuda idemo ovdje?* (G. Ratoff, 1945), posebno zanimljiv pokušaj zbog glazbe grupirane u dugačke sekcije — poput minijturnih opera. Svojim scen-

sko-glazb. stilom W. je znatno utjecao na mnoge am. i evr. skladatelje (npr. G. C. Menottija odn. C. Orffa).

Ni. S.

WEIR, Peter, austral. redatelj i scenarist (Sydney, 21. VIII 1944). Napustivši studij prava radi u očevoj agenciji za prodaju nekretnosti. Od 1967. djeluje na televiziji; za nju, te za drž. instituciju Film Australia režira 5 kratkometr. i srednjometražnih dokum. i igr. filmova (1 u okviru omnibusa). Na cjelovečernjem filmu debitira 1974 (*Kola koja su pojele Pariz* — *The Cars That Ate Paris*). Karijera mu se može podijeliti u 2 faze. U prvoj, australskoj (kada stječe ugled redatelja najzaslužnijeg /uz B. Beresforda/ za procvat austral. kinematografije 70-ih godina), prevladavaju thrilleri s komponentama fantastike, u kojima često inzistira na »metafizici pejzaža« i otkrivanju neobičnoga u svakodnevnomu, kao i na vizualnoj atraktivnosti (česti snimatelj R. Boyd); ističu se *Piknik u Hanging Rocku* (Picnic at Hanging Rock, 1975) prema romanu J. Lindsay, o nerazjašnjivom nestanku triju učenica i učiteljice u divljini na dan sv. Valentina 1900, te *Galipolje* (Gallipoli, 1981), o tragičnosti i apsurdnosti austral. sudjelovanja u I svj. ratu. U drugoj, am. fazi (pošto je kao i u inozemstvu komercijalno uspješan redatelj dobio angažman u kompaniji MGM) filmovi mu gube na poletnosti i izvornosti, a izostaju i komponente fantastičnoga iz prva 4 austral. projekta, no dobivaju na scenari. preciznosti i dramaturškoj čvrstoći, zadržavajući i sklonost prema bizarnomu i egzotičnomu. *Godina opasnog življenja* (The Year of Living Dangerously, 1983) prikazuje burna polit. zbivanja u Indoneziji 1965; *Svjedok* (Witness, 1985, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) jest krim. film s radnjom lociranom u pastoralnom miljeu miroljubive am. sekte amiša; *Obala komaraca* (Mosquito Coast, 1986), ekološke tematike, priča je o neuspjelom pokušaju »povratka prirodi« jedne obitelji; *Klub mrtvih pjesnika* (Dead Poets' Society, 1989, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju), psihološki najistančaniji, s radnjom u jednomu am. koledžu 1959, nostalgijski govori o plemenitom profesoru (R. Williams) i ambijentu u kojem je djelovao. Usprkos razlikama među fazama, W. je ipak stvorio konzistentan opus u kojem se prožimlju tradicije klasičnoga am. filma i (ona manje poznata) australskoga, a kroz potonju se naziru i utjecaji britanskoga.

Ostali cjelovečernji filmovi: *Posljednji val* (The Last Wave, 1979); *Vodoinstalat* (The Plumber, 1980, tv-film prebačen na 35mm vrpcu).

LIT.: Th. Peeters, Peter Weir and His Films, Melbourne 1983.

An. Pet.

WEISS, Jiří, čehosl. redatelj i scenarist (Prag, 29. III 1913). Prekida studij prava da bi se bavio novinarstvom i filmom. Debitira kao suradnik V. Vančure u *Marici nevjernici* (1934), a iste godine režira 16mm eksp. film *Od subote na nedjelju* (Ze soboty na neděli), nagrađivan na festivalu u Veneciji. U studiju Barrandov ubrzo se afirmira kao jedan od vodećih čehosl. dokumentarista (npr. *Dajte nam krila* — *Dejte nam křídla*, 1936; *Pjesma o tužnoj zemlji* — *Píseň o smutné zemi*, 1937). God. 1938. počinje snimati dokum. film o 20. obljetnici čehosl. republike *Dvadeset godina slobode* (Dvacet let svobody), ali ga prekida njem. okupacija, pa je dovršen samo dio *Naša zemlja* (Naše země). Zbog žid. podrijetla emigrira u Vel. Britaniju, gdje od materijala iz domovine režira film *Otmica Čehoslovake* (The Rape of Czechoslovakia, 1939). Tokom II svj. rata za produkciju → Crown Film Unit režira brojne dokum., te 2 srednjometražna igr. filma. Po povratku u do-

movinu 1947. okreće se igr. filmu, a svojim je projektima uvijek i (ko)scenarist. Već u prvom (*Ukradena granica* — *Uloupená hranice*, 1947) vidljive su odlike njegove prve faze: gotovo dokumentaristički realizam, vrlo izravan pristup tematici (Sudeti i Münchenski sporazum), te utjecaji onodobne brit. i tal. produkcije. Takav prosede dolazi u sukob s vladajućim socrealizmom: njegov *Posljednji hitac* (Poslední výstřel, 1950), kojem je zamjeren još nedostatak patetike i angažman neprofesionalnih glumaca, cenzura je znatno »prekrojila«. Od *Mog prijatelja Fabiána* (Můj přítel Fabián, 1954), o odnosu prema Romima i »svakodnevnem rasizmu«, W. bitno mijenja prosede; koristeći se uglavnom knjiž. predlošcima, kroz psihol. analizu stvara »zgušnjutu« dramaturgiju, koja mu donosi i međunar. ugled. Tako za *Vučju jamu* (Vlčí jáma, 1957) po romanu J. Glazrove dobiva nagradu FIPRESCI-ja u Veneciji, dok je za remek-djelo *Romeo, Julija i tama* (Romeo, Julie a tma, 1960) po romanu J. Otčenášeka, o ljubavi Židovke i arijca za nacističkih pogroma u Pragu, nagrađen u San Sebastianu. Iako je 60-ih godina pomalo u sjeni mlađih autora čehosl. »novog vala«, svoju red. perfekciju dokazuje psihol. thrillerom *90 stupnjeva u hladu* (90 Degrees in the Shade, 1965, koprodukcija s Vel. Britanijom). Djelovao je i kao scenarist za dr. redatelje. Nakon intervencije snaga Varšavskog ugovora 1968. emigrirao je u Italiju.

Ostali važniji filmovi — igrani: *Dignut će se novi borci* (Vstanou noví bojovníci, 1951); *Psetance i njegovi prijatelji* (Punta a čtyřlístek, 1955); *Igra za život* (Hra o život, 1956); *Ubojstvo na češki način* (Vražda po česku, 1966); dokumentarni: *Pjesma o sletu* (Píseň o slétě, 1954).

To.K.

WEISSMULLER, Johnny (pr. ime **Peter John Weissmuller**), am. glumac (Windbar, Pennsylvania, 2. VI 1904 — Acapulco, Meksiko, 21. I 1984). Iz obitelji austr. useljenika, studirao na sveučilištu Chicago. U mladosti se počeo baviti plivanjem i postao svjetski rekorder (ujedno, prvi koji je 100 m slobodno isplivao ispod 1 min); na Olimpijadama 1924. i 1928. osvojio je 5 zlatnih medalja. Sport. slava dovodi ga na film; debitira prvim zv. filmom o → Tarzanu (*Tarzan, čovjek-majmun*, 1932, W. S. Van Dykea). Visok i atletski građen, ponajbolje je odgovarao predodžbi o »čovjeku iz džungle«, snimivši 12 filmova (npr. *Tarzanova družica*, 1934, C. Gibbonsa; *Tarzan pobjeđuje*, 1936, *Tarzanov sin*, 1939, *Tarzanovo tajno blago*, 1941, i *Tarzan u New Yorku*, 1942, R. Thorpea; *Tarzanov trijumf*, 1942, i *Tarzanova pustinja tajna*, 1943, W. Thielea). Stareći i gubeći fiz. attribute neophodne za film. oblikovanje Burroughsova lika, nakon filma *Tarzan i sirene* (1948) R. Floreyja okušava se u sličnoj, ali mnogo manje uspješnoj seriji *Jim iz džungle* (16 filmova 1948–55). Nakon toga samo se još dvaput pojavio u filmovima (cameo). Objavio je autobiografiju *Vodeni svijet i Weissmuller* (Water World and Weissmuller, 1967).

Dr. II.

WEISZ, Frans, niz. redatelj (Amsterdam, 1938). Studirao na film. akademijama u Amsterdamu i Rimu. Debitira kratkometr. filmom *Junaci u stolici za ljuhanje* (Helden in een schommelstoel, 1963, sa R. Campertom), a prvi samostalni uspjeh postiže dokumentarcem *Nedjeljno popodne na otoku Grande Jatte* (A Sunday on the Island of the Grande Jatte, 1965), nadahnutim istoimenom slikom neopresionista G. P. Serauta. Impresionističku kameru rabi i u prvomu igr. film *Gangsterska djevojka* (Het gangstermeisje, 1967). Velike komerc. uspjehe ostvario je komičnim thrillerima *Provalnik* (De inbreker, 1972) i *Poneko puca po-*

novno (Naakt over de schutting, 1973), dok se i na međunar. tržište probio zapadnonjemačko-niz. koprodukcijom *Charlotte* (1981) o tragičnoj sudbini žid. umjetnice (B. Doll), pogubljen u Auschwitzu, koja se smatra i jednim od najboljih niz. filmova uopće. Režira i kratke igr. filmove (npr. komedija o Adamu, Evi i Robinsonu *Made in Paradise*, 1969) te na televiziji (reklame i igr. programe).

Ostali važniji filmovi: *Poloneza* (Polonaise, 1989); *Svadba* (Leedyermaak, 1990).

D. Mov.

WELCH, Raquel (pr. ime **R. Tejada**), am. glumica (Chicago, 5. IX 1940). Kći Bolivijanca i majke engl. podrijetla, odrasla u Californiji. Kao djevojčica uči ples, kasnije pobjeđuje na nekoliko natječaja ljepote. Rano se udaje i rađa dvoje djece; nakon rastave nastoji ostvariti film. karijeru. Isprva (od 1964) tek privlačna statistica, probija se nakon poznanstva (kasnije i udaje) s reklamnim agentom P. Curtisom, koji joj (isprva u Evropi) priređuje dotad nezapamćenu reklamnu kampanju kao novoj »hollywoodskoj božici seksa« (česte fotografije u plesčkim trikoima koji ističu njen torzo), pa postaje popularna prije no što je odigrala i jednu »pravu« ulogu. Oniža no izuzetno skladno građena, izgledom bliža tal. nego am. → pin-upu, osrednje glum. nadarenosti (pa često ostvaruje izrazito »bezlične« junakinje), ipak postaje jedna od najpopularnijih am. glumica s kraja 60-ih i 70-ih godina, a snima i u Evropi (povremeno i uz istaknute partnere M. Mastroiannija, V. De Sica, J. Stewarta, P. Sellersa, R. Burtona i O. Reda). Od njezinih nešto više od 30 uloga ističu se one u filmovima *Prije milijun godina* (D. Chaffey, 1966), *Myra Breckinridge* (M. Sarne, 1970), 87. *policijska stanica* (R. A. Colla, 1972), *Bomba iz Kansas Cityja* (J. Freedman, 1972) i *Luda zabava* (J. Ivory, 1974). God. 1977. na dulje vrijeme prekida film. karijeru, posvetivši se s dosta uspjeha nastupima u noćnim klubovima i televiziji.



RAQUEL WELCH

Njezina kći **Tahnee Welch** također je glumica. Ostale važnije uloge: *Fantastično putovanje* (R. Fleischer, 1966); *Najveći snop* (K. Annakin, 1968); *Opčinjen* (S. Donen, 1968); *Zena sa dna mora* (G. Douglas 1968); *Bandolero* (A. V. McGlenn, 1968); *Sto pušaka* (T. Gries, 1969); *Osveta Hannie Caulder* (B. Kennedy, 1971); *Plavobradi*

(E. Dmytryk, 1972); *Što se dogodilo sa Sheilom* (H. Ross, 1973); *Tri mušketira* (R. Lester, 1974); *Četiri mušketira* (R. Lester, 1975); *Puni rizik* (P. Yates, 1976); *Kraljević i prosjak* (R. Fleischer, 1977); *Životinja* (C. Zidi, 1977).

LIT.: P. Hanning, Raquel Welch, London 1984.

D. Mov.

WELD, Tuesday (pr. ime **Susan Ker Weld**), am. glumica (New York, 27. VIII 1943). Od 3. godine dječji foto-model. Na filmu debitira 1956, a u kazalištu 1957 (*Mrak navrh stubišta* W. Ingea); prvu veću film. ulogu igra 1958 (*Okupite se oko zastave, momci* L. McCareya). Po mnogim kritičarima najautentičnija am. → nimfeta, likovima erotičnih, pomalo perverzних adolescentica sklonih starijim muškarcima stječe i neke vrsti kult-status (npr. *Zadnji čas*, 1960, B. Edwardsa). Izrazito mladolika izgleda, i već odrasla sugestivno tumači sl. likove (npr. kao djevojka gl. junaka-kockara u *Cincinnati Kidu*, 1965, N. Jewisona i tinejdžerka-zločinka u *Slatkom otrovu*, 1968, N. Blacka). Iako vrlo nadarena (i za komediju), nije uvijek znala odabrati uloge; tako je odbila filmove *Lolita* (S. Kubrick, 1962) i *Bonnie i Clyde* (A. Penn, 1967) koji su mogli biti presudni po njenu dalju karijeru; to, uz nesolidan život, poč. 70-ih godina dovodi do zastoja. Vraća se epizodom sestre gl. junakirje u filmu *Tražeci gospodina Goodbara* (R. Brooks, 1977). Otada je vrlo zapazena gl. ženskim ulogama u *Pasjim vojnicima* (1978) K. Reizsa i *Ulicama nasilja* (1981) M. Manana, te epizodom u filmu *Bilo jednom u Americi* (1984) S. Leonea. U novije vrijeme nastupa uglavnom na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Divlje na selu* (Ph. Dunne, 1961); *Povratak u gradić Peyton* (J. Ferrer, 1961); *Stan neženje* (F. Tashlin, 1961); *Vojnik na kiši* (R. Nelson, 1963); *Gospode, voli patku* (G. Axelrod, 1966); *Serife, ovo je zemlja nasilja* (J. Frankenheimer, 1970); *Sigurno mjesto* (H. Jaglom, 1971); *Autor! Autor! Usamljeni tata* (A. Hiller, 1982).

B. Vid.

WELLES, Orson (puno ime **George O. Welles**), am. redatelj, glumac, scenarist i producent (Kenosha, Wisconsin, 6. V 1915 — Hollywood, 10. X 1985). Sin izumitelja i koncertne pijanistice, veći dio djetinjstva provodi u Chicagu. Nakon smrti majke (1923) s ocem putuje po svijetu, posebno Kinom. God. 1925. pohađa Washington Grade School u Madisonu (Wisconsin); napustivši je nakon I. semestra, 1926. se upisuje u Todd School u Woodstocku (Illinois), gdje je vrlo aktivan u školskom kazalištu. Otac mu umire 1927, a tutor postaje obiteljski prijatelj dr. M. Bernstein iz Chicaga (u znak zahvalnosti W. je njegovo ime dao liku koji u filmu *Gradanin Kane* tumači E. Sloane). Školu završava 1931. i s očevom ostavštinom putuje svijetom; za boravka u Dublinu (1931) uspijeva uvjeriti producenta tamošnjeg Gate Theatrea H. Edwardsa da je poznati glumac; ovaj ga angažira, pa W. u Dublinu režira (npr. *Tri sestre* A. P. Čehova i *Žena s mora* H. Ibsena) i glumi (npr. ir. pisci, duh oca i Fortinbras u *Hamletu*) do 1933, kada se vraća u SAD. Isprva član putujuće trupe Katharine Cornell, potom djeluje i u dr. teatrima: režira, npr., *Macbetha* za crnačko kazalište iz Harlema, pa *Doktora Faustusa* Ch. Marlowea (i tumači naslovni lik), *Talijanski slammati šesir* E. Labichea i dr. Upoznavši u međuvremenu J. Cotten i J. Housemana, s njima 1937. u New Yorku osniva *Mercury Theatre*, u kojem djeluje do 1941 (npr. režira i glumi Bruta u *Juliju Cezaru*, režira i/ili glumi u djelima G. B. Shawa, O. Wildea, G. Büchnera i adaptira razne komade). Od 1935. redovito djeluje na radiju — kao narator, glumac, adaptator ili pisac



ORSON WELLES



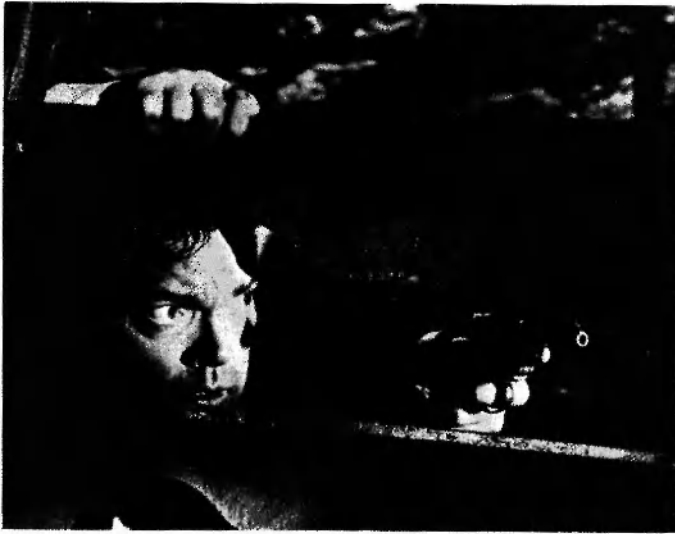
C. WELLES, *Gradanin Kane*

(npr. serija *Mercury Theatre on the Air*). Nezapamćenu senzaciju izaziva adaptacijom romana H. G. Wellsa *Rat svjetova*; emitirana 30. X 1938 (*Halloween*), mnoge je uvjerila da se invazija Marsijanaca doista zbiva i prouzročila opću paniku (o tome je snimljen tv-film *Noć koja je uzasmula*

Ameriku, 1975, J. Sargenta); time je W. definitivno postao *enfant terrible* am. spektakla, što je 1939. dovelo i do angažmana u film. kompaniji RKO. Prije toga režira (sa W. Vanceom) i glumi u 4-minutnom eksp. filmu *Srca vremena* (Hearts of Age, 1934) pod utjecajem njem. ekspresionizma, a 1938. glumi i režira 40-minutnu adaptaciju farse W. Gillettea *Previše Johnson* (Too Much Johnson /na 16 mm/); realiziran za potrebe predstave, film nije bio montiran ni prikazivan (jedina kopija izgorjela je 1970. u požaru Wellesove vile u Madridu). Bez pravoga film. iskustva, W. pažljivo proučava medij; navodno je 40 puta gledao *Poštansku kočiju* (1939) J. Forda, redatelja kojega je najviše cijenio (uz D. W. Griffitha, V. De Sicu, J. Renoira, R. J. Flahertyja i A. Wajdu). Dvije godine ne uspijeva privoljeti producente da mu povjere film; odbijaju mu najprije adaptaciju romana J. Conrada *Srce tame* (u kojem je htio tumačiti Kurtza, a Marlowa je trebala zamjenjivati subjektivna kamera), pa adaptaciju detektivskog romana N. Blakea *Nasmijani čovjek s nožem*. Napokon 1941. režira — prema scenariju koji je napisao sa H. J. Mankiewiczem (nagrađen Oscarom) — remek-djelo svjetskog filma, dvosatnog *Gradanina Kanea* (Citizen Kane); nominiran za Oscar za najbolji film, režiju i gl. ulogu (sam Welles), film je — iako komercijalno neuspješan — od kritičara u novije vrijeme redovito proglašavan najboljim svih vremena (→ **NAJBOLJI FILMOVI**). Film kroz kroniku/panoramu života naslovnog lika, novinskog magnata i milijardera s golemim utjecajem na društvo, život, daje bogatu — i sentimentalnu i ironijsku — socijalnopolit. studiju SAD u posljednjih pedesetak godina: kao svijeta dominiranog težnjom prema uspjehu i moći, ali i promašenošću i samoćom, čija je sudbina presudno određena materijalnim vrijednostima, a i upravljanjem medijima. Film, međutim, nadilazi lokalne konotacije — pa i aluzije na život magnata W. R. Hearsta i društvenopolit. pragmatiku SAD, prerastajući u snažan doživljaj čovjekovih egzistencijalnih dihotomija (individua-društvo, htijenja-mogućnosti, neumitna prolaznost života i sl.). Komplementarna bogatstvu i sugestivnosti poniranja u građu jest i spektakularna režija: funkcionalnost ekspresionističke fotografije → G. Tolanda u vizualno neporemećenom kontinuitetu, iznimno atraktivno kadriranje te ritmički i asocijativno efektan montaža (R. Wise i M. Robson), impresivna glazba (B. Herrmann), razigranost glumaca — mahom film. novajlija iz kazališta Mercury (npr. J. Cotten i A. Moorehead). Uz sklad tih retorički vrlo agresivnih komponenti, za razvoj filma još su značajniji brojni



O. WELLES, *Veličanstveni Ambersonovi* (A. Baxter i J. Cotten)

O. WELLES u filmu *Treći čovjek*O. WELLES, *Zrno zla*
(O. Welles i A. Tamiroff)O. WELLES, *Dama iz Shanghaja*
(O. Welles i R. Hayworth)

Wellesovi inovativni postupci. S obzirom na uporabu tona, W. — velikoga radiofonijskog iskustva — originalno koristi montažu zvukova (osobito dijaloške *overlappinge*; dijalozi se »protežu« na više razdoblja i raznih mjesta), a zvuci se stavljaju i u sinestetijsku svezu sa slikom, tvoreći zv. stilske figure, odn. kontrapunktalne zvučno-slikovne znakove. Jednako originalna su i mizanscenska rješenja: u svrhu stvaranja dramatičnosti, vizualne atraktivnosti prizora te analize likova

i njihovih odnosa vrlo funkcionalno se rabe u filmu do tada još nedostavno provjereni širokokutni objektiv, kojima se postiže dubinska oštrina. Napokon, film je vrlo značajan i zbog svoje moderne narativne strukture, tj. višestruke, složene perspektive prikaza Kaneova života — kroz jednu žurnalsku reportažu i 5 retrospekcija raznih likova za koje je povod uzaludna istraga za značenjem posljednje riječi koju je Kane za života izgovorio (*rosebud*: pupoljak).

Gradanin Kane je nastao kao plod mladenačkoga žara i nesputanoga talenta, odn. producerskoga »popustjelog nadzora« nad radom debitanta; sva ostala Wellesova karijera proteći će, međutim, u znaku pokušaja da dosegne svoj prvenac i uskladi se sa zahtjevima producenata (koji nisu bili voljni riskirati sredstva za autorova eksperimentiranja).

Idući film *Veličanstveni Ambersonovi* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), prema romanu B. Tarkingtona i Wellesovu scenariju, uživljeno prikazuje razdoblje s kraja XIX st. i aristokratsku obitelj u fazi rasula (Wellesova omiljena tema); to je ponovno djelo o miljeu u kojem se miješaju beskrupuloznost i »nevina« osjećajnost; W. u njemu nije glumio, a gl. ulogu tumačio je njegov prijatelj J. Cotten. Zbog komerc. neuspjeha *Gradanina Kanea* producenti su ga skratili sa 131 min na 88 i pridodali finale (*hepiend*) bez njegove supervizije. Unatoč tome, film neprijeporno svjedoči o autorovoj nadarenosti: lišen je spektakularnosti prvijenca, ali se s više emotivnosti usredotočuje na likove. Već u toku realizacije W. priprema, pa glumi i režira nekoliko sekvenci filma *Putovanje u strah* (1942), koji potpisuje N. Foster. Potom u Juž. Americi s Fosterom snima nikad dovršeni, dijelom uništeni poludokum. film *Sve je to istina* (*It's All True*) u 3 dijela; u toku snimanja RKO je, međutim, prekinuo ugovor s njim (kao i s glumcima iz *Gradanina Kanea*). U tomu kriznom razdoblju uloga engl. plemića mučenog tragičnom tajnom — česti kliše njegovih likova — u filmu *Sirotica iz Lowooda* (R. Stevenson, 1944) učvršćuje ga u statusu glum. zvijezde, što će iskorištavati u stankama među vlastitim projektima i zbog osiguranja sredstava za njih. Slijedi (kraćeni) *Stranac* (*The Stranger*, 1946) za producenta S. Spiegela, thriller o nacistu (Welles) koji se prikriva u am. provinciji, osrednji pokušaj prilagođavanja konvencionalnijoj produkciji, sa svega 1 sekvencom (uvodnom) režiranom u Wellesovom stilu, po autorovu mišljenju njegov najneuspjeliji film. Dijelom zahvaljujući i braku (1943–47) s vrlo popularnom R. Hayworth realizira — s njom kao partnericom — thriller *Dama iz Shanghaja* (*The Lady from Shanghai*, 1948), za kompaniju Columbia, kojem je i scenarist (prema romanu Sh. Kinga). Režiran u njegovu prepoznatljivu »baroknom ključu«, s više žara brinući o stilu no o sižeju, spektakularne vizualnosti, eliptične montaže (do nerazumljivosti /kao razlog se navode i kraćenja/), ali sa stereotipnim zapletom (junak /Welles/ upada u intrigu ljubavnice, njezina muža i njegova partnera), jedno je od najatraktivnijih djela struje *film noir*; komerc. neuspjeh Wellesa definitivno udaljuje od hollywoodskih »mogula«. Ipak, sa skromnim budžetom, u vrlo kratkom roku i s kaz. glumcima za kompaniju Republic uspijeva realizirati svoju prvu (komercijalno neuspjelu) adaptaciju Shakespearea — film *Macbeth* (1948), djelo koncentrirano na magloviti pejzaž i mračne ugođaje, s prikazom miljea kao još polubarbarskog i s uživljenim Wellesovim tumačenjem gl. lika. Kao zvijezdi popularnost mu, međutim, raste, osobito nakon originalna tumačenja »superiornog« kriminalca Harryja Limea u filmu *Treći čovjek* (1949) C. Reeda; predmetom nagađanja ostaju Wellesove zasluge u režiji sekvenci u kojima je nastupao. Iduća adaptacija Shakespearea *Otelo* (*Othello*, 1952, i gl. uloga), realizirana u Wellesovoj »improviziranoj« kompaniji *Mercury Productions*, dobrim dijelom njegovim sredstvima (stalno prikupljanim, pa je snimanje trajalo gotovo 3 godine), s Wellesovim prijateljem iz Dublina M. MacLiammóirrom

kao izvršnim Jagom, donosi mu Zlatnu palmu na festivalu u Cannesu (*ex aequo*); sniman u Italiji i Maroku (obično deklariran kao marokanski), film predstavlja prvu doista sinematičku verziju ove Shakespeareove tragedije, u više od 500 kadrova (za razliku, npr., od *Veličanstvenih Amberssonovih* koje karakteriziraju vrlo dugi kadrovi), vrlo slobodno adaptiranu (W. je eliminirao gotovo polovicu pišćeva teksta): ipak, djelo je zadržalo Shakespeareovu dramatičnost i strastvenu emocionalnost, te ima kongenijalne kvalitete. Već započeto snimanje adaptacije Cervantesova *Don Quijotea* prekinuto je 1955, ali zato iste godine uspijeva dovršiti vrlo ambiciozni film *Tajni dosje* (Mr. Arkadin) prema vlastitom romanu, o milijarderu koji uklanja sve što poznaju njegovu »mračnu« prošlost (da bi je prikrrio pred kćerkom); to bizarno djelo agresivne retorike zainteresiralo je znatno više filmove privržene Wellesu, negoli široku publiku. Drugačiji je *Dodir zla/Zrno zla* (Touch of Evil, 1958), ponovno u SAD (kompanija Universal), krim. film s radnjom na granici Meksika, studija korupcije i zloupotrebe vlasti, s Wellesom kao policijskim kapetanom opsjednutim — nakon umorstva supruge — mišlju o neefikasnosti zakona; dobrim dijelom snimano širokokutnim objektivima (snimatelj R. Metty), s čuvenim 4-minutnim uvodnim kadrom, stilom asocirajući na ekspresionističke filmove, djelo je ipak bilo manje modernističko od prethodnoga i održalo je nešto narativne lakoće romana W. Mastersona. *Proces* (Le procès/The Trial, 1962), francusko-njemačko-tal. koprodukcija, adaptacija romana F. Kafke dobrim dijelom snimana u Zagrebu, ponovno je izrazito modernistički film, uklapajući se i u trend → *novog vala*; u tom djelu, koje je izazvalo najrazličitije komentare i ocjene, Wellesu je više stalo da svojim raskošnim vizualnim stilom izrazi Kafkin svijet mora, no njegovu realist. dimenziju. Povoljnije ocjene pripale su filmu *Ponoćna zvona* (Chimes at Midnight/Campanadas de medianoche, 1966) za producenta iz Španjolske (gdje je i sniman), adaptacija/kompilacija fragmenata drama W. Shakespearea u kojima se javlja lik Falstaffa (Welles): *Henrik IV*, *Henrik V* i *Vesele žene windsorske* (te fragmenata *Richarda II*), a s naratorskim tekstom (R. Richardson) iz Holinshedovih *Anglosaksonskih kronika* — i šekspirološki zanimljiv pothvat. Film kroz prikaz druženja — istodobno prijateljstva i nerazumijevanja — Falstaffa i princa Hala (kasnije Henrik V) prikazuje — u panorami »stare Engleske« (od »dna« društva do njegovih »vrhova«) — sraz životne spontanosti i polit. »discipline«, iščezavanje viteštva pred polit. manevrima; jedno je od najemotivnijih, najnostalgičnijih Wellesovih djela, u kojem on vrlo sigurno barata narativnom dimenzijom. Slijedi jednosatna *Besmrtna priča* (Une histoire immortelle/The Immortal Story, 1968), originalno snimana za franc. televiziju, intimističko ali i teatralno ostvarenje (prvo Wellesovo u boji), s njegovom omiljenom glumicom J. Moreau, s gl. likom (Welles) koji upravlja tuđim sudbinama (autorov česti motiv) praveći tragične pogreške. Nakon 2 nedovršena filma — *Dubina* (The Deep, 1970, sniman na Jadranu) i *Druga strana vjetrova* (The Other Side of the Wind, 1972) — W. ostvaruje svoje posljednje djelo *Istine i laži* (F for Fake, 1974), inspirirano dvojicom falsifikatora — slikarom E. de Horyjem i biografom C. Irvingom — u kojem je sâm glumac-komentator: ležeran ali predug esej o njemu privlačnim temama odnosa istine i iluzije, umjetnosti i stvarnosti.

Kao glumac W. je bio zvijezda specifične vrste i statusa, u kojoj se miješaju *image* tumačenih

likova i onaj izvanglum. reputacije. Ostvario je složen ali lako prepoznatljiv identitet s primjesom pozerstva — naočite pojave (korpulentan ali dinamičan, s dječjom zanesenosti pogleda) i neskrijevne retoricičnosti (dikcije s podrijetlom u auditivnim medijima), većinom u likovima karizmatičke autoritativnosti, nečim opsjednutim a s konvergencijom prema propasti (»glumio sam ljude kakve ne volim«, »nalik Faustu«/njegovim dilemama i odlukama/). Iako prisiljen, iz materijalnih razloga, glumiti u najrazličitijim projektima, uloge je ipak odabirao dosta pažljivo (i s crtom grandomanije); kao discipliniran glumac nije narušavao ugled svojih red. kolega. Nastupio je u više od 60 filmova dr. redateljâ. U brojnim projektima bio je samo narator (npr. *Dvoboj na suncu*, 1947, K. Vidora).

Specifično mjesto u Wellesovoj karijeri imaju njegove veze s Jugoslavijom, gdje je režirao 2 svoja filma, nastupio u 3 (*Austerlitz*, 1960, A. Gancea /kao Fulton/; *Bitka na Neretvi*, 1969, V. Bulajića /kao četnički vojvoda/; *Tajna Nikole Tesle*, 1980, K. Papića /kao J. P. Morgan/). Slikarica Olga Palinkaš (u filmovima *Oja Kodar*) iz Šibenika bila mu je dugogodišnja suradnica, a i nastupila je u 2 njegova filma.

Djelujući uglavnom na marginama dominantne am. (hollywoodske) produkcije, slično i svjetske, realiziravši svega 12 filmova u više od 35 godina stalno ambicioznih nastojanja, W. je već privjencem osigurao dugotrajnu nazočnost u zbivanjima i razvitku svjetskog filma. Njegovi filmovi — prije svega »djelo vunderkinda« *Građanin Kane*, ostvarenje koje mu je namrlo tegotni zahtjev i kriterij održavanja vrhunske reputacije — znače sponu između vizualne ekspresivnosti nij. filma i one, sazrijevajuće, zvučnoga, u kojoj je pokazao teško dostižnu inventivnost (zbog čega pripada kategoriji novotara poput D. W. Griffitha i S. M. Ejzenštejna). Tretmanom zvuka, složenom strukturom, a osobito perspektivizacijom, u filmovima s očitovanom sviješću o samomu stvaralačkom postupku, W. je začetnik film. modernizma, a — temama težnje za vlašću, stvaranja mnijenja, uloge medija, otuđenosti, kao i motivom dvojnosti pojavnoga i njegove biti — ujedno i prethodnik tematike budućeg filma — sve utjecaji diskretni ili zakašnjeli, jer ga je teško imitirati (i zbog same njegove pojave u vlastitim filmovima) i jer je *Građanin Kane* nastao u toku rata, kada ga se u mnogim film. središtima nije moglo vidjeti i kad nije bilo većeg interesa za istraživanja film. forme. Kulturalno, Wellesovi filmovi predstavljaju sponu između filma Evrope (sklonog stilizaciji, eksperimentu, autorskoj nesamozatajnosti, izražavanju autorskog subjektiviteta) i Amerike (fabularnoga, sklonog apsolutnoj identifikaciji s gl. likom i »skrivenosti« red. postupka). Unutar SAD predstavlja, pak, završetak melankoličnog romantizma i individualizma »izgubljene generacije« (*lost generation*), te jednu od faza rasta nacionalne autokritičnosti i gubljenja optimizma pionirskih razdoblja. God. 1975. dobio je nagradu za životno djelo Američkoga filmskog instituta.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Sutra je zauvijek* (I. Pichel, 1946); *Crna magija* (G. Ratoff, 1949, kao Cagliostro); *Trentov posljednji slučaj* (H. Wilcox, 1952); *Čovjek, zvijer i krepost* (Steno, 1953); *Kad bi Versailles pričao* (S. Guitry, 1954, kao B. Franklin); *Napoleon* (S. Guitry, 1954, kao H. Lowe); *Tiranin Glena* (H. Wilcox, 1955); *Moby Dick* (J. Huston, 1956); *Dugo toplo ljeto* (M. Ritt, 1958); *Korijeni neba* (J. Huston, 1958); *Feribot za Kong Kong* (L. Gilbert, 1958); *Primuda* (R. Flei-

scher, 1959); *»Vip«* (A. Asquith, 1963); *Gori li Pariz?* (R. Clément, 1966); *Čovjek za sva vremena* (F. Zinnemann, 1966, kao kardinal Woolsey); *Mornar iz Gibraltara* (T. Richardson, 1967); *Nikad ga neću zaboraviti* (M. Winner, 1967); *Casino Royale* (omnibus, 1967); *Kuća od karata* (J. Guillermin, 1968); *Bitka za Rim* (R. Siodmak, 1969); *Kremaljsko pismo* (J. Huston, 1970); *Kvaka 22* (M. Nichols, 1970); *Waterloo* (S. F. Bondarčuk, 1970, kao Louis XVIII); *Sigurno mjesto* (H. Jaglom, 1971); *Razmetna desetljeća* (C. Chabrol, 1971); *Malpertuis* (H. Kummel, 1972); *Canterburyjske priče* (P. P. Pasolini, 1972); *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976).

LIT.: R. A. Fowler, Orson Welles. A First Biography, London 1946; A. Bazin, Orson Welles, Paris 1950; P. Noble, The Fabulous Orson Welles, London 1956; P. Bogdanovich, The Cinema of Orson Welles, New York 1961; M. Bessy, Orson Welles, Paris 1963; P. Cowie, The Cinema of Orson Welles, London 1965; Ch. Higham, The Films of Orson Welles, Berkeley 1971; P. Kael, The Citizen Kane Book, New York 1971; J. McBride, Orson Welles, London 1972; A. Bazin, Orson Welles, Paris, 1972; J. Houseman, Run through: A Memoir, New York 1972; J. McBride, Orson Welles: Actor and Director, New York 1977; C. M. Valentini, Orson Welles, Firenze 1981.

An. Pet.

WELLMAN, William Augustus, am. redatelj, scenarist, producent i glumac (Brookline, Massachusetts, 29. II 1896 — Los Angeles, 9. XII 1975). Izbačen iz škole, neko vrijeme u popravnim domu; bio je profesionalni hokejaš u nižoj ligi. Za I svj. rata vozač u franc. Legiji stranaca, kasnije pilot u čuvenoj am. eskadrili Lafayette (kojoj posvećuje svoj posljednji film); teško ranjen, odlikovan je visokim franc. odlikovanjem. Po povratku u SAD prodavač, potom nastupa kao »šetač po krilu aviona«. Njegovu film. karijeru pokreće prinudno sljetanje na polo-igralište D. Fairbanksa; isprva je glumac, potom radi u produkciji i kao asistent redatelja, a 1923. debituje kao redatelj (kompanija Fox). Isprva režira niskobudžetne vesterne B. Jonesa, dok ugled stječe jednim od klasika nij. filma — Paramountovim ratnim spektaklom *Krila* (Wings, 1927 /ozvučen 1929/), u kome kreira nekoliko do danas nenadmašenih scena zračnih borbi (Oscar za najbolji film — prvi uopće). U 30-im godinama razvija se u jednog od osobenijih hollywoodskih redatelja, čiji filmovi (kojima je često i /ko/scenarist i /ko/producent) redovito nadrastaju žanrovske okvire. Tako u *Državnom neprijatelju br. 1* (The Public Enemy, 1931), jednom od začetnika → gangsterskog filma, melodramsku radnju obogaćuje soc. komentarom, dok u *Dvije momcima na putu* (Wild Boys of the Road, 1933) razotkriva pozadinu velike ekon. krize. Vrhunske domete u tehnici ranog technicolora ostvaruje u 2 filma sa F. Marchom: *Zvijezda je rođena* (A Star Is Born, 1937, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju, Oscar za originalnu priču /sa R. Carsonom/), romant. drami o usponu glumice i padu glumca (kasnije 2 remakea /G. Cukora i F. Piersona/), te *Ništa sveto* (Nothing Sacred, 1937), klas. komediji o reporteru koji se zaljubljuje u lažno umiruću djevojku (kasnije remake N. Tauroga). Svoje preokupacije avijacijom razvija u uspješnoj trilogiji *Ljudi s krilima* (Men with Wings, 1938), *Viteško putovanje* (Gallant Journey, 1946) i *Eskadrila Lafayette* (Lafayette Escadrille, 1957). Velike uspjehe 30-ih godina ostvaruje još pustolovnim spektaklom o Legiji stranaca *Beau Geste* (1939) i adaptacijom djela R. Kiplinga *Varljivo svjetlo* (The Light That Failed, 1939). U 40-im godinama nameće se kao jedan od vodećih redatelja vesterna, osobito naglašujući etički kodeks; u *Omči za vješanje* (The Ox-Bow Incident, 1943, nominacija za Oscar za najbolji film) preispituje svijest pojedinca (H. Fonda) zatečenog »zakonom rulje«, u *Buffalo*



W. A. WELLMAN, *Omča za vješanje* (H. Fonda)

Billu (1944) daje pomalo mističan portret legendarnog zapadnjaka (J. McCrea), dok je *Žuto nebo* (Yellow Sky, 1948) vrsna psihol. studija karaktera pljačkaša u gotovo nadrealist. atmosferi napuštene pustinskog gradića. Jednako su efektni i ratni filmovi *Priča o redovu Joeru* (The Story of G. I. Joe, 1945) i *Bojište* (Battleground, 1949, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju). Vesterni iz 50-ih godina često iskazuju satirički odmak, baveći se bizarnim temama: ljubavlju traperu i Indijanku u filmu *Preko prostranog Missourija* (Across the Wide Missouri, 1951), prevoženjem 500 žena na Zapad, k njihovim budućim supruzima, u filmu *Žene dolaze* (Westward the Women, 1951) ili opsesivnim traganjem za pumom (kao simbolom Zla) u zimskim pejzažima sjever. Californije u *Tragu pume* (Track of the Cat, 1954). Sugestivnim filmom katastrofe *Zapisano na nebu* (The High and the Mighty, 1954, nominacija za Oscar za režiju) W. najavljuje popularni trend iz 70-ih godina, ali mu pritom postavlja i »nedostizan plafon«; u sl. stilu režirao je još 1931. »željeznički film« *Čelični autoput* (Steel Highway/Other Men's Women). Karijeru okončava s nekoliko solidnih ratnih spektakala; povlači se 1958, već ozbiljno bolestan (leukemija). Jedan od plodnijih (82 filma) i istaknutijih am. sineasta, njegov opus još nije definitivnije valoriziran. Djelovao je i kao scenarist za dr. redatelje (npr. *Posljednji gangster*, 1937, E. Ludwiga). Objavio je knjigu memoara

Kratko vrijeme za ludilo (A Short Time for Insanity, 1974), a neposredno pred smrt još jednu — *Nedostojno stareći* (Growing Old Disgracefully).

Njegov sin **William Wellman jr.** je film. glumac.

Ostali važniji filmovi: *Prosjaci* (Beggars of Life, 1928); *Žene iz bande* (Ladies of the Mob, 1928); *Noći u kineskoj četvrti* (Chinatown Nights, 1929); *Čovjek koga volim* (The Man I Love, 1929); *Možda je to ljubav* (Maybe It's Love, 1930); *Noćna bolničarka* (Night Nurse, 1931); *Selina* (So Big, 1932); *Frisco Jenny* (1933); *Glavni aerodrom* (Central Airport, 1933); *Školski trener* (College Coach, 1933); *Zov divljine* (The Call of the Wild, 1935); *Robin Hood Eldorada* (Robin Hood of Eldorado, 1936); *Djevojka iz gradića* (Small Town Girl, 1936); *Žena velikog čovjeka* (The Great Man's Lady, 1942); *Roxie Hart* (1942); *Čarobni grad* (Magic Town, 1947); *Željezni zastor* (The Iron Curtain, 1948); *Otok na nebu* (Island in the Sky, 1953); *Krvava aleja* (Blood Alley, 1955); *Darbyjevi rangeri* (Darby's Rangers, 1957).

LIT.: F. T. Thompson, William A. Wellman, Metuchen 1983.

Dr. Je.

WENDERS, Wim, njem. redatelj (Düsseldorf, 14. VIII 1945). Prekinuvši studije medicine pa filozofije, polazi (1967–70) Deutsches Institut für Film und Fernsehen u Münchenu. Isprva film.



W. Wenders, *U toku vremena*

kritičar dnevnih listova i stručnih časopisa, jedan je od osnivača autorske skupine *Filmverlag der Autoren*. Za studija režira 7 kratkih eksp. filmova temeljenih pretežito na optičko-teh. i glazb. efektima. Prvi zapaženiji rad mu je *Ljeto u gradu* (Summer in the City, 1970), »poluigrani« projekt o čovjeku koji izlazi iz zatvora i pokušava se prilagoditi otprije poznatim ljudima i strukturalima. *Strah golmana od jedanaesterca* (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1971), prema P. Handkeu, prvi mu je film višeg budžeta, priča o sportašu, njegovim tjeskobama i egzistencijalnim tegobama, koncipirana kao krim. film; u njemu počinje suradnju s omiljenim glumcem R. Voglerom. Slijedi adaptacija N. Hawthornea *Grimizno slovo* (Der scharlachrote Buchstabe, 1972), kostimirana priča o društvu i moralu puritanske Amerike XVII st. *Alice u gradovima* (Alice in den Städten, 1973, tv-film prebačen na 35mm vrpcu) jest psihol. kronika odnosa odraslog čovjeka i djeteta (po strukturi slična *Mjesecu od papira*, 1973, P. Bogdanovicha), u kojoj je vidljivo i nasljeđe njem. *Bildungsromana*. Ono je još zamjetnije u adaptaciji Handkeove preradbe Goetheova romana *Wilhelm Meister — Pogrešan pokret* (Falsche Bewegung, 1974), s nizom objekcija na suvremeno njem. društvo (sav. filmska nagrada SR Njemačke za režiju). Nakon »veristički« usmjerenog filma *U toku vremena* (Im Laufe der Zeit, 1976), paradigme njegovih kasnijih ostvarenja o muškom prijateljstvu i putovanjima, slijedi *Prijatelj iz Amerike* (Der amerikanische Freund, 1977) prema romanu P. Highsmitha, od svih njegovih djela najbliži klas. fabularnom filmu, krim. priča o čovjeku koga prevare da boluje od raka kako bi izvršio ubojstvo po narudžbi (B. Ganz), s mjestimičnim aluzijama na njemačko-am. odnose te s nizom poznatih njem. i am. redatelja (npr. P. Lihenthal odn. S. Fuller) u manjim ulogama (ponovno sav. filmska nagrada za režiju). Za vrlo osobno djelo *Stanje stvari* (Der Stand der Dinge, 1981), »zapis« o snimanju filma realiziran u Portugalu, nagrađen je na festivalu u Veneciji. Težnja prema prilagodbi njegova meditativnog pristupa mediju klas. naraciji očita je u pokušaju revitalizacije am. film *noira* u filmu *Hammett* (1982, u SAD), prema životu i pričama am. pisca detektivskih romana D. Hammetta. Slijedi veliki međunar. uspjeh *Paris, Texas* (Paris Texas, 1984), melodrama o ljubavi, prijateljstvu, razočaranjima i osobito samoci, formirana kao »filmsko putovanje«, kao »opsjednutost modernog čovjeka u potrazi za istinom i srećom«, s nizom fotografski fascinantnih prizora (njegov česti snimatelj R. Müller). Djelo je nagrađeno Zlatnom palmom u Cannesu, kao i film *Nebo nad Berlinom* (Der Himmel über Berlin, 1987), nadrealno-poetična lirska fantazija o podijeljenom gradu, s bizarnom idejom čovjeka koji, nevidljiv, može prisluškivati tuđe razgovore (B. Ganz). Sa N. Rayom supotpisao je igrano-dokum. film *Munja nad vodom* (Lightning over Water/Nick's Movie, 1980), o starom redatelju suočenom sa smrću (sâm Ray, bolestan od raka) i mladom sa smrtnošću, dok je sam režirao dugometr. dokumentarac *Tokyo-ga* (1985) o stvaralaštvu Y. Ozua.

Uz W. Herzoga i R. W. Fassbindera najistaknutiji autor tzv. novoga njemačkog filma, W. je — iako kolebajući se između modernizma i postmodernizma, te meditativno-raspravljivačkoga i fabularnog pristupa — ostvario konzistentan i osoban opus okrenut ljudskoj potištenosti, nesavladivoj gorčini življenja i egzistencijalnoj tjeskobi.

LIT.: Sh. Johnson (urednica), Wim Wenders, London 1981; U. Künzel, Wim Wenders. Ein Filmbuch, Freiburg 1981; A. Weinrichter, Wim Wenders, Madrid 1981; M. Bougot, Wim

Wenders, Paris 1982; *F. D'Angelo*, Wim Wenders, Firenze 1982; *P. Buchka*, Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme, München/Wien 1983.

Vr. V.

WENDKOS, Paul, am. filmski i tv-redatelj (Philadelphia, 20. IX 1922). Nakon studija na sveučilištu Columbia bavi se avangardnim kazalištem, kasnije dokom. filmom. Prvi igrani — *Provalnik* (The Burglar) — režira 1957. Nakon uspješnih niskobudžetnih filmova iz 1959 — western-melodrame *Lice bjegunca* (Face of a Fugitive), obiteljske komedije *Gidget* (prvog filma film. serije o adolescentici /3 naslova/, koji je inicirao i tv-seriju) i ratnog spektakla *Bitka na Koralnom moru* (Battle of the Coral Sea) — doživljuje neuspjeh prvim višeg budžeta, melodramom *Angel Baby* (1961). Sklon vizualnoj stilizaciji, neujednačene režije, W. je najuspješniji akcionim filmovima: npr. westernom iz vremena meks. revolucije *Topovi za Córdoba* (Cannon for Cordoba, 1970) i kriminalističkim *Posebna isporuka* (Special Delivery, 1976). Već od sredine 60-ih godina težište je njegova rada na televiziji (brojni nagrađivani tv-filmovi /ponekad prebacivani na 35mm vrpcu/, epizode poznatih tv-serija /npr. *Goli grad*/). Do 1989. snimio je više od 20 kinemat. filmova.

Ostali važniji filmovi: *Uzmac* (Recoll, 1963); *Revolveri sedmorice veličanstvenih* (Guns of the Magnificent Seven, 1969); *Mefistov valcer* (The Mephisto Waltz, 1971).

B. Vid.

WERICH, Jan, čehosl. glumac i scenarist (Prag, 6. II /negdje 5. XI/ 1905 — Prag, 31. X 1980). Sin činovnika, od sredine 20-ih godina sa —> J. Voskovecom nastupa u Oslobođenom teatru u Pragu, za koji i pišu tekstove, postajući ne samo najpopularniji komičarski tandem Čehoslovačke, već i izuzetno cijenjeni kult. djelatnici; neke svoje kaz. uspjehe prenose i na film (npr. *Ho-ruk*, 1934, i *Svijet pripada nama*, 1937, M. Friča). Zid. podrijetla, s Voskovecem se pred faš. okupacijom sklanja u SAD, ali se — za razliku od njega — nakon rata vraća u domovinu. Zahvaljujući iskričavoj duhovitosti i snažnomu satiričnomu duhu nije uvijek »u milosti« službenih krugova, ali mu je popularnost toliko, da mu to ipak ne stvara nepremostive teškoće. Iako vezan uglavnom uz kazalište, kao glumac i scenarist ostavio je traga i u čehosl. kinematografiji (npr. *Carev pekar i Pekarev car*, oba 1951, M. Friča; *Bio jednom jedan kralj*, 1955, B. Zemana; *Jednog dana jedan mačak*, 1963, V. Jasnog). Ponekad nastupa samo kao glumac (npr. sovj. film *Pad Berlina*, 1949, M. E. Ci-aurelija) ili samo surađuje na scenariju (npr. *Tajna krvi*, 1953, M. Friča).

To. K.

WERKER, Alfred Louis, am. redatelj (Deadwood, South Carolina, 2. XII 1896). Studirao na San Diego Collegeu. U Hollywoodu od 1917 (kompanija Triangle), isprva na raznim poslovima. Red. karijeru otpočinje 1925. niskobudžetnim vesternima. S jednakim se uspjehom okušao i u dr. žanrovima, a nekoliko njegovih filmova svjedoči o nedostatno iskorištenoj nadarenosti: *Kuća Rothschild* (The House of Rothschild, 1934) s posljednjom sekvencom u boji; *Pustolovine Sherlocka Holmesa* (The Adventures of Sherlock Holmes, 1939), detektivski po A. Conanu Doyleu; *Koraćao je noću* (He Walked by Night, 1948), film noir u poludokum. stilu, o ubojici progonjenom od policije; *Izgubljene granice* (The Lost Boundaries, 1949), jedan od prvih eksplicitno rasno svjesnih filmova Hollywooda, o obitelji crnačkog podrijetla koja se izdaje za bjelačku. Nakon 49 režija (4 u suradnji), s filma se povukao 1957; radio je i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Posljednji od Duaneovih* (The Last of the Duanees, 1930); *Annabelline ljubav*

vi (Annabelle's Affairs, 1931); *Veseli caballero* (The Gay Caballero, 1942); *Silom odveden* (Kidnapped, 1938); *Abra kadabra* (A-Haunting We Will Go, 1942); *Šok* (The Shock, 1946); *Pirati iz Montereyja* (Pirates of Monterey, 1947); *Đavolov kanjon* (Devil's Canyon, 1953); *Na nišanu* (At Gunpoint, 1955); *Mladi ne plaču* (The Young Don't Cry, 1957).

An. Pet.

WERNER, Ilse (pr. ime **I. Charlotte Still**), njem. glumica (Batavia /danas Djakarta, Indonezija/, 14. VII 1921). Pohađala Max Reinhardt-Seminar u Beču, potom glumica tamošnjeg Theatera in der Josefstadt. Kao popularna pjevačica nastupa na radiju i snima ploče. Na filmu debitira 1938; već iste godine postiže prvi uspjeh likom kćeri veleposjednika u *Gospođi Sixti* G. Učickog. Nakon početnih uloga tipa »kćerka iz bolje kuće«, s uspjehom se okušala i dramskim likovima (npr. *Ulica Velika sloboda br. 7*, 1944, H. Käutnera). Ipak, njen najpoznatiji film je musical *Mi sviramo* (H. Käutner, 1942), rađen po uzoru na američke (posebno B. Berkeleyja); u prepoznatljivu stilsku konstrukciju W. unosi — kao »zviždača voditeljica orkestra« — svježinu interpretacije, a nepredvidivim duhovitostima i temperamentom pridaje pjevačkim točkama zaseban ugođaj, izvornost i ljupkost koji bitno odseka od am. predložaka. Prva zvijezda njem. filma 40-ih godina, (zadnji uspjeh *Tajanstvene dubine*, 1949, G. W. Pabsta), već 50-ih potpuno se izgubila — kako kritika drži, »ne mogavši se kao tip uklopiti u nova strujanja modernog filma«.

Ostale važnije uloge: *Bel Ami* (W. Forst, 1939); *Pustolovine baruna Münchhausena* (J. von Baky, 1943).

Vr. V.

WERNER, Oskar (pr. ime **O. Josef Bschiessmayer**), njem. glumac austr. podrijetla (Beč, 13. XI 1922 — Marburg, 22. X 1984). Glum. karijeru otpočinje 1941. u bečkom Burgtheateru, potom u Theateru in der Josefstadt, pa u Zürichu. Na filmu debitira kao fanatični nacist u *Andelu s pozaukom* (K. Hartl, 1948), čijom engl. verzijom iz 1950. stječe i međunar. ugled. Sljedeći tragični lik ideal. Nijemca koji pomaže saveznicima u *Odluci pred zoru* (A. Litvak, 1951), te uloge ništarije, nečaka pukovnika Redla, u *Spjunazi* (F. Antel, 1955) i buntovnog kapetana u ratnom filmu *Posljednji čin* (G. W. Pabst, 1955). Neobično, ponešto kontroverzno tumači naslovni lik u *Mozartu* (1955) K. Hartla, vrlo je zapažen rafiniranom, dojmljivom ulogom umjetnika Julesa u ljubavnom trokutu u *Julesu i Jimu* (1961) F. Truffauta, dok likom bolesnoga brodkog liječnika u *Brodu ludaka* (1965, S. Kramera stječe nominaciju za Oscar za gl. ulogu. Nastupa uglavnom u međunar. produkcijama, među kojima se ističu još *Lola Montez* (M. Ophüls, 1955), *Špijun koji je došao iz hladnoće* (M. Ritt, 1966), *Fahrenheit 451* (F. Truffaut, 1966), *Interludij* (K. Billington, 1968) i *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976). Plavokos i bljedoput, djelujući krhko (i fizički i psihički), kao tip »tihog buntovnika« predodređenog da bude žrtva, svojom pojavom i profinjenom, »estetizirajućom« govornom melodikom te suzdržanim iskazivanjem osjećajnih stanja jedan je od rijetkih njem. glumaca najširega međunar. ugleda (podsjecajući nekim »intelektualnijim« ulogama na M. Clifta). Zapažen je i kao kaz. redatelj, te — posebno — kao interpretator poezije.

Vr. V.

WERTMÜLLER, Lina (pr. ime **Arcangela Felice Assunta Wertmüller von Elgg Spanol von Brauchich**), tal. redateljica i scenaristica (Rim, 14. VIII 1928). Iz obitelji švicarsko-njem. podrijetla. Završivši (1951) kaz. akademiju u Rimu,

asistentica redatelja i scenografkinja u kazalištu; osnovala je i vlastitu avangardnu kaz. skupinu (kratka vijeka). Nakon suradnje sa F. Fellinijem u filmu *Osam i pol* (1963), iste godine prema vlastitom scenariju režira *Guštere* (I basilischi), tematski i stilski slične Fellinijevim *Dangubama* (1953); od Fellinija preuzima smisao za groteskno i karikaturalno, te sklonost prema gestualnosti (često i bučnoj). Idućim filmom *Ovoga puta govorimo o muškarcima* — (Questa volta parliamo di uomini, 1965) postiže kritičarski uspjeh, ali i komerc. neuspjeh. Zbog toga se okreće scenarijisti (npr. za A. Cayattea i F. Zeffirellija) te televiziji, za koju snima 2 glazb. tv-filma (kasnije prebačena na 35mm vrpcu) s popularnom pjevačicom R. Pavone — *Rita komarac* (Rita la zanzara, 1966) i *Ne dirajte komarca* (Non stuzzicate la zanzara, 1967); u njima otpočinje suradnju s omiljenim glumcem G. Gianinijem (11 filmova /uključujući i televizijske/). On i glumica M. Melato utjelovljuju autoričina poimanja o neuravnoteženom tal. ljubavnom paru kroz koji se prelamaју različita pov., tradic., moralna i emocionalna iskustva, uvijek u tonu komike kojoj ne nedostaje brutalnosti i sardonike izravnosti. Tako, *Mimi metalac /Osveta prevarenog muža* (Mimi metallurgico ferito nell'onore, 1972), o mentalitetu »južnjaštva« (suprotnosti Sjevera i Juga, motivi prijave i povrede časti, mafija . . .), s pomodnim naglascima na seksu i politici, redateljici donosi niz nagrada (npr. u Cannesu); *Ljubav i anarhija* (Film d'amore e d'anarchia, ovvero stamattina alle 10 in Via dei Fiori nella nota casa di tolleranza, 1973), o deprimiranom anarhistu koji dolazi u Rim izvršiti atentat na Mussolinija, zadržava se u bordelu i na kraju postaje žrtva fašista, iskazuje se kao relevantan primjerak struje —> političkog filma; *Na moru jednog ljeta* (Travolti di un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto, 1974) priča je o tipičnoj »mezalijansi« muškarca i žena — na pustom otoku uloge pripadnice više klase i njenog slugu u potpunosti se mijenjaju. Unatoč kritikama feministkinja, film postiže velik uspjeh i u SAD, a autorici donosi kult-status. Potvrđuje ga filmom *Pasqualino ljepotan* (Pasqualino Settebellezze, 1975), o čovjeku koji — nakon zatvora i ludnice — dospjeva u njem. logor te pristaje na poniženja i zločin da bi preživio, koji joj donosi i angažman u Warner Brosu. Ipak, *Kraj svijeta u našem uobičajenom krevetu jedne kišne noći* (La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia, 1978) ne postiže očekivani uspjeh. Zanimanje za njene filmove 80-ih godina jenjava — i pored pokušaja da se okuša i u najaktualnijoj tematici (npr. *Up to Date*, 1989, o problemu SIDA-e). Pod pseudonimom je režirala špageti-western *Belle Starr* (The Belle Starr Story, 1968).

Njezin suprug **Enrico Job** je film. scenograf i kostimograf.

Ostali važniji filmovi: *Sve na mjestu, ali ništa u redu* (Tutto a posto e niente in ordine, 1974); *O ljubavi i krvi* (Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova — si sospettano moventi politici, 1979); *Šala sudbine* (Scherzo del destino in agguato dietro l'angolo come un brigante da strada, 1983); *Camorra* (Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti/Camorra, 1985); *Ljetna noć* (Notte d'estate con profilo greco, occhi a mandorla e odore di basilico, 1986); *Deseta zapovijed* (Il decimo clandestino, 1988, tv-film prebačen na 35 mm vrpcu).

Al. Pa.

WESSELY, Paula, austrijsko-njem. glumica (Beč, 20. I 1907). Pohađala Max Reinhardt-Seminar u Beču. God. 1924-29. angažirana je u bečkom Volkstheateru, 1929-45. u Theateru in der



MAE WEST

Josefstadt, a od 1953. u Burgtheateru. Na filmu debitira u *Maskeradi* (1934) W. Forsta; iako ne osobito privlačna, »obična« izgleda ali tipična »bečkog šarma«, predstavljala je za onodobnu kritiku i publiku pravu senzaciju, te je uvelike zaslužna za uspjeh jedne od najboljih film. opereta svih vremena. Slijede uloge odlučnih, šarmantnih, pomalo sjetnih bečkih dama u filmovima *Epizoda* (W. Reisch, 1935, nagrađena u Veneciji) i *Cijeli jedan život* (G. Ucicky, 1940, po publici film godine). S jednakom uvjerljivošću glumi i »folksdobjčericu« iz Poljske u propagandnom filmu *Povratak kući* (G. Ucicky, 1941). Nakon 7 godina — kako mnogi drže, »da se rehabilitira« — sugestivno tumači ženu i majku žid. podrijetla u *Andelu s pozaukom* (1948) K. Hartla. Za cijele film. karijere često je nastupala uz supruga → A. Hörbigera (npr. *Bistra Marijana*, 1943, H. Thimiga i *Put u prošlost*, 1954, K. Hartla). S filma se povlači poč. 60-ih godina i vraća kazalištu, i dalje potvrđujući epitet »nepo-novljive žene bečkog duha« — ne samo u razdoblju *fin-de-sièclea*, nego i u suvremenim društv. sredinama i situacijama.

Ostale važnije uloge: *Tako je završila jedna ljubav* (K. Hartl, 1934); *Maria Ilona* (G. von Bolvary, 1939); *Kasna ljubav* (G. Ucicky, 1943); *Srce mora šujeti* (G. Ucicky, 1945); *Cordula* (G. Ucicky, 1950); *Gostioničarka iz »Zlatne krune«* (Th. Lingen, 1955). Vr. V.

WEST, Mae, am. glumica, scenaristica i dramatičarka (New York, 17. VIII 1892 — Los Angeles, 22. XI 1980). Kći boksača, već od 5. godine nastupa na raznim zab. priredbama; ubrzo je u vodviljima i burleskama najavljivana kao *Baby Vamp*. Od 15. godine sama i prerađuje tekstove svojih nastupa; 1926. izaziva senzaciju svojim prvim kaz. komadom *Seks* (Sex), koji je na Broadwayu

i producirala i režirala (konzervativni zakoni predstavu su zabranili, a W. je optužena za opscenost i osuđena na 10 dana zatvora). Idućim komadom *Prerušavanje* (Drag, 1927) postiže uspjeh u provincijskom Patersonu, no ne uspijeva ga postaviti na Broadwayu; to joj uspijeva 1928. s predstavom *Diamond Lil*. Kao vrlo uspješna kaz. glumica i spisateljica na filmu debitira 1932 (*Iz noći u noć* A. Mayoa /kompanija Paramount/).

Idućih nekoliko godina jedna je od najpopularnijih film. zvijezda, a 1933. i 1934. nalazi se i na listi 10 najkomercijalnijih; već 1935. najbolje je plaćena žena u SAD. Oniža plavuša naglašenih oblina, »grublja« i punašnija no što je »zahtijevao« postojeći stereotip zavodnice, W. je — iako ne više mlada — postala seks-simbol 30-ih godina. Duguje to simpatičnoj frivolnosti, pa i blagoj vulgarnosti, dvosmislenim aluzivnim rečenicama aforističkog karaktera (koje su gotovo postale dijelom nacionalnog folklora), također aluzivnim ponašanjem — posebno specifičnom sporošću pokreta, kojom se stvara erotička anticipacija i privremeno odgađa poanta (da bi se »odlaganjem« izazvao što jači efekt). U puritanskom razdoblju Hoolywooda znala je nadmudriti cenzore; kako je sama pisala svoje tekstove, često surađivala na scenarijima ili imala kontrolu nad njima, njen status zvijezde širi se i na autorski. Mit o → vampu, koji je stvorila, na filmu je istodobno i parodirala. Potkraj 30-ih godina popularnost joj opada, pa se nakon neuspjeha filma *Vrućina i dalje traje* (G. Ratoff, 1943) posvećuje broadwayskim revijama i komedijama, te noćnim klubovima; i u podmaklim godinama često nastupa u lascivnim ulogama. Krajem 50-ih godina povlači se, ali se na filmu pojavljuje još dvaput: u *Myri Breckinridge* (M. Sarne, 1970), zapamćenoj samo po njenom nastupu, te u *Sekstetu* (K. Hughes, 1978), realizi-

ranom prema njenomu kaz. komadu. Uspješna poslovna žena, bila je jedna od najbogatijih pripadnica am. *show-businessa*. Objavila je autobiografiju *Dobrota s tim nije imala veze* (Goodness Had Nothing to Do with It, 1959).

Ostale uloge: *Sve mu je to ona zamijesila* (L. Sherman, 1933); *Nisam andeo* (W. Ruggles, 1933); *Ljepotica iz devedesetih* (L. McCarey, 1934); *Odlazak u grad* (A. Hall, 1935); *Klondike Annie* (R. Walsh, 1936); *Na Zapad, momče!* (H. Hathaway, 1936); *Svaki je dan praznik* (A. E. Sutherland, 1937); *Moj mali vrapčić* (E. Cline, 1940, uz W. C. Fieldsa).

LIT.: J. Tuska, *The Films of Mae West*, Secaucus 1973; M. Rosen, *Popcorn Venus*, New York 1973; F. Cashin, *Mae West: A Biography*, London 1981; G. Eells, *Mae West*, New York 1982. B. Vid.

WEST, Roland, am. redatelj, scenarist i producent (Cleveland, Ohio, 1887 — Santa Monica, California, 31. III 1952). Kao mladić glumi u vodvilju i kazalištu, dok kao film. redatelj debitira komedijom *De Luxe Annie* (1918). Režirao je svega 10 filmova (5 posljednjih za United Artists) koji se odlikuju zanimljivim vizualnim stilom i sugestivnom atmosferom. U opusu toga gotovo zaboravljenog redatelja najuspjeliji su nij. thrilleri s primjesom horra *Čudovište* (The Monster, 1925) i *Šišmiš* (The Bat, 1926), a u zv. razdoblju gangsterski film *Alibi* (1929) i gusarski film *Pirat* (Corsair, 1931), ujedno njegov posljednji. Za svoje je projekte često pisao scenarije i bio im producent.

Njegova supruga **Jewel Carmen** je glumica.

Ostali filmovi: *Srebrni rub* (The Silver Lining, 1921); *Nitko* (Nobody, 1922); *Nepoznati grimiz* (The Unknown Purple, 1923); *Golubica* (The Dove, 1928); *Šapat šišmiša* (The Bat Whispers, 1930, zv. verzija *Šišmiša*). B. Vid.

WESTERN → VESTERN

WEXLER, Haskell, am. snimatelj i redatelj (Chicago, 2. VI 1926/negdje 1922?). Član A. S. C. Izbačen sa sveučilišta California, 4 godine u trg. mornarici. Kinoamater od djetinjstva, po povratku se odlučuje profesionalno baviti filmom; otac mu kupuje staro skladište, a W. ga preuređuje u film. studio. Isprva asistent snimatelja, a istodobno počinje režirati dokum. filmove soc. i polit. tematike (npr. *Uvod u neprijatelja* — *Introductions to the Enemy*, 1974, sa J. Fondom /o Vijetnamu/; često je i snimatelj dokum. filmova ljevičarske orijentacije (npr. *Intervju s veteranima My Laia*, 1972, J. Stricka i *Podzemlje*, 1977, E. De Antonija), koja je uočljiva i u njegova 2 igrana red. projekta *Srednje hladno* (Medium Cool, 1969) i *Latino* (1985).

Snimatelj igr. filma od 1959 (*Divlje oko* B. Maddowa, S. Meyersa i J. Stricka), već od početka i na tom polju iskazuje svoje dokumentarističko iskustvo: fotografija je »prljava«, snimljena na realnim lokacijama uz korištenje postojećeg svjetla i kamere iz ruke, čime je film. pričama sugestivno dan privid dokumentarnosti (npr. *Svećenik razbijača*, 1961, I. Kershnera; *Amerika, Amerika*, 1963, E. Kazana; *Afera Thomasa Crowna*, 1968, N. Jewisona /zbog »skrivenih kamere« u sceni pljačke/; *Boje nasilja*, 1988, D. Hoppera). Oscarom je nagrađen dvaput: za fotogr. »deteatralizaciju« redateljeva kaz. pristupa u filmu *Tko se boji Virginije Woolf?* (M. Nichols, 1966) i za sugestivno dočaravanje 30-ih godina u SAD u *Putu prema slavi* (H. Ashby, 1976) — s pomoću niskog kontrasta, te izbjegavajući intenzivne boje i izravno svjetlo. Bio je vizualni savjetnik u *Američkim grafitima* (1973) G. Lucasa i snimatelj II ekipe u *Božanstvenim danima* (1978) T. Malicka.

Ostali važniji filmovi (kao snimatelji): *Angel Baby* (P. Wendkos, 1961, sa J. Martom); *Najbolji čovjek* (F. J. Schaffner, 1964); *Premili pokojnik* (T. Richardson, 1965); *U vrelini noći* (N. Jewison, 1967); *Let iznad kukavičjeg gnijezda* (M. Forman, 1975, sa B. Butlerom i W. A. Frakerom); *Povratak ratnika* (H. Ashby, 1978); *Polovna srca* (H. Ashby, 1979); *Kako se izvući* (H. Ashby, 1982); *Čovjek koji je volio žene* (B. Edwards, 1983).

Mar. S.

WEYGAND, u špicama ponekad **Vegan**, **Srećko**, film. i tv-redatelj i scenarist (Lekenik, 17. IX 1926). Završio jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; u dodir s filmom došao u Studiju za režiju i glumu Zagreb film. God. 1952–64. redatelj je u Zora filmu (a povremeno radi i za Zagreb film); u tom je razdoblju snimio oko 30 dokum. filmova — mahom namjenskih, obrazovnih (npr. *Stazama elektrona*, 1953; *Singamoza*, 1955; *Rijeka, naša najveća luka* i *Život u moru*, oba 1956; *Iza kazališne rampe*, *Sačuvane kronike* i *Kamerom kroz Zagreb*, svi 1957; *Slikarske tehnike* i *Luka radosti*, oba 1958; *Ivo Andrić*, 1962). Na igr. filmu posvetio se dječjoj i omladinskoj tematici. Zapaženi su mu kratki igr. film *Priča o dječaku i kuriru* (1957) te posebno srednjometražni *Piko* (1959), o dječaku koji bježi od kuće, za koji je nagrađen Zlatnim lavom u Veneciji (konkurencija dječjeg filma). Svoj jedini cjelovečernji igr. film *Igre na skelama*, u ondašnjem trendu prikazivanja dilema mladih, snimio je 1961. Većini svojih projekata bio je i (ko)scenarist, a pisao je i za dr. redatelje (npr. I. Škrabala). Od 1964. djeluje na Televiziji Zagreb, gdje režira obrazovne i dokum. programe.

V. Maj.

WHALE, James, am. redatelj engl. podrijetla (Dudley, 22. VII 1896 — Hollywood, 29. V 1957). Isprva karikaturist. Za I. svj. rata pješadijski oficir; u njem. zarobljenstvu počinje se baviti glumom. Nakon rata isprva kaz. scenograf i glumac, potom redatelj. Uspjeh predstave *Kraj putovanja* R. C. Sheriffa dovodi ga u New York, a tamniji uspjeh komada — drame iz I. svj. rata — omogućuje mu 1930. i njegovu ekranizaciju (*Journey's End*) s autorom kao koscenaristom (inače, u Hollywoodu je djelovao već od 1929. kao redatelj dijaloga (npr. *Pakleni anđeli*, 1930, H. Hughesa). Uspjeh film. privrženosti osigurava mu angažman u kompaniji Universal (za koju je režirao 16 filmova /od 21/). Nakon melodrame *Most Waterloo* (Waterloo Bridge, 1931), iste godine režira danas klas. djelo — filma strave *Frankenstein*; djelomice i pod ekspresionističkim utjecajem, W. ugodaje strave stvarajući više psihozom no eksplicitnošću prikaza i žanrovskim stereotipovima, mjestimice s hitchcockovskom efikasnošću u stvaranju napetosti, a ističe se i originalnom razradom lika čudovišta (uloga koja donosi ugled Whaleovu prijatelju — B. Karloffu) kao pomalo tužnog izopćenika koji se bezuspješno nastoji uklopiti u ljudsku sredinu. Drugi film s istom temom — *Frankensteinova zaručnica* (The Bride of Frankenstein, 1935) — po mnogim je kritičarima još uspješniji: zbog atraktivnije i suptilnije režije, te ingenioznog portretiranja naslovnog lika. Ne želeći se ograničiti na žanr *horror*, W. režira samo još 2 takva filma: *Staru crnu kuću* (The Old Dark House, 1932), crnohumorni »gotički« *horror* s motivom rasapa obitelji, i *Nevidljivog čovjeka* (The Invisible Man, 1933) prema romanu H. G. Wellsa, koji pripada više žanru znanstvene fantastike (ističe se vrlo uspjelim spec. efektima te elementima slapsticka). Na vrhuncu uspjeha, klasičar žanra i — uz T. Browninga — najistaknutiji predstavnik »zlatnog doba američkog filma strave«, W. se okreće dr. žanrovima — sa znatno manje uspjeha. Kritika ističe musical *Ploveće kazalište* (Show Boat, 1936) i pustolovno-pov. film *Čovjek sa željeznom maskom* (The Man in the Iron Mask, 1939) po A. Dumasu. Povlači se 1941 (*Nisu se usudili voljeti* — They Dare Not Love), a bezuspješno se pokušava vratiti 1949 (*Hej, vi tamo!* — Hello Out There). Umro je pod nerazjašnjenim okolnostima od posljedica pada u bazen.

Ostali filmovi: *Nestrpljiva mlada* (The Impatient Maiden, 1932); *Poljubac pred zrcalom* (The Kiss before the Mirror, 1933); *Pri svjetlosti svijeta* (By Candlelight, 1933); *Još jedna rijeka* (One More River, 1934); *Sjećas li se prošle noći?* (Remember Last Night?, 1935); *Povratak* (The Road Back, 1937); *Veliki Garrick* (The Great Garrick, 1937); *Grešnici u raju* (Sinners in Paradise, 1938); *Luka sedam mora* (Port of Seven Seas, 1938); *Pod sumnjom* (Under Suspicion, 1938); *Zeleni pakao* (Green Hell, 1940).

LIT.: J. Curtis, James Whale, Metuchen 1982.

An. Pet.

WHEELER, Lyle, am. scenograf (Woburn, Massachusetts, 2. II 1905 — Woodland Hills, California, 10. I 1990). Studirao arhitekturu na sveučilištu Southern California. Isprva indus. dizajner, potom ilustrator u novinama. Scenografiji se posvećuje 1936, kada sklapa ugovor s kompanijom United Artists. Ugled stječe suradujući s producentom D. O. Selznickom: dizajnirao studija film. producenta u filmu *Zvijezda je rođena* (W. A. Wellman, 1937), čiju vizualnost »posuđuje« od brodskog interijera, značajnim i po tome što su prvi put materijali kao staklo, metal i kamen upotrijebljeni za kreiranje suvremenog prostora snimljenog u technicoloru. Iduće godine zapažen je ultramodernom scenografijom noćnog kluba u filmu *Mladi u srcu* (R. Wallace, 1938), u kojoj dominiraju staklo, beton i metalni namještaj. Svoj prvi Oscar dobiva za scenogr. rješenja interijera južnjačke aristokracije iz Georgije u superspektaklu *Prohujalo s vjehom* (V. Fleming, 1939). God. 1940. prelazi u MGM, gdje pod vodstvom C. Gibbonsa izrasta u jednog od vodećih hollywoodskih scenografa. Prešavši 1945. u 20th Century-Fox, iduće godine osvaja drugi Oscar za film *Anna i kralj Sijama* J. Cromwella; 1947. postaje rukovoditelj scenogr. odjela. Sklon uglavnom arhitektonskim rješenjima te uporabi modernih, čvrstih materijala, W. je podjednako uspješan u pov. i suvremenim ambijentima te njihovu dizajnerskom i scenogr. usklađivanju s tehnikom technicolora, a osobito u cinemascopeu (npr. *Tunika*, 1953, H. Kostera /treći Oscar/). Izraziti »scenograf interijera«, podjednako se snalazi u velikim i malim prostorima, čak klaustrofobičnima (npr. scenografija tavana u *Dnevniku Anne Frank*, 1959, G. Stevensa /četvrti Oscar/). God. 1965. prelazi u Paramount, a povlači se 1975.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Alahov vrt* (R. Boleslawski, 1936); *Zatočenik Zende* (J. Cromwell, 1937); *Ništa sveto* (W. A. Wellman, 1937); *Pustolovine Toma Sawyera* (N. Taurog, 1938); *Rebecca* (A. Hitchcock, 1940); *Zmajevog sjeme* (J. Conway i H. S. Bucquet, 1944); *Laura* (O. Preminger, 1944); *Krilo i molitva* (H. Hathaway, 1944); *Krilata pobjeda* (G. Cukor, 1944); *Pali anđeo* (O. Preminger, 1945); *Trg mamurluka* (J. Brahm, 1945); *Kuća u 92. ulici* (H. Hathaway, 1945); *Prepušti je nebu* (J. M. Stahl, 1945); *Drvo raste u Brooklynu* (E. Kazan, 1945); *Cluny Brown* (E. Lubitsch, 1946); *Stogodišnje ljeto* (O. Preminger, 1946); *Dragonwyck* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Moja draga Klementina* (J. Ford, 1946); *Sentimentalno putovanje* (W. Lang, 1946); *Poljubac smrti*

(H. Hathaway, 1947); *Daisy Kenyon* (O. Preminger, 1947); *Zauvijek Amber* (O. Preminger, 1947); *Džentlmeni sporazum* (E. Kazan, 1947); *Nazovi Northside 777* (H. Hathaway, 1948); *Trg lopova* (J. Dassin, 1949); *Pinky* (E. Kazan, 1949); *Uzbuha na ulicama* (E. Kazan, 1950); *Sve o Evi* (J. L. Mankiewicz, 1950); *Četmaest sati* (H. Hathaway, 1951); *Viva Zapata!* (E. Kazan, 1952); *Srijegovi Kilimandžara* (H. King, 1952); *Muškarci više vole plavuše* (H. Hawks, 1953); *Rijeka bez povratka* (O. Preminger, 1954); *Đavolov vrt* (H. Hathaway, 1954); *Ljubav je sjajna stvar* (H. King, 1955); *Sedam godina vjernosti* (B. Wilder, 1955); *Kralj i ja* (W. Lang, 1956); *Autobusna stanica* (J. Logan, 1956); *Gradić Peyton* (M. Robson, 1957); *Sunce se ponovo rađa* (H. King, 1957); *Mladi lavovi* (E. Dmytryk, 1958); *Ulica North Frederick br. 10* (Ph. Dunne, 1958); *Južni Pacifik* (J. Logan, 1958); *Dugo toplo ljeto* (M. Ritt, 1958); *Prinuda* (R. Fleischer, 1959); *Dvojlja rijeka* (E. Kazan, 1960); *Prijedlog i usvajanje* (O. Preminger, 1962); *Kardinal* (O. Preminger, 1963); *Najbolji čovjek* (F. J. Schaffner, 1964); *Prva pobjeda* (O. Preminger, 1965); *Zarobljenici svemira* (J. Sturges, 1969); *Reci da me voliš, Junie Moon* (O. Preminger, 1969); *Potjera* (K. Douglas, 1975).

Da. Mć.

WHEELER, René, franc. scenarist i redatelj (Pariz, 8. II 1912). Na filmu od 1938; isprva suraduje na scenarijima filmova popularnog komičara Noël-à-Noëla (npr. *Obitelj Duraton*, 1939, Ch. Stengela). I kasnije radi mahom u komerc. produkcijama (i u inozemstvu); među njegovim scenarijevima izdvaja se *Praznični dan* (J. Tati, 1948), kasnije još *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1951), *Ljubav žene* (J. Grémillon, 1953) i *Ritfi kod ljudi* (J. Dassin, 1955). Njegovi svjesno nekomercijalni red. projekti (*Prvo oružje* — Premières armes, 1950; *Dvorci u Španjolskoj* — Châteaux en Espagne, 1954; *Prema ekstazi* — Vers l'extase, 1960) vrlo su osobni i u tematskom i u stilskom pogledu.

Ostali važniji filmovi (kao /ko/scenarist): *Smrt na opasnost* (G. Grangier, 1947); *Ružičasti život* (J. Faurez, 1947); *Carica Teodora* (R. Freda, 1953); *Pokvarenjaci idu u pakao* (R. Hossein, 1953); *Oprostite nam naše vrede* (R. Hossein, 1956); *Till Eulenspiegel* (G. Philipe i J. Ivens, 1956); *Zločin se ne isplati* (G. Oury, 1961).

WHITE, Pearl (pr. ime **Victoria Evans Wright**), am. glumica (Green Ridge, Missouri, 4. III 1889 — Neuilly, Francuska, 4. VIII 1938). Već od 6. godine nastupa u kazalištu, potom je artistica na trapezu i pjevačica u varijetetu. Na film je 1910. dovodi prvi suprug, glumac V. Sutherland (kompanija Powers). Promijenivši više producenata,

PEARL WHITE



1914. za tvrtku Pathé snima serijal *Paulinine opasnosti* L. J. Gasniera i D. Mackenzieja, u 15 epizoda (po nekim izvorima — 10). U toj film. priči u nastavcima tumači lik sličan onima koje će i dalje utjelovljivati: vitalne, samostalne i poduzetne Amerikanke koja je u stanju sama se izvući iz svake opasnosti. Postavši vrlo popularna, iste godine snima 36 epizoda detektivskog serijala *Elainini podvizi* L. J. Gasniera i G. B. Seitz, o junakinji »na tragu« ubojice oca; smatra se da ga je u SAD redovito pratilo 15 milijuna gledatelja, a u Francuskoj je »podjednako oduševljavao vojnike i dadaiste«, pa W. stječe naziv »kraljica serijala«. Nastupila je u još 7 (posljednji *Pljačka*, 1922/23, G. B. Seitz, u 15 epizoda), a povremeno je glumila i u filmovima (npr. H. Brenona i Ch. Brabina); posljednji je snimila 1924. u Francuskoj (inače, nikad nije radila u Hollywoodu), gdje se definitivno nastanila. Objavila je autobiografiju *Samo ja* (Just Me, 1919). Inspiriran njenom karijerom, G. Marshall je snimio film *Paulinine opasnosti* (1947), u kojem ju je tumačila B. Hutton.

LIT.: M. Wellman/R. Lee, Pearl White: The Peerless Fearless Girl, South Brunswick 1969; J. Mity, Pearl White, Paris 1969.

B. Vid.

WHITMORE, James (puno ime **J. Allen Whitmore jr.**), am. glumac (White Plains, New York, 1. X 1921). Studirao na sveučilištu Yale (jedan je od osnivača njegove radio-stanice), gdje je i počeo glumiti. Po povratku iz II svj. rata (mornarička pješadija) uči glumu u Wing Theatreu i Actors' Studiju. Na Broadwayu debitira 1947, a na filmu 1949 (*Agent J. H. Lewisa*); već za sljedeću ulogu — majora u ratnom filmu *Bojište* (W. A. Wellman, 1949) — nominiran je za Oscar za epizodu, a vrlo se ističe i sporednom ulogom grbavog kriminalca u *Džungli na asfaltu* (1950) J. Hustona. Snažan, tamne kovrčave kose, gruba lica koje može djelovati i simpatično i odbojno, otada tumači brojne druge gl. i sporedne karakterne uloge — najčešće vrlo silovite likove, iza čije se opore vanjštine često krije dobroćudnost. Za jednu od rijetkih gl. uloga — predsjednika Trumana u filmu *Pokaži im, Harry!* (S. Binder, 1975) — također je nominiran za Oscar, a uspješan je i na Broadwayu (one-man-show *Will Rogersova Amerika*). Glumi i na televiziji (npr. tv-serija *Zakon i gospodin Jones*).

Njegov sin **James Whitmore jr.** također je glumac.

Ostale važnije uloge: *Molim te, vjeruj mi* (N. Taurig, 1950); *Pobjubi me, Kato* (G. Sidney, 1953); *Oni* (G. Douglas, 1954); *Bojni poklič* (R. Walsh, 1954); *Oklahoma!* (F. Zinnemann, 1955); *Priča o Eddyju Duchinu* (G. Sidney, 1955); *Posljednji graničar* (A. Mann, 1955); *Zločin na ulicama* (D. Siegel, 1956); *Tko je bila ta dama?* (G. Sidney, 1960); *Čuka* (G. Douglas, 1967); *Planet majmuna* (F. J. Schaffner, 1968); *Inspektor Madigan* (D. Siegel, 1968); *Revolverni sedmorice veličanstvenih* (P. Wendkos, 1969); *Tora! Tora! Tora!* (R. Fleischer, 1970); *Chattova zemlja* (M. Winner, 1972); *Zmijsko jaje* (I. Bergman, 1977); *Prvi smrtni grijeh* (B. G. Hutton, 1980); *Lude* (M. Ritt, 1987).

Mi. Šr.

WHITNEY, John i James, am. redatelji. John W. studirao je muziku a bavio se fotografijom, dok je James W. slikar; utjecaji toga zamjetni su u njihovim apstraktnim filmovima, u kojima koriste najsuvremeniju tehnologiju (kompjute i video-sintesajzere) za animaciju graf. i kolorističkih oblika. Zajednički su ostvarili *Varijacje* (Variations, 1941–43), koristeći izrezane papire za stvaranje kolaža prema muz. ritmu, te — konstruiravši

aparati koji, s pomoću svjetlosnog zapisa i tzv. *optical printera*, registrira elektronsku muziku izravno na film. vrpcu — *Filmske vježbe I–V* (Film Exercises I–V, 1943/44).

John W. samostalno je realizirao veći broj apstraktnih filmova fascinantne dinamičnosti kretanja linija i geom. oblika (*Mozart Rondo*, 1949; *Celer napada u ponoć* — *Celery Stalks at Midnight*, 1957; *Katalog* — *Catalogue*, 1961) odnosno teh. virtuoznosti (*Permutacije* — *Permutations*, 1968; *Matrix*, 1971). Te kompjutorske apstrakcije dostižu maksimalnu vizualno-zv. harmoniju.

James W. deformirane prizore snimljene fotogr. putem uključuje u kompjutorske strukture. Njegove filmove odlikuje filoz. pristup (utjecaj istočnjačke meditacije kojom se bavi), što se osobito zapaža u djelima *Yantra* (1955) i *Lapis* (1966) koja svojom optičkom pulsacijom teže hipnotičkom djelovanju na gledaoca.

Braća W. utjecali su na brojne apstraktne redatelje i video-stvaraoc am. Zapadne obale; smatraju se pionirima apstraktnoga graf. filma u am. neovisnoj kinematografiji (→ KOMPJUTORSKI FILM).

V. Pet.

WHITTY, May, britansko-am. glumica (Liverpool, 19. VI 1865 — Hollywood, 29. V 1948). Kći novinara, od 16. godine balerina, a od 17. glumica; na prijelazu stoljeća jedna je od vodećih kaz. glumica u Vel. Britaniji i u SAD. Na filmu nastupa već u nji. razdoblju (npr. *Enoch Arden*, 1915, Ch. Cabannea), no »pravu« karijeru otpočinje 1937. Karakternim ulogama »dostojanstvene britanske stare dame«, ponekad brbljave i smiješne a ponekad vrlo poduzetne, postiže veliku popularnost; već prvom, ponavljajući kaz. uspjeh iz komada E. Williamsa *Noć mora pasti* i u ekranizaciji R. Thorpea, stječe nominaciju za Oscar za epizodu (kasnije i za *Gospodu Miniver*, 1942, W. Wylera). Velikog uspjeha ima i svojim jednim brit. filmom *Gospođa koja nestaje* (A. Hitchcock, 1938) kao simpatična obavještajka. Igrala je u 27 zv. filmova. God. 1918. primila je počasno plemstvo (*Dame*).

Ostale važnije uloge: *Marija Walewska* (C. Brown, 1937); *Raffles* (S. Wood, 1940); *Raćun za razvod* (J. Farrow, 1940); *Sumnja* (A. Hitchcock, 1941); *Nježno opasna* (W. Ruggles, 1943); *Postojana djeva* (E. Goulding, 1943); *Lassie se vraća kući* (F. M. Wilcox, 1943); *Madame Curie* (M. LeRoy, 1944); *Plinsko svjetlo* (G. Cukor, 1944); *Bijele doverske stijene* (C. Brown, 1944); *Zovem se Julia Ross* (J. H. Lewis, 1945); *Odanost* (C. Bernhardt, 1946); *Green Dolphin Street* (V. Saville, 1947); *Kad dođe zima* (V. Saville, 1948); *U znaku ovna* (J. Sturges, 1948).

Mi. Šr.

WIAZEMSKY, Anne, franc. glumica (1946). Nećakinja poznatog pisca F. Mauriac. Glum. karijeru omogućuje joj R. Bresson, povjerivši joj uloge seljanki u filmovima *Baltazar* (1966) i *Mouchette* (1967). U njima je zapaža J.-L. Godard, koji joj daje ulogu studentice filozofije — ljevičarke u filmu *Kineskinja* (1967) i ženi se njome. Dulje vremena njena je karijera vezana uz tog redatelja, pa W. nastupa u nizu njegovih militantnih polit. filmova: *One plus one* (1968), *Istočni vjetar* (1969), *Borbe u Italiji* (1969) i *Sve je u redu* (1972). U međuvremenu snima i u Italiji, mahom sa značajnim redateljima radikalnih estetskih i polit. pogleda: P. P. Pasolinijem (*Teorema*, 1968; *Svinjac*, 1969), C. Beneom (*Hirovi*, 1969) i M. Ferrerijem (*Muško sjeme*, 1970). Od sredine 70-ih godina sve se više posvećuje televiziji.

Ostale važnije uloge: *Raphaël ili razornik* (M. Deville, 1971); *Istina o izmišljenoj strasti nez-*

nanca (M. Hanoun, 1974); *Otsak divova* (R. Enrico, 1979); *Sastanak* (A. Téchiné, 1985). B. Vid.

WICKI, Bernhard, njem. glumac i redatelj madžarsko-švicarsko-aust. podrijetla (St. Pölten, 28. X 1919). Studirao glumu u Berlinu i Beču. Karijeru otpočinje kao kaz. glumac u Bremenu i Münchenu. Na filmu debitira 1950, a prvu značajniju ulogu — partizanskog komandanta Bore — ostvaruje u zapadnonjemačko-jugosl. koprodukciji *Posljednji most* (H. Käutner, 1954). Uz karijeru karakternog glumca (postupno i međunarodnu), od 1958. počinje i režirati. Njegov prvi cjelovečernji film *Most* (Die Brücke, 1959) priča je s kraja II svj. rata, o polit. manipuliranju dječakim idealizmom. Iako je ambicioznom »satirom o čudesima, religiji i reklamama« *Čudo Malahije* (Das Wunder des Malachias, 1961) doživio komerc. neuspjeh, angažiran je za realizaciju njem. sekvenci hollywoodskog superspektakla *Najduži dan* (The Longest Day, 1962) o iskrcavanju u Normandiji. Nakon osrednjeg uspjeha međunar. koprodukcija *Posjet* (Der Besuch, 1964) po kaz. komadu *Posjet stare dame* F. Dürrenmatta, sa I. Bergman, te *Morturi* (1965), polit. pustolovine o transportu kaučuka iz Japana u Evropu za II svj. rata, sa M. Brandon, okreće se televiziji. Među njegovim novijim red. projektima — pretencioznim, ponekad nekomunikativnim filmovima prenaplašenih pedagoških, soc. i polit. teza — ističe se trosatna »freska« njem. Vajmarske Republike *Paukova mreža* (Das Spinnennetz, 1988), kojom stječe i više nominacija za evr. filmsku nagradu Felix. Za svoj rad dobio je mnoge visoke nagrade SR Njemačke.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Mušica* (W. Reisch, 1954); *Dogodilo se 20. srpnja* (G. W. Pabst, 1955); *Djeca, majke i general* (L. Benedek, 1955); *Zaruke u Zürichu* (H. Käutner, 1957); *Madeleine i legionar* (W. Staudte, 1958); *Mačka* (H. Decoin, 1958); *Noć* (M. Antonioni, 1961); *Praznici u Portugalu* (P. Kast, 1964); *Tvoja nježnost* (P. Schamoni, 1969); *As u rukavu* (I. Passer, 1975); *Beznađnost* (R. W. Fassbinder, 1977); *Ljevoruka žena* (P. Handke, 1977); *Staklena čelija* (H. W. Geissendoerffer, 1978); *Direktan prijenos smrti* (B. Tavernier, 1979); *Prolječna simfonija* (P. Schamoni, 1983); *Jedna ljubav u Njemačkoj* (A. Wajda, 1983); *Pariz, Texas* (W. Wenders, 1984).

Vr. V.

WIDERBERG, Bo, šved. redatelj, film. kritičar i književnik (Malmö, 8. VI 1930). Isprva službenik lokalne duševne bolnice, potom noćni urednik vijesti u provincijskim novinama. Kao pisac pripovijedaka i romana javlja se od 1951. Sve više zainteresiran povijesju i teorijom filma, 1960. postaje film. kritičar stockholmskoga večernjeg lista »Expressen«. Sabrane kritike (uz dodatne teorijske članke) objavio je u knjizi *Vizija švedskog filma* (Visionen i svensk film, 1962), u kojoj oštro kritizira šved. kinematografiju kao stereotipnu i otuđenu od stvarnosti, a I. Bergmana napada kao lažan mit.

S takvim koncepcijama, W. se u svojim filmovima nastoji osloboditi tradicije i — izbjegavajući bergmanovske »psihonoalitičke apstrakcije« i sjobergovski »filozofski simbolizam« — izravno se baviti dilemama suvremenog svijeta. Ako je uspio izbjeći utjecaje Bergmana, uočljivo je iskazao one J.-L. Godarda i F. Truffaut; u svom prvencu *Ladica/Dječja kolica* (Barnvagen, 1963) prikazuje intimni život djevojke i dvojice mladića, ukazujući na ravnodušnost roditelja prema djeci te dječju averziju prema roditeljskom domu. Idući film *Gavranov svršetak* (Kvarteret korpen, 1963) šved. kritika akklamira kao izuzetno značajan; s radnjom

u Malmöu 1936, prati nastojanja mladog radnika koji želi postati pisac (T. Berggren, njegov omiljeni glumac u početnom razdoblju) i njegov život s ocem alkoholičarom i bolesnom majkom, te napokon desperatno napuštanje rodnog kraja; ističe se sugestivnom atmosferom, detaljima iz radničkog života i ocrtavanjem psihoze iščekivanja II svj. rata. *Ljubav* 65 (Kärlek 65, 1965) u izvjesnoj je mjeri autobiografska kronika jednog filma. redatelja i njegova odnosa prema ženama (supruzi i ljubavnici); za razliku od F. Fellinija, W. emocionalna stanja svojih likova registrira na izravniji i godardovski »iskidan« (jump-cut) način, postižući modernu dinamičku strukturu, ali i konfuziju koja opterećuje film. Djelom *Velika ljubav Elvire Madigan* (Elvira Madigan, 1967, specijalna nagrada *lex aequo* u Cannesu) stječe i svjetski ugled; od romant. priče (prema stvarnom događaju), o šved. grofu (T. Berggren) koji napušta obitelj i vojsku zbog neodoljive cirkuske artistice (P. Degermark), W. je uspio stvoriti krajnje emotivno impresionističko djelo (u kompoziciji kadrova inspirirano franc. slikarima tog razdoblja /snimatelj J. Persson/) i, posebno, uzdići ga do opće metafore o fatalnosti senzualnosti i snazi, ljepoti prave ljubavi koja odbacuje društ. konvencije i često vodi u fiz. katastrofu. Idućim filmovima — *Pobuna u Ådalenu* (Ådalen 31, 1969), o velikom štrajku šved. radništva 1931, i *Joe Hill/Balada o Joeu Hillu* (Joe Hill, 1971, u SAD), o životu šved. imigranta, osnivača udruženja *International Workers of the World* (kojim se uklapa u tzv. novi Hollywood) — uključuje se u struju → političkog filma. Kada taj trend prolazi, okreće se i komerc. filmu, posebno krim. žanru (*Čovjek na krovu* — *Mannen på taket*, 1976; *Čovjek s Mallorke* — *Mannen från Mallorca*, 1984). Režira i na televiziji.

Widerbergov opus odlikuje red. improvizacija, često stvaranje dugih dijaloga neposredno pred početak snimanja; sâm montira svoja djela i nadgleda laboratorijsku obradu, što osigurava izuzetnu formalnu kvalitetu koja je u konfliktu s ostalim, posebno dramskim elementima filma kao cjeline (W. to naziva »dijalektičkim sudarom«).

Ostali igr. filmovi: *Hej, Rolande* (Heja Roland!, 1966); *Tom Foot* (Fimpen, 1974); *Victoria* (1979); *Poput zmije* (Ormens väg på hällegerget, 1986).

V. Pet.

WIDE SCREEN → PROPORCIJE FILMSKE SLIKE

WIDMARK, Richard, am. glumac (Sunrise, Minnesota, 26. XII 1914). Studirao pravo na koledžu Lake Forrest, gdje se zainteresirao za kazalište. Diplomiravši 1936, 2 godine je dramski instruktor. God. 1938. odlazi u New York i nastupa na radiju, a od poč. 40-ih godina i na Broadwayu. Njegov film. debi (20th Century-Fox) smatra se jednim od najimpresivnijih uopće; za ulogu psihopatskog ubojice u *Poljupcu smrti* (1947) H. Hathaway nominiran je za Oscar za epizodu. Već ubrzo otkriva i drugu krajnost svoje glum. ličnosti kao smireni kauboj u *Zutom nebu* (1948) W. A. Wellmana. Otada jednako uvjerljivo tumači i pozitivne i negativne likove kao junak brojnih vesterna, thrillera, te ratnih i krim. filmova. Najbolja ostvarenja daje u vesternima J. Forda (*Dva jahača*, 1961; *Jesen Čejena*, 1964), špijunskim thrillerima S. Fullera (*Krađa u Južnoj ulici*, 1953; *Pakao i teška voda*, 1954) te detektivskom filmu D. Siegela *Inspektor Madigan* (1968), čiji uspjeh dovodi do snimanja tv-serije u kojoj W. također tumači junaka iz romana R. Doughertyja. Manje aktivan 70-ih i 80-ih godina, ipak ostvaruje neko-

R. WIENE, *Kabinet doktora Caligarija* (C. Veidt i W. Krauss)



liko sugestivnih likova (npr. *Koma — na granici smrti*, 1978, M. Crichtona i *Životi su u pitanju*, 1984, T. Hackforda /remake klas. crnog filma *Iz prošlosti*, 1947, J. Tourneura/). U okviru vlastite produkcije Heath proizveo je filmove *Vremenska granica* (K. Malden, 1957) i *Tajni putovi* (Ph. Karlson, 1961), u kojima je i glumio. Do 1989. nastupio je u oko 70 filmova.

Ostale važnije uloge: *Kuća uz cestu* (J. Negulesco, 1948); *Bezimena ulica* (W. Keighley, 1948); *More* (H. Hathaway, 1949); *Noć i grad* (J. Dassin, 1950); *Uzbuna na ulicama* (E. Kazan, 1950); *Nema izlaza* (J. L. Mankiewicz, 1950); *Do posljednjeg...* (L. Milestone, 1951); *Ljudi-žabe* (L. Bacon, 1951); *Požari u Montani* (J. M. Newman, 1951); *Ne treba kucati* (R. W. Baker, 1952); *U zaklon!* (R. Brooks, 1953); *Pravac Gobi* (R. Wise, 1953); *Slomljeno koplje* (E. Dmytryk, 1954); *Đavolov vrt* (H. Hathaway, 1954); *Paučina* (V. Minnelli, 1955); *Zlato* (M. Robson, 1955); *Bič* (J. Sturges, 1956); *Posljednja kola* (D. Daves, 1956); *Sveta Ivana* (O. Preminger, 1957); *Tunel ljubavi* (G. Kelly, 1958); *Zakon prerije* (J. Sturges, 1958); *Čovjek sa zlatnim koltom* (E. Dmytryk, 1959); *Alamo* (J. Wayne, 1960); *Suđenje u Nürnbergu* (S. Kramer, 1961); *Kako je osvojen Divlji zapad* (J. Ford i H. Hathaway, 1962); *Bijeg iz Ashiye* (M. Anderson, 1963); *Dugi brodovi* (J. Cardiff, 1964); *Alvarez Kelly* (E. Dmytryk, 1966); *Put na Zapad* (A. V. McLaglen, 1967); *Rat na mjesecini* (R. Quine, 1970); *Ubojstvo u Orijent-ekspresu* (S. Lumet, 1974); *Tobogan smrti* (J. Goldstone, 1976); *Ultimatum — posljednja zraka sumraka* (R. Aldrich, 1977); *Na nišanu snajpera* (S. Kramer, 1977); *Ledeni pakao* (D. Sharp, 1979); *Hokus-pokus* (S. Poitier, 1982); *Zbor starih ljudi* (V. Schlöndorff, 1987).

Dr. Je.

WIECK, Dorothea (pr. ime **D. Wieckchen**), njem. glumica (Davos, Švicarska, 3. I 1905 — Zap. Berlin, 12. II 1986). Iz njem. obitelji, sa 16 godina debitira u bečkom Theateru in der Josefstadt, potom uspješno nastupa u Münchenu (gdje 1925. potpisuje ugovor s poduzećem Emelka Film) i Frankfurtu. Na inicijativu C. Froelicha dobiva ulogu nastavnice u *Djevojčama u uniformi* (1931) L. Sagan, velikom međunar. uspjehu (prikazan i na prvom festivalu u Veneciji); gl. ulogu igra i u psihol. drami *Anna i Elisabeth* (F. Wysbar, 1933) sl. tematike (lezbijka ljubav).

Na poziv kompanije Paramount odlazi 1933. u Hollywood, gdje igra u samo 2 manje uspjeta filma. Ponovno u Njemačkoj, kontinuirano nastupajući prije, za vrijeme i nakon II svj. rata, posljednju zapaženu ulogu daje u *Noveli o šahu* (1959) G. Oswalda. Privlačna i smeđokosa, »diskretna junakinja« decentne vanjšine i bogata unutrašnjeg života, glumila je u oko 50 filmova (i nakon rata povremeno u SAD).

Ostale važnije uloge: *Praški student* (A. Robinson, 1935); *Žuta zastava* (G. Lamprecht, 1937); *Panika* (H. Piel, 1943); *Čovjek na žici* (E. Kazan, 1953); *Doba života i doba smrti* (D. Sirk, 1958); *Ljudi u hotelu* (G. Reinhardt, 1959).

Vr. V.

WIENE, Robert, njem. redatelj, scenarist i producent (Dresden, 16. XI 1880 — Pariz, 17. VII 1938). Karijeru otpočinje kao kaz. glumac (kasnije i redatelj) u Dresdenu i Berlinu. Na filmu od 1914. kao scenarist u poduzeću O. Messtera, gdje iste godine počinje i režirati; od 1918. je voditelj produkcije bečkog Sascha-Filma, a od 1924. tamnošnjeg Pan-Filma. Među njegovima ranim filmovima ističu se melodrame i komedije sa H. Porten (npr. *Kraljičin tajnik* — *Der Sekretär der Königin* i *Razbojnička nevjesta* — *Die Räuberbraut*, oba 1916). Za povijest filma najznačajniji je zbog *Kabineta doktora Caligarija* (Das Kabinett des Doktor Caligari, 1919). Zbog fantastičke dimenzije (zapravo film strave), »grčevite« ekspresionističke glume, inzistiranja na plastičkim komponentama (artificijelna kaz. scenografija H. Warma, W. Röhriga i W. Reimanna /i pod utjecajem slikarstva G. Grosza i O. Kokoschke/, ekspresionističko svjetlo u fotografiji W. Hameistera), tipičnih ekspresionističkih ambijenata (sajam, sanatorij, hodnici, stube) i motiva (bespomoćnost individue, strah od demonskog autoriteta, podvojenost ličnosti), ta priča (u stvari ispričana od pacijenta sanatorija, ravnateljeve »žrtve«) koja asocira na djela njem. romantizma (npr. E. T. A. Hoffmanna) — o sajamskom hipnotizeru, ujedno ravnatelju sanatorija za duševno poremećene (W. Krauss) koji počinja zločine uz pomoć medija Cesarea (C. Veidt) — po nekim je povjesničarima filma pravi začetak struje njem. → *ekspresionizma*, a po mnogima i njezino najrepresentativnije (ne i najuspješnije) ostvarenje. Djelo je često poticalo naknadna revaloriziranja Wie-neova udjela u autorstvu, koja (možda pretjerano)

ističu da je njegov red. rad bio samo meh. transpozicija umjetnički već oblikovane osnove djela (scenarij C. Mayera i H. Janowitz). U sl. stilu »kategorizma« i formalnog ekspresionizma realizirao je još *Raskolnjikova* (Raskolnikow, 1923) po *Zločinu i kazni* Dostojevskoga te *Orlacove ruke* (Orlacs Hände, 1925), mješavinu horra i thriller-a. U nij. razdoblju još se istaknuo ekranizacijom opere *Kavalir s ružom* (Der Rosenkavalier, 1926) na tekst H. von Hofmannsthal-a i s glazbom R. Straussa. Svoj prvi zv. film *Drugi* (Der Andere, 1930) koncipira kao »mračnu psihodramu« iz podzemlja i svijeta kriminala, a *Paniku u Chicagu* (Panik in Chicago, 1931) kao imitaciju am. gangsterskog filma. Nakon što je J. Goebbels osobno zabranio (»zbog defetizma«) njegov film *Policijska akta br. 909* (Polizeiakte 909/Taufun, 1934), W. emigrira u Francusku (djelo je ipak — mada znatno »prekrojeno« — prikazano već u nacističkom razdoblju). Ondje realizira samo *Ultimatum* (1938) o sarajevskom atentatu 1914; potkraj snimanja umire, pa ga dovršava R. Siodmak. Režirao je 47 filmova (uključujući i verzije na stranim jezicima nekih svojih projekata), a djelovao je i kao scenarist za dr. redatelje.

I njegov brat **Conrad Wiene** bio je redatelj i scenarist.

Ostali važniji filmovi: *Genuina* (Genuine, 1920); *I. N. R. I.* (1923); *Znamenita žena* (Die berühmte Frau, 1927); *Ljubljena* (Die Geliebte, 1927); *Osporavana ljubav* (Unfug der Liebe, 1928). Vr. V.

WIENER, Jean, franc. skladatelj (Pariz, 19. III 1896 — Pariz, 8. VI 1982). Studirao na pariškom konzervatoriju (kod A. Gédalgea). Isprva avantgardist, kasnije sklada i popularne šansone, te za kazalište i music-hall. Među njegovim orkestralnim djelima ističu se *Franko-američki koncert za glasovir i Koncert za harmoniku i orkestar*. Film. muziku piše od 1932; brojne njegove melodiozne teme ostvarile su trajnu popularnost. Suraduje s mnogim vodećim redateljima (npr. J. Renoir, J. Duvivierom, L. Daquinom, J. Beckerom i R. Bressonom), posebno uspješno u nekima od najangažiranijih filmova franc. → poetskog realizma. Napisao je oko 310 film. partitura (uključujući i one za dokum. i anim. filmove). Njegovu glazbu koristio je P. Etaix u svom filmu *Gospodin postaje stariji* (1987).

Njegova kći **Elisabeth Wiener** je glumica i pjevačica.

Važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Maria Chapdelaine* (J. Duvivier, 1934); *Zastava* (J. Duvivier, 1935); *Čovjek dana* (J. Duvivier, 1936); *Zločin gospodina Langea* (J. Renoir, 1936); *Na dnu* (J. Renoir, 1936); *Iza fasada* (G. Lacombe, 1939); *Kakav otac, takav sin* (J. Duvivier, 1940); *Putnik svijetih* (L. Daquin, 1943); *Domovina* (L. Daquin, 1945); *Panika* (J. Duvivier, 1946); *Braća Bouquinguant* (L. Daquin, 1947); *U osvjet zore* (L. Daquin, 1949); *Miris gospođe u crnom* (L. Daquin, 1949); *Sastanak u srpnju* (J. Becker, 1949); *Pod nebom Pariza* (J. Duvivier, 1950); *Ne dirajte u lozu* (J. Becker, 1954); *Buduće zvijezde* (M. Allégret, 1955); *Budi lijepa i šuti* (M. Allégret, 1957); *Žena i njezina igracka* (J. Duvivier, 1959); *Mutivoda* (J. Duvivier, 1959); *Agenti vole pucnjavu* (C. Chabrol, 1965); *Baltazar* (R. Bresson, 1966); *Mouchette* (R. Bresson, 1967); *Nježna žena* (R. Bresson, 1968); *Benjamin* (M. Deville, 1968); *Grieh abbéa Moureta* (G. Franju, 1970); *Malo kazalište Jeana Renoira* (J. Renoir, 1971). Ni. S.

WILCOX, Fred McLeod, am. redatelj (Tazewell, Virginia, 1905 — Beverly Hills, California,

24. IX 1964). Studirao na sveučilištu Kentucky. Na filmu od 1926 (reklamni odjel MGM-a); dugo je godina sekretar režije kod K. Vidora, potom asistent redatelja i redatelj II ekipe. Kao redatelj zapaženo debitira prvim filmom iz serije o → *Lassieju* — *Lassie se vraća kući* (Lassie Come Home, 1943). Od njegovih 10 igr. filmova (svi osim posljednjeg za MGM), pretežito dječjih, najznačajniji je znanstvenofantastični *Zabranjeni planet* (The Forbidden Planet, 1956), jedan od najuspješnijih iz razdoblja velike popularnosti tog žanra u SAD (1950–58); iako donekle šablonski režirano, djelo je zaokupilo svojem idejom i movensom radnje — materijalizacijom (i realizacijom) sadržaja podsvijesti. S filma se povukao 1960.

Ostali važniji filmovi: *Hrabar kao Lassie* (The Courage of Lassie, 1946); *Brežuljci zavičaja* (Hills of Home, 1948); *Tri odožne kćeri* (Three Daring Daughters, 1948); *Tajna napuštenog vrta* (The Secret Garden, 1949); *Sjena na nebu* (Shadow in the Sky, 1951). An. Pet.

WILCOX, Herbert, brit. redatelj i producent ir. podrijetla (Cork, 19. IV 1892 /negdje 1891/ — London, 15. V 1977). Isprva profesionalni igrač biljara, za Isvj. rata pilot. Nakon toga radi na prodaji filmova u Yorkshiru, potom s bratom osniva distribuciju *Astra Films* u Leedsu. Već 1919. seli u London, gdje od 1920. počinje s produkcijom (npr. *Vatre strasti*, 1922, G. Cutsa), a od 1923. i režira — u studijima UFA-e u Berlinu (naknada za distribuiranje *Nibelunga*, 1924, F. Langa u Vel. Britaniji), čime započinje praksu britansko-njem. koprodukcija. Dinamičan producent, jedan od najzaslužnijih za obnovu brit. filma krajem 20-ih godina, 1925. sa J. D. Williamsom utemeljuje studio *Elstree*, a od 1928. na čelu je produkcije *British and Dominion Pictures*. Usporedno i kontinuirano režira; bez izraženije nadarenosti, vješt »zanatlija« nepogrešiva osjećaja za ukus publike, vrlo uspješan u odabiru i radu s glumcima (često i evr. i američkim), velike uspjeha ima sa 4 filma s glumicom D. Gish (npr. *Nell Gwyn*, 1926, i *Madame Pompadour*, 1927, s radnjom iz XVII odn. XVIII st.). Dolaskom zvuka odlazi u Hollywood kako bi usvojio novu tehnologiju, pa prijelaz na zv. film ostvaruje bez teškoća. Od 1932. suraduje uglavnom s glumicom → A. Neagle (od 1943. i usprugom): posebno uspješno u muz. filmovima (npr. *Laku noć, Beču!* — *Goodnight, Vienna*, 1932; *Ne, ne, Nanette* — *No No Nanette*, 1940; *Irene*, 1940; *Sunčano* — *Sunny*, 1941); potonja 3, kao i *Bolničarka Edith Cavell* (Nurse Edith Cavell, 1939) s temom iz Isvj. rata, realizira u Hollywoodu. Još veći uspjeh polučuje kostimiranim biografskim i pov. filmovima *Nell Gwyn* (1934, zv. *remake*), *Peg iz Old Druryja* (Peg of Old Drury, 1935), o glumici iz XVIII st., a najviše sa 2 o kraljici Viktoriji (realizirana po želji vojvode od Windsora /kasnije kralja Edwarda VIII/) — *Viktorija Velika* (Victoria the Great, 1937) i *60 slavnih godina* (Sixty Glorious Years, 1938), kojima se uklapa u »kordinski« trend imperijalnih epopeja i koji mu donose angažman u Hollywoodu. Nakon II svj. rata uspjeha ostvaruje melodramama i lakim komedijama sa A. Neagle i M. Wildingom (npr. *Incident na Piccadillyju* — *Piccadilly Incident*, 1946; *Courtneyjevi iz ulice Curzon* — *The Courtneys of Curzon Street*, 1947; *Proljeće u Park Laneu* — *Spring in Park Lane*, 1948; *Svibanj u Mayfairu* — *Maytime in Mayfair*, 1949; *Dama sa svjetiljkom* — *The Lady with a Lamp*, 1951). Kako se njegovi filmovi 50-ih godina pokazuju staromodnima, W. se 1959. povlači, a 1964. bankrotira. Režirao je 11 nij. i 45 zv. filmova. Objavio je autobiografiju

25 000 sumraka (Twenty-Five Thousand Sunsets, 1967).

Ostali važniji filmovi (kao redatelj); *Tip Toes* (1926); *Mumsie* (1927); *Žena u bijelom* (The Woman in White, 1929); *Na lijepom plavom Dunavu* (The Blue Danube, 1932); *Gorko-slatko* (Bitter Sweet, 1933); *Bečki suton* (Sunset in Vienna, 1938); *Letjeli su sami* (They Flew Alone, 1942); *Zauvijek i dulje* (epizoda u omnibusu, 1943); *Zivim na Grosvenor Squareu* (I Live in Grosvenor Square, 1945); *Odette* (1950); *Trentov posljednji slučaj* (Trent's Last Case, 1952); *Nasmijana Anne* (Laughing Anne, 1953); *Jorgovani u proljeće* (Lilacs in the Spring, 1954); *Kraljevska rapsodija* (King's Rhapsody, 1955); *Tiranin Glena* (Trouble in the Glen, 1955); *Moja kći tinejdžerka* (My Teenage Daughter, 1956). An. Pet.

WILD, Harold J., am. snimatelj. Član A. S. C. Dugo godina asistent snimatelja u manjim produkcijama, samostalno snima od 1936. u RKO-u: isprva niskobudžetne filmove, ili one u okviru serija (npr. *Tarzanov trijumf*, 1942, i *Tarzanova pustinska tajna*, 1943, W. Thielea). Ugled jednog od vrhunskih snimatelja tvrtke stječe sredinom 40-ih godina sugestivnom crno-bijelom fotografijom u filmovima E. Dmytryka (*Zbogom, ljepotice*, 1944; *U škripcu*, 1945; *Do kraja svijeta*, 1946). Omiljeni je snimatelj zvijezde RKO-a J. Russell, u čijim se projektima isticao i u crno-bijeloj tehnici (npr. *Njegov tip žene*, 1951, J. Farrowa i *Macao*, 1952, J. von Sternberga) i u koloru (npr. *Muškarci više vole plavuše*, 1953, H. Hawksa i *Francuska linija*, 1954, L. Bacona), gdje iskazuje rafiniran tretman boja i izražen lik. ukus. Bio je snimatelj II ekipe u *Veličanstvenim Ambersonomima* (1942) O. Wellesa. Radio je i na televiziji.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji); *Kazališna kantina* (F. Borzage, 1943); *Mademoiselle Fifi* (R. Wise, 1944); *Neće mi vjerovati* (I. Pichel, 1947); *Žena na obali* (J. Renoir, 1947); *Jednostavan život* (J. Tourneur, 1949); *Velika krada* (D. Siegel, 1949); *Hodaj tiho, strance* (R. Stevenson, 1950); *Priča iz Las Vegasa* (R. Stevenson, 1952); *Sin Bljednolikog* (F. Tashlin, 1952); *Nje znala reći ne* (L. Bacon, 1954); *Osvajač Džingis-kan* (D. Powell, 1956). Mar. S.

WILDE, Cornel (puno ime **Cornelius Louis Wilde**), am. glumac, redatelj i producent (New York, 13. X 1915 — Los Angeles, 15. X 1989). Iz obitelji češko-madž. podrijetla, djetinjstvo provodi u Evropi prateći oca (trg. putnika). U SAD od 1932. upisuje (1935) medicinu na sveučilištu Columbia. Zainteresiran glumom, počinje nastupati na Broadwayu (zbog toga napušta am. mačevalačku ekipu pred samu Olimpijadu 1936). Uz nekoliko zapaženih kaz. uloga, glumački se usavršava kod L. Strasberga; prekretnicu u njegovoj karijeri predstavlja angažman za instruktora mačevanja u *Romeu i Juliji*, gdje — uz L. Oliviera i V. Leigh — i glumi Tybalta. Tada potpisuje i ugovor s kompanijom Warner Bros, te debitira na filmu 1940 (*Crvenokosa dama* C. Bernhardta). Nakon nekoliko sporednih uloga (npr. *Visoka Sierra*, 1941, R. Walsha) prelazi u 20th Century-Fox i ubrzo postaje zvijezda B-filmova. Mačevalačka vještina i atletska figura osiguravaju mu i gl. uloge u pustolovnim filmovima višeg budžeta: sina Robina Hooda u *Banditu iz Sherwoodske šume* (H. Levin, 1946), artista na trapezu u *Najvećoj predstavi na svijetu* (C. B. De Mille, 1952), avanturističkog liječnika u Sahari u filmu *Saadia* (A. Lewin, 1953), perzijskog pjesnika i ljubavnika u *Omaru Hajamu* (W. Dieterle, 1956) i dr. Povremeno tumači i karakterne uloge (npr. Chopina u *Nezabornoj melodiji*, 1945, Ch. Vidora). Red. i produ-

centsku karijeru otpočinje violentnom melodramom *Jaki strah* (Storm Fear, 1956), u kojoj se zapaža sklonost prema snimanju u eksterijerima. Od njegovih 8 red. projekata ističu se još: epski spektakl *Lancelot i Ginevra* (Lancelot and Guinevere, 1963), brutalna ali efektivna pustolovina *Gola žrtva* (The Naked Prey, 1966), žestoki ratni film *Krvava obala* (Beach Red, 1967) te film ekološke tematike *Ni vlasi trave* (No Blade of Grass, 1970), jedini u kome ne glumi.

Njegova druga supruga **Jean Wallace** je glumica i najčešća partnerica u red. projektima.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Gost u kući* (J. Brahm, 1944); *Prepušti je nebu* (J. M. Stahl, 1945); *Stogodišnje ljeto* (O. Preminger, 1946); *Zauvijek Amber* (O. Preminger, 1947); *Zidovi Jerihona* (J. M. Stahl, 1948); *Kuća uz cestu* (J. Negulesco, 1948); *Otporan na šokove* (D. Sirk, 1949); *Swiss Tour B XVI* (L. Lindtberg, 1949); *Dvije zastave na zapad* (R. Wise, 1950); *Blago zlatnog kondora* (D. Daves, 1953); *Svijet žene* (J. Negulesco, 1954); *Strast* (A. Dwan, 1954); *Veliki kombo* (J. H. Lewis, 1955); *Vruća krv* (N. Ray, 1955); *Na rubu vječnosti* (D. Siegel, 1959); *Peti mušketir* (K. Annakin, 1979). Dr. Je.

WILDER, Billy (pr. ime **Samuel Wilder**), am. redatelj, scenarist i producent austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 22. VI 1906). Isprva sport. novinar u Beču, potom studira pravo i nastavlja se baviti novinarstvom u Berlinu. Kraće vrijeme plesač, film. karijeru otpočinje 1929. suradnjom na scenariju dokum. filma *Ljudi u nedjelju* R. Siodmaka i E. G. Ulmera. Scenar. djelatnost (osobito je uspjeh adaptacija romana E. Kästnera — *Emil i detek-tivi*, 1931, G. Lamprechta) nastavlja do 1933, kada pred nacističkom represijom odlazi u Pariz (gdje korežira /sa A. Eswayom/ film *Zlo sjeme* — *Mauvaise graine*, 1933), potom u SAD. U Hollywoodu od 1934. započinje uspješnu scenar. djelatnost, osobito u suradnji sa Ch. Brackettom (npr. *Osmi žena Modrobradoga*, 1938, te *Ninočka*, 1939 /nominacija za Oscar/, E. Lubitscha, kao i *Vatrena kugla*, 1942, H. Hawksa). Kao redatelj debitira komedijom *Major i derište* (The Major and the Minor, 1942), efektno eksploatirajući motive transvestitizma odn. obmanjivanja (česte i u njegovim daljim filmovima). Ipak, prvu fazu njegove karijere obilježuju realist. drame (uz Brackettovu scenar. suradnju). Nakon *Pet grobova do Kaira* (Five Graves to Cairo, 1943), ratne drame iz Afrike (sa E. von Stroheimom u ulozi Rommela), slijede 2 velika uspjeha u publike i kritike: *Dvostruka obmana* (The Double Indemnity, 1944, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) prema priči J. M. Caina i scenariju R. Chandlera, o ljubavnicima koji planiraju umorstvo supruga, smatra se jednim od najboljih djela struje *film noir*, a *Izgubljeni izlet* (The Lost Weekend, 1945, Oscar za najbolji film, režiju i scenarij) — unatoč isforsiranom hepiendu — jednom od najrazrađenijih studija alkoholičara (R. Milland). Nakon 2 manje pretenciozna projekta, novi veliki uspjeh bilježi *film noir*om s radnjom u suvremenom Hollywoodu *Bulevar sumra-ka* (Sunset Boulevard, 1950, Oscar za scenarij, nominacija za najbolji film i režiju), prikazom — povremeno s komponentama crne groteske — film. metropole kao mjesta moralne degradacije i mentalne oboljelosti u kojoj se miješaju stvarnost i fikcija; posebnu vrijednost djela čine interpretacije nekadašnjih hollywoodskih veličina od strane G. Swanson i E. von Stroheima (Wilderova česta navada je da angažira glumce koji padaju u zaborav), a vrlo je zanimljiva i uporaba naratora (česta u Wilderovim djelima). Nakon *Senzacije*

(The Big Carnival/Ace in the Hole 1951), o beskrupuloznom reporteru (K. Douglas), započinje Wilderova faza u kojoj prevladavaju komedije (otada je svojim djelima i /ko/producent). *Stalag 17* (1953, nominacija za Oscar za režiju) jedan je od ponajboljih filmova s temom njem. zarobljeničkih logora (više efekta postiže komičkim prizorima no usredotočavanjem na izdaju i bijeg iz logora), ujedno jedan od rijetkih gotovo lišenih motiva drugarstva (uobičajenog u takvim djelima); Wilderov cinizam, karakteristika mnogih njegovih filmova, uočava se i kroz činjenicu da bijeg uspijeva moralno ambigvitnoj osobi (W. Holden, njegov omiljeni glumac u toj fazi). Slijede *Sabrina* (Sabrina/Sabrina Fair, 1954, nominacija za Oscar za režiju i scenarij), crnohumorna priča o 2 brata (H. Bogart i W. Holden) koji osvajaju istu djevojku (A. Hepburn), komedija *Sedam godina vjernosti* (Seven Year Itch, 1955) prema kaz. komadu G. Axelroda, *Ljubav poslijepodne* (Love in the Afternoon, 1957), spoj melodrame i komedije, *Duh St. Louisa* (The Spirit of St. Louis, 1957), o prvom letu preko Atlantika (J. Stewart u ulozi Ch. Lindbergha), s radnjom većinom u kabini aviona, te *Svjedok optužbe* (Wit-



BILLY WILDER

B. WILDER, *Bulevar sumraka*
(G. Swanson i W. Holden)B. WILDER, *Apartman*
(Sh. MacLaine i J. Lemmon)



B. WILDER, *Sedam godina vjernosti* (M. Monroe i T. Ewell)

ness for the Prosecution, 1957, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) prema djelu A. Christie, jedna od najuspješnijih sudskih drama. Izvanredan uspjeh postiže komedijom *Neki to vole vruće* (Some Like It Hot, 1959, nominacija za Oscar za režiju i scenarij), u kojoj vrlo inventivno koristi prerusavanje i duhovito oslikava razdoblje gangsterizma; tim filmom otpočinje suradnju sa scenaristom I. A. L. Diamondom i glumcem J. Lemmonom (kasnije i sa W. Matthauom). Oscar za najbolji film, režiju i scenarij po drugi put osvaja za *Apartman* (The Apartment, 1960), prikaz »činovničkog New Yorka« dat u rasponu od grotesknih do crnohumornih i gotovo tragičnih valera; film je zabilježio golem komerc. uspjeh, a W. je »definitivno« proglašen jednim od najboljih am. redatelja nakon II svj. rata (uz W. Wylea, G. Stevensa, J. Hustona i F. Zinnemanna). U nastavku karijere kao da mu počinje nedostajati invencije. Izuzme li se najuspješniji film tog razdoblja *Fedora* (1978), evokacija (djelomično i razradba) *Bulevara sumraka*, svi ostali su komedije. Dobitnik je nagrade za životno djelo Američkoga filmskog instituta 1986.

Kao scenarist efektan pripovjedač sa smislom za ironiju, to je uspješno prenio i u svoje red. projekte, kojima je većinom bio i koscenarist (vjerojatno najusredotočeniji na cizeliranje dijaloga). Kao redatelj, iako donekle opterećen komercijalizmom (filmovi su mu većinom postizali vrlo značajne financ. uspjehe), ostvario je djela — donekle »na tragu« E. Lubitscha i (srednjo)evr. *Weltanschauung* — specifičnoga crnog humora, zasnovana na zadubljivanju u banalne stereotipe, ismijavanju nečovječnosti društ. mehanizama, odn. ciničnim opservacijama etičkog relativizma — dijelom i iz »neameričke« perspektive (čime u Hollywood unosi i nešto »evropskog duha«).

Ostali filmovi (kao redatelj): *Varijska politika* (A Foreign Affair, 1948, nominacija za Oscar za scenarij); *Carski valcer* (The Emperor Waltz, 1948); *Jedan, dva, tri* (One Two Three, 1961); *Slatka Irma* (Irma la Douce, 1963); *Poljubi me,*

budalo (Kiss Me Stupid, 1964); *Kolačić sudbine* (The Fortune Cookie, 1966, nominacija za Oscar za scenarij); *Privatni život Sherlocka Holmesa* (The Private Life of Sherlock Holmes, 1970); *Avanti!* (1972); *Naslovna strana* (The Front Page, 1974); *Druskane, druskane!* (Buddy Buddy, 1981).

Ostali važniji filmovi (kao koscenarist): *Čovjek u potrazi za svojim ubojicom* (R. Siodmak, 1931); *Scampolo, dijete ulice* (H. Steinhoff, 1932); *Gospođa ne želi djecu* (H. Steinhoff, 1933); *Glazba u zraku* (J. May, 1934); *Zena na lutriji* (W. Thiele, 1935); *Šampanjski valcer* (A. E. Sutherland, 1937); *Ponoć* (M. Leisen, 1939); *Ustani, draga* (M. Leisen, 1940); *Zaustavi zoru/Da zora ne svane* (M. Leisen, 1941); *Pjesma je rođena* (H. Hawks, 1947).

LIT.: O. Del Buono, Billy Wilder, Parma 1958; A. Madsen, Billy Wilder, Bloomington 1969; T. Wood, The Bright Side of Billy Wilder, New York 1970; M. Zolotow, Billy Wilder in Hollywood, New York 1977; S. Seaman, The Film Career of Billy Wilder, Boston 1977; B. F. Dick, Billy Wilder, Boston 1980; N. Sinyard/A. Turner, Journey down Sunset. The Films of Billy Wilder, London 1980; M. Giusti/E. Ghezzi (urednici), Billy Billie: tutti i film di Billy Wilder, Siena 1981; G. Colpart, Billy Wilder, Paris 1983.

V. Maj.
WILDER, Gene (pr. ime **Jerry Silberman**), am. redatelj, scenarist i glumac (Milwaukee, Wisconsin, 11. VI 1935). Sin bogatog proizvođača minijaturnih boca za pivo i whisky rusko-žid. podrijetla, diplomirao na sveučilištu Iowa, potom polazio Old Vic Theatre School u Bristolu. Prvak škole u mačevanju, po povratku u SAD uzdržava se kao mačevalački trener, potom kao šofer i prodavač. Kaz. glumac od 1961 (*off-Broadway*), pohađa Actors' Studio; ubrzo zapažen i na Broadwayu, prvu (sporednu) film. ulogu igra u *Bonnie i Clyde* (1967) A. Penna. Već za iduću ulogu nominiran je za Oscar za epizodu: *Producenti* (1968) M. Brooks (s kojim će surađivati i u filmovima *Vruća sedla* te *Frankenstein junior* i koscenarist/ iz 1974) određuju njegovu glum. karijeru kao tumača neurotičnih, nervoznih i nespretnih (a preuzetnih) likova u komedijama-parodijama popularnih

žanrova ili likova iz filma i književnosti. Sl. značajke pokazuju i njegovi red. projekti, pa debitira parodijom *Pametniji brat Sherlocka Holmesa* (The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother, 1975); svojim je filmovima uvijek i scenarist te gl. glumac. Najveći uspjeh ostvario je 4. po redu — *Zena u crvenom* (The Woman in Red, 1984), amerikaniziranim remakeom franc. filma *Kad slo-novi pošasave* (Y. Robert, 1976). Glum. uspjehe ostvario je u tandemu s crnim komičarom R. Pryorom (npr. *Sašavi robijaši*, 1980, S. Poitiera i Niti vidi, niti čuje, 1989, A. Hillera), i koscenarist. Djeluje i na televiziji.

Ostali filmovi (kao redatelj): *Najveći ljubavnik na svijetu* (The World's Greatest Lover, 1977); *Ljubavnici nedjeljom* (omnibus, epizoda *Skippy*, 1980); *Ukleti medeni mjesec* (Haunted Honey-moon, 1986).

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Počnite s revolucijom... ja ću već stići!* (B. Yorkin, 1969); *Sve što ste oduvijek željeli znati o seksu...* (W. Allen, 1972); *Mali princ* (S. Donen, 1974); *Srebrna strijela* (A. Hiller, 1976); *Momak iz Frisca* (R. Aldrich, 1979, i koscenarist /bez potpisa/); *Hokus-pokus* (S. Poitier, 1982).

B. Vid.
WILDING, Michael, brit. glumac (Westcliff-on-Sea, 23. VII 1912 — Chichester, 8. VII 1979). Sin oficira i glumice, polazio St. Martin's School i bavio se slikarstvom. God. 1933. zapošljava se u scenogr. odjelu studija Elstree, gdje i statira. Iduće godine otpočinje uspješnu kaz. karijeru, pa je za rata član trupe J. Gielguda. Na filmu debitira 1939. Iako u brojnim brit., austral. i am. filmovima tumači gl. i sporedne uloge široka raspona, zbog svoje je »aristokratske« pojave i simpatična nastupa najuspješniji u ulogama romant. ljubavnika i »salonskih lavova«, posebno uz A. Neagle u djelima H. Wilcoxa (*Incident na Piccadillyju*, 1946; *Courtneyjevi iz ulice Curzon*, 1947; *Proljeće u Park Laneu*, 1948; *Svibanj u Mayfairu*, 1949; *Dama sa svjetiljkom*, 1951). Komerc. neuspjesi filmova *U znaku jednoroga* (1949) i *Trema* (1950) A. Hitchcocka onemogućili su mu da postane međunar. zvijezda, u čemu nije pomogao ni brak sa E. Taylor. Iako nikad nije napustio kazalište, do 1972. glumio je u više od 40 filmova, a povremeno i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Kuća za iznajmljivanje* (A. Asquith, 1941); *Kipps* (C. Reed, 1941); *Borimo se na moru* (N. Coward i D. Lean, 1942); *Dragi polip* (H. French, 1943); *Engleski bez suza* (A. Asquith, 1944); *Idealan suprug* (A. Korda, 1948); *Trentov posljednji slučaj* (H. Wilcox, 1952); *Ljubavna pjesma/Nježna pjesma* (Ch. Walters, 1953); *Staklena papučica* (Ch. Walters, 1954); *Egipćanin* (M. Curtiz, 1954); *Kan Zarak* (T. Young, 1956); *Svijet Suzie Wong* (R. Quine, 1960); *Gola ostrica* (M. Anderson, 1961); *Waterloo* (S. F. Bondarčuk, 1970); *Skandali jedne lady* (R. Bolt, 1972).

Mi. Šr.
WILHELM, Roman, polj. glumac (Poznań, 6. VI 1936). Diplomiravši na kaz. akademiji u Varšavi, otpočinje uspješnu kaz. karijeru. Na filmu, nakon debija u *Križarima* (1960) A. Forda, dugo vremena igra sporedne uloge (glavnu samo u *Mirazu*, 1964, J. Łomnickog), pa popularnost stječe u tv-dramama i tv-serijama (našoj je publici poznat po seriji *Karijera Nikodema Dyzme*). Prave prilike na filmu dobiva tek 70-ih godina. Perfekcionizam u »sitnim« mimičkim i gestovnim pomacima, kojima signalizira unutrašnja raspoloženja i energiju likova koje tumači, omogućuju mu da filmovima *Priča o grijehu* (W. Borowczyk, 1975) i *Začarani reviri* (J. Majewski, 1975) postane najefektniji negativac novijega polj. filma. Ipak, da je

njegov glum. raspon mnogo širi dokazuje ubrzo i filmovima *Bez narkoze* (A. Wajda, 1978), *Noćni leptir* (T. Zygadlo, 1980, nagrađen *lex aequo* u Moskvi) i *Rat svjetova — sljedeće stoljeće* (P. Szulkin, 1981).

Ostale važnije uloge: *Noćas će umrijeti grad* (J. Rybkowski, 1961); *Westerplatte* (S. Rożewicz, 1967); *Nagrade i odličja* (J. Łomnicki, 1974); *Slučaj Gorgonowe* (J. Majewski, 1977). To. K.

WILLIAMS, Billy, brit. snimatelj (Walthamstow, 3. VI 1929). Član B. S. C. Sin snimatelja, od 1943. radi kao asistent. Sa 24 godine počinje snimati reklamne filmove; u suradnji s mladim redateljima K. Russelom, R. Lesterom, J. Schlesingerom i T. Kotcheffom dobiva mogućnost iskušavanja različitih tehnika. Prvi igr. film snima 1965, dok prva priznanja stječe za *Zaljubljene žene* (K. Russell, 1969, nominacija za Oscar), gdje stvara zgusnut dramski ugođaj koristeći »miješano svjetlo« (eksterijeri su plavo-zeleni, interijeri crvenkasto-zlatni) te svjetlosne efekte vatre i svijetla. U filmu *Nedjelja, krvava nedjelja* (J. Schlesinger, 1971) rabi »meko« svjetlo i snima u formatu 1,85:1, smatrajući ga primjerenijim od Panavisiona. Sasvim različit pristup uočljiv je u *Vjetru i lavu* (J. Milius, 1975), gdje koristi intenzivne boje, upečatljive pokrete kamere i visoki kontrast, čime (uz brojne pejzaže) funkcionalno potcrtava red. težnju epičnosti. Sve češće snimajući u SAD, »diskretnijom« kamerom u *Ljetnikovcu* (M. Rydell, 1981) ponovno stječe nominaciju za Oscar. Osvaja ga, sa R. Taylorom, za monumentalni film *Gandhi* (R. Attenborough, 1982), u kojem preferira realist., »tvrdu« fotografiju, izbjegavajući filtre te snimajući pri direktnom sunčanom svjetlu i visokim kontrastima. Djeluje i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Mozak od milijardu dolara* (K. Russell, 1967); *Mag* (G. Green, 1968); *Iks, ipsilon i Zee* (B. G. Hutton, 1971); *Papisa Ivana* (M. Anderson, 1972); *Noćna straža* (B. G. Hutton, 1973); *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976); *Orlovo krilo* (A. Harvey, 1978); *Tajni kompanjon* (D. Duke, 1978, sa S. Katzom); *Saturn 3* (S. Donen, 1980, sa R. Paynterom); *Monsinor* (F. Perry, 1982); *Preživjeli* (M. Ritchie, 1983); *Božji sud* (D. Davis, 1984); *Eleni* (P. Yates, 1985); *Osumnjičeni* (P. Yates, 1987); *Salomin posljednji ples* (K. Russell, 1988, sa H. Harrisonom); *Duga* (K. Russell, 1989). Mar. S.

WILLIAMS, Emlyn (puno ime **George E. Williams**), brit. glumac, redatelj, scenarist i pisac (Mostyn /negdje Pyn-y-Ffordd/, 26. XI 1905—1987). Iz rudarske obitelji, stječe stipendije za školovanje u Švicarskoj i u Oxfordu. Od 1927. glumac — melodiozna glasa, sklon stilizaciji, eksploatirajući svoja velšanska obilježja. Na filmu (favorit A. Korde) od 1932, isprva je tipiziran u psihopatskim likovima. Osebuje i svestrana ličnost brit. spektakla, ogledao se još kao scenarist (npr. *Evergreen*, 1934, V. Savillea; *Čovjek koji je suviše znao*, 1934, A. Hitchcocka; *Citadela*, 1938, K. Vidora /i glumac/, a vrlo je uspješan i kao kaz. pisac: njegov dramski thriller *Noć mora pasti* (Night Must Fall) ekraniziran je dvaput (R. Thorpe, 1937; K. Reisz, 1964), komadi *Život počinje u pola devet* (Life Begins at Eight-Thirty) i *Zito je zeleno* (The Corn Is Green) po jednom (I. Pichel, 1942, odn. I. Rapper, 1945), dok je prema drami *Netko čeka* (Someone Waiting) J. Losey režirao film *Vrijeme bez milosti* (1957). Prema vlastitoj priči i scenariju režirao je film *Dolwynovi posljednji dani* (The Last Days of Dolwyn, 1948, i glumac), o izgradnji rezervoara i poplavlivanju jedne doline u Walesu (film. debi R. Burtona). Glumio je u više od 35 filmova (povremeno i u SAD).



E. WILLIAMS u filmu *Bal na vodi*

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Petak trinaesti* (V. Saville, 1933); *Večernja molitva* (V. Saville, 1934); *Čelični vojvoda* (V. Saville, 1934); *Ja, Klaudije* (J. von Sternberg, 1937, nedovršen); *Krčma Jamajka* (A. Hitchcock, 1939); *Zvijezde gledaju s neba* (C. Reed, 1939); *Djevojka iz novina* (C. Reed, 1940); *Major Barbara* (H. French i D. Lean, 1941); *Magična kutija* (J. Boulting, 1951); *Otrov za drugog čovjeka* (I. Rapper, 1951); *Ivanhoe* (R. Thorpe, 1952); *Duboko plavo more* (A. Litvak, 1955); *Optužujem!* (J. Ferrer, 1959, kao E. Zola); *Olupina broda Mary Deare* (M. Anderson, 1959); *Soba u obliku slova L* (B. Forbes, 1962); *Đavolje oko* (J. L. Thompson, 1967); *David Copperfield* (De. Mann, 1970). An. Pet.

WILLIAMS, Esther, am. glumica (Los Angeles, 8. VIII 1923). Vrsna plivačica, već sa 15 godina pobjeđuje na vrhunskim natjecanjima u slobodnom stilu. Radi kao model, a školovanje na Los Angeles City Collegeu prekida zbog angažmana u reviji na vodi (*Billy Rose's Aquacade*), gdje je zapažaju »lovci na talente« MGM-a. Na filmu debitira 1942, a zvijezda postaje nakon gl. uloge u revijskom filmu *Bal na vodi* (G. Sidney, 1944); njime inaugurira niz sl. vedrih i raskošnih eskapističkih spektakala u boji, s obiljem gegova, pjesama i revijalnih točaka, u kojima dominira svojom privlačnošću i plivačkom vještinom. Najzaslužnija za popularizaciju toga specifičnog podžanra muz. filma (reklamirana kao »hollywoodska sirena«), i sama postaje jednom od najpopularnijih am. glumica (i u inozemstvu), osobito filmom *Neptunova kći* (E. Buzzell, 1949), a 1949. i 1950. je i među 10 najkomercijalnijih. Sredinom 50-ih godina zbog dobi napušta revije na vodi i, demantirajući kritičare, zapaženo glumi nekoliko dramskih uloga (npr. *Hladan vjetar u Edenu*, 1958,

R. Wilsona). Nastupivši u 26 filmova, povlači se 1961. i vrlo uspješno posvećuje biznisu.

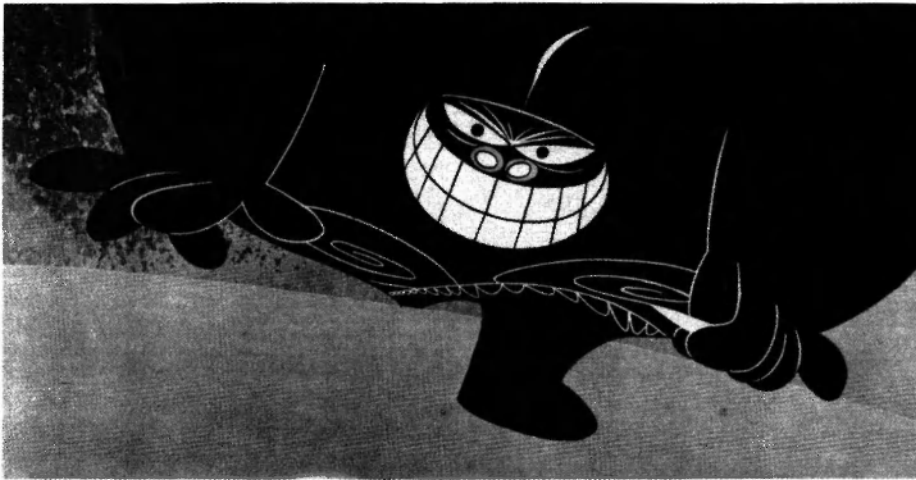
Njezin treći suprug **Fernando Lamas** bio je poznati glumac.

Ostale važnije uloge: *Priče s Broadwaya* (V. Minnelli, 1946); *Fiesta* (R. Thorpe, 1947); *Na otoku s tobom* (R. Thorpe, 1948); *Povodi me na baseball* (B. Berkeley, 1949); *Poganska ljubavna pjesma* (R. Alton, 1950); *Karneval u Texasu* (Ch. Walters, 1951); *Sirena od milijun dolara* (M. LeRoy, 1952, kao plivačica/glumica A. Kellerman); *Opasno je kad pada kiša* (Ch. Walters, 1953, gdje se sreće s Tomom i Jerryjem); *Stvorena za ljubav* (Ch. Walters, 1953); *Jupiterova draga* (G. Sidney, 1955). An. Pet.

WILLIAMS, John-Johnny T., am. skladatelj (Floral Park, New York, 8. II 1932). Studirao na sveučilištu UCLA te na Juilliard School of Music. Isprva studijski glazbenik i jazz-pijanist, potkraj 50-ih godina počinje skladati za televiziju, a 1960. i za film (gdje je povremeno i muz. voditelj). Vrlo inventivan i svestran, jedan od najplodnijih film. skladatelja današnjice, piše za filmove raznovrsnih stilova i žanrova, a 70-ih i 80-ih godina njegova suradnja postaje svojevrsno jamstvo za uspjeh visokobudžetnih projekata. Oscarom je nagrađen za orkestraciju glazbe u *Guslaču na krovu* (N. Jewison, 1971), za song *Nice to Be Around* iz filma *Ljubav samo do ponoći* (M. Rydell, 1973), te za partiture filmova *Ralje* (S. Spielberg, 1974), *Rat zvijezda* (G. Lucas, 1977) i *E. T. — došjak iz svemira* (S. Spielberg, 1982). Sklada i koncerte.

Ostali važniji filmovi: *Stan neženje* (F. Tashlin, 1961); *Gospodar Havaja* (G. Green, 1963); *Ubojice* (D. Siegel, 1964); *Tigrica* (A. Hiller, 1966); *Ne diraj mi ženu* (N. Panama, 1966); *Kako ukrasti milijun dolara* (W. Wyler, 1966); *Ranč Bravo* (A. V. McLaglen, 1966); *Vodič za oženjene muškarce* (G. Kelly, 1967); *Zbogom, gospodine Chips* (H. Ross, 1969); *Lupeži* (M. Rydell, 1970); *Jane Eyre* (De. Mann, 1971); *Prividenja* (R. Altman, 1972); *Pete i Tillie* (M. Ritt, 1972); *Posejdonova avantura* (R. Neame, 1972); *Kauboji* (M. Rydell, 1972); *Potjera za diplomom* (J. Bridges, 1973); *Čovjek koji je volio Cat Dancing* (R. C. Sarafian, 1973); *Privatni detektiv* (R. Altman, 1973); *Texas-ekspres* (S. Spielberg, 1974); *Pakleni toranj* (J. Guillermin, 1974); *Zemljotres* (M. Robson, 1974); *Conrack* (M. Ritt, 1974); *Kazna na planini Eiger* (C. Eastwood, 1975); *Obiteljska zavjera* (A. Hitchcock, 1976); *Dvoboj na Missouriju* (A. Penn, 1976); *Bitka za Midway* (J. Smight, 1976); *Bliski susreti treće vrste* (S. Spielberg, 1977); *Crna nedjelja* (J. Frankenheimer, 1977); *Furija* (B. De Palma, 1978); *Superman* (R. Donner, 1978); *Drakula* (J. Badham, 1979); *1941./Luda invazija na Californiju* (S. Spielberg, 1979); *Imperij uzvraća udarac* (I. Kershner, 1979); *Otimači izgubljenog koočega* (S. Spielberg, 1981); *Monsinor* (F. Perry, 1982); *Yes, Giorgio!* (F. J. Schaffner, 1983); *Povratak Jedi* (R. Marquand, 1983); *Rijeka* (M. Rydell, 1984); *Indiana Jones i hram sudbine* (S. Spielberg, 1984); *Carstvo sunca* (S. Spielberg, 1987); *Superman IV* (S. J. Furie, 1987); *Vještice iz Eastwicksa* (G. Miller, 1987); *Slučajni turist* (L. Kasdan, 1988); *Indiana Jones i posljednji križarski rat* (S. Spielberg, 1989); *Roden 4. srpnja* (O. Stone, 1989); *Stanley & Iris* (M. Ritt, 1990). Ni. Š.

WILLIAMS, Richard, brit. animator i redatelj kan. podrijetla (Toronto, Ontario, 19. III 1933). Već sa 12 godina izrađuje amaterske crt. filmove. God. 1948. angažiran je u kompaniji W. Disneyja, 1949. prelazi u UPA-u, a iste godine odlazi

R. WILLIAMS, *Mali otok*

u Kanadu gdje radi na reklamnim filmovima, potom u tvrtki Graphic Associates G. Dunninga; usporedno pohađa slikarsku školu. God. 1953–55. bavi se slikarstvom u Španjolskoj, uzdržavajući se kao trubač u jazz-sastavu. Od 1955. vodi vlastiti jazz-sastav u Vel. Britaniji; istodobno radi na svomu prvomu profesionalnom filmu. Već tim prvijencem, 30-minutnim *Malim otokom* (The Little Island, 1958), svrstava se među vodeće predstavnike brit. i svjetske animacije — zbog nastojanja da crtežom izrazi apstraktne ideje (sukob Dobrote, Istine i Ljepote) te zbog vrlo ekspresivnog spoja slike i zvuka. Ubrzo osniva vlastitu kompaniju (Richard Williams Animated Films) i studio. Neprestano održavajući visoku stvaralačku razinu (npr. *Predavanje o čovjeku* — A Lecture on Man i *Voli me, voli me, voli me* — Love Me Love Me Love Me, oba 1962, te *Dnevnik ludaka* — Diary of a Madman, 1965), Oscarom je nagrađen za *Božićnu pjesmu* (A Christmas Carol, 1972), realiziranu zapravo za televiziju (ABC), posebno zapaženu zbog originalnog tretmana pokreta u perspektivi. Uspješan je i u anim. tv-reklamama. Suraduje i na igr. filmovima; izradio je špice filmova *Što je novo, mačkice?* (C. Donner, 1965), *Smijesne su se stvari dogodile na putu za Forum* (R. Lester, 1966), *Ubojstvo u Orijent-ekspresu* (S. Lumet, 1974), *Povratak Pink Panthera* (B. Edwards, 1974) i dr., crt. međusekvence u stilu viktorijanske karikature u *Jurišu lake konjice* (T. Richardson, 1968), a u posljednje vrijeme pozornost je pobudio anim. dijelovima filma *Tko je podvalio zeki Rogeru?/Roger Rabbit* (R. Zemeckis, 1988).

Red.

WILLIAMSON, James A., brit. redatelj i producent (Hove, 1855—1933). Po zanimanju farmaceut. Istaknut fotoamater, u rodnom mjestu (kraj Brightona) osniva *Hove Camera Club*. Isprva se bavi predstavama specifične tehnike laterne magike (projiciranje slajdova s raznim prizorima ispred kojih se nalaze živi ljudi u raznim fazama radnje/odn. pozama). God. 1896. kupuje projektor i pretvara ga u kameru, te od 1897. snima lokalne događaje i kratke igr. filmove — u okućnom vrtu, sa svoja 2 sina kao glumcima. God. 1900. iznajmljuje čitavu kuću da bi je preuredio u studio; obogativši se snimanjima, 1902. gradi novi studio (*Wilbury Road*). Realizirao je i po 50 kratkih dokum. filmova godišnje (distribuirao ih je — Ch. Urban); najpoznatiji je *Napad na kinesku misiju* (Attack on a China Mission Station, 1900), o napadu pripadnika Bokserskog ustanka na misionarsku kuću, primjer vrlo atraktivnog falsifikata — zapravo igr. film s mjestimičnom uporabom

paralelne montaže. Za razvitak fabularnog filma iznimno je značajna njegova 5-minutna *Vatra* (Fire, 1901) podijeljena u 5 → tabloa (od signala za požar do gašenja) — preteča sl. ostvarenja E. S. Portera. Režirao je i komedije i filmove potjere, upotrebljavajući u njima i spec. efekte. Jedan od utemeljitelja čuvene → *Brightonske škole*, povukao se već prije I svj. rata (po nekim izvorima 1905, po drugima 1909).

An. Pet.

WILLIAMSON, Nicol, brit. filmski, kazališni i tv-glumac (Hamilton, 14. IX 1938). Škot, karijeru otpočinje u kazalištu, gdje podjednako uspješno nastupa u Shakespeareovim komadima, kao i u suvremenom repertoaru (Beckett, Osborne), često kao »mladi gnjevni čovjek«. Nakon velikoga broadwayskog uspjeha (nominacija za kaz. nagradu Tony) u Osborneovu komadu *Nedopustivo sjedodanstvo*, na filmu debitira u njegovoj ekranizaciji (A. Page, 1968). Ugled stječe kao pouzdan tumač likova iza čije se »prosečne« vanjšine krije neurotičnost, čak dijaboličnost (npr. *Smijeh u tami*, 1969, T. Richardsona i *Zavjera Wilby*, 1975, R. Nelsona). Nakon naslovne uloge u modernističkoj ekranizaciji *Hamleta* (T. Richardson, 1969) pozvan je čak da nastupi u Bijeloj kući, te ubrzo postaje jedan od najinteresantnijih brit. glumaca (premda ne i najpoznatijih) 70-ih godina. Posebno se ističe njegovo nekonvencionalno tumačenje Sherlocka Holmesa u *Sedam postotnoj otopini* (H. Ross, 1976) odn. Malog Johna u *Robinu Hoodu i Marian* (R. Lester, 1976). Uspješan i 80-ih godina, zaintrigirao je neortodoksnom, ironičnom interpretacijom čarobnjaka Merlina u *Excaliburu* — *maču kralja Artura* (J. Boorman, 1981). Do 1989. nastupio je u oko 20 filmova. Glumi i na brit. i am. televiziji.

Ostale važnije uloge: *Topovi Bofors* (J. Gold, 1968); *Djevojka za zlogom* (H. Ross, 1977); *Nespretni detektiv* (R. Moore, 1978); *Ljudski faktor* (O. Preminger, 1980); *Otrov crne mambe* (P. Haggard, 1981); *Saharov* (J. Gold, 1984); *Crna udovica* (B. Rafelson, 1987).

B. Vid.

WILLIS, Gordon, am. snimatelj (28. V 1931). Član A. S. C. Sin šminkera kompanije Warner Bros, isprva film. fotograf. Za korejskog rata voj. snimatelj, kasnije niz godina asistent snimatelja. Samostalno snima isprva reklame i dokum. filmove u New Yorku, koji mu i ostaje mjesto boravka. Na igr. filmu debitira 1969 (*Gazda H. Ashbyja*). Svježinu i kreativnost pristupa, te otvorenost inovacijama pokazuje već poč. karijere. U želji da što jasnije pokaže emocionalni naboj likova, u *Kumu* (1972) i *Kumu II* (1974) F. F. Coppole ne zazire od ostavljanja glumaca u silueti ili njihovih očiju

u dubokoj sjeni, kao ni od spajanja sekvenci sasvim različitih po kontrastu (scene svadbe i Kummov sobe); pokazuje se kao majstor baratanja malim svjetlosnim jedinicama i snimanja pri izrazito niskim svjetlosnim nivoima. Suprotno tome, u *Svim predsjednikovima ljudima* (A. J. Pakula, 1976) koristi duboki fokus, tako da dobiva sliku nalik na reklamne postere. Posebno uspješno suraduje s još jednim stanovnikom New Yorka — W. Allenom. U *Annie Hall* (1977) primjenjuje krajnje realist., gotovo dokum. pristup, u *Manhattanu* (1979) stvara crno-bijelu fotografiju visokog kontrasta, s malo sivih polutonova (čime dobiva atmosferu »romantičnog realizma«), u *Zeligu* (1983, nominacija za Oscar) pažljivo rekonstruira kompoziciju, svjetlo, čak i pokrete kamere karakteristične za film. novosti 30-ih godina, a snima još *Interijere* (1978), *Sjećanja na zvezdanu prašinu* (1980), *Seksi-komediju ivarijske noći* (1982), *Broadway Damjya Rosea* (1984) i *Grimiznu ružu Kaira* (1985). Okušao se i kao redatelj igr. filmom *Prozori* (Windows, 1979, i snimatelj).

Ostali važniji filmovi: *Ljubakanje* (I. Kershner, 1970); *Detektiv Klute* (A. J. Pakula, 1971); *Loše društvo* (R. Benton, 1971); *Mala ubojstva* (A. Arkin, 1971); *Kantica i lopatica* (I. Kershner, 1972); *Potjera za diplomom* (J. Bridges, 1973); *Svjedoci i ubojice* (A. J. Pakula, 1974); *Bazen za utapljanje* (S. Rosenberg, 1975); *Dolazi jahač* (A. J. Pakula, 1978); *Novčići s neba* (H. Ross, 1981); *Ona hoće najbolje* (J. Bridges, 1985); (R. Benjamin, 1986); *Blještava svjetla velikog grada* (J. Bridges, 1988).

Mar. S.

WILSON, Georges, franc. glumac i redatelj (Champigny-sur-Marne, 16. X 1921). Glumu učio kod P. Renoira. Od 1947. član trupe Grenier-Hussenot, a od 1952. Théâtre National Populaire J. Vilara (kojeg 1963–71. nasljeđuje kao njegov rukovoditelj); postupno počinje i režirati, te se s vremenom razvija u jednu od vodećih osobnosti franc. kazališta. Na filmu od 1955 (često i u Italiji). Zbijena stasa, markantna, namrgođenog lica koje može djelovati i dobroćudno, specijalizira se za karakterne uloge silovitih likova ili pak »običnih ljudi« prikrivene unutrašnje snage. Njegovim se najboljim ostvarenjem smatra gotovo nij. uloga životom izmučena čovjeka u kojem jedna žena (A. Valli) prepoznaje supruge davno deportiranog od nacisti u filmu *Poslije duge odsutnosti* (H. Colpi, 1960). Režirao je film *Guja* (La vouivre, 1988).

Njegov sin **Lambert Wilson** poznat je glumac mlade generacije.

Ostale važnije uloge: *Zelena kobila* (C. Autant-Lara, 1959); *Razgovori karmelićanki* (Ph. Agostini, 1960); *Ničija zemlja* (M. Carné, 1960); *Federalni* (L. Salce, 1961); *Četiri dana u Napulju* (N. Loy, 1962); *Melodije u suterenu* (H. Verneuil, 1962); *Kokoše meso* (J. Duvivier, 1963); *Dosada* (D. Damiani, 1963); *Sretni Joe* (M. Deville, 1964); *Stranac* (L. Visconti, 1967); *Bilo jednom* (F. Rosi, 1967); *Max i lopovi* (C. Sautet, 1970); *Blanche* (W. Borowczyk, 1972); *Crepovi* (I. Gaál, 1981); *Ženski akt* (N. Manfredi, 1981); *Kapetanova čast* (P. Schoendoerffer, 1982); *Tango* — *Gardelovo prognostrano* (F. Solanas, 1985).

Mi. Šr.

WILSON, Michael, am. scenarist i književnik (McAlester, Oklahoma, 1. VII 1914 — Los Angeles, 9. IV 1978). Diplomiravši filozofiju na sveučilištu California, odlazi na 2 godine u Francusku. Po povratku se posvećuje, kao predavač i pisac, književnosti (nagrađivan je kao autor priča). Na filmu od 1941; najprije suraduje na popularnoj western-seriji *Hop-a-Long Cassidy* (s glumcem W. Boydom), a prvi mu je značajniji doprinos (nepotpri-

san) na scenariju *Divnog života* (1946) F. Capre. Slijede njegova najbolja ostvarenja: *Mjesto pod suncem* (G. Stevens, 1951), za koji je nagrađen Oscarom (sa H. Brownom), i *Operacija Cicero* (J. L. Mankiewicz, 1952), kojim stječe nominaciju za Oscar. Kao autor koji se često bavi soc. problemima SAD, pozvan je pred kongresni Komitet za antiameričku djelatnost, nakon čega dopisjeva na crnu listu. Ipak postiže realizaciju svog scenarija *Sol zemlje* (H. J. Biberman, 1953) u neovisnoj produkciji. Slijedi nekoliko značajnih suradnji bez potpisa: *Prijateljsko uvjeravanje* (W. Wyler, 1956), nakon čega odlazi u Vel. Britaniju, *Most na rijeci Kwai* (D. Lean, 1957) i *Lawrence od Arabije* (D. Lean, 1962). Vrativši se sredinom 60-ih godina u SAD, ponovno javno djeluje kao scenarist, a ujedno je urednik film. časopisa »Hollywood Quarterly«.

Ostali važniji filmovi: *Ljubav na pijesku* (V. Minnelli, 1965); *Planet majmuna* (F. J. Schaffner, 1968); *Che!* (R. Fleischer, 1969). B. Vid.

WINDT, Herbert, njem. skladatelj (Senftenburg, 15. IX 1894 — Deisenhofen, 22. XI 1965). U djetinjstvu učio glasovir, kasnije studirao glazbu kod W. Klattea i F. Schrekera u Berlinu. Skladao je komornu muziku, opere, kantate i dr.; posebno cijenjen kao instrumentator, 1923. je nagrađen Mendelssohnovom nagradom, a 1936. olimpijskom nagradom za djelo *Marathon 1936* (nastalo u povodu olimpijske maratonske utrke). Autor je iznimno sugestivne muzike za dokum. film *Olimpijada* (L. Riefenstahl, 1938), zbog koje ga mnogi povjesničari filma smatraju jednim od najvećih film. skladatelja uopće. Njegove kasnoromant. partiture odgovarale su patetici njem. filmova u doba nacizma, pa je često surađivao u propagandnim djelima (npr. H. Maischa i, posebno, K. Rittera). Karijeru je nastavio i nakon II svj. rata — s manje uspjeha.

Ostali važniji filmovi: *Rumena zora* (G. Ucicky, 1933); *Bjegunci* (G. Ucicky, 1934); *Jahači njemačke Istočne Afrike* (H. Selpin, 1934); *Splavarica Maria* (F. Wysbar, 1936); *Gospođa Sixta* (G. Ucicky, 1938); *Paracelsus* (G. W. Pabst, 1934); *Rose Bernd* (W. Staudte, 1957). Ni. Š.

WINKLER, Angela, njem. glumica (Templin, 22. I 1944). Isprva medicinska sestra u Stuttgartu. Nakon toga uči glumu u Münchenu i nastupa u provincijskim kazalištima (prvi stalni angažman 1967. u Kasselu); ugled stječe kao članica Schaubühne am Halleschen Ufer u Zap. Berlinu. Na filmu debitira ulogom sluškinje u *Scenama lova iz Donje Bavorske* (1968) P. Fleischmanna. Nakon dulje stanke glumi za njezinu film. karijeru najznačajniju ulogu »terorističke nevjeste« u *Izgubljenosti Katharine Blum* (1975) V. Schlöndorffa (nagrada njem. kritike). Kao pasivna ili depresivna emancipirana žena u raznim životnim situacijama, koja uvijek konzekventno provodi svoje odlučne ali kadikad teško shvatljive zamisli, uspješno glumi u još nekoliko reprezentativnih ostvarenja redatelja tzv. novoga njemačkog filma: *Ljevonika žena* (P. Handke, 1977), *Njemačka vjesen* (V. Schlöndorff, F. W. Fassbinder, A. Kluge i dr., 1977), *Nož u glavi* (R. Hauff, 1979), *Limeni bubanj* (V. Schlöndorff, 1979), *Potpuno ludo* (M. von Trotta, 1983) i *Edithin dnevnik* (H. W. Geissendoerffer, 1983). Stekavši i međunar. ugled, nastupa i u inozemstvu (npr. *Provincijalka*, 1980, C. Goretta i *Danton*, 1983, A. Wajde). Uspješna je i na televiziji (npr. tv-projekti P. Steina). Vr. V.

WINNER, Michael, brit. redatelj, scenarist i producent (London, 30. X 1933 / negdje 1935/).

Diplomirao pravo u Cambridgeu. Od 16. godine novinar i film. kritičar, a od sredine 50-ih godina scenarist, asistent redatelja i redatelj na televiziji (BBC); od 1958. u neovisnoj produkciji režira kratkometr. filmove, dok na igranom debitira 1960. Pažnju kritike počinje vraćati sredinom 60-ih godina mješavinom komedije i *suspensea* (npr. *Saljivci* — The Jokers i *Nikad ga neću zaboraviti* — I'll Never Forget What's 'is Name, oba 1967). U njegovoj karijeri, orijentiranoj prema komerc. uspjehu, dominiraju ipak akcioni projekti — slikovno zanimljivi i brza ritma, sa sklonošću prema prizorima brutalnosti. Realizirajući i po 2 filma godišnje (često i kao /ko/producent), s relativno malim budžetima, kao jedan od najplodnijih suvremenih brit. redatelja od 1970. radi i u Hollywoodu. Prvi am. uspjeh postiže originalnom obradom *horror* H. Jamesa *Oni koji dolaze noću* (The Nightcomers, 1971), u kojoj prikazuje ono što je moglo prethoditi radnji romana, dok najveći ostvaruje krim. filmom *Paul Kersey ne oprašta* (Death Wish, 1974) prema romanu »dubiozna morala« B. Garfielda, o biznismenu (Ch. Bronson) koji — osvećujući smrt supruge i silovanje kćeri — preuzima uloge gonitelja, suca i izvršitelja te ostaje nekažnjen. Na tragu filma osвете su i nastavci *Paul Kersey ne oprašta II* /*Ponoćni osvjetnik* (Death Wish II, 1982) i *Vječni osvjetnik* (Death Wish III, 1985), nakon čega seriju nastavlja J. L. Thompson. Izuzetak u njegovoj karijeri predstavlja festivalski zapažena intimistička komedija s elementima soc. kritičnosti *Openito neslaganje* (A Chorus of Disapproval, 1989). Do 1990. režirao je više od 30 cjelovečernih filmova.

Ostali važniji filmovi: *Sistem* (The System, 1964); *Hannibal Brooks* (1968); *Igre* (Games, 1970); *Čovjek zakona* (The Lawman, 1970); *Chatova zemlja* (Chato's Land, 1972); *Skorpion* (Scorpio, 1972); *Nišanska linija* (The Stone Killer, 1973); *Won Ton Ton — pas koji je spasio Hollywood* (Won Ton Ton — The Dog Who Saved Hollywood, 1976); *Tragovi ućene* (The Big Sleep, 1978); *U potjeri za Stegnerom* (Firepower, 1979); *Opaka dama* (Wicked Lady, 1982); *Sastanak sa smrću* (Appointment with Death, 1987). An. Pet. **WINNICKA, Lucyna**, polj. glumica (Varšava, 14. VII 1928). Diplomirala pravo 1949. a kaz. akademiju u Varšavi 1953. Isprva angažirana u Szczeczinu, nakon 2 godine vraća se u Varšavu. Film. karijeru omogućuje joj 1954 (*Pod frigijskom zvijezdom* i *Cehuloza*) tadašnji suprug J. Kawalero-wicz, s kojim 50-i i 60-ih godina tvori jedan od najpoznatijih glumačko-red. tandemova u Evropi. Kao protagonistica njegovih kinemat. projekata *Pravi kraj velikog rata* (1957), *Noćni vlak* (1959) i *Majka Ivana Andeoska* (1961), te tv-filma *Igra* (1968), profilira se kao jedna od najznačajnijih, i međunarodno najpoznatijih polj. karakternih glumica, pa često nastupa i u inozemstvu: Njemačkoj DR (*Ušutkana zvijezda*, 1959, K. Maetzig), Jugoslaviji (*Sarajevski atentat*, 1968, F. Hadžića /kao nadvojvotkinja Sofija/), Madžarskoj (*Ljubavni film*, 1970, i *Ulica vatrogasaca*, 1973, I. Szabóa) i dr. U Poljskoj je još posebno uspješno surađivala sa A. Fordom (*Križari*, 1960) i J. Ryb-kowskim (*Raspoloženje*, 1965). U novije vrijeme glumi uglavnom na televiziji, a bavi se i novinarstvom.

To. K. **WINTERS, Shelley** (pr. ime **Shirley Schrift**), am. glumica (St. Louis, Missouri, 18. VIII 1922). Već kao djevojčica nastupa u kazalištu u New Yorku, gdje kasnije polazi → Actors' Studio. Na Broadwayu debitira 1941, a na filmu 1943 (kompanija Columbia); film. glumu usavršava kod Ch. Laughtona i M. Chekhova. Prvu zapaženiju

ulogu — umorene konobarice — ostvaruje u *Dvostrukom životu* (1947) G. Cukora. Plavokosa, senzualna i blaga pogleda, i u idućim filmovima (npr. *Mjesto pod suncem*, 1951, G. Stevensa i *Noć lovca*, 1955, Ch. Laughtona) igra žrtve. Od kraja 50-ih godina, mnogo korpulentnija, sve češće tumači poduzetne žene (i negativke): majke Židovke, žene nečiste prošlosti, vlasnice javnih kuća i sl. (uglavnom veće epizode). Kao cijenjena epizodistica dvaput je nagrađena Oscarom: *Dnevnik Ane Frank* (G. Stevens, 1959) i *Susret u parku* (G. Green, 1965); u istoj kategoriji nominirana je za *Poseđonožnu avanturu* (R. Neame, 1972). Do 1990. nastupila je u oko 100 filmova (često i u Evropi /posebno Italiji/), a glumila je i na televiziji. Objavila je autobiografije *Shelley* (1980) i *Shelley II* (1989), a okušala se i kao dramatičarka. Aktivna je u polit. životu.

Ostale važnije uloge: *Plač grada* (R. Siodmak, 1948); *Veliki Gatsby* (E. Nugent, 1949); *Winchester 73* (A. Mann, 1950); *Trčao je cijelim putem* (J. Berry, 1951); *Upoznajte Dannyja Wilsona* (J. Peveny, 1952); *Stranac je nazvao* (J. Negulesco, 1952); *Iznad 30. kata* (R. Wise, 1954); *Saskatchewan* (R. Walsh, 1954); *Mambo* (R. Rossen, 1955); *Umro sam tisuću puta* (S. Heisler, 1955); *Ja sam kamera* (H. Cornelius, 1955); *Veliki nož* (R. Aldrich, 1955); *Sutrašnjica bez izgleda* (R. Wise, 1959); *Neka mi nitko ne piše epitaf* (Ph. Leacock, 1960); *Mladi i svirepi* (J. Frankenheimer, 1961); *Lolita* (S. Kubrick, 1962); *Chapmanov izvještaj* (G. Cukor, 1962); *Balkon* (J. Strick, 1963); *Indiferentni* (F. Maselli, 1964); *Kuća ne znači dom* (R. Rouse, 1964); *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965); *Pokretna meta* (J. Smight, 1966); *Alfie* (L. Gilbert, 1966); *Dobro veče, gospodo Campbell* (M. Frank, 1968); *Lovci na skalpove* (S. Pollack, 1968); *Krvava mama* (R. Corman, 1970); *Posljednji ratnik* (C. Reed, 1970); *Zaljubljeni Blume* (P. Mazursky, 1973); *Sljedeca stanica: Greenwich Village* (P. Mazursky, 1976); *Stanar* (R. Polanski, 1976); *Mali sasvim mali građanin* (M. Monicelli, 1977); *Čarobnjak iz Lublina* (M. Golan, 1978); *Pasji sinovi* (B. Edwards, 1981); *Looping* (W. Bockmayer i R. Bührmann, 1981); *Nad brooklynskim mostom* (M. Golan, 1984); *Snaga »Delta«* (M. Golan, 1986). B. Vid.

WISE, Robert, am. redatelj i producent (Winchester, Indiana, 10. IX 1914). U vrijeme velike ekon. krize prinuđen je napustiti studij (Franklin College); uz bratovu pomoć dobiva posao asistenta montažera u kompaniji RKO. Kao samostalan montažer radi u više značajnih filmova (npr. *Priča o Vernonu i Ireni Castle*, 1939, H. C. Pottera, *Zvonar crkve Notre-Dame*, 1939, W. Dieterlea, te posebno *Građanin Kane*, 1941, i *Veličanstveni Ambersonovi*, 1942, O. Wellesa). Kao redatelj debitira 1944, zamijenivši G. Fritscha u *Prokletstvu mačjeg naroda* (nastavku kult-horroru *Mačji narod* J. Tourneura iz 1942); iako završen i montiran za 10 dana, film je obilovao nezvakidašnjim poetskim prizorima, prilično se razlikujući od tipičnih produkcija → V. Lewtona. Iduće godine režira jednu od uspješnijih Lewtonovih horror-produkcija *Oskovnitelj leševa* (The Body Snatcher) sa B. Karloffom u gl. uloji. Nakon još nekoliko niskobudžetnih filmova RKO-a, realizira melodramu iz svijeta boksa *Namještajka/Gangsteri oko ringa* (The Set-up, 1949, nagrada kritike u Cannesu), koja će izvršiti velik utjecaj na razvitak te tematike u am. filmu; uspješan je i biografskim filmom *Netko tamo gore me voli* (Somebody Up There Likes Me, 1956) o boksačkom prvaku R. Graziamu (P. Newman). Poč. 50-ih godina napušta

RKO i režira niz prestižnih projekata 20th Century-Foxa, MGM-a i United Artists, npr. znanstvenofantastični film *Dan kad je Zemlja stala* (The Day the Earth Stood Still, 1951), jedan od rijetkih (iz razdoblja hladnog rata) u kojem »došljak« (M. Rennie) nije negativac. Slijede društveno-kritička djela: prva u nizu kasnije popularnih »kancelarijskih drama« *Iznad 30. kata* (Executive Suite, 1954), osuda smrtno kazne *Zelim živjeti* (I Want to Live, 1958, nominacija za Oscar za režiju) i antirasistički thriller *Sutrašnjica bez izgleda* (Odds against Tomorrow, 1959). Kao jedan od najeminentnijih hollywoodskih redatelja, 60-ih godina radi i u velikim budžetima; Oscar za najbolji film i režiju osvaja za muz. spektakle *Priča sa zapadne strane* (West Side Story, 1961, sa J. Robbinsom), osuvremenjeni i amerikanizirani motiv Romea i Julije, i *Moje pjesme, moji snovi* (The Sound of Music, 1965), prema istinitom slučaju austr. obitelji von Trapp (u oba je i producent). Nakon komerc. debakla ambicioznoga biografsko-muz. spektakla *Zvijezda* (Star!, 1968), o revijskoj umjetnici Gertrude Lawrence (J. Andrews), režira rjeđe, više se baveći produkcijom. U tom se razdoblju često vraća fantastici koja ga je proslavila: *Začaranost/Kuća duhova* (The Haunting, 1963), *Virus Andromeda* (The Andromeda Strain, 1971), *Audrey Rose* (1977) te *Zvijezdane staze* (Star Trek — The Motion Picture, 1979), prvi u nizu filmova (dosad 5) prema nekad popularnoj tv-seriji. Do 1989. režirao je 40 igr. filmova. Bio je direktor am. filmske akademije AMPAS.

Ostali važniji filmovi: *Mademoiselle Fifi* (1944); *Rođen da ubija* (Born to Kill, 1947); *Krv na mjesecu* (Blood on the Moon, 1948); *Dvije zastave na zapad* (Two Flags West, 1950); *Kad žene vole* (Three Secrets, 1950); *Zarobljeni grad* (The Captive City, 1951); *Nešto za ptice* (Something for the Birds, 1952); *Pustinjski štakori* (Desert Rats, 1953); *Pravac Gobi* (Destination Gobi, 1953); *Selina* (So Big, 1953); *Helena Trojanska* (Helen of Troy, 1955); *Porez na okrutnost* (Tribute to a Bad Man, 1955); *Možda ove noći* (This Could Be the Night, 1957); *Dok ne isplave* (Until They Sail, 1957); *Plovi tiho, plovi duboko* (Run Silent Run Deep, 1958); *Ljuljačka za dvoje* (Two for the Seesaw, 1962); *Kamenčić u pjesku* (The Sand Pebbles, 1966); *Dvoje ljudi* (Two People, 1973); *Hindenburg* (The Hindenburg, 1975). Dr. Je.

WISEMAN, Frederick, am. filmski i tv-redatelj (Boston, 1. I 1930). Studirao pravo na Yaleu; bio profesor kriminologije na više sveučilišta. Posvetivši se dokum. filmu, izuzetno angažirano obrađuje teme od općega društ. interesa (posebno problematiku raznih am. institucija). Za svoj prvenac *Ludilo u Titicutu* (The Titicut Folies, 1967), gdje skrivenom kamerom bilježi situaciju u bolnici za umno poremećene kriminalce, nagrađen je na festivalu u Mannheimu. Ističu se još: *Gimnazija* (High School, 1968) o unutrašnjim suprotnostima odgojnog sistema kroz »filmski portret« jedne srednje škole u Philadelphiji; *Bolnica* (Hospital, 1969), potresna registracija patnji pacijenata uslijed loše organizacije liječničke službe u jednoj bolničko-soc. ustanovi newyorškog Harlema; *Bazični trening* (Basic Training, 1971), slika naličja života regruta am. vojske; *Maloljetnički sud* (Juvenile Court, 1973), kritika postupaka čuvara javnog reda (kao i ranije snimljeni *Red i zakon* — Law and Order, 1970); *Primat* (Primate, 1974) o pravom značenju znanstvenih eksperimenata na čovjekolikim majmunima; *Blagostanje* (Welfare, 1975), raden. za televiziju, prodor u samu srž složenih, gotovo nerješivih problema soc. osiguranja u SAD. V. Pet.

WISEMAN, Joseph, am. glumac kan. podrijetla (Montreal, 15. V 1919). Kaz. karijeru otpočinje 1936. u Kanadi, a već 1938. glumi i na Broadwayu. Istaknut karakterni glumac, na filmu debituira tek 1950, prvu veću ulogu igra 1951 (kao psiho-patski kriminalac u *Detektivskoj priči* W. Wylera), a 1952. se ističe kao novinar-izdajica u filmu *Viva Zapata!* E. Kazana. Oniži i mršav, ispijena »prije-tećeg« lica »istočnjačke« fizionomije, najčešće tumači sporedne uloge inteligentnih »negativaca« najviše razine (ponekad i u Evropi). Najpoznatiji je kao naslovni lik — protivnik → Jamesa Bonda u prvom filmu serije *Doktor No* (T. Young, 1962). Zapaženo nastupa i na televiziji, koju u novije vrijeme pretpostavlja filmu.

Ostale važnije uloge: *Jadnici* (L. Milestone, 1952); *Srebrni kadež* (V. Saville, 1955); *Tekstilna džungla* (R. Aldrich i V. Sherman, 1957); *Nepomirljivi* (J. Huston, 1960); *Sretni lopovi* (G. Marshall, 1962); *Ubojica iz San Francisca* (R. Nelson, 1965); *Dovidenja*, *Braverman* (S. Lumet, 1968); *Noć kada je nastao strip-tease* (W. Friedkin, 1968); *Čovjek zakona* (M. Winner, 1970); *Cosa nostra — istina o mafiji* (T. Young, 1972); *Duddy visoko leti* (T. Kotcheff, 1974); *Betsy* (D. Petrie, 1978); *Jaguar* (E. Pintoff, 1979). Mi. Šr.

WITNEY, William, am. redatelj (Lawton, Oklahoma, 15. V 1910). Na filmu od kraja 20-ih godina kao kurir (kompanija Mascot). U poduzeću Republic napreduje do supervizora scenarija, da bi 1937. počeo režirati — prvenstveno serijale (najčešće u tandemu sa J. Englishom), povremeno i samostalne B-filmove. Njegovi najpoznatiji serijali su *Usamljeni jahač* (The Lone Ranger, 1938, 15 epizoda) i *Zorrova borbeni legija* (Zorro's Fighting Legion, 1939, 12 epizoda) u žanru vesterna, ekranizacije popularnih stripova *Povratak Dicka Tracyja* (Dick Tracy Returns, 1938, 15 epizoda), *Agenti Dicka Tracyja* (Dick Tracy's G-Men, 1939, 11 epizoda) i *Pustolovine Reda Rydera* (Adventures of Red Ryder, 1940, 12 epizoda), pustolovni *Bubnjevi Fu Manchua* (Drums of Fu Manchu, 1940, 15 epizoda) i *Djevojka iz džungle* (Jungle Girl, 1941, 15 epizoda) te *Tajanstveni doktor Satan* (The Mysterious Dr. Satan, 1940, 15 epizoda) i *Pustolovine kapetana Marvela* (Adventures of Captain Marvel, 1941, 12 epizoda) u žanru fantastike. Po povratku iz II svj. rata (mornarička pješadija) vraća se u Republic i režira na desetak niskobudžetnih vesterna, najčešće sa zvijezdom kompanije R. Rogersom. Sredinom 50-ih godina okreće se i dr. žanrovima (npr. gangsterski film *Priča o Bonnie Parker* — The Bonnie Parker Story, 1958), ali je i u tom razdoblju njegovo najbolje ostvarenje vestern — efektini, bizarni i moralizatorski *Stranac na mojim vratima* (Stranger at My Door, 1956). Njegovo je najambicioznije djelo *Gospodar svijeta* (Master of the World, 1961) prema J. Verneu, sa V. Priceom u naslovnoj ulozi, režirao je neke od najboljih vesterna sa A. Murphyjem (*Puške za Apaše* — Apache Rifles, 1964; *Banditi iz Arizone* — Arizona Raiders, 1965), a uključio se u seriju o → Tarzanu (*Tarzanova pobuna u džungli* — Tarzan's Jungle Rebellion, 1970 /u naslovnoj ulozi R. Ely/) te u brutalni, nasilni duh produkcijâ R. Cormana iz 70-ih godina (*Pobjegao sam s davoľjeg otoka* — I Escaped from Devil's Island, 1973). »Kralj serijalac«, s filma se povlači sredinom 70-ih godina, ostavši zapamćen kao jedan od »najtvrdokornijih« zagonovnika populističkoga akcionog B-filma. Dr. Je.

WOJCIK, Jerzy, polj. snimatelj (Nowy Sącz, 12. IX 1930). Diplomirao kameru na film. akademiji u Łódžu. Karijeru otpočinje kao snimatelj II

ekipe u filmovima *Kanal* (1956) A. Wajde i *Pravi kraj velikog rata* (1957) J. Kawalerowicza, s kojima će često surađivati i kao direktor fotografije. Samostalno snima od *Eroi*ke (1958) A. Munka. Radi za mnoge vodeće polj. redatelje: A. Wajdu (*Pepeo i dijamant*, 1958; *Samson*, 1961), K. Kutza (*Orden za hrabrost*, 1959; *Nitko ne zove*, 1960), J. Kawalerowicza (*Majka Ivana Andeoska*, 1961 /izrazite lik. ekspresivnosti, posebice zbog sukoba svjetla i sjene, dramatičnih pokreta kamere, te izmjene subjektivnoga i objektivnog viđenja/; *Faraon*, 1966 /umjerene funkcionalne vizualne spektakularnosti/), S. Rożewicza (*Jęka*, 1964; *Westerplatte*, 1967; *Opalo lišće*, 1975; *Strast*, 1977; *Ris*, 1981), J. Nasfetera (*Moj stari*, 1962), J. Morgensterna (*Żłot još jednom*, 1965), J. Hoffmana (*Potop*, 1974) i dr. Njegova opora fotografija postala je svojevrsnim »zaštitnim znakom« polj. tzv. crne serije. Snimio je i jugosl. filmove *Uzrok smrti ne pominjati* (J. Živanović, 1968), *Devojka sa Kosmaja* (D. Jovanović, 1972), te posebno zapaženo *Krvavu bajku* (T. Janković, 1969) — jedan od domaćih projekata u kojem je boja osobito zamjetljiva kao vrlo efektno izražajno sredstvo. Radi i na televiziji (npr. tv-film *Igra*, 1968, J. Kawalerowicza, te više tv-projekata K. Zanussija). Za svoj rad dobio je brojne nagrade i priznanja. K. Mik.

WOLF, Konrad, njem. redatelj (Hechingen, 20. X 1925 — Ist. Berlin, 7. III 1982). Sin liječnika i dramatičara Friedricha W., zbog žid. podrijetla emigrirao je s obitelji u SSSR (1933). Kao 11-godišnji dječak glumi u filmu *Borci* (1936) G. von Wangensteina (snimljenom u SSSR-u na njem. jeziku od njem. emigranata). Za II svj. rata služi u propagandno-prosvjetnoj jedinici Crvene armije (ranjen je i 6 puta odlikovan). Nakon rata novinar u Njemačkoj DR, potom studira režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi (u klasi G. V. Aleksandrova). Nakon diplomskog rada, muz. komedije *Jednom k'o nijednom* (Einmal ist keinmal, 1955), režira filmove s tematikom nacizma — *Ozdravljenje* (Gesungung, 1956) i *Lissy* (1957): prvi slika sudbinu tipičnoga njem. intelektualca poč. uspona nacista, a drugi konflikte u mladom braku izazvane polit. situacijom. Ko-produkcijom s Bugarskom *Zvijezde* (Sterne/Zvezdy, 1958), o ljubavi njem. podoficira i Židovke, postiže najveći uspjeh (specijalna nagrada u Cannesu /ex aequo/). U prvom redu interpret društveno relevantnih scenar. motiva i tema, istaknuo se još filmovima *Profesor Mamlock* (Professor Mamlock, 1961, Zlatna nagrada /ex aequo/ u Moskvi) prema drami njegova oca, tragičnim traktatom o pasivnosti njem. građanina, *Podijeljeno nebo* (Der geteilte Himmel, 1964), dramatičnom analizom života jednog kemičara u nekonvencionalnoj, frustrirajućoj društ. situaciji, te *Goya* (Goya, oder der arge Weg zur Erkenntnis, 1971, specijalna nagrada /ex aequo/ u Moskvi), o velikomu španj. slikaru. Međunarodno najuspješniji istočnonjem. sineast, radio je i za televiziju.

Ostali igr. filmovi: *Tragači za suncem* (Die Sonnensucher, 1958); *Ljudi s krilima* (Leute mit Flügeln, 1960); *Mali princ* (Der kleine Prinz, 1966, tv-film prebačen na 35mm vrpcu); *Imao sam 19 godina* (Ich war neunzehn, 1967); *Goli čovjek na sportskom igralištu* (Der nackte Mann auf dem Sportplatz, 1973); *Mama, ja živim* (Mama, ich lebe, 1976); *Solo Sunny* (1980).

LIT.: B. Dalcrow, Regie: Konrad Wolf, Potsdam 1983. Vr. V.

WOLKOFF, Alexandre (pr. ime **Aleksandr A. Volkov**), franc. redatelj, scenarist i glumac rus. podrijetla (Moskva, 1885 — Rim, 22. V 1942). Iz obitelji umj. sklonosti, isprva se bavi

slikarstvom i glazbom. Na filmu od 1906 (u distribuciji). Postavši umj. rukovoditelj studija u Tbilisiju, od 1913. i režira (svojim je projektima uvijek i /ko/scenarist, a piše i za dr. redatelje) i glumi (npr. *Arena osvete*, 1914, *Ples smrti*, 1916, i *Otac Sergej*, 1918, J. A. Protazanova). Kao učenik → J. F. Bauera, snima filmove raznih žanrova, za ono doba visoke znanstvene razine, kojima se svrstava među vodeće sineaste rus. predrevolucionarne kinematografije (npr. *Iza kulisa filma* — Kulisy ekrana, 1916, i *Na vrhuncu slave* — Na veršini slavy, 1917). Nakon oktobarske revolucije emigrira u Francusku, gdje nastavlja suradnju sa I. I. Možuhihom (započetu već u Rusiji). Nakon što je bez potpisa korežirao Možuhihov red. prvenac *Dijete karnevala* (1921), samostalnim projektom *Kean* (1922) stječe i međunar. ugled; u njemu iskazuje sklonost prema egzotičnim sižejima, vještinu naracije, efektan vizualni stil te pedantnost u izvedbi scenogr. i kostimogr. elementa. Najveći uspjeh ostvaruje spektakularnim *Casanovom* (1928), djelomično i koloriranim, koji je — restauriran — s ogromnim uspjehom prikazan na festivalu u Veneciji 1988 (zasjenjivši filmove u konkurenciji). S uspjehom je radio i u Njemačkoj (npr. *Seherezada* — Scheherazade / Geheimnis des Orients, 1928, i *Bijeli đavol* — Der weisse Teufel, 1929). Nakon pojave zvuka posvetio se izrazito komerc. produkciji.

Ostali važniji filmovi: *Kuća tajne* (La maison du mystère, 1922); *Sjene što prolaze* (Les ombres qui passent, 1924); *1002. noć* (La mille-et-deuxième nuit, 1932); *Stjenjka Razin* (Stjenka Rasin, 1936, u Njemačkoj). Mi. Sr.

WOLLEN, Peter, brit. teoretičar filma i redatelj (London, 1938). Dugogodišnji suradnik Pedagoškog odsjeka Britanskoga filmskog instituta, suradnik i jedan od urednika uglednog časopisa «Screen». Izlažući iscrpnoj analizi teorijske pogleda S. M. Ejzenštejna, A. Bazina, → politike autoriteta i Ch. Metza, među prvim u Vel. Britaniji raspravlja o pitanjima koja je pokrenula → semiološka škola; nalazi da se semiološki pristup filmu primjenjuje parcijalno, uglavnom na njegove narativne i ikonografske aspekte, dok se zanemaruju funkcionalna analiza sintagme sa stajališta Malthesiusove ideje o temi i remi, mogućnosti primjene Bernsteinove teorije svedenoga i razrijeđenog koda te neke misli Veltruskog o dvostrukom značenju u teatru (*Film i semiologija: neke dodirne točke* — Film and Semiology: Some Points of Contact, 1968). Kasnije, pozivajući se na učenje am. logičara Ch. Sandersa Peircea o ikoničkomu, indeksnomu i simboličkom znaku, smatra da se znak u filmu ne smije shvatiti jednostrano (Bazin sve zasniva na njegovu indeksnom karakteru, a Metz na simboličkomu), već kao složen, jer sadrži sve 3 dimenzije: on je najprije ikonički i indeksan, ali se u međudjelovanju s dr. znacima u kontekstu, »u dimenziji potisnutoga«, iskazuje i simboličkim, što omogućuje estetsko bogatstvo medija (*Znaci i značenje u filmu* — Signs and Meaning in the Cinema, 1969/1972). U novije vrijeme predaje u SAD. Korežirao je (sa L. Mulvey) nekoliko eksp. filmova: *Pentesilea* (Penthesilea, 1974), *Sfingine zagonetke* (Riddles of the Sphinx, 1977), *Jasno gledanje* (Crystal Gazing, 1982) i dr. God. 1987. debitirao je igr. filmom *Smrt Prijateljstva* (Friendship's End). Suradivao je na scenariju *Profesije: reporter* (1975) M. Antonijona.

Ostali važniji filmskoteorijski radovi: *Film, kod i slika* (Cinema Code and Image, 1968); *Strukturalizam podrazumijeva neku vrstu metodologije* (Structuralism Implies a Certain Kind of Metho-

dology, 1974); *'Ontologija' i 'materijalizam' u filmu* ('Ontology' and 'Materialism' in Film, 1976); *Fotografija i estetika* (Photography and Aesthetics, 1978); *Čitanja i napisi. Semiološke kontrastivne strategije* (Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies, 1982). Du. S.

WOOD, Natalie (pr. ime **Natasha Gurdin**), am. glumica (San Francisco, 20. VII 1938 — otok Santa Catalina, California, 29. XI 1981). Kći scenografa rus. podrijetla i balerine franc. podrijetla, učila balet. Na filmu debitira 1943 (*Sretna zemlja* I. Pichela); za ulogu kćeri O. Wellesa u Pichelovu filmu *Sutra je zauvijek* (1946) uzima pseudonim **Natalie Wood** i uskoro postaje jedna od traženijih dječjih glumica (ne dostižući ipak popularnost E. Taylor /s čijom karijerom njezina ima dosta sličnosti). Uspješno se prilagođujući dobi, od sredine 50-ih godina glumi tinejdžerke (s više značajki → naivke i → dobre prijateljice no → nimfete koja je tada u usponu): npr. djevojku neurotičnog mladića (J. Dean) u *Buntovniku bez razloga* (1955, nominacija za Oscar za epizodu) N. Raya. Vrlo privlačna, tamnokosa i bljedoputa, sve traženije »novo lice« Hollywooda, odrastajući glumi → dobre prijateljice, ali s jačim naglaskom na erotičnosti. Najbitnija u njenoj karijeri je god. 1961: za *Sjaj u travi* E. Kazana, priču o adolescentskoj ljubavi i potiskivanoj seksualnosti, nomi-



N. WOOD u filmu *Buntovnik bez razloga* (sa J. Deanom)

nirana je za Oscar za gl. ulogu, a svjetski uspjeh postiže ulogom Portorikanke koja se zaljubljuje u Amerikanca, vođu newyorške ulične bande, u musicalu *Priča sa zapadne strane* R. Wisea i J. Robbinsa. Zbog mladolika izgleda i dalje uspješno igra adolescentice, pa je za lik djevojke ostale u drugom stanju u filmu *Ljubav sa strancem* (R. Mulligan, 1964) ponovno nominirana za Oscar; u to doba uspješna je i u komedijama (npr. *Najveća trka oko svijeta*, 1965, B. Edwardsa). Tek potkraj 60-ih godina počinje tumačiti i zrele žene (npr. *Bob i Carol, Ted i Alice*, 1969, P. Mazurskog), ali joj je film. karijera već donekle u opadanj. Poginula je uslijed pada s jahte pod nerazjašnjenim okolnostima za snimanja filma *Olujna u mozgu* D. Trumbulla, koji je ipak prikazan 1983. Nastupila je u 46 filmova. Glumila je i na televiziji (npr. tv-serija *Odavde do vječnosti*).

Premda triput nominirana za Oscar i vrlo popularna, W. je glumica bez izrazitije glum. osobnosti i posebnog talenta, pa je neformalno studentsko udruženje Harvard Lampoon ustanovilo Nagradu »Natalie Wood« za najgoru žensku ulogu godine.

Njezina sestra **Lana Wood** također je glumica. Ostale važnije uloge: *Duh i gospoda Muir* (J. L. Mankiewicz, 1947); *Čudo u 34. ulici* (G. Seaton, 1947); *Otac je bio bek* (J. M. Stahl, 1949); *Ne pjevaj mi tužne pjesme* (R. Maté, 1950); *Ulog* (W. Lang, 1950); *Plavi veo* (C. Bernhardt, 1951); *Zvijezda* (S. Heisler, 1952); *Tragači* (J. Ford, 1956); *Vapaji u noći* (F. Tuttle, 1956); *Bombardieri B-52* (G. Douglas, 1957); *Ljubav Marjorie Morningstar* (I. Rapper, 1958); *Cash McCall* (J. Pevney, 1960); *Gypsy* (M. LeRoy, 1962); *Seks i samostalna djevojka* (R. Quine, 1964); *Sve o Daisy Clover* (R. Mulligan, 1965); *Tigrica* (A. Hiller, 1966); *Prokleti posjed* (S. Pollack, 1966); *Meteor* (R. Neame, 1978); *Posljednji bračni par u Americi* (G. Cates, 1979) B. Vid.

WOOD, Sam (puno ime **Samuel Grosvenor Wood**), am. redatelj (Philadelphia, 18. VII 1883 — Hollywood, 22. IX 1949). Isprva radi u trgovini nekretninama. Film. karijeru otpočinje 1908. kao glumac (pseudonim *Chad Applegate*), a od 1915. asistira C. B. De Milleu; režira od 1919 (Paramount). Ugled stječe 20-ih godina filmovima sa G. Swanson (10 u razdoblju 1920–23), da bi početkom zv. razdoblja prešao u MGM (za koji do smrti najčešće radi). Kao jedan od prestižnih redatelja tvrtke osobito se ističe vrhunskim komedijama bratce Marx *Noć u operi* (A Night at the Opera, 1935) i *Jedan dan na trkama* (A Day at the Races, 1937), te jednim od svojih najpopularnijih filmova *Zbogom, gospodine Chips* (Goodbye Mr. Chips, 1939, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju), o životu engl. provincijskog profesora (R. Donat); u najznačajnijem projektu MGM-a *Prohujalo sa vjehom* (V. Fleming, 1939) bez potpisa režira nekoliko scena. Poč. 40-ih godina privremeno prešavši u RKO, režira 2 vrlo uspjele komedije — *Kitty Foyle* (1940, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) i *Vrag i gospođica Jones* (The Devil and Miss Jones, 1941), dok svoj po većini kritike najbolji film — melodramu *Kings Row* (1942, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju), preteču »mamutskih« tv-serija poput *Gradića Peytona* — realizira za Warner Bros, a jednu od najefektnijih ekranizacija E. Hemingwaya *Kome zvono zvoni* (For Whom the Bell Tolls, 1943, nominacija za Oscar za najbolji film) za Paramount. Na samom kraju karijere ostvaruje neke od svojih vizualno i narativno najpreciznijih filmova: *Izy* (1947), film noir sa J. Fontaine u ulozi »inverziran« Hitchcockove *Rebecce*, ratnu dramu *Odluka zapovjedništva* (Command Decision, 1949) i jedan od rijetkih vesterna, vrlo osobnu *Zasjedu* (Ambush, 1949). Nedostatno valorizirana opusa, režirao je 75 igr. filmova (1 u korežiji). Dugo godina bio je predsjednik Filmskog udruženja za očuvanje američkih ideala; kao takav je 1947. među prvim svjedočio o uplivu komunista u film. industriji.

Ostali važniji filmovi: *Dvostruka brzina* (Double Speed, 1919); *Oprostite zbog prašine* (Excuse My Dust, 1920); *Veliki trenutak* (The Great Moment, 1921); *Nemoj reći sve* (Don't Tell Everything, 1921); *Preko svih prepreka* (Beyond the Rocks, 1922); *Žensko* (The Female, 1924); *Kakav divan život* (It's a Great Life, 1929); *To je dakle koledž* (So This Is College, 1929); *Djevojka je rekla ne* (The Girl Said No, 1930); *Plaćeno* (Paid, 1930); *Prosperitet* (Prosperity, 1932); *Christopher Bean* (1933); *Barbarin* (The Barbarian, 1933); *Lord Jeff* (1938); *Raffles* (1940); *Naš grad* (Our Town, 1940); *Ponos Jenkija* (The Pride of the Yankees, 1942); *Kočeg za Saratogu* (Saratoga Trunk, 1943); *Casanova Brown* (1944); *Supruga u gostima* (Guest Wife, 1945); *Otkucaj srca* (Heartbeat,

1946); *Priča o Strattonu* (The Stratton Story, 1949).

LIT.: C. Denton (and Others), The Hollywood Professionals (vol. 2), New York 1974.

Dr. Je.

WOODFALL FILMS, brit. kompanija koju su 1958. osnovali *Tony Richardson* i *John Osborne* radi ekranizacija njihovih kaz. predstava »Osvrni se gnjevno« i »Zabavljač« (kao filmovi realizirani 1959. odn. 1960). Većinu filmova tvrtke režirao je Richardson, koji je bio i producent projekata nekih kolega iz pokreta → *Free Cinema* (npr. »Subotom uvečer, nedjeljom ujutro«, 1960, *Karela Rejsa*); kasnije kompanija ohrabruje i početnike (npr. »Šarm... i kako ga steći«, 1965, *Richarda Lestera*). Tvrtku — koja je redateljima pružala veliku stvaralačku slobodu — financijski su podupirale kompanije *Bryanston Films* (producenta *Michaela Balcona*) i *United Artists*, a surađivala je i s televizijom.

Red.



JOANNE WOODWARD

WOODWARD, Joanne, am. glumica (Thomasville, Georgia, 27. II 1930). Kći izdavača, već prije studija (sveučilište Louisiana State) radi kao foto-model; za studija glumi u studentskim predstavama, odlučuje se posvetiti glumi te prelazi na glum. školu newyorškog kazališta Neighborhood Playhouse. Debitira u kazalištu, dok film. karijeru otpočinje 1955 (7-godišnji ugovor s kompanijom 20th Century-Fox). Već u svome 3. filmu *Tri Evina lica* (N. Johnson, 1937), kao shizofrena žena podvojene ličnosti, nagrađena je Oscarom za gl. ulogu. Taj će lik uvelike odrediti njenu film. karijeru: u realist. filmovima (stoga ponekad inzistira na svomu »južnjačkom« naglasku) W. najčešće tumači žene u vrlo složenim odnosima s obitelji ili sa širom okolinom. Plavokosa i bljedoputa, mladolika, ali djelujući ozbiljno i pouzdano, najviše uspijeha ima ulogama u tipu → dobre prijateljice, često (9 puta) i uz supruga → P. Newmana (npr. *Dugo toplo ljeto*, 1958, M. Ritta). Vrlo je zapažena i u Newmanovim red. projektima: za lik sredovječne provincijske učiteljice u filmu *Rachel, Rachel* (1968) nominirana je za Oscar, dok je za ulogu alkoholizirane majke obitelji koja sanjari o boljem životu u *Utjecaju gama-zraka...* (1972) nagrađena u Cannesu 1973. Istaknula se još kao ostarjela striptizeta u *Striptizeti* (1963) F. J. Schaffnera, te kao neurotična newyorška žena i majka iz više srednje klase u filmu *Ljetne želje, zimski snovi* (1973) G. Catesa, za koju je nominirana za Oscar. Do 1989. nastupila je u oko 30 filmova. Od sredine 70-ih godina više se posve-

ćuje televiziji (npr. uloga psihijatra u tv-filmu *Sybill*, 1976, D. Petrieja), za što je višestruko nagrađivana. U polit. životu SAD aktivna je s pozicija liberalizma, osobito se zalazajući za ekologiju i pomoć nerazvijenima.

Ostale važnije uloge: *Poljubac prije smrti* (G. Oswald, 1956); *Krik u noći* (M. Ritt, 1957); *Okupite se oko zastave, momci* (L. McCarey, 1958); *Krik i bijes* (M. Ritt, 1959); *Zmjska koža* (S. Lumet, 1960); *Na terasi* (M. Robson, 1960); *Velik posao u Dodge Cityju* (F. Cook, 1966); *Fina ludost* (I. Kershner, 1966); *Paklena staza Indianapolisa* (J. Goldstone, 1969); *Mogli bi biti divovi* (A. Harvey, 1971); *Bazen za utapljanje* (S. Rosenberg, 1975); *Kraj* (B. Reynolds, 1978); *Harry i sin* (P. Newman, 1984); *Staklena menažerija* (P. Newman, 1987).

B. Vid.

WORLD IN ACTION, kan. mjesečne film. novosti u proizvodnji → *National Film Board of Canada* — komplement domaće orijentiranih *Canada Carries On*, realizirane po uzoru na američke → *The March of Time*. Producent serije bio je *John Grierson*, a redatelj gotovo svih brojeva (osim 3) *Stuart Legg*. U razdoblju od siječnja 1942. do kraja proizvodnje u prosincu 1945 (uzrokovano netrpeljivošću među stvarateljima) seriju je u svim zemljama engl. govornog područja distribuirala am. kompanija *United Artists*; tako se, npr., prikazivala u oko 6000 američkih i oko 1000 brit. kino-dvorana. Proširujući tematiku spomenute am. serije, W. dokumentirano obrađuje voj. i polit. strategiju, problematiku propagande, biti nacizma, a dotiče još pitanja filozofije i poratnih problema.

Isto ime nosila je i brit. dokumentaristička tv-serija programa *Granada*, koja je — 60-ih i 70-ih godina — također tretirala najaktualnije polit. teme.

Red.

WRAY, Fay (puno ime *Vina F. Wray*), am. glumica kan. podrijetla (Wrayland, Alberta, 15. IX 1907 — Brentwood, California, 1982). Nakon kraćega kaz. iskustva u Los Angelesu, na filmu od 1923. Nakon 5 godina nastupanja u manje značajnim projektima (npr. kratkometr. komedijama H. Roacha), zvijezda postaje u *Svadbenoj koračnici* (E. von Stroheim, 1928) kao siromašna pučanka u ljubavi s princom, koji je ipak prinuđen oženiti se bogatom nasljednikom. Njena najpoznatija uloga (koja joj 60-ih i 70-ih godina, u doba film. revalorizacija, donosi i kult-status) jest ona gracilne djevojke proganjane od divovskog majmuna u filmu *King Kong* (E. B. Schoedsack i M. C. Cooper, 1933). Iako je velike uspjehe postigla i kao oživljena voštana lutka fatalna po gl. junaka (L. Atwill) u *Tajni muzeja voštanih figura* (M. Curtiz, 1933) te privlačna ali glupa pučanka u *Cellinijevim aferama* (G. La Cava, 1934), od 1935. glumi gotovo isključivo u niskobudžetnim akcionim filmovima. Uda se 1942. za → R. Riskina povlači se, da bi od 1952. ponovno nastupala u karakternim ulogama (npr. *Tammy i neženja*, 1957, J. Pevneyja). Film konačno napušta 1958.

Ostale važnije uloge: *Ulica grijeha* (M. Stiller, 1928); *Grom iz vedra neba* (J. von Sternberg, 1929); *Četiri pera* (E. B. Schoedsack, M. C. Cooper i L. Mendes, 1929); *Teksašarin* (J. Cromwell, 1930); *Dirizabl* (F. Capra, 1931); *Doktor X* (M. Curtiz, 1932); *Najopasnija igra* (E. B. Schoedsack i I. Pichel, 1932); *Hladovina* (R. Walsh, 1933); *Viva Villa!* (J. Conway i H. Hawks, 1934); *Kapetan mrzi more* (L. Milestone, 1934); *Jack bul-dog* (W. Forde, 1935); *Blago zlatnog kondora* (G. Douglas, 1953); *Paučina* (V. Minnelli, 1955); *Pakao u zaljevu Frisca* (F. Tuttle, 1956); *Zločin iz strasti* (G. Oswald, 1957).

Mi. Šr.

WRIGHT, Basil, brit. redatelj i producent (London, 12. VI 1907 — London, 14. X 1987). Polazio koledže Sherborne i Corpus Christi u Cambridgeu. Svrativši jednim amat. filmom pažnju J. Griersona, 1929. se pridružuje *Empire Marketing Boardu* i postaje pripadnik → *Britanskoga dokumentarističkog pokreta*. Isprva asistira Griersonu u filmu *Nošeni strujom* (1929), potom je montažer, dok režira od 1931. Filmom *Pjesma Cejlona* (Song of Ceylon, 1934, 40 min) ostvaruje vrhunski dom. brit. dokumentarizma; povezujući fascinaciju umjetnošću Istoka s elementima racionalizma civilizacije Zapada, ali i prikazujući važnost proizvodnje čaja i mjesto Cejlona u Britanskom Imperiju, stvara djelo vizualne perfekcije, možda najzaslužnije za svjetsku popularizaciju britanskoga dokum. filma. Jednako nadahnuo i poetično je i iduće vrhunsko ostvarenje — *Noćna pošta* (Night Mail, 1936) u korežiji sa → H. Wottom. God. 1937. osniva vlastitu proizvodnu skupinu *Realist Film Unit*. Za II svj. rata režira za Ministarstvo informacija i piše film. kritike (časopis »The Spectator«), a neko je vrijeme i savjetnik kan. vlade za informacije. Od 1945. producent je i redatelj → *Crown Film Unit*, a radi i za UNESCO. God. 1953. sa P. Rothom korežira dugometr. dokumentarac *Svijet bez kraja* (World without End) za Ujedinjene narode. U to doba počinje se zanimati za lik. umjetnosti (*Crteži Leonarda da Vincija* — The Drawings of Leonardo da Vinci, 1953), dok su mu najbolji filmovi te faze o Grčkoj: *Besmrtna zemlja* (The Immortal Land, 1958) i *Grčke skulpture* (Greek Sculptures, 1959). Objavio je filmskoteorijsko djelo *Uporaba filma* (The Use of Film, 1948) i filmskopov. djelo *Dugi pogled* (The Long View, 1974).

Ostali važniji filmovi: *Vjetrenjača na Barbadosu* (Windmill in Barbados, 1933); *Lice Škotske* (The Face of Scotland, 1938); *Borba za slobodu* (Battle for Freedom, 1942); *To je bio Japan* (This Was Japan, 1945); *Vode vremena* (Waters of Time, 1951).

LIT.: A. Lovell/J. Hillier, Studies in Documentary, New York 1972; E. Sussex, The Rise and Fall of British Documentary: The Story of the Film Movement Founded by John Grierson, Berkeley 1975.

R. Šr.

WRIGHT, Teresa (puno ime *Muriel T. Wright*), am. glumica (New York, 27. X 1919 /negdje 1918/). Karijeru otpočinje vrlo mlada u provinciji, a na Broadwayu debitira 1938; zapažena u *Našem gradu* Th. Wildera, potpisuje ugovor s producentom S. Goldwynom. Debitira (na nagovor autorice L. Hellman) u film. verziji *Malih lisica* (1941) W. Wylera i biva nominirana za Oscar za epizodu. Iduće godine nominirana je za gl. ulogu supruge igrača baseballa u *Ponosu Jenkija* S. Wooda, a nagrađena za epizodu mlade žene koja strada u ratu u *Gospođi Miniver* W. Wylera. I dalje uloge najčešće su u tipu → naivke (ali koja zna iskazati i čvrstoću) u filmovima obiteljske tematike, no s vremenom prerasta u tip → dobre prijateljice (npr. *Ljudi*, 1950, F. Zinnemanna). Posebno se istaknula još u filmovima *Sjenke sumnje* (A. Hitchcock, 1943) kao djevojka čiji je ujak ubojica, *Najljepše godine našeg života* (W. Wyler, 1946) kao kći protagonista (F. March) i *Progonjen* (R. Walsh, 1947) kao djevojka gl. junaka (R. Mitchum). Već od sredine 50-ih godina film. karijera joj opada, pa se okreće kazalištu i televiziji. Do 1989. glumila je u oko 25 filmova.

Ostale važnije uloge: *Casanova Brown* (S. Wood, 1944); *Čarolija* (I. Reis, 1948); *Nešto zbog čega vrijedi živjeti* (G. Stevens, 1952); *Izbjroji sate* (D. Siegel, 1953); *Glumica* (G. Cukor, 1953); *Trag pume* (W. A. Wellman, 1954); *Sretan svršetak*

(R. Brooks, 1969); *Roseland* (J. Ivory, 1977); *Negdje u vremenu* (J. Szwarc, 1981). B. Vid.

WYLER, William, am. redatelj i producent (Mulhouse /tada Mühlhausen, Njemačka/, 1. VII 1902 — Beverly Hills, California, 27. VII 1981). Sin švic. trgovca tekstilom iz Lausanne, gdje pohađa trg. školu; potom studira violinu na konzervatoriju u Parizu, gdje 1922. susreće majčina daljeg rođaka, am. producenta C. Laemmlea, koji mu — trilingvalnom — nalazi posao korespondenta za strane zemlje u film. kompaniji Universal. Ubrzo W. odlazi u Hollywood, gdje »šegrtuje« kao rekviziter, sekretar, pa asistent redatelja (npr. *Zvonar crkve Notre-Dame*, 1923, W. Worsleyja i *Ben-Hur*, 1926, F. Nibloa). Kao redatelj debitira 1925, i to najprije uglavnom vesternima od 2 role (po nekim navodima režirao ih je oko 40), a potom prelazi na dulje filmove (i dr. žanrove), stječući određen ugled tek početkom zv. razdoblja filmovima poput vesterna (svoga prvoga zvučnog) *Junaci pakla* (Hell's Heroes, 1929 /isti siže kao i *Tri kuma*, 1949, J. Forda/), melodrame *Podijeljena kuća* (A House Divided, 1932), komorne drame *Pravni savjetnik* (Counsellor-at-Law, 1933) prema djelu E. Ricea, te komedija-romanci *Dobra vila* (The Good Fairy, 1935, s njegovom ondašnjom suprugom M. Sullivan u gl. ulozi) i *Vesela obmana* (The Gay Deception, 1935, za kompaniju Columbia). Nakon toga počinje njegova dugotrajna i ambiciozna suradnja s producentom S. Goldwynom, i to psihol. filmom *Njih troje* (These Three, 1936) — adaptacijom kontroverzne drame (lezbijiska ljubav) L. Hellman; to je i početak duge, uzajamno plodne suradnje sa snimateljem G. Tolandom, koji će uporabom širokokutnih objektivâ omogućiti Wyleru da razvije svoj *forte* — psihologizam i prigušenu dramatičnost u duljim kadrovima i dubinskoj mizansceni. Nakon što je dovršio film *Dođi i uzmi* (Come and Get It, 1936) → H. Hawksa, prema romanu E. Ferber, slijedi Wylerova prva nominacija za Oscar za režiju (nominiran je i film) — seriozna adaptacija romana S. Lewisa *Dodsworth* (1936), o indus. magnatu starog kova (W. Huston) koji se povukao, pa suočio s blaziranim krugovima Evrope i površnošću svoje supruge (1 scenu režirao je Hawks). Slijedi *Ulica bez izlaza* (Dead End, 1937) prema drami S. Kingsleyja, u studiju oživljena četvrt newyorskih *slumova*, Wylerov socijalnokritički prilog *New Dealu* — krim. film usredotočen na besprizorne adolescente (*Dead End Kids*), hvaljen od lijevo orijentirane kritike. *Jezebel* — *demonška žena* (Jezebel, 1938, za Warner Bros /jedan od scenarista J. Huston/), prva suradnja sa B. Davis kao neobuzdanom Južnjakinjom, preteča je filma *Zameo ih vjetar* (1939) V. Fleminga, dok veliku pažnju privlači ekranizacija romana E. Brontë *Orkanski visovi* (Wuthering Heights, 1939, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju), u to vrijeme prihvaćena kao izniman domet među adaptacijama, sa L. Olivierom koji tim filmom postaje međunar. zvijezda. Drugačiji »povijest« ima sljedeći film, adaptacija priče W. Somerset-Maughama *Pismo* (The Letter, 1940, nominacija za Oscar za režiju), kolonijalno (Malaja) ambijentiran thriller-melodrama s motivom ljubomore i osvete (dijelom i sudska drama); od 70-ih godina autorsko-žanrovska kritika procjenjuje ga kao Wylerovo izlagački najefektnije djelo. Idući film, vestern *Zakon Divljega Zapada* (The Westerner, 1940), jedan od prvih koji pružaju ironijsku perspektivu na žanr, pokazuje nedostatan uživanje u bazične obrasce žanra, ali je unatoč mogućim objekcijama stalno zapamtiv po jednoj od najboljih uloga



WILLIAM WYLER

W. WYLER, *Male lisice* (H. Marshall i B. Davis)

W. Brennana. *Male lisice* (The Little Foxes, 1941, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju), nova uspješna suradnja sa L. Hellman i B. Davis, Wylerov je povratak onome što će učvrstiti njegov ugled sljedećih petnaestak godina: soc. tematici (beskrupuloznost kapitalista s am. Juga) i samozatajnom realist. stilu režije (dubinska mizanscena).

of Our Lives, 1946), Wylerov najveći uspjeh; uz Oscar za najbolji film i režiju djelo ih je dobilo još 5, kao i mnoga dr. priznanja (npr. nagrada za režiju u Karlovym Varyma), a ostvarilo je i izniman komerc. uspjeh (za jednu psihol. dramu). Prvenstveno zbog mizanscenskih rješenja (»mon-taža unutar kadra«) kritika, osobito francuska

W. WYLER, *Najljepše godine našeg života* (M. Loy, F. March, H. Russell i H. Carmichael)

W. WYLER, *Pismo* (B. Davis)

(A. Bazin), stavlja Wylera ispred J. Forda i O. Wellea. Zbog snažnoga društva. apela filma, a i zbog polit. angažmana (suprotstavljanje kampanji senatora MacCarthyja), W. postaje vodeći hollywoodski redatelj. Okončavši suradnju sa S. Goldwynom, potpisuje ugovor s Paramountom (5 filmova za 7 godina). U porastu pretenzija najprije režira 3 komercijalno manje uspješna djela: *Nasljednicu* (The Heiress, 1949, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju), rafiniranu i psihološki iznijansiranu adaptaciju romana H. Jamesa *Washington Square*; *Detektivsku priču* (The Detective Story, 1951, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) prema drami S. Kingsleyja, komorni policijski film, nenadmašeni model za buduće tv-serije »policijskih stanica«, o policajcu (K. Douglas) žrtvi vlastite opsije pravdom; *Carrie* (1952), vrlo sumornu adaptaciju romana Th. Dreisera. Slijede 2 komercijalno uspješnija projekta: *Praznik u Rimu* (Roman Holiday, 1953, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju), komedija-melodrama o odbjegloj princezi (A. Hepburn), i *Časovi oca* (The Desperate Hours, 1955), potcijenjeni thriller o kriminalcima koji za taoce drže čitavu obitelj (sa H. Bogartom i F. Marchom). Taj niz filmova Wylera definitivno svrstava među najistaknutije poratne hollywoodske redatelje (uz J. Hustona, G. Stevensa, B. Wildera i F. Zinnemannu), ali se kod autorske kritike javljaju prve sumnje u vrijednost njegova opusa. Po isteku ugovora s Paramountom, kao redatelj i koproducent realizira 2 »detantovska« filma, tipična za Eisenhowerovu eru: *Prijateljsko uvjeravanje* (Friendly Persuasion, 1956, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju), secesionističkim ratom poremećenu pastoralu iz kvekerske zajednice, svoj prvi u boji, nagrađen 1957. Grand Prixom u Cannesu (tumačilo se to i kao »dug« zaslužnom redatelju); *Veliku zemlju* (The Big Country, 1958), pretenciozan »supervestern« za odrasle, vrlo neujednačenih dijelova. Slijedi MGM-ov superspektakl *Ben-Hur* (1959, sa 11 Oscara »rekorder« u povijesti te nagrade i za najbolji film i režiju), adaptacija »biblijskog romana« L. Wallacea, bez naivnog žara knjiž. predloška, s uzbudljivom trkom četvoroprega (uz značajnu suradnju A. Martona i Y. Canutta), koji je ostvario rekordne prihode; u SFRJ film je isprva prikazivan bez završnog dijela usredotočenog na nastanak kršćanstva. Proglašen »dijelom hollywoodske mašinerije«, W. se usredotočuje na ambicioznije projekte: *Glasna šaputanja* (The Children's Hour, 1961) eksplicitniji je ali slabije proživljeni remake filma *Njih troje*; znatno je uspješnija studija

psihopatol. mizantropije i izopačene vizije života, thriller sa samo dvoje glumaca (u Cannesu nagrađeni S. Eggar i T. Stamp) — *Kolekcionar* (The Collector, 1965, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) prema romanu J. Fowlesa. Slijede 3 osrednja filma: *Kako ukrasti milijun dolara* (How to Steal a Million, 1966), komedija s temom »velike pljačke«; *Smiješna djevojka* (Funny Girl, 1968, nominacija za Oscar za najbolji film), nenadahnuta muz. film sa B. Streisand, te njegov posljednji *Oslobođenje Byrona Jonesa* (The Liberation of L. B. Jones, 1970), iskreno antirasistički film, ali nedostatan radikalno za tzv. novi Hollywood. Bez potpisa je režirao dijelove filma *Stara crna kuća* (J. Whale, 1932).

Wylera među hollywoodskim redateljima distingvira krajnje promišljeni i kritički odabir lit. predložaka, ali i njihove filmski dosta nemaštovite, suhoparne realizacije, koje — međutim — nikada nisu naškodile ugledu predloška; također, pažljiv izbor provjerenih glumaca (i kaz. provenijencije) koji su olakšavali izvedbu njegovih zamsli (snimao je i do 100 → repeticijski), ali su i profitirali nastupajući u njegovim projektima (13 ih je nagrađeno Oscarom /više no kod ikojega dr. redatelja/). Te osobine — »najboljeg producenta među redateljima« (O. Welles) i obrnuto — zbog kojih je uspostavio, unatoč brojnim sukobima, dugotrajnu suradnju sa S. Goldwynom, rezultirale su djelima koja su raznoliko ocjenjivana (svaka posebna kritička perspektiva nalazi po neko novo Wylerovo »značajno«, »vrijedno« djelo), no i, općenito, sva, i do danas rado gledana. Svakako, to su bila djela obrazovane osobe koja je u prvih dvadesetak godina zv. razdoblja morala imponirati među ničim (osim /kratkim/ am. tradicijom) sputanim »samoniklim« talentima Hollywooda. Takav status učvršćivale su mu ne samo »solidne« adaptacije poznatih knjiž. djela, već i dosta dugo uspješno pristupanje/vraćanje (osobito 1936–52) socijalno-psihol. drami, neovisno o tome da li se njegov pristup može prosuditi kao iskaz lijevice ih (kasnije) interesa srednje klase. Sl. dileme vezuju se i uz njegov red. prosede (»redatelj sa stilom bez stila«) — od adoracija vrhunskih autoriteta do totalnog omalovažavanja — koji, barem, radikalizira pitanja u svezi s »izvornom filmskim« i »nefilmskim«. Najviše puta je bio kandidiran za Oscar za režiju (12); dobitnik je Irving Thalberg Memorial Award (1965) za kontinuirano djelovanje u kinematografiji, te nagrade za životno djelo American Film Instituta (1976).

Njegov brat **Robert Wyler** bio je film. scenarist i producent.

Ostali zv. filmovi: *Oluja* (The Storm, 1930); *Tom Brown s Culvera* (Tom Brown of Culver, 1932); *Njezin prvi momak* (Her First Mate, 1933); *Glamour* (1934).

LIT.: R. Griffith, Samuel Goldwyn: The Producer and His Films, New York 1956; A. Madsen, William Wyler, New York 1973; M. A. Anderegg, William Wyler, Boston 1979. An. Pet.

WYMAN, Jane (pr. ime **Sarah J. Fuls**), am. filmska i tv-glumica (St. Joseph, Missouri, 4. I 1914). Nakon bezuspješnog pokušaja da se probije kao dječja glumica, školuje se na sveučilištu Missouri, potom radi kao manikirka i telefonistica. Karijeru počinje kao plesačica-zboristica, potom i pjevačica (pseudonim *Jane Durrell*); na filmu debitira 1936 (*Moj čovjek Godfrey G. La Cave*), dugo se ne izdvajajući iz niza privlačnih plavuša. Dokazuje se tek filmom *Izgubljeni izlet* (B. Wilder, 1945); taj složeni lik djevojke alkoholičara (R. Milland); kao i suprotnost pomalo lukasta izgleda i vrlo ozbiljna nastupa, predodređuje i njene dalje uloge — žena koje pate, ali to dostojanstveno prigušuju; ujedno mijenja boju kose u smeđu, a glum. profil oblikuje prema tipu → dobre prijateljice. Posebno se ističe kao žena farmera (G. Peck) frustrirana zbog gubitka nekoliko djece u *Proljeću života* (C. Brown, 1946, nominacija za Oscar), silovana gluhoonijem djevojka u *Johnny Belindi* (J. Negulesco, 1948, nagrađena Oscarom), dadilja koja se žrtvuje u *Plavom velu* (C. Bernhardt, 1951, nominacija za Oscar) i slijeпа žena u *Velikantstvenoj opsiji* (D. Sirk, 1954, nominacija za Oscar); potonja uloga je — uz lik udovice zaljubljen u mlađeg muškarca (R. Hudson) u Sirkovu filmu *Što što nebo dopušta* (1955) — dovodi do vrhunca popularnosti, pa je 1954. i među 10 najkomercijalnijih am. glumaca. God. 1969. napušta film (oko 70 uloga) i posvećuje se televiziji (uspjeh u tv-seriji *Sokolov greben*).

Ostale važnije uloge: *Kralj i zboristica* (M. Le Roy, 1937); *Slim* (R. Enright, 1937); *Princeza O'Rourke* (N. Krasna, 1943); *Noć i dan* (M. Curtiz, 1946); *Čarobni grad* (W. A. Wellman, 1947); *Poljubac u tami* (D. Daves, 1949); *Trema* (A. Hitchcock, 1950); *Staklena menažerija* (I. Rapper, 1950); *Dolazi mladoženja* (F. Capra, 1951); *Selina* (R. Wise, 1953); *Uradimo to ponovno* (A. Hall, 1953); *Lucy Gallant* (R. Parrish, 1955); *Čudo na kiši* (R. Maté, 1956); *Praznik za ljubavnike* (H. Levin, 1959); *Kako »počiniti« brak?* (N. Panama, 1969).

LIT.: J. Morella/E. Z. Epstein, Jane Wyman, New York 1985.

Dr. II.

WYNN, Keenan (pr. ime **Francis Xavier Aloysius Wynn**), am. glumac (New York, 27. VII 1916 — Los Angeles, 14. X 1986). Iz glum. obitelji, upisao St. John's Military Academy. Ubrzo počinje učiti ples, a karijeru otpočinje kao plesač-glumac u musicalima (kasnije je zapažen i u »govornom« kazalištu). Na filmu od 1942 (do 1955. u MGM-u, kasnije slobodan). »Vojničke pojave« srednjeg stasa, djelujući čvrsto, izražajna lica velikih očiju fiksirajućeg pogleda, proćelav i (najčešće) s brkovima, film. karijeru počinje kao izraziti komičar; postupno se orijentira na dramske karakterne sporedne uloge ili igra »oštrije« komičke likove bez kreveljenja i grimasa (*sharpy*). Jedan od vodećih hollywoodskih epizodista kroz više od 30 godina, s uspjehom je nastupao i na televiziji (npr. tv-serija *Dallas*).

Njegov otac **Ed Wynn** bio je također poznati film. glumac, dok je njegova kći **Tracy Keenan Wynn** ugledna scenaristica.

Važnije uloge: *Ovamo, redove Hargrove* (W. Ruggles, 1944); *Uzbuna* (V. Minnelli, 1945); *Propagandisti* (J. Conway, 1947); *Tri mušketa*

(G. Sidney, 1948); *Stranac je nazvao* (J. Negulesco, 1952); *Sva su braća bila hrabra* (R. Thorpe, 1953); *Ljubav na bojištu* (R. Brooks, 1953); *Poljubi me, Kato* (G. Sidney, 1953); *Duga, duga karavan-prikolica* (V. Minnelli, 1954); *Staklena papučica* (Ch. Walters, 1954); *Čovjek u sivom flannelskom odijelu* (N. Johnson, 1956); *Doba života i doba smrti* (D. Sirk, 1958); *Savršeni dopust* (B. Edwards, 1958); *Rupa u glavi* (F. Capra, 1959); *Ona vrst žene* (S. Lumet, 1959); *Rastreseni profesor* (R. Stevenson, 1960); *Banda Ala Caponea* (Ph. Karlson, 1962); *Doktor Strangelove* (S. Kubrick, 1964); *Emilyna amerikanizacija* (A. Hiller, 1964); *Najveća trka oko svijeta* (B. Edwards, 1965); *San Fernando* (G. Douglas, 1966); *Vatrena karavana* (B. Kennedy, 1967); *Point Blank* (J. Boorman, 1967); *Bilo jednom na Dvolfem zapadu* (S. Leone, 1968); *Fimianova duga* (F. F. Coppola, 1968); *MacKennino zlato* (J. L. Thompson, 1969); *Ljubakanje* (I. Kershner, 1970); *Tigar jede ljepotice* (R. Vadim, 1971); *Spijun koji je uništio svoje veze* (K. Hughes, 1974); *Nashville* (R. Altman, 1975); *Samo mi reci što želiš* (S. Lumet, 1980); *Najbolji prijatelj/Bračna veza* (N. Jewison, 1982). Mi. Sr.

WYNYARD, Diana (pr. ime **Dorothy Isobel Cox**), britansko-am. glumica (London, 6. I 1906 — London, 14. V 1964). Kaz. glumica od 1925. u Londonu, podjednako je uspješna u klas. i modernom repertoaru, pa s uspjehom nastupa i na Broadwayu. Na filmu od 1932. u SAD. »Damskog« izgleda i nastupa, već za 2. ulogu — majke

brit. obitelji iz više klase u vremenu od Burskoga do I svj. rata u *Kavalkadi* (1933) F. Lloyda — nominirana je za Oscar za gl. ulogu. Igrajući u brit. filmovima, posebno se istaknula likom mlade supruge koju muž (A. Walbrook) nastoji ubiti u *Plinskim svjetiljkama* (1940) Th. Dickinsona. Preferirajući kazalište (kasnije i televiziju), glumila je u svega 16 filmova.

Ostale važnije uloge: *Raspućin i carica* (R. Bolelawski, 1933); *Sastanak u Beču* (S. Franklin, 1933); *Još jedna rijeka* (J. Whale, 1934); *Radio slobode* (A. Asquith, 1940); *Premijer* (Th. Dickinson, 1940); *Kipps* (C. Reed, 1941); *Idealan suprug* (A. Korda, 1948); *Otok na suncu* (R. Rossen, 1957).

Mi. Šr.

WYSBAR, negdje **Wisbar**, **Frank**, njem. redatelj (Tilsit /danas Sovjetsk, Ruska SFSR/, 9. XII 1899 — Mainz, 17. III 1967). Isprva novinar, potom uspješan komediograf, napokon dramaturg na filmu. Nakon što je vođa snimanja i pomoćnik redateljske u značajnom filmu *Djevojke u uniformi* (L. Sagan, 1931), sudjeluje u osnivanju berlinske tvrtke *Kollektiv-Film GmbH*, gdje uvodi novi način financiranja i reorganizira proizvodni sustav. Režira od 1932. Velik uspjeh postiže svojim 2. filmom *Anna i Elisabeth* (Anna und Elisabeth, 1933), u kojem — s istim glumicama (H. Thiele i D. Wieck) — obnavlja temu lezbijske ljubavi iz *Djevojaka u uniformi*. I međunar. ugled stječe ekranizacijom novele G. Kellera *Hermine i sedmoro naspravnih* (Hermine und die sieben Aufrech-

ten, 1935), koja — zbog stanovitih aluzija na švic. tip demokracije — u toj zemlji izaziva proturječne efekte. Njegovo je najuspješnije ostvarenje (ujedno najbolji njem. film godine) *Splavarica Maria* (Fahrman Maria, 1936), sugestivna, vizualno atraktivna fantastička ljubavna balada u močvarnom krajoliku, s antinacističkim aluzijama (progonitelji odjećom podsjećaju na esesovce); taj posljednji fantastički film u njem. tradiciji (nacisti su bili »sumnjičavi« prema tom žanru) Goebbels je — trenutno nesklon zabranama — odobrio za prikazivanje (unatoč drugačijim sugestijama suradnika). W. potom režira još nekoliko filmova (i režimski propagandnih), a onda — »u posljednji čas« (1939) — emigrira u SAD, gdje je isprva novinar. Od 1942. je scenarist (npr. *Žene u okovima*, 1942, S. Sekelyja), a 1945. režira *remake* svoga najvećeg uspjeha — *Davatelj iz močvare* (Strangler in the Swamp). Nakon još nekoliko red. projekata i scenar. suradnji vraća se (1949) u SR Njemačku. Ondje radi na televiziji kao producent, redatelj i narator, a tek povremeno režira i filmove; njegova vizualna kultura i elegantan red. stil često su bili »pokriće« za siromašnu tematiku na rubu banaliteta. Povlači se 1963.

Ostali važniji filmovi: *Rivali u zraku* (Rivalen der Luft, 1934); *Nepoznata* (Die Unbekannte, 1936); *Bal u »Metropolu«* (Ball im Metropol, 1937); *Mokri asfalt* (Nasser Asphalt, 1958); *Tvorica oficira* (Fabrik der Offiziere, 1960); *Barbara* (1961). Vr. V.

Y

YAKUZA (jap. *yakuza-eiga*: gangsterski film), jap. filmski žanr — akcioni krim. filmovi čiji su protagonisti pripadnici gangsterskih organizacija (jap. *yakuza*: ništarija), neke vrste »japanske mafije«. Javlja se pod utjecajem am. kriminalističkog filma već u nij. razdoblju, dok kulminacija dosiže 60-ih godina brojnim serijalima kompanija Toei i Nikkatsu. Najpoznatiji su redatelji žanra Kinji Fukasaku, Kihachi Okamoto i Tai Kato, dok se među glumcima ističu Ken Takakura, Bunta Sugawara te Noboru Andō (prije glum. karijere pravi *yakuza*). Stil glume u tim filmovima je teatralan i pompozan, akcije *yakuzâ* veličaju se i pridaje im se mitska aureola, a kodificirani moral strogo se poštuje; pojedine projekte financira čak sama jap. mafija. Tu tematiku na poseban način tretiraju i neki od velikana jap. kinematografije: npr. Akira Kurosawa u humanističkomu i stiliziranomu »Pijanom anđelu« (1948). Svojevrsnu posvetu žanru učinio je am. redatelj Sydney Pollack filmom »Yakuza« (1975), sa K. Takakurou i R. Mitchumom u gl. ulogama. U novije doba žanru se više posvećuje televizija. N. Sić.

YAMADA, Isuzu (pr. ime Mitsu Yamada), jap. glumica (Osaka, 5. II 1917). Kći poznatog glumca, od djetinjstva se školuje za kazalište: isprva kao zboristica i sviračica na tradic. instrumentu *samisen*. Na filmu debitira 1931. u kompaniji Nikkatsu, najprije pretežito u kostimiranim filmovima. Ugled stječe u djelima K. Mizoguchija *Elegija iz Osake* i *Sestre iz Giona* (oba 1936), tumačeći mlade žene revoltirane društv. nepravdom (rijetkost u jap. filmu tog doba). Nastupajući usporedno u kazalištu i na filmu, surađuje s gotovo svim uglednijim jap. redateljima (D. Ito, H. Goshō, Y. Ozu, M. Naruse, Sh. Toyoda, K. Ichikawa, T. Kinugasa / 1 od njenih 6 muževa/, S. Yamamoto, M. Shibuya i dr.) i ostvaruje karijeru jedne od najsugestivnijih jap. karakternih glumica (ujedno je jedna od najcjenjenijih i u inozemstvu); istodobno je progresivno angažirana u brojnim akcijama u struci. Uz suradnju sa K. Mizoguchijem (6 filmova), najbolje je uloge ostvarila u djelima A. Kurosawe: *Na dnu* (1957), *Tjelesna straža* (1961) te posebno *Krvavi prijesto* (1957), gdje je »japanska lady Macbeth«.

Njezina kći Michiko Saga također je popularna glumica.

Ostale važnije uloge: *Ogrlica ljubavi i mržnje* (K. Mizoguchi, 1934); *Djevoja O-Yuki* (K. Mizoguchi, 1935); *O-Sen s rodama* (K. Mizoguchi, 1935); *Ljetna bitka za Osaku* (T. Kinugasa, 1937);

Tsuruhachi, Tsurujiro (M. Naruse, 1938); *Zmijaska princeza* (T. Kinugasa, 1940); *Mač Bijo maru* (K. Mizoguchi, 1946); *Kralj za jedno veče* (T. Kinugasa, 1946); *Glumica* (T. Kinugasa, 1947); *Oluja nad planinom Hakone* (S. Yamamoto, 1951); *Jedna žena korača sama zemljom* (F. Kamei, 1953); *Milijarder* (K. Ichikawa, 1954); *Odrastanje* (H. Goshō, 1955); *Strujanje* (M. Naruse, 1956); *Crna rijeka* (M. Kobayashi, 1957); *Tokijski sumrak* (Y. Ozu, 1957); *Noćna oluja* (M. Naruse, 1959); *Prvorodeni sin* (K. Ichikawa, 1960); *Priča o dvorcu Osaki* (H. Inagaki, 1961). N. Sić.

YAMAMOTO, Satsuo, jap. redatelj (Kagoshima, 15. VII 1910). Po školovanju kaz. glumac, na filmu od 1933. kao asistent redatelja (npr. M. Narusea) u kompaniji Shochiku. Prešavši za Naruseom u Toho, kao redatelj debitira 1937. melodramom *Mlada gospođica* (Ojosan). Prvi veliki uspjeh postiže ekranizacijom *Pastoralne simfonije* (Dennen kokoyogaku, 1938) A. Gidea, pa uspješno nastavlja s adaptacijama knjiž. djela. Nakon II svj. rata napušta Toho, te za neovisne, lijevo orijentirane producente režira ciklus angažiranih filmova, stvarajući u njima osobeni stil. Prvi od njih je *Rat i mir* (Senso to heiwa, 1947, sa F. Kameijem), o teškom ukupljanju u civilni život vojnika koji se vratio s fronte, a najuspjeliji *Zona praznine* (Shinku chitai, 1952) u neorealist. maniri, antimilitaristički protest protiv surovog života u kasarnama potkraj rata. Njegov dotad britki angažman 70-ih se godina »utapa« u akademskom obrađivanje sl. tema, sada »začinjenih« sentimentalizmom; ipak, za 3. dio monumentalne antiratne freske *Rat i ljudi* (Senso to ningen, 1970–73, u 6 dijelova) nagrađen je Ružom Lidica na festivalu u Karlovym Varyma 1974.

Ostali važniji filmovi: *Topli vjetar* (Neppu, 1943); *Grad nasilja* (Baryoku no machi, 1950); *Oluja nad planinom Hakone* (Hakone fuunroku, 1951); *Na granici svijeta* (Chi no hate, 1954); *Četvrt bez sunca* (Taiyo no nai machi, 1954); *Dnevnik plutajućih trava* (Ukigusa nikki, 1955); *Buka tajfuna* (Taifu sodoki, 1956); *Ljudski zid* (Ningen no kabe, 1959); *Pjesma dvokolice* (Niguruma no uta, 1960); *Banda ubojica* (Shinobi no mono, 1962); *Moć zlata* (Kizudarake no sanga, 1964); *Točka smravanja* (Hyoten, 1966); *Obitelj* (Kareinaru ichizoku/Kazoku, 1974); *August bez cara* (Kotei no inai hachigatsu, 1979); *Grad radnika* (Assy-tachi no machi, 1981). N. Sić.

YAMAMURA, Sô, jap. glumac i redatelj (Naka, 29. II 1910). Uspješan karakterni glumac bogate

karijere i diskretna, rafinirana stila interpretacije, surađivao je s mnogim vodećim jap. redateljima: K. Mizoguchijem (npr. *Princeza Kwei Fei*, 1955), Y. Ozuom (npr. *Priča o Tokiju*/Put u Tokio, 1953), M. Kobayashijem (npr. *Nasljedstvo*, 1963) i dr. Kao redatelj debitira remek-djelom u domeni soc. angažmana — *Brod lovaca na rakove* (Kani-ko-sen, 1953) o pobuni surovo tlačenih ribara (očit je golemi utjecaj *Oklopnjače Potemkin*, 1925, S. M. Ejzenštejna). Sl. tematikom bavi se i dalji veliki uspjeh *Crna močvara* (Kuroi ushio, 1954) u formi krim. filma, u kojem je samoubojstvo predsjednika nacionalne željezničke kompanije tek povod za analizu društv. morala. Djeluje i na televiziji.

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Ljubav glumice Sumako* (K. Mizoguchi, 1947); *Glumica* (T. Kinugasa, 1947); *Sestre Mune-kata* (Y. Ozu, 1950); *Gospođa iz Musashina* (K. Mizoguchi, 1951); *Rupa* (K. Ichikawa, 1957); *Barbarin i gejša* (J. Huston, 1958); *Ljudsko stanje* (M. Kobayashi, 1959–61, u 3 dijela); *Moć zlata* (S. Yamamoto, 1964); *S ljubatom i tugom* (M. Shinoda, 1965); *Tora! Tora! Tora!* (R. Fleischer, 1970, kao admiral Yamamoto).

Ostali važniji filmovi (kao redatelj): *Majka i njena djeca* (Hahakogusa, 1959); *Fukugawina pjesma* (Furyu Fukugawa uta, 1960). N. Sić.

YANNE, Jean (pr. ime J. Gouyé), franc. glumac i redatelj (Pariz, 18. VII 1933). Polazeći Centre de Formation des Journalistes, počinje pisati za kabare; uskoro i sâm nastupa u kabareu, music-hallu i na radiju, napokon i u kazalištu. Od 1961. glumi na televiziji, dok film. karijeru otpočinje 1964 (*Život naopako* A. Jesuaa). Prvu gl. ulogu daje mu J.-L. Godard u *Vikendu* (1968), žestokom obračunu s malograđanštinom, dok i međunar. ugled stječe u filmovima C. Chabrola: kao potpuno besavjesni ubojica u *Neka zvijer crkne* (1969) i kao nesretni provincijski mesar — ubojica zbog posljedica rata u *Kriku u noći* (1970). Zbijena, snažna stasa, »narodske« fizionomije koja može sugerirati sve vrste tipova, najveći uspjeh (nagrada u Cannesu) ostvaruje filmom *Nećemo ostariti zajedno* (M. Pialat, 1972), studijom postupnog raspada jednog braka (uz M. Jobert). Od 1972. povremeno i režira. Njegovi su red. projekti žestoke satire politike i, osobito, svijeta spektakla (npr. *Kinezi u Parizu* — Les Chinois à Paris, 1974; *Soubiznis* — Chobizenesse, 1975; *Sat i tričetvrt prije Krista* — Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ, 1982; *Sloboda, jednakost, kiseli kupus* — Liberté, égalité, choucroute, 1985).

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Veliki falsifikator* (Y. Robert, 1965); *Demarkaciona linija* (Ch. Labrol, 1966); *Erotissimo* (G. Pirès, 1968); *Veseli lov na dijamante* (G. Lautner, 1970); *Korzi-kanska osveta* (Y. Boisset, 1971); *Zaključak* (J.-L. Bertucelli, 1976); *Armagedon* (A. Jessua, 1977); *Viši razlog* (A. Cayatte, 1978); *Hanna K.* (Costa-Gavras, 1983); *Neotesanko* (M. Deville, 1986); *Vuk pred vratima* (H. Carlsen, 1986); *Pažnja, banditi!* (C. Lelouch, 1987).

Mi. Šr.

YATES, Peter, britansko-am. redatelj (Aldershot, 24. VII 1929). Studirao na Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA) u Londonu; već od 19. godine režirao u provincijskim kazalištima. Na filmu od 1953. kao asistent u naknadnim sinkronizacijama, potom asistent redatelja (npr. *Topovi s Navarona* J. L. Thompsona i *Okus meda* T. Richardsona, oba 1961). Na televiziji (npr. tv-serija *Svetac*) i filmu režira od 1963. Pozornost svrača svojim 3. filmom *Najveća pljačka stoljeća* (Robbery, 1967), o »legendarnoj« pljački u Engleskoj 1963. Taj uspjeh donosi mu angažman u Hollywoodu (razne kompanije), gdje veliki komerc. uspjeh postiže već prvim am. projektom *Bullitt* (1968), krim. pričom s mnogo prizora nasilja, smještenom u San Franciscu. Idući film *John i Mary* (John and Mary, 1969), »blago koketiranje sa seksualnom revolucijom« na temu ljubavnih odnosa mladih, ne ostvaruje očekivani uspjeh; Y. zapada u krizu (5 različito primljenih projekata: određen uspjeh samo s *Murphyjevim ratom* — *Murphy's War*, 1971), iz koje ga izvlači komercijalno vrlo uspješna pustolovina *Dubina* (The Deep, 1977) prema romanu P. Benchleyja, o traganju za blagom u morskim dubinama, te kritičarski i festivalski uspjesi intimističke priče o odrastanju *Četiri mangupa* (Breaking Away, 1979) prema scenariju S. Tesicha. Kada se 80-ih godina javljaju aspiracije prema polit. tematici, ponovno surađuje s Tesichem: *Očevidad* (Eyewitness, 1981), thriller čiji je movens pribavljanje sredstava za otkup Židova iz Ist. Evrope, i *Eleni* (1985), prikaz (bez simpatija) komun. strane u građanskom ratu u Grčkoj nakon II svj. rata; na tom je tragu i *Kuća u ulici Carroll* (The House on the Carroll Street, 1987), o nacistima prikrivenim u SAD. Vrlo su ambiciozni i film fantastike — pokušaj stvaranja nove mitologije *Krull* (1982), te povratak brit. kinematografiji — adaptacija uspješnoga kaz. komada R. Howarda *Garderobijer* (The Dresser, 1983). Do 1989. režirao je 19 igr. filmova.

Ostali važniji filmovi: *Vreli dijamanti* (The Hot Rock, 1972); *Prijatelji Eddieja Coylea* (The Friends of Eddie Coyle, 1973); *Što te muž pušta samu?* (For Pete's Sake, 1974); *Puni rizik* (Mother Jugs and Speed, 1976); *Osumnjičeni* (The Suspect, 1987); *Neduzan čovjek/Čovjek iza rešetaka* (An Innocent Man, 1989).

An. Pet.

YORDAN, Philip, am. scenarist, producent i književnik (Chicago, 1913). Studirao književnost na sveučilištu Illinois i pravo na Kent Collegeu. Isprva novinar, potom uspješan kaz. pisac. Scenar. karijeru otpočinje 1942 (*Sinkopiranje* W. Dieterlea) u kompaniji RKO. U 30-godišnjoj karijeri okušao se u gotovo svim žanrovima: krim. filmu u stilu film noir (npr. *Tragični sastanak*, 1946, L. Moguyja i *Detektivska priča*, 1951, W. Wyle-
ra), melodrami (npr. *Kuća mržnje*, 1949, J. L. Mankiewicz), vesternu (npr. *Balada o crnom zlatu*, 1953, H. Fregonesea, tipični *Johnny Guitar*, 1954, N. Raya, *Slomljeno koplje*, 1954, E. Dmytryka /Oscar za originalnu priču/, *Čovjek iz Laramieja*, 1955, A. Manna /s kojim najčešće, 7 puta, surađuje/, *Bravados*, 1958, H. Kinga

i *Dan odmetnika*, 1959, A. De Totha), u kojem se najviše isticao, biografskom filmu (npr. *Veliki Houdini*, 1953, G. Marshalla), visokobudžetnom spektaklu (npr. *Kralj kraljeva*, 1961, N. Raya, *El Cid*, 1961, A. Manna i *Bitka u Ardenima*, 1965, K. Annakina) i dr. Dvapat je adaptirao vlastiti kaz. komad *Anna Lucasta* (uspjelije samo za film I. Rappera iz 1949). Mnogim svojim scenar. projektima bio je i (ko)producent, a 50-ih godina i kasnije često je »posuđivao ime« scenaristima na crnoj listi. S filma se povukao 1971.

Ostali važniji filmovi: *Neizvjesnost* (F. Tuttle, 1946); *Crna knjiga* (A. Mann, 1949); *Gola džungla* (B. Haskin, 1953); *Posljednji graničar* (A. Mann, 1955); *Veliki kombo* (J. H. Lewis, 1955); *Joe Macbeth* (K. Hughes, 1955); *To teži bit će pad* (M. Robson, 1956); *Krik u noći* (M. Ritt, 1957); *Ljudi u ratu* (A. Mann, 1957); *Mala božja njiva* (A. Mann, 1958); *Kupinov grm* (D. Petrie, 1960); *Studs Lonigan* (I. Lerner, 1960); *Dan trifida* (S. Sekely, 1962); *55 dana u Pekingu* (N. Ray, 1962); *Svijet cirkusa* (H. Hathaway, 1964); *Pad Rimskog Carstva* (A. Mann, 1964); *U potrazi za zlatom* (I. Lerner, 1968).

B. Vid.

YORK, Michael, brit. glumac (Fulmer, 27. III 1942). Za studija u Oxfordu glumi u studentskom kazalištu. Profesionalnu karijeru otpočinje u kazalištu u Dundeeju, napredujući s vremenom do shakespearijanskog repertoara u National Theatreu u Londonu. Na film ga dovodi F. Zeffirelli, povjerivši mu ulogu Lucentija u *Ukroćenoj goropadnici* (1967); prvu gl. ulogu igra u *Aferi Metropolitan policije* (1968) D. Greenea. Cesto nastupa u pustolovnim filmovima, ponekad — u obnovljenim verzijama — nasljedujući romant. → latinske ljubavnike; iako im fizički ne nalikuje (plavokos, plavook, bljedoput i ridokos), na njih podsjeća spojem dječake neustrašivosti i bolećivosti koja kao da »priziva« gubitništvo. U takve uloge unosi i crte senzibiliteta »razočaranih« 70-ih godina, tipične su u *Kabareu* (1972) B. Fosseja, gdje je ljubavnik-gubitnik, te u *Tri mušketa* (1974) i *Četiri mušketa* (1975) R. Lestera, gdje kao d'Artagnan također ne uspijeva izboriti osobnu sreću. Postigavši sredinom 70-ih godina svjetsku popularnost, snima usporedno na filmu i televiziji — u Vel. Britaniji, Evropi i SAD (npr. tv-serije *Saga o Forsyteima* i *Tajna Sahare*).

Ostale važnije uloge: *Nesreća* (J. Losey, 1967); *Sjajan povod* (D. Davis, 1967); *Romeo i Julija* (F. Zeffirelli, 1968, kao Tybalt); *Guru* (J. Ivory, 1969); *Tajanstvena Justine* (J. Strick i G. Cukor, 1969); *Alfred Veliki* (C. Donner, 1969); *Cepelin* (É. Périer, 1970); *Bijeg kroz pustinju* (Ph. de Broca, 1971); *Izgubljeni horizont* (Ch. Jarrott, 1973); *Ubojstvo u Orijent-ekspresu* (S. Lumet, 1974); *Nedolično vladanje* (M. Anderson, 1975); *Loganov bijeg* (M. Anderson, 1976); *Posljednja verzija Beaula Geste* (M. Feldman, 1977); *Otok doktora Moreaua* (D. Taylor, 1977); *Fedora* (B. Wilder, 1978, igra sama sebe); *U ime svih mojih* (R. Enrico, 1983); *Uspjeh je najbolja osveta* (J. Skolimowski, 1984); *Zora* (M. Jancsó, 1986); *Povratak mušketa* (R. Lester, 1989).

LIT.: J. Richards, *Swordsmen of the Screen*: From Douglas Fairbanks to Michael York, London 1977.

D. Mov.

YORK, Susannah (pr. ime **S. Yolande Fletcher**), brit. glumica (London, 9. I 1941). Školovala se na Kraljevskoj akademiji dramskih umjetnosti (RADA) u Londonu. Isprva se bavi pantomimom, ali ubrzo (1960) dospjeva na film. Plavokosa, plavooka i vrlo privlačna, prva je izrazita predstavnica tipa → nimfete u brit. kinematografiji; u tom su smislu karakteristične uloge u *Izgubljenoj nevinosti* (L. Gilbert, 1961), *Freudu* (J. Hu-

ston, 1963), *Tomu Jonesu* (T. Richardson, 1963) i napose *Umorstvu sestre George* (R. Aldrich, 1968), s motivom lezbijске ljubavi. Vrlo tražena na cjelokupnom engl. govornom području, postupno mijenja tip, te umj. vrhunac dosiže ulogama psihički propale glum. aspirantice u filmu *Konje ubijaju, zar ne?* (S. Pollack, 1969, nominacija za Oscar za epizodu), odn. podvojene ličnosti u *Prividenjima* (R. Altman, 1972, nagrađena u Cannesu). S uspjehom se ogledala i u ekranizacijama knjiž. djela (npr. *Jane Eyre*, 1971, De. Manna, po Ch. Brontë, i *Sluškinje*, 1974, Ch. Milesa, po J. Genétu /uz G. Jackson/), ali i u komerc. produkciji (npr. *Ljudi orlovi*, 1976, D. Hickoxa i *Tajni kompanjon*, 1978, D. Dukea), gdje je sredinom 70-ih godina tvorila stand. par sa R. Mooreom (npr. *Zlato*, 1974, P. Hunta i *Čovjek sretnete ruke*, 1975, Ch. Milesa). U novije vrijeme nastupa uglavnom na televiziji i u kazalištu. Bavi se i književnošću za djecu.

Ostale važnije uloge: *Melodije slave* (R. Neame, 1960); *Sedma zora* (L. Gilbert, 1964); *Pijesak Kalaharija* (C. Endfield, 1965); *Kaleidoskop* (J. Smight, 1966); *Čovjek za sva vremena* (F. Zinemann, 1966); *Duffy* (R. Parrish, 1968); *Oh, kakav divan rat!* (R. Attenborough, 1969); *Seoski ples* (J. L. Thompson, 1970); *Sretan rođendan, Wanda June* (M. Robson, 1971); *Iks, ipšilon i Zee* (B. G. Hutton, 1971); *Nedolično vladanje* (M. Anderson, 1975); *Krik* (J. Skolimowski, 1978); *Superman* (R. Donner, 1978); *Superman II* (R. Lester, 1980).

D. Mov.

YORKIN, Bud (pr. ime **Alan David Yorkin**), am. redatelj i producent (Washington, 22. II 1926). Za II svj. rata u mornarici, potom studira na sveučilištu Columbia, a od 1949. radi na televiziji (NBC). Kao uspješan redatelj tv-showova poznatih komičara (npr. tandem Abbott/Costello i Lewis/Martin) 1959. dolazi na film. Najčešće režira za vlastitu kompaniju *Tandem Productions* (koju je osnovao sa N. Learom). To su uglavnom komedije raznovrsnih tematskih i stilskih značajki (koje — po kritici — »neukusu i vulgarnosti pridaju novu dimenziju«), najčešće zavidnoga komerc. uspjeha: *Na ženu ću misliti ja* (Come Blow Your Horn, 1963), *Razvod na američki način* (Divorce American Style, 1967), *Inspektor Clouseau* (Inspector Clouseau, 1968), *Počinite s revolucijom... ja ću već stići!* (Start the Revolution without Me!, 1969), koja kasnije stječe i kult-status, *Otkaçeni Arthur II* (Arthur II — On the Rocks, 1988) i dr. Zapaženo režira još akcione filmove (npr. *Lopov koji je došao na večeru* — The Thief Who Came to Dinner, 1973) i melodrame (npr. *Dvapat u životu* — Twice in a Lifetime, 1985). Djeluje i kao producent za dr. redatelje: na filmu (npr. *Noć kad je nastao strip-tease*, 1968, i *Posao stoljeća*, 1983, W. Friedkina) i televiziji.

Dr. II.

YOSHIMURA, Kimisaburo ili **Kozaburo**, jap. redatelj (Hiroshima, 9. IX 1911). Napustivši sa 18 godina školu, na film dolazi kao asistent redatelja (npr. Y. Shimazua) u kompaniji Shochiku. Debitira 1934. u (još) nij. tehnici, potom ponovno asistira (H. Goshu, M. Naruseu, Sh. Toyodi i K. Mizoguchiju /koji na nj najviše utječe/). Pravu karijeru otpočinje 1939 (*Zena stiti dom* — Ona koso io e momore), režiravši do 80-ih godina više od 60 filmova. U komedijama i dramama (i suvremenim i kostimiranim) ubrzo sazrijeva u rafiniranoga i nekonvencionalnog stilista, ujedno izoštrenog kritičara dr. društva. Ugled stječe humanističkom vizurom rata u *Nishizumiju, komandantu tenka* (Nishizumi senshako-den, 1940). God. 1947. otpočinje plodnu suradnju s marks-

stički orijentiranim scenaristom → K. Shindom, koja rezultira sa 22 filma prodorna soc. angažmana; 1950. zajedno napuštaju Shochiku i osnivaju neovisnu tvrtku *Kindai Eiga Kyokai*. Iz te suradnje izdajaju se: *Kraj obitelji Anjo* (Anjo-ke no butokai, 1947), soc. studija pada jedne i uspona druge klase; *Svijetli dani u našem životu* (Waga shogai no kaga yakeru hi, 1948), strasna ljubavna priča o paru iz suprotstavljenih polit. skupina; *Ishimatsu od Morija* (Mori no Ishimatsu, 1949), satirična komedija o suvremenom gangsterskom mentalitetu, inspirirana obiteljskom legendom; *Odjeća iluzije* (Itsuwareru seiso, 1951) o gejšama, remake *Sestara iz Giona* (1936) K. Mizoguchija. Od brojnih adaptacija knjiž. baštine stilistički je impresivna i nadahnuta *Legenda o Geniju* (Genji monogatari, 1951, nagrađivan u Cannesu) s motivom nesretne ljubavi srednjovj. aristokrata, a ističu se još *Tisuću papirnatih žderalova* (Senzaburu, 1952), *Prije zore* (Yoake mae, 1953) i *Uspavana ljepotica* (Nemureru bijo, 1968). Značajan je i njegov ciklus filmova o životu suvremene jap. žene (za kompaniju Daei): *Noćna rijeka* (Yoru no kawa, 1956), *Noćni leptir* (Yoru no cho, 1957) i *Golo lice noći* (Yoru no sugao, 1958); u njima nastupaju njegove omiljene glumice (uz N. Otowa) — M. Kyo i A. Wakao. Vrlo uspješno režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Zavođenje* (Yuwaku, 1948); *Zelja* (Yokubo, 1952); *Ljepotica i zvijer* (Bijo to kairyu, 1954); *Rt Ashizuri* (Ashizuri misaki, 1955); *Priča iz Osake* (Osaka monogatari, 1957); *Na zemlji* (Chijo, 1957); *Aristokratsko stubište* (Kizoku no kaidan, 1959); *Ženino silaženje* (Onna no saka, 1960); *Vrijeme za udaju* (Konki, 1962); *Srce planine* (Kokoro no sanmyaku, 1966); *Topla noć* (Atsui yoru, 1969); *Poderana zastava* (Ranru no hata, 1975).

N. Sić
YOUNG, Frederick A., brit. snimatelj (London, 9. X 1902). Član B. S. C. i A. S. C. Na filmu od 1917. kao tehničar u laboratoriju, potom kino-operater i asistent snimatelja. Samostalni snimatelj od 1926, isprva je (1929–39) pod ugovorom sa H. Wilcoxom, kojim snima neke od najznačajnijih filmova (*Nell Gwynn*, 1934; *Peg iz Old Druryja*, 1935; *Viktorija Velika*, 1937; *60 slavnih godina*, 1938; *Bolničarka Edith Cavell*, 1939); Wilcox mu omogućuje i angažman u Hollywoodu. Za II svj. rata u film. službi brit. vojske. God. 1944–59. angažiran je u kompaniji MGM — cijenjen zbog dopadljive, krajnje estetizirane fotografije (djelomice i efektne izvedene u uvjetima postojećeg svjetla). Njegov snim. stil do osobitog izražaja dolazi u filmovima D. Leana *Lawrence od Arabije* (1962), *Doktor Živago* (1965) i *Ryanova kći* (1970), za koje je nagrađen Oscarom; i preostale nominacije stječe u spektaklima (*Ivanhoe*, 1952, R. Thorpea; *Nikolaj i Aleksandra*, 1971, F. J. Schaffnera). Aktivna do u 80-e godine, radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Plan »W«* (V. Saville, 1930); *Gorko-slatko* (H. Wilcox, 1933); *Zbogom, gospodine Chips* (S. Wood, 1939); *Kontrabanda* (M. Powell, 1940); *49. paralela* (M. Powell, 1941); *Mladi gospodin Pitt* (C. Reed, 1942); *Cezar i Kleopatra* (G. Pascal, 1945); *Mladi Winslow* (A. Asquith, 1948); *Edward, moj sin* (G. Cukor, 1948); *Zavjerenik* (V. Saville, 1949); *Otok s blagom* (B. Haskin, 1950); *Vitezovi okruglog stola* (R. Thorpe, 1953); *Mogambo* (J. Ford, 1953); *Spojište Bhowani* (G. Cukor, 1955); *Žudnja za životom* (V. Minnelli, 1956); *Barrettovi iz ulice Wimpole* (S. Franklin, 1956); *Poziv na ples* (G. Kelly, 1956); *Otok na suncu* (R. Rossen, 1957); *Kolibica* (M. Robson, 1957); *Svratiste šeste*

sreće (M. Robson, 1958); *Indiskretna* (S. Donen, 1958); *Gideonov dan* (J. Ford, 1958); *Olupina broda Mary Deare* (M. Anderson, 1959); *Optužujem!* (J. Ferrer, 1959); *Salomon i kraljica od Sabe* (K. Vidor, 1959); *Izgubljena nevinost* (L. Gilbert, 1961); *Sedma zora* (L. Gilbert, 1964); *Lord Jim* (R. Brooks, 1965); *Smrtonosni slučaj* (S. Lumet, 1967); *Samo dvaput se žrtvi* (L. Gilbert, 1967); *Griješni Davey* (J. Huston, 1968); *Bitka za Britaniju* (G. Hamilton, 1969); *Luther* (G. Green, 1973); *Sjeme korupcije* (B. Edwards, 1974); *Plava ptica* (G. Cukor, 1976); *Krvne veze* (T. Young, 1979); *Dijamantski rez* (D. Siegel, 1980); *Richardove stvari* (A. Harvey, 1980).

K. Mik.
YOUNG, Gig (pr. ime **Byron Elsworth Barr**), am. glumac (St. Cloud, Minnesota, 4. XI 1913 — New York, 20. X 1978). Kaz. amater od dječastva, stječe stipendiju za glum. školovanje u kazalištu Pasadena Playhouse; profesionalno debitira već za studija, a kasnije nastupa u više kaz. trupa. Na filmu od 1940 (Warner Brothers, kasnije slobodan) — isprva kao **Byron Barr**, kasnije **Bryant Fleming**; pseudonim **Gig Young** uzima prema liku koji je tumačio poč. karijere. Ugled stječe jednom od gl. uloga u *Junacima svijocije* (1943) H. Hawksa. Ovisok i snažan, podsmešljiva izraza, postupno se specijalizira za druge gl. i veće sporedne uloge široka raspona — najčešće ipak udvarača koji gube djevojku »na račun« gl. junaka u komedijama (npr. *Žene na desku/Gospođice, vi griješite!*, 1957, W. Langa; *Učiteljev miljenik*, 1957, G. Seaton/nominacija za Oscar za epizodu; *Taj nježni dodir krzna*, 1962, De. Manna). Uspješan i dramskim likovima, nominaciju za Oscar za epizodu stječe i u priči o alkoholičarima *Napuni čašu* (G. Douglas, 1951), dok ga osvaja za lik ciničnog voditelja natjecanja u maratonskom plesu u filmu *Konje ubijaju, zar ne?* (S. Pollack, 1969). Ubrzo po svršetku snimanja *Zmajeve igre smrti* (R. Clouse, 1978), uz B. Leeja, nadev je mrtav u svom stanu; smatra se da je ubio suprugu, a potom počinio samoubojstvo.

Ostale važnije uloge: *Stara poznanica* (V. Sherman, 1943); *Dvostruka obmana* (B. Wilder, 1944); *Ljubavna pisma* (W. Dieterle, 1945); *Tri mušketira* (G. Sidney, 1948); *Osveta crvene vještice* (E. Ludwig, 1948); *Thelma Jordan* (R. Siodmak, 1949); *Ljubavna pjesma/Nježna pjesma* (Ch. Walters, 1953); *U srcu mladi* (G. Douglas, 1954); *Časovi očaja* (W. Wyler, 1955); *Tunel ljubavi* (G. Kelly, 1958); *Pitaj bilo koju* (Ch. Walters, 1959); *Priča na naslojnoj strani* (C. Odets, 1960); *Pet milja do ponoći* (A. Litvak, 1962); *Kid Galahad* (Ph. Karlson, 1962); *Za ljubav ili novac* (M. Gordon, 1963); *Misterij starog mlina* (D. Greene, 1967); *Donesite mi glavu Alfreda Garcije* (S. Peckinpah, 1974); *Elita ubojica* (S. Peckinpah, 1975); *Hindenburg* (R. Wise, 1975).

Mi. Šr.
YOUNG, Loretta (pr. ime **Gretchen Michaela Young**), am. glumica (Salt Lake City, Utah, 6. I 1913/negdje 1912. ili 1914). Već od 5. godine sa sestrama i bratom statira u filmovima. Glum. karijeru otpočinje 1927. pod pravim imenom; iste godine sklapa ugovor s kompanijom First National i uzima pseudonim (od 1929. radi za Warner Bros, od 1934. većinom za Fox). Bez teškoća s dječjih prelazi na djevojačke uloge (npr. *Zoološki vrt u Budimpešti*, 1932, R. V. Leeja); najveće uspjeh ostvaruje u zreloj dobi. Tamnokosa i bljedoputa, uska lica izrazitih ličnih kostiju, djelujući nježno, u tipu → dobre prijateljice nastupa u brojnim romant. komedijama i melodramama (iako je uvjerljiva i u pseudopov. spektaklima: npr. *Križari*, 1935, C. B. De Millea); mada su to često rutinski projekti, jedna je od vodećih žen-

skih zvijezda druge polovice 30-ih te 40-ih godina. Najbolja ostvarenja daje kao žena koja otkriva da joj je suprug bivši nacist u *Strancu* (1946) O. Wellesa, šved. sluskinja koja pravi polit. karijeru u *Farmerovoj kćeri* (1947, nagrađena Oscarom) H. C. Pottera i požrtvovna franc. redovnica u filmu *Pridružite se stadi* (1949, nominacija za Oscar) H. Kostera. Odigraoši 80 uloga, s filma se povlači 1953. i — kao jedna od prvih velikih zvijezda — posvećuje televiziji; vrlo je popularan bio njezin *The Loretta Young Show* (1954–61), a osvojila je i 3 nagrade Emmy u tv-dramama. Od 1961. posvetila se kat. dobrotvornom radu. Objavila je autobiografiju *Sto sam morala naučiti* (The Things I Had to Learn, 1961).

Njezina sestra **Sally Blane** također je glumica.

Ostale važnije uloge: *Smij se, klaune, smij* (H. Brenon, 1928); *Platinasta ljepotica* (F. Capra, 1931); *Taksi!* (R. Del Ruth, 1932); *Život Jimmyja Dolana* (A. Mayo, 1933); *Čovjekov dvorac* (F. Borzage, 1933); *Rođena da bude zla* (L. Sherman, 1934); *Kuća Rothschild* (A. L. Werker, 1934); *Karavana* (E. Charrell, 1934); *Bulldog Drummond uzvraća* (R. Del Ruth, 1934); *Clive od Indije* (R. Boleslawski, 1935); *Zov divljine* (W. A. Wellman, 1935); *Ramona* (H. King, 1936); *Drugi mjesec* (W. Lang, 1937); *Četiri čovjeka i prosvjednik* (J. Ford, 1938); *Kentucky* (D. Butler, 1938); *Suez* (A. Dwan, 1938); *Priča o Alexandru Grahamu Bellu* (I. Cummings, 1939); *Vječno tvoj* (T. Garnett, 1939); *Ostao je na doručku* (A. Hall, 1940); *Dama iz Cheyemee* (F. Lloyd, 1941); *Kina* (J. Farrow, 1943); *Onda sutra* (I. Pichel, 1944); *Došao je Jones* (S. Heisler, 1945); *Biskupova žena* (H. Koster, 1947); *Rachel i stranac* (N. Foster, 1948); *Ključ grada* (G. Sidney, 1950); *Zbog tebe* (J. Pevney, 1952).

LIT.: G. Eells, *Ginger Loretta and Irene Who?*, New York 1976.

Mi. Šr.
YOUNG, Robert, am. glumac (Chicago, 22. II 1907). Kao mladić bavi se raznim poslovima; prva glum. iskustva stječe u kazalištu Pasadena Playhouse. God. 1931. potpisuje ugovor sa MGM-om, gdje ostaje do kraja film. karijere (preko 80 filmova). U prvoj fazi karijere najčešće igra romant. junake u komedijama (npr. *Srela sam ga u Parizu*, 1937, W. Rugglesa), a jednako je uvjerljiv i u rijetkim ulogama negativaca (npr. *Danas živimo*, 1933, H. Hawksa i *Tajni agent*, 1936, A. Hitchcocka). Njegovim najboljim ostvarenjem smatra se lik bostonskoga poslovnog čovjeka kojeg iznenada posjećuje ljubav iz mladih dana, ali se on ipak odlučuje za »sigurnu egzistenciju« u filmu *H. M. Pulham, Esq.* (1940) K. Vidora. Prilagodivši tip dobi, u 40-im i 50-im godinama tumači sredovječne poštenjake (npr. *Neće mi vjerovati*, 1947, I. Pichela, *Unakrsna vatra*, 1947, E. Dmytryka i *Irene Forsyte*, 1949, C. Bennetta). Istaknut tumač drugih gl. uloga (najčešće simpatičnih, pouzdanih muškaraca »s kojima žena može kontaktirati bez većeg rizika, ali im na kraju ipak pripadne«), zbog ozbiljnog pristupa poslu vrlo cijenjen od redatelja, s filma se povlači 1954. i posvećuje televiziji (npr. tv-serije *Otac zna najbolje* i *Doktor Marcus Welby*).

Ostale važnije uloge: *Neobični interludij* (R. Z. Leonard, 1932); *Momak iz Španjolske* (L. McCarey, 1932); *Tugboat Annie* (M. LeRoy, 1933); *Kuća Rothschild* (A. L. Werker, 1934); *Carolina* (H. King, 1934); *Usijana glava* (J. Cromwell, 1934); *Sjecaš li se prošle noći?* (J. Whale, 1935); *Ponovno ljubav* (V. Saville, 1936); *Neujesta je bila u crvenom* (D. Arzner, 1937); *Ženica* (R. Thorpe, 1938); *Tri ratna druga* (F. Borzage, 1938); *Cudesa na prodaju* (T. Browning, 1939);

Sjeverozapadni prolaz (K. Vidor, 1940); *Ljudska oluja* (F. Borzage, 1940); *Budi dobra, gospo* (N. Z. McLeod, 1941); *Zapadna Unija* (F. Lang, 1941); *Kairo* (W. S. Van Dyke, 1941); *Putovanje za Margaret* (W. S. Van Dyke, 1942); *Nježno opasna* (W. Ruggles, 1943); *Claudia* (E. Goulding, 1943); *Cantervilleski duh* (J. Dassin, 1944); *Začarana koliba* (J. Cromwell, 1945); *Tražeci vjetar* (W. Dieterle, 1946); *Čuvajući bebe* (W. Lang, 1948). B. Vid.

YOUNG, Terence, brit. redatelj (Shanghai, Kina, 20. VI 1915). Studirao u Cambridgeu. Film. karijeru otpočinje 1939. kao scenarist (npr. *Na temelju odobrenja*, 1945, C. Brooka), dok se režije (voj. filmova) prihvaća za II svj. rata; igr. filmove režira od 1946. Sklon pustolovnim žanrovima, obično u egzotičnim ambijentima, osobito se iskazuje režijom akcijskih i erotičnih prizora (npr. *Kan Zarak* — Zarak, 1956). Upravo zbog toga povjerena mu je realizacija prvih filmova iz serije o → Jamesu Bondu (*Doktor No* — Dr. No, 1962, i *Iz Rusije s ljubavlju* — From Russia with Love, 1963 /kasnije još *Operacija Munja* — Thunderball, 1965/), kojima stvara »model« za sve buduće projekte s tim junakom. Potom preuzima mahom međunar. koprodukcije (u SAD, Francuskoj i Italiji), proširujući žanrovski raspon i na pov. melodramu (npr. *Mayerling*, 1968), napose thriller (npr. *Sama u tami* — Wait until Dark, 1967) i dr. Do 1990. režirao je više od 30 filmova, a radio je i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Koridor zrcala* (Corridor of Mirrors, 1947); *Crvena beretka* (The Red Beret, 1952); *Oluja nad Nilom* (Storm over the Nile, 1955, sa Z. Kordom); *Safari* (1956); *Tigrov pot-hvat/Tigrov zaljev* (Action of the Tiger, 1957); *Pre-opasno za rukovanje* (Too Hot to Handle, 1960); *Ljubavne avanture Moll Flanders* (The Amorous Adventures of Moll Flanders, 1965); *Operacija Opijum* (Poppy Is Also a Flower/Danger Grows Wild, 1966); *Priča o Eddieju Chapmanu* (Triple Cross, 1966); *Pustolov* (L'aventurier/The Rover, 1967); *Čuvaj se prijatelja* (De la part des copains, 1970); *Crveno sunce* (Soleil rouge, 1971); *Cosa nostra* — istina o mafiji (The Valachi Papers, 1972); *Šerif iz klana* (The Klansmen, 1974); *Krvne veze* (Bloodline, 1979); *Inchon* (1982 /sniman 1980–81/); *Čovjek-slagalica* (Jigsaw Man, 1982). D. Mov.

YOUNG, Victor, am. skladatelj (Chicago, 8. VIII 1900 — Palm Springs, California, 10. XI 1956). »Čudo od djeteta«, diplomirao na konzervatoriju u Varšavi i već sa 13 godina svirao (kao violinist) s tamošnjom filharmonijom. Po

povratku u SAD koncertira, svira u kaz. orkestrima i dirigira radijskim. U Hollywoodu od poč. 30-ih godina, sklada i aranžira film. muziku i son-gove, te djeluje kao glazb. voditelj (od 1936. je muz. direktor Paramounta). Plodan i svestran skladatelj, napisao je niz vrlo zapaženih partitura koje se odlikuju osebjnom jednostavnošću i melodijskom dopadljivošću. Oscarom je (posmrtno) nagrađen za film *Put oko svijeta za 80 dana* (M. Anderson, 1956). U raznim svojstvima surađivao je na više od 100 filmova (i u crta-nima: *Gulliverova putovanja*, 1939, braće Fleischer).

Ostali važniji filmovi (sam ili u suradnji): *Sve prolazi* (L. Milestone, 1936); *Klondike Annie* (R. Walsh, 1936); *Wells Fargo* (F. Lloyd, 1937); *Varljivo svjetlo* (W. A. Wellman, 1939); *Čovjek u gradu* (M. Sandrich, 1939); *Zlatni mladić* (R. Mamoulian, 1939); *Raffles* (S. Wood, 1940); *Crna komanda* (R. Walsh, 1940); *Sjeverozapadna konjička policija* (C. B. De Mille, 1940); *Ustani, draga* (M. Leisen, 1940); *Zelim krila* (M. Leisen, 1941); *Zaustavi zoru/Da zora ne svane* (M. Leisen, 1941); *Arizona* (W. Ruggles, 1941); *Priča o Palm Beachu* (P. Sturges, 1942); *Požarnji divlji vjetar* (C. B. De Mille, 1942); *Stakleni ključ* (S. Heisler, 1942); *Žena velikog čovjeka* (W. A. Wellman, 1942); *Flying Tigers* (D. Miller, 1942); *Kristalna kugla* (E. Nugent, 1943); *Odmetnik* (H. Hughes, 1943); *Kome zvono zvoni* (S. Wood, 1943); *Kina* (J. Farrow, 1943); *Priča o doktoru Wassellu* (C. B. De Mille, 1944); *Onda sutra* (I. Pichel, 1944); *Ministarstvo straha* (F. Lang, 1944); *Francuzov zaton* (M. Leisen, 1944); *Kitty* (M. Leisen, 1945); *Ljubavna pisma* (W. Dieterle, 1945); *Plava dalija* (G. Marshall, 1946); *California* (J. Farrow, 1946); *Tražeci vjetar* (W. Dieterle, 1946); *Svakom svoje* (M. Leisen, 1946); *Zlatne naušnice* (M. Leisen, 1947); *Proljeće je stiglo iznenada* (M. Leisen, 1947); *Neosvojen* (C. B. De Mille, 1947); *Veliki sat* (J. Farrow, 1947); *S onu stranu slave* (J. Farrow, 1948); *Hodam sam* (B. Haskin, 1948); *Carski valcer* (B. Wilder, 1948); *Stanje Unije* (F. Capra, 1948); *Bljedoliki* (N. Z. McLeod, 1948); *Calcutta* (J. Farrow, 1948); *Pijesak Iwo Jima* (A. Dwan, 1949); *Jenki na dvoru kralja Artura* (T. Garnett, 1949); *Samson i Dalila* (C. B. De Mille, 1949); *Thelma Jordan* (R. Siodmak, 1949); *Rio Grande* (J. Ford, 1950); *Sretan dan* (F. Capra, 1950); *Borac s bikovima i dama* (B. Boetticher, 1951); *Nešto zbog čega vrijedi živjeti* (G. Stevens, 1952); *Scaramouche* (G. Sidney, 1952); *Najveća predstava na svijetu* (C. B. De Mille, 1952); *Crnobradi gusar* (R. Walsh, 1952); *Zvijezda* (S. Heisler, 1952); *Miran čovjek* (J. Ford, 1952); *Koga sunce grije*

(J. Ford, 1953); *Vječito žensko* (I. Rapper, 1953); *Shane* (G. Stevens, 1953); *Provincijalka* (G. Seaton, 1954); *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954); *Tri novčića u fontani* (J. Negulesco, 1954); *Bubnjanje* (D. Daves, 1954); *Tiranin Glena* (H. Wilcox, 1955); *Strateška zračna komanda* (A. Mann, 1955); *Lijeva ruka božja* (E. Dmytryk, 1955); *Visoki ljudi* (R. Walsh, 1955); *Osvajač Džingis-kan* (D. Powell, 1956); *Omar Hajam* (W. Dieterle, 1956); *Ponosni i obećani* (G. Seaton, 1956); *Let strijele* (S. Fuller, 1956); *Četrdeset ubojica* (S. Fuller, 1957, samo song); *Zapisano na vjetru* (D. Sirk, 1957, samo song). Ni. S.

YURICICH, Matthew, am. majstor spec. efekata (Lorain, Ohio, 19. I 1923). Stariji brat → Richarda Y. Iz obitelji podrijetlom iz Josipdola u Lici, studirao slikarstvo na sveučilištu Miami (u Oxfordu, Ohio). Na filmu od 1950. kao majstor trikova i spec. efekata u kompaniji 20th Century-Fox; 1954. prelazi u MGM (ostaje 20 godina), a nakon toga radi neovisno (ali »u obvezi« prema MGM-u). Kao slikar, na filmu se specijalizira za tzv. matte-shots, tj. za spec. efekte koji se izvode slikarskom tehnikom: dio snimljenog kadra se matira, prebriše, a slikar-specijalist naslika, ukomponira novi prostor (npr. čitavu stjenovitu kotlinu, u koju se spušta veliki svemirski brod, u *Bliskim susretima treće vrste*, 1977, S. Spielberga /nominacija za Oscar/). Kao i brat, za Oscar je još nominiran u filmovima *Zvezdane staze* (R. Wise, 1979) i *Istrebljivač* (R. Scott, 1982); osvojio ga je za *Loganov bijeg* (M. Anderson, 1976). Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Sedam nevjesta za sedmoricu braće* (S. Donen, 1954); *Zabranjeni planet* (F. M. Wilcox, 1956); *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959); *Sjever-sjeverozapad* (A. Hitchcock, 1959 /glave am. predsjednika na Mt. Rushmore/); *Najveća priča ikad ispričana* (G. Stevens, 1965); *Sedam žena* (J. Ford, 1966); *Planet majmuna* (F. J. Schaffner, 1968); *Frankenstein junior* (R. Brooks, 1974); *Kineski sindrom* (J. Bridges, 1979). Br. I.

YURICICH, Richard, am. snimatelj (Lorain, Ohio, 23. XII 1942). Mladi brat → Matthewa Y. Kao snimatelj specijaliziran za spec. efekte, karijeru otpočinje u filmu 2001: *Odisėja u svemiru* (S. Kubrick, 1968). Među njegovim ostvarenjima posebno se ističu ona u filmovima *Bliski susreti treće vrste* (S. Spielberg, 1977), *Zvezdane staze* (R. Wise, 1979) i *Istrebljivač* (R. Scott, 1982), za koje je nominiran za Oscar, te *Oluja u mozgu* (D. Trumbull, 1983), kojem je i producent. Radi i za televiziju. Br. I.

Z

ZADRUGA ZA PRIVREDNI FILM, ustanova osnovana 1932. u Beogradu (na inicijativu *Zavoda za unapređenje spoljne trgovine Kraljevine Jugoslavije*), s ciljem da s pomoću filma vrši priv. propagandu u zemlji i inozemstvu, prikazuje filmove na međunar. sajmovima i sl.; djelovala je do aprila 1941. U okviru Zadruga realizirano je oko 20 filmova (uglavnom narudžbi većih priv. organizacija), među kojima se ističe dugometražni turističko-propagandni *Jugoslavija vas zove* (1939). Film. fond Zadruga djelomično je sačuvan. D. Kos.

ZAFRANOVIĆ, Lordan, redatelj i scenarist (Maslinica na Šolti, 11. II 1944). Završio Pomorsku školu, te diplomirao književnost i lik. umjetnosti na Pedagoškoj akademiji u Splitu; nakon toga studirao režiju (u klasi E. Klosa) na film. akademiji FAMU u Pragu (diplomirao 1981). Već od 1961. bavi se film. amaterizmom; do 1966. realizira više od 25 amat. filmova (posebno su zapaženi *Dnevnik*, *Priča*, *Dah*, *Kišno* i *Portreti /u prolazu/*), za koje je višestruko nagrađivan u zemlji i inozemstvu (od 1966. ima i zvanje *majstor amaterskog filma*). U profesionalnoj kinematografiji od 1965 (kratki igr. film *Živjela mladost*); do 1989. realizirao je više od 20 kratkometr. filmova

i 8 cjelovečernjih igranih. Od njegovih projekata kratkog metra ističu se kratki igrani *Ave Marija* i *Prvi valcer* (oba 1971), za koje je nagrađen Zlatnom medaljom »Beograd« na festivalu u Beogradu, te dokumentarni *Antika* (1972, Srebrna medalja »Beograd«) i *Rad zida grad* (1975, Zlatna medalja »Beograd« 1976); za srednjometražni dokum. film *Krv i pepeo Jasenovca* (1983) na beogradskom je festivalu nagrađen Grand Prixom (*ex aequo*).

Originalan kut gledanja, sloboda izraza i specifičan stilski pristup, na gami poetskoga film. razmišljanja, odlika su i njegovih cjelovečernjih igr. filmova (kojima je uvijek i /ko/scenarist). Debitira još kao student *Nedjeljom* (1969), dok idući film *Kronika jednog zločina* (1973, nagrađen u Chicagu) kompilira iz 3 srednjometražna; njime prezentira svoj autorski kredito: stanovitu vrstu poetskog realizma, često na rubu nadrealne dimenzije naglašenih lik. valera. Za *Muke po Mati* (1975), iz dalmatinskoga radničkog života, nagrađen je u Puli nagradom kritike, dok *Okupacijom u 26 slika* (1978, Velika zlatna arena u Puli), najgledanijim filmom u SFRJ i ČSSR u sezoni 1978/79, otpočinje svojevrstu trilogiju; njezin je drugi dio

epopeja *Pad Italije* (1981, Velika zlatna arena i nagrada publike »Jelen« u Puli, Grand Prix u Valenciji), a taj ciklus o ratu i revoluciji zaključuje *Večernjim zvonicima* (1986, nagrada za režiju i »Jelen« u Puli). Posve su drugačiji intimna komorna drama ljubavne tematike *Ujed anđela* (1984), s radnjom na svjetioniku, i *Halo! Praznik kurvi* (1988), s motivom ljubavnog trokuta, te elementima filma osvete i tragedije. Povremeno režira i na televiziji (npr. tv-filmovi *Ubistvo u noćnom vozu*, 1974 /za Televiziju Beograd/, i *Gosti i radnici*, 1977 /za Televiziju Zagreb/). Za svoj rad dobio je više društ. priznanja: Nagradu »Vladimir Nazor« (godišnju) 1978, Nagradu grada Zagreba 1984, Nagradu ZAVNOH-a 1985. i dr.

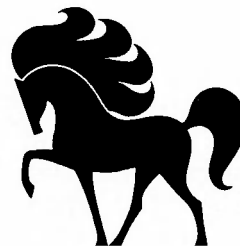
Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Ljudi u prolazu* (1967); *Dan i noć* (1968); *ZAVNOH* (1973); *San (De natura sonoris)* (1974); *Zavičaj — Vladimir Nazor* (1978); *Slobodna interpretacija* (1980); kratki igrani: *Poslije podne (Puška)* (1968); *Mora* (1971); *Predgrade* (1972).

Mi. Bog.

ZAGORIJE, Štefan, redatelj i scenarist (Srbac, 28. IV 1927). Studirao historiju umjetnosti. U Vojno-filmskom centru Zastava film od 1952, režira uglavnom voj. nastavne filmove (za internu

L. ZAFRANOVIĆ. lijevo: *Okupacija u 26 slika* (T. Bošković), desno: *Nedjelja*





ZAGREB FILM

potpune afirmacije preselilo u zgradu na Novoj Vesi (gdje se i sada nalazi). Poduzeće se trebalo baviti svim vrstama filma. djelatnosti: od distribucije do proizvodnje kratkometr. i dugometr. filmova. Već krajem 1953. počela je proizvodnja naručenih i reklamnih filmova, a 1954. preuzeta je distribucija (filma *Posljednji most* H. Kautnera), koja je trebala osigurati sredstva za vlastitu produkciju. Nakon pokušaja da se afirmira igr. filmovima (koprodukcija *Kruh i sol*), specijalizira se za proizvodnju dokum. i crt. filmova, a napušta distribuciju. Uz *Studio za dokumentarni film (SDF)*, 1. svibnja 1956 (nakon ukidanja proizvodnje crt. filma u Interpublicu) osniva se *Studio za crtani film (SCF)*. Idućih godina Z. postaje najznačajniji i najuspješniji producent kratkometražnoga igr. i dokum. filma u nas, a na području animacije postiže i svjetsku afirmaciju. Već 1956. prvi anim. fim u produkciji Zagreb filma *Nestašni robot* D. Vukotića osvaja 1 nagradu u Puli a 2 godine kasnije Z. se predstavlja programom crt. filmova međunar. publici u Cannesu i doživljuje uspjeh iznad svih očekivanja. Te se godine prvi put pojavljuje termin *Zagrebačka škola crtanog filma* koji će ući u povijest filma. Niz nagrada osvojenih idućih godina bit će 1962. okrunjeno dodjelom Oscara filmu *Surogat* (1961) D. Vukotića. Svjetska afirmacija → *Zagrebačke škole crtanog filma* utjecala je i na to da Zagreb film 1970. preuzme organizaciju → *Svjetskoj festivalu animiranog filma u Zagrebu* — kao 1. od 4 svjetska festivala animacije pod pokroviteljstvom → ASIFA-e. «U sjeni» anim. filma, jednako uspješno razvijala se produkcija dokum. i kratkoga igr. filma, te je do sada više od 200 filmova produkcije Zagreb filma dobilo nagrade i priznanja na mnogim svjetskim festivalima. Od 1977. Z. film proizvodi i cjelovečernje igr. filmove. V. Maj.

ZAJEC, Matjaž, film. publicist i scenarist (Ljubljana, 27. VIII 1945). Studirao novinarstvo i politologiju u Ljubljani. Film. kritikom i publicistikom bavi se od 1966. u časopisima «Mladina» i «Ekran», te na radiju; kasnije djeluje i na Televiziji Ljubljana. Koscenarist je cjelovečernih filmova *Bjegunac* (J. Kavčič, 1973) i *Prestup* (M. Milčinski, 1980); piše i za dokum., lut. te kratke igr. filmove (u kojima povremeno i glumi). Mi. Gr.

ZAKONODAVSTVO, FILMSKO. Pojava filma, odn. → kinematografije, naglo rasprostriranje složenog mehanizma film. → proizvodnje, → distribucije i → prikazivalaštva, često do razmjera poslovanja indus. tipa, uzrokovali su potrebu za zakonskim, pravnim reguliranjem film. djelatnosti, i to na svim područjima prava. Tako su najprije ustanovljavani propisi i zakoni unutar upravnog prava, u širokom spektru od protupožarne zaštite u kino-dvoranama (osobito aktualni dok je film. → vrpca još bila lako zapaljiva) do poreskih zakona (kada je postala očita profitabilnost filma, najčešće po broju prodanih ulaznica)

i širu upotrebu). Pored toga, realizirao je (ponekad i kao /ko/scenarist) oko 30 dokum. i naručenih filmova (pojedini su dobili domaća i međunar. priznanja). Ističu se: *Staro Nagoričane* (1967) o manastiru-zadužbini kralja Milutina iz XIV st. (s freskama velike vrijednosti); *Stari Priamošten* (1973) o arhitekturi staroga ribarskog naselja; *Gde vam je savest* (1970) o vanbračnoj djeci; *Mogu li oni* (1971) i *Oni mogu* (1980) o mentalno retardiranoj djeci; *Studenti u uniformi* (1972); *Pas čuvar* (1973, Grand Prix na međunar. festivalu voj. filma u Versaillesu 1975) i *Vodič i pas čuvar* (1977) o treningu i korištenju pasa u JNA; *Imala je petnaest godina* (1974), kratki igrani o djevojci koja spašava partizanskog tenk prilikom desanta na Drvar (u gl. uloji G. Kosanović); *Podvozi* (1982) o riskantnim pothvatima spašavanja tuđih života; *Tatin sin* (1983) o mladiću na odsluženju voj. roka (s crtežima i animacijom I. Kušanića). Mo. I.

ZAGOTTA, Zelimir, scenograf (Zagreb, 23. VI 1925). Diplomirao arhitekturu (1948) i scenografiju (1950) na Likovnoj akademiji u Zagrebu (kod Lj. Babica). Kao arhitekt izveo niz interijera, te postavio brojne kult. i priv. izložbe (dizajner je više nagrada za oblikovanje jugosl. nastupa u inozemstvu). Izlagao je u zemlji i inozemstvu (npr. u Antverpenu, Frankfurtu a/M, Milanu, Montrealu, New Yorku i Stockholmu). Kaz. scenograf od 1949, usavršavao se u Parizu 1954; za scenografiju predstave *Prohujali životi* T. Williamsa nagrađen je 1958. Nagradom grada Zagreba. Na filmu od 1950. kao asistent scenografa; samostalno radi od 1953 (*Sinji galeb* B. Bauera). Stilom koji odlikuje jednostavnost i sklonost stilizaciji, značajan doprinos dao je u nizu domaćih i koprodukcijских filmova: *Koncert* (1954) B. Belana, *Milioni na otoku* (1955) i *Ne okreće se, sine* (1956) B. Bauera, za koji je nagrađen u Puli (*ex aequo*), *Svoga tela gospodaru* (1957) F. Hanžekovića, *Cesta duga godinu dana* (1958) G. De Santisa, *Pukotina raja* (1959) V. Pogačica, *Deveti krug* (1960) F. Štiglica, *Sudar na paralelama* (1961) J. Babica, *Sreća dolazi u devet* (1961) N. Tanhofer, *Opasni put* (1963) i *Vlak u snijegu* (1976) M. Relje, *Ljubav i poneka psovka* (1969) A. Vrdoljaka, *Ne nagnji se van* (1977) i *Rani snijeg u Münchenu* (1984) B. Žižića, *Ambasador* (1984) F. Hadžića, *Čovjek koji je volio sprovode* (1989) Z. Tadića, *Kontesa Dora/Dora Pejačević* (1991) Z. Berkovića i dr. Od 1957. surađuje i s Televizijom Zagreb (oko 80 raznovrsnih programa, više igr. tv-serija). Dr. II.

ZAGREBAČKA ŠKOLA CRTANOG FILMA, neformalni naziv što ga na festivalima u Cannesu (1958) i Toursu (1959) stvaraju *Georges Sadoul* i *André Martin* (franc. *l'école du dessin animé de Zagreb*), da bi i terminološki označili posebnost crt. filmova iz *Studija za crtani film* poduzeća *Zagreb film*, koji tada počinju privlačiti pažnju svjetske javnosti i osvajati sve značajnije nagrade. Pojam ubrzo prelazi u opću uporabu (u SFRJ i u svijetu), i održava se do danas — bez obzira na očiglednu nepreciznost: niti je Studio za crtani film u okviru Zagreb filma ikad »funkcionirao« kao škola u doslovnom smislu (mjesto gdje se može izučiti struka i umijeće animacije), niti se tu okupljeni autori (čak ni unutar pojedine generacije) mogu podvesti pod zajednički nazivnik škole u prenesenom smislu. Opstala je, međutim, osnovna namjena pojma, odn. činjenica da su ostvarenja stvaralaca okupljenih oko Zagreb filma bila i ostala prepoznatljiva (ne u smislu ustaljene manire ili konvencionalne repetacije), različita od drugih, karakterizirana (bez obzira i na očevide razlike) nekom vrstom duhovne specifičnosti.

U definiranjima te specifičnosti za početnu odrednicu obično se uzima komponenta tradicije: Zagreba kao središta lik. kulture, posebno naklonjena i određenim umj. disciplinama srodnim crt. filmu (npr. ilustratorstvu, karikaturi i stripu), a i s ranijim pokušajima u tomu film. rod: prije II svj. rata (→ *Sergije Tagatz*, → *Škola narodnog zdravlja*, poduzeće *Maar ton-filmska reklama* /1931–36/, pojedinačni pokušaji *Viktora Rybaka*, *Oktavijana Miletića* i *Kamila Tompe*), u toku NOB-e (*Kosta Hlavaty* i *Oto Hervol*) i neposredno nakon oslobođenja (pokušaji u *Jađran filmu*, u poduzećima *Uski film* i *Nastavni film*, u *Studiju za crtani film* časopisa »*Kerempuh*« /gdje djeluju braća *Norbert* i *Walter Neugebauer*/, pa u *Duga filmu* i *Zora filmu*/ prvi jugosl. crtani film u boji »*Crvenkapica*«, 1955, *Nikole Kostelca* i *Aleksandra Marksa*/, te u *Studiju za crtani film Interpublica*); svi oni predstavljaju »školu« za nastanak *Studija za crtani film* u okviru *Zagreb filma* (prvi projekt »*Nestašni robot*«, 1956, *Dušana Vukotića*). Za drugu odrednicu mogla bi se uzeti pogodnost trenutka u kojem je Z. nastala: slabljenjem prakse socijal. realizma, ali u vremenu još nazočnih njegovih recidiva, crt. film — kao stiliziraniji od igranoga i dokumentarnoga, verbalno neeksplicitan, donekle na marginama → dominantne kinematografije — prvi (uz eksperimentalni) predstavlja prigodu za nespontaniji izraz subjektiviteta, istraživanja u formi (do »larpurlartizma«), za poniranja u »nepopularne« teme i ugođaje usamljenosti, otuđenosti, dehumanizacije, te za ezoteričniji ili ironijski pristup suvremenosti. Takva orijentacija korespondira i s modernim svjetskim tokovima u animaciji (→ CRTANI FILM) — »nedisneyevskim«, »za odrasle«, kojima Z. daje značajan doprinos svojim eksperimentalističkim žarom, posebno reduciranom animacijom, antinaturalističkim strukturama, odbacivanjem voluminoznog tretiranja likova, težnjom da svaka faza bude kreacija, kao i angažmanom u aktualnoj životnoj i pov. tematici (dehumanizacija, rat i dr.). Stoga, uz najviše nagrada u toj kategoriji na *Festivalu jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu*, Z. dobiva golem broj službenih nagrada na najvećim i/ili za ovaj rod specijaliziranim film. festivalima u svijetu: *Aneciju*, *Bergamu*, *Berlinu*, *Cannesu*, *Corku*, *Edinburgu*, *Karlovyim Varym*, *Krakovu*, *Leipzigu*, *Locarnu*, *Mamaji*, *Mannheimu*, *Mar del Plati*, *Moskvi*, *Oberhausenu*, *San Sebastianu*, *Varni*, *Veneciji*, kao i u *Acapulcu*, *Barceloni*, *Beču*, *Chicago*, *Gottwaldovu* (Zlinu), *Londonu*, *Melbourneu*, *Ciudad de Mexico*, *Milanu*, *Montevideu*, *Ottawi*, *Pragu*, *San Franciscu*, *Toursu*, *Trstu*, *Vancouveru* i dr.; također, dosad jedini Oscar jugosl. kinematografije pripao je (1962) upravo filmu *Studija* — »*Surogat*« (1961) D. Vukotića.

Uz već spomenute, najznačajniji predstavnici Zagrebačke škole (svih generacija) su: *Vatroslav Mimica*, *Vladimir Jutriša*, *Boris Kolar*, *Vladimir Kristl*, *Borivoj Dvorniković*, *Nedeljko Dragić*, *Zlatko Grgić*, *Pavao Stalter*, *Zlatko Bourek*, *Dragutin Vunač*, *Ante Zaninović*, *Ivo Vrbanić*, *Branko Ranitović*, *Zdenko Gašparović*, *Milan Blažeković*, *Zlatko Pavlinić*, *Zvonimir Lončarić*, *Joško Marušić*, *Krešimir Zimonić* i dr. (→ ZAGREB FILM).

LIT.: R. Munitić, Zagrebački krug crtanog filma I–IV, Zagreb 1978–86.

ZAGREB FILM, radna organizacija za proizvodnju filmova, osnovana u Zagrebu na inicijativu *Upravnog odbora Društva filmskih radnika Hrvatske* 8. listopada 1953 (službena registracija 1954). Prvo je sjedište u prostorijama DFRH na Britanskom trgu, zatim u Vlaškoj 70, da bi nakon

i zakona o → cenzuri (kada je uočen soc. efekt filma). Gotovo istodobno počeli su se u okviru građanskog prava regulirati zakoni o → ugovorima u kinematografiji → licencama, a — u okviru autorstva — pitanja → autorskih prava i → autorske zaštite u kinematografiji. U mnogim zemljama, posebno onima sa slabije razvijenom kinematografijom (koja teže izdržava konkurenciju inozemnih), ustanovljavani su zakoni o *kvoti* (upravno pravo), odn. propisi koji su osiguravali prikazivanje (često manje rentabilnoga) domaćeg filma u domaćoj → kino-mreži, utvrđivanjem, npr., broja dana odn. projekcija koje moraju otpadati na domaće filmove, kao i (ponekad) dopustivog broja uvezenih naslova. Također, u razvitku filma veliku su važnost imali i antitrustovski zakoni, koji su onemogućavali monopole u kinematografiji (→ SJEDINJENE AMERIČKE DRŽAVE). Z. Vra.

ZALAR, Slavko, snimatelj (Split, 25. V 1921 — Zagreb, 1984). Otac → Zivka Z. Isprva film. fotograf (npr. *Živjeće ovaj narod*, 1947, N. Popovića). Jedan od pionira hrv. poratnog snimateljstva, prvi igr. film — *Plavi devet* K. Golika — snima 1950. u suradnji sa N. Tanhoferom. Kao vrstan profesionalac odabran je da snima prve red. projekte dotadašnjeg snimatelja Tanhofera (*Nije bilo uzalud*, 1957, te *H-8*, 1958 /njegov najveći uspjeh/). Snimio je još samo 4 kratkometr. filma. Uglavnom je radio za televiziju. K. Mik.

ZALAR, Živko, snimatelj (Zagreb, 24. IV 1948). Sin → Slavka Z. Uspješan kino-amater u Kino-klubu »Zagreb«, u profesionalnu kinematografiju ulazi kao koredatelj i crtač u anim. filmu (sa Z. Pavlinićem i M. Puhlovskim). Napušta Elektrotehnički fakultet u Zagrebu i upisuje kameru na visokoj školi FAMU u Pragu. Najpoznatiji jugosl. snimatelj »praške škole«, afirmira se kratkometr. filmovima. Vrstan poznavalac film. tehnike, na igr. filmu (od 1974) kreativno se prilagođuje raznim idejama i stilovima; stoga njegov snim. rad može djelovati krajnje realistično (npr. *Specijalno vaspitanje*, 1977, G. Markovića), ali i vizualno »bogato« (npr. *Nešto između*, 1983, S. Karanović /Zlatna arena u Puli/). Povremeno se odlučuje i na »riskantan« pothvat snimanja na 16mm filmu koji onda kopira na 35mm materijal (npr. *Kud puklo da puklo*, 1974, R. Grlića, *Balkan-ekspres*, 1983, B. Baletić i dr.). Od snim. izražajnih sredstava preferira svjetlo; jednako vješto koristi se postojećim svjetlom ili velikom količinom rasvjetnih tijela. Zlatnom arenom u Puli nagrađen je još 1978: za filmove *Miris poljskog cvijeća* (S. Karanović, 1977) i *Bravo maestro* (R. Grlić, 1978). Snima i koprodukcijske projekte, kao i za televiziju — u zemlji i inozemstvu (npr. tal. tv-serije *General* i *Zaručnici*). K. Mik.

Ostali važniji filmovi: *Ljubavni život Budimira Trajkovića* (D. Karaklajić, 1977); *Ljubica* (K. Golik, 1978); *Nacionalna klasta* (G. Marković, 1979); *Živi bili pa vidjeli* (M. Puhlovski i B. Gamulin, 1979); *Gospodica* (V. Jasny, 1980); *Sok od šljiva* (B. Baletić, 1981); *Ambasador* (F. Hadžić, 1984); *Jagode u grlu* (S. Karanović, 1985); *Za sreću je potrebno troje* (R. Grlić, 1986); *Već viđeno* (G. Marković, 1987); *Uvek spremne žene* (B. Baletić, 1987); *Moj tata, socijalistički kulak* (M. Klopčić, 1987); *Tajna manastirske rakijske* (S. Sijan, 1988, sa P. Popovićem). K. Mik.

ZAMPA, Luigi, tal. redatelj i scenarist (Rim, 2. I 1905). Prekinuvši studij tehnike piše za kazalište (3 su mu teksta postavljena). Nakon režije dokum. filma *Buđenje grada* (Risveglio di una città, 1933) upisuje se na visoku film. školu Centro Sperimentale u Rimu. Isprva scenarist za dr.

redatelje (npr. *Dora Nelson*, 1939, M. Soldatija), prvi igr. film režira 1941 (*Iščezli glumac* — L'attore scomparso). Za II svj. rata uklapa se u žanrovske tokove tal. kinematografije (npr. pseudopov. film *Fra Diavolo*, 1941, te sentimentalna ljubavna priča *Gospodičice* — Signorinette, 1942). Neposredno nakon rata filmovima *Živjeti u miru* (Vivere in pace, 1946), za čiji scenarij dobiva godišnju nagradu tal. kritike Nastri d'Argento, i *Teške godine* (Anni difficili, 1947) svrstava se među vodeće autore tal. → neorealizma; u prvom — tragikomičnoj priči o sicilijanskom seljaku (A. Fabrizi) koji želi preživjeti rat pokoravajući se svakoj vlasti — daje studiju tal. mentaliteta, dok drugim (scenarij književnika V. Brancatija) prikazuje — u obliku porodične kronike — jedno razdoblje novije tal. povijesti. S Brancatijem surađuje u još 4 filma, u kojima je uočljiv spoj piščeva satiričnog odnosa prema tal. stvarnosti s redateljevim moralizmom. Zanimanje za teme s tal. Juga pokazuje i nakon neorealist. razdoblja: *Suđenje gradu* (Processo alla città, 1952, Nastri d'Argento za najbolji film) nostalgična je slika Napulja s poč. XX st., ali i oštra kritika društ. života u kojem gl. riječ vodi napuljska mafija — *camorra*. Vrlo je uspješna i replika *Teških godina* — *Lake godine* (Anni facili, 1953, Nastri d'Argento za scenarij), s izrazitim neorealist. elementima u obradi teme iz tal. suvremenosti (bivši fašisti postaju uspješni i cijenjeni poslovni ljudi, dok antifašisti završavaju u zatvoru). Ambicioznom ekranizacijom romana A. Moravije *Rimljanka* (La Romana, 1954) nije — i pored komerc. uspjeha — ispunio očekivanja. Iako i u kasnijim ostvarenjima nastoji zadržati kritički odnos prema negativnostima u tal. društvu (npr. *Činovnik* /Il magistrato/, 1959; *Skalpel* — *bijela mafija* /Bisturi, mafia bianca/, 1973; *Učiteljica i mafija* /Gente di rispetto/, 1975), ne uspijeva ponoviti uspjehe iz neorealist. faze, pa svoj opus (36 igr. filmova) završava većinom komerc. komedijama *all'italiana*.

Ostali važniji filmovi: *Amerikanac na odmoru* (Un Americano in vacanza, 1945); *Poslanik Angelina* (L'onorevole Angelina, 1947); *Zvona za uzburku* (Campane a martello, 1949); *Srca bez granica* (Cuori senza frontiere, 1950); *Lakše će deva...* (E più facile che un cammello...), 1950; *Izvolite u kola* (Signori, in carrozza!, 1951); *Djevojka za trku* (La ragazza del Palio, 1957); *Lopov on, lopov ona* (Ladro lui, ladra lei, 1958); *Stražar* (Il vigile, 1960); *Brucine godine* (Anni ruggenti, 1962); *Divota bjeta* (Fenecia dell'estate, 1963); *Pitanje časti* (Una questione d'onore, 1966); *Naše dobre supruge* (Le dolci signore, 1967); *Liječnik socijalnog osiguranja* (Il medico della mutua, 1968); *Čudovište* (Il mostro, 1977); *Vrući kreveti* (Letti selvaggi, 1979, omnibus). D. Šva.

ZANINOVIĆ, Ante, redatelj, scenarist, crtač, animator i scenograf (Beograd, 31. X 1934). Studirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu i bavio se slikarstvom. Na crt. filmu od 1960. Suradujući s drugim autorima, gl. crtač je i animator nagrađivanog filma *Krava na granici* (1963) D. Vunaka, te korealizator (uz Z. Grgića i B. Kolara) nekoliko filmova iz prve serije *Profesor Baltazar* (1969), tako i u Chicagu i Veneciji nagrađenog *Maestra Kokoa* (1969); kasnije je bio samostalnim autor 4 filma u drugoj seriji s tim junakom (1972), te 7 u trećoj (1976) — nekih i nagrađivanih. Kao autor — scenarist, redatelj, gl. crtač i animator — debitira 1964. filmom *Truba* (koscenarist D. Vunak). Slijede *Zid* (1965, nagrada za režiju i scenarij na festivalu u Beogradu 1966), *Priča bez veze* (1966), *Rezultat* (1966, i scenograf), *O rupama i čepovima* (1967, nagrada u Londonu),

Noge (1968), *Ornitologija* (1971, i scenograf), *Homogenus* (1972), *Dezinfekcija* (1975, nagrade u Beču i Ottawi), *Predstava* (1982), *Allegro vivace* (1983, gl. crtač Z. Lončarić), *Tempo secondo* (1987, suredatelj i crtač M. Berber) i *Čarobnjak* (1988, i scenograf). Najboljim djelom smatra mu se *Zid* (nagrade i u Londonu, Bergamu, Locarnu, Mamaji, San Franciscu i Beogradu), grafički i koloristički jednostavna, ali vrlo duhovita crnomorna priča o prirodi ljudskih pothvata i društv., životne prakse, funkcionalne animacije, bez rezova (koje nadomještaju kretanja u širinu). Realizirao je i mini-filmove *Ab ovo* (1969) i *Komentar* (1971). Jedan od prvaka zagrebačke škole crtanog filma, okušao se i u kratkomu igr. filmu: *Weekend* (1972) ezoterični je film melankolična ugođaja o susretu triju generacija, a sl. značajke pokazuje i *Dobro jutro sine* (1978, nagrada u Sitgesu), o događanjima pred smrt jednog starca (Z. Rogoz), za koja se ne ustanovljuje da li su zbiljska ili plod njegove imaginacije. Red.

ZANINOVIĆ, Stjepan, film. i tv-redatelj i scenarist (Herceg Novi, 4. III 1926). Nakon II svj. rata studirao na Pravnom i Filozofskom fakultetu u Beogradu; kao oficir JNA bio je novinar u voj. listu, a objavljivao je i humoreske u »Ježu«, »Kerempuhu« i »Čičku«. Na filmu od 1954. Nakon 2 namjenska filma sa A. Isakovićem koscenarist je prvoga igr. projekta Zastava filma — *Jedini izlaz* (1958) A. Petrovića i V. Raspora. Prvi veliki red. uspjeh postiže *Porukama* (1960, nagrađen za režiju na festivalu u Beogradu 1961), potresnim predstavljanjem poruka logoraša, pisanih na zidovima ćelija, kojim demonstrira svoj stvaralački »manifest«: interes za revoluciju, osjećaj duga preživjelih prema palima, te duboku humanost i optimizam. Do kraja 60-ih godina stječe ugled jednog od utemeljitelja tzv. Beogradske škole dokumentarnog filma. Ističu se sljedeći filmovi: *Stroj iz Rudog* (1963, sa A. Ilićem) o borbama I proleterske brigade i njihovima porodičnim dramama; *Tek kasnije sam počeo da rastem* (1964, nagrada za najbolji film i režiju u Beogradu) o skupini najmlađih boraca NOB-e i njihovim naporima da u miru ostvare želje i vjerovanja iz prekinutog djetinjstva; *Suza na licu* (1965), analogija suvremenih događaja sa sjećanjima na surovu ratnu prošlost; *Oslobodilci* (1967), traganje za preživjelim oslobođenicima Beograda koje je portretirao M. Karanović; *Dijalog drugova sa ratnog fotosa* (1968, Zlatna medalja »Beograd«), o susretu osmorice drugova nakon 20 godina potaknutom ratnom fotografijom, i o njihovim uspomenama na druga koja nakon Rezolucije IB više nisu vidjeli; nešto kasnije, *Nikom ništa* (1974, Srebrna medalja »Beograd«), o umirovljenicima iz periferijskih kavanica, strasnim igračima domina. Realizirao je i seriju od 7 kratkih igr. filmova (kasnije i tv-seriju) *Kad sam bio vojnik*, započetu filmom *Nedelja, grad i vojnik* (1962); za seriju u cjelini (jednu od najgledanijih uopće), kao i za pojedine epizode, osvojio je niz nagrada u zemlji i inozemstvu (tako je film *Vodnik, bombe i...*, 1966, nagrađen na festivalu voj. film u Versaillesu, dok je scenarij *Harmonike*, 1968, nagrađen u Beogradu). Ti uspjesi dovode do serije *Kad više nisam bio vojnik* — 10 posustanih epizoda o doživljajima penzioniranog vođenika (S. Arandelović), gl. junaka i prve serije. I 80-ih godina realizira teme iz voj. života: 5 nastavaka igr. tv-serije *Vojnici*, od koje je montiran i istoimeni cjelovečernji film (1984). Ipak, najviše uspjeha ima kratkim igr. filmovima koji duhovito pokazuju raskorak između proklamiranog i prakse (*Sve je dobro što se dobro serši*, 1979 /Zlatna medalja »Beograd«/; *U autobusu*, 1986), te do-

kum. filmovima polit. tematike (*Slučaj dr Miloša Žanka*, 1987; *Magla*, 1988; *Vreme*, 1989).

Ostali važniji filmovi — kratki igrani: *Dobro nam došli* (1969); *Rastanak* (1969); *Drugovi mornari, zdravo!* (1976); dokumentarni: *Golija 76* (1976); *Titovo Uzice* (1977); *Radica* (1979); *Arhivi Jugoslavije* (1984); *Godina rata, decenija mira* (1985); *Ranko, rah božji* (1990). Mi. Vić.

ZANUCK, Darryl Francis, am. producent i scenarist (Wahoo, Nebraska, 5. IX 1902 — Palm Springs, California, 22. XII 1979). Već sa 9 godina glumi u nij. vesternima, a sa 15 — krijući dob — bori se u I svj. ratu (na evr. bojištu). Ohrabren tekstovima objavljenim u voj. časopisu »Stars and Stripes« odlučuje postati pisac. Prije no što je 1923. angažiran kao scenarist u Warner Brosu, uzdržava se fiz. poslovima. Vrlo inventivan, ubrzo postaje jedan od plodnijih »kućnih« scenarista Warnera; osobito se ističe pišući za filmove »pseće zvijezde« Rin-Tin-Tina. Do kraja 20-ih godina potpisao je oko 40 filmova (neke pod pseudonimima Mark Canfield, Gregory Rogers i Melville Crossman), no J. Warner zamjećuje i njegove organizacijske sposobnosti, pa mu postupno povjerava sve važnije producerske poslove; još mlad, na Warnerov nagovor pušta brkove, kako bi kao novi šef produkcije djelovao ozbiljnije. Čini se da nije bio posebno angažiran oko uvođenja zv. filma, no poč. zvučnog razdoblja zaslužan je (uz H. B. Wallisa) za nekoliko vrhunskih gangsterskih filmova:

Državni neprijatelj br. 1 (1931) W. A. Wellmana, te *Mali Cezar* (1931) i *Ja sam bjegunac iz chain ganga* (1932) M. LeRoya. God. 1933. na kraće vrijeme odlazi u United Artists, a onda — potpomognut od braće Schenck — osniva 20th Century Pictures, koji — fuzioniran u 20th Century-Fox — ubrzo postaje jedan od »velikih« hollywoodskih studija. U novoj kompaniji osobito kreativno surađuje sa J. Fordom (npr. *Mladi gospodin Lincoln*, 1939; *Plodovi grijeva*, 1940; *Kako je bila zelena moja dolina*, 1941), a ogleda se i u struji film noir (npr. *Laura*, 1944, O. Premingera i *Oštri rub*, 1946, E. Gouldinga). Uz pretencioznu soc. tematiku, osobito ustraje na brojnim biografskim filmovima (često osrednjih redatelja) te na »dosadnim pristojnim glumicama«. Nakon II svj. rata njegove će osobne ambicije najbolje utjelovljivati »problemski filmovi« E. Kazana *Dženilmski sporazum* (1947), *Pinky* (1949) i *Viva Zapata!* (1952), dok ga sklonost prema evr. starletama i producerskoj samostalnosti 1956. ne navede na osnivanje vlastite kompanije (sa specijalnim ugovorom u 20th Century-Foxu). Neovisno djelujući iz Francuske, nakon nekoliko neuspjeha ogroman financ. efekt polučuje ratnim spektaklom *Najduži dan* (K. Annakin, A. Marton i B. Wicki, 1962), u kojem je — navodno — sâm i režirao pojedine scene. Time se Warner Brosu nametnuo kao producent koji bi mogao spasiti preskupu superprodukciju *Kleopatra* (J. L. Mankiewicz, 1963); međutim, njegov angažman (zamijenio je → W. Wanger) nije uspio spriječiti jedan od najvećih komerc. fijsaka Hollywooda. Ipak, zamijenivši nepodobnog S. P. Skourasa i dovedši sina na mjesto rukovoditelja produkcije, u Warneru ostaje do kraja 60-ih godina. Kako profiti kompanije i dalje kopne, potkraj 1970. otpušta sina, a nekoliko mjeseci kasnije i sâm podnosi ostavku. Jedinu je trostruki dobitnik producerske nagrade Irving Thalberg Memorial Award (1937, 1944. i 1950).

Njegov sin **Richard D. Zanuck** uspješan je neovisni producent.

Ostali važniji filmovi: *Četrdesetdruga ulica* (L. Bacon, 1933); *Moćni Barnum* (W. Lang,



K. ZANUSSI, Konstanta

1934); *Folies-Bergère* (R. Del Ruth, 1935); *Zatočnik otoka morskih pasa* (J. Ford, 1936); *Put do slave* (H. Hawks, 1936); *Seoski liječnik* (H. King, 1936); *Sedmo nebo* (H. King, 1937); *Mala Willie Winkie* (J. Ford, 1937); *Rebecca sa Sunnysbrook farme* (A. Dwan, 1938); *Suez* (A. Dwan, 1938); *Alexander's Ragtime Band* (H. King, 1938); *Bubnjevi duž Mohawka* (J. Ford, 1939); *Kiše dolaze* (C. Brown, 1939); *U znaku Zorroa* (R. Mamoulian, 1940); *Krv i pjesak* (R. Mamoulian, 1941); *Zapadna Unija* (F. Lang, 1941); *Duhanski put* (J. Ford, 1941); *Ovo iznad svega* (A. Litvak, 1942); *Sin bijesa* (J. Cromwell, 1942); *Wilson* (H. King, 1944); *Krilata pobjeda* (G. Cukor, 1944); *Grimizno srce* (L. Milestone, 1944); *Dragonwyck* (J. L. Mankiewicz, 1946); *Polijetanje usred dana* (H. King, 1949); *Nema izlaza* (J. L. Mankiewicz, 1950); *Sve o Evi* (J. L. Mankiewicz, 1950); *Ljudi će govoriti* (J. L. Mankiewicz, 1951); *David i Betsabeja* (H. King, 1952); *Snjegovi Kilimandžara* (H. King, 1952); *Egipćanin* (M. Curtiz, 1954); *Čovjek u sivom flanelskom odijelu* (N. Johnson, 1956); *Otok na suncu* (R. Rossen, 1957); *Sunce se ponovno rađa* (H. King, 1957); *Korijeni neba* (J. Huston, 1958); *Velika igra* (R. Fleischer, 1961); *Champanov izvještaj* (G. Cukor, 1962).

LIT.: N. Zierold, *The Moguls*, New York 1969; L. Guild, *Zanuck: Hollywood's Last Tycoon*, Los Angeles, 1970; M. Gussow, *Don't Say Yes until I Finish Talking. A Biography of Darryl F. Zanuck*, s. l. 1971.

VI. T.

ZANUSSI, Krzysztof, polj. film. i tv-redatelj (Varšava, 17. VI 1939). God. 1955–59. studira fiziku u Varšavi (nekoliko gl. junaka njegovih filmova te su struke), a istodobno se bavi film. amaterizmom (11 filmova, od toga 9 nagrađenih). Prešavši u Krakov studira filozofiju i bavi se kazalištem, a 1960. otpočinje i studij režije na film. akademiji u Łodzi (diplomira 1966. kratkim igr. filmom *Provincijalova smrt* — *Śmierć Prowincjale* /nagrađen na više međunar. festivala/). Od njegovih dokum. filmova najuspjeliji je *Krzysztof Penderecki* (1968), o slavnemu polj. skladatelju. Već cjelovečernjim prvijencem *Struktura kristala* (Struktura krysztafu, 1969), o dvojici fizičara koji kreću oprečnim putovima (jedan, po

cijenu kompromisa, dolazi do visokog položaja, dok drugi, »nesavjetljiviji«, dobiva mjesto u zabitnoj meteorološkoj stanici), iskazuje svoje temeljne odrednice: preokupiranost etičkim problemima suvremenog svijeta i istraživanja u film. izrazu (karakterističan spori tempo, dugi kadrovi, sumorna fotografija /najčešći snimatelj S. Idziak/) — primjereno usredotočenosti na psih. stanja protagonista. Iako takvim postupkom ne privlači široku publiku, Z. — uz priznanja kritike i festivalske nagrade — dobiva i ponude da snima u inozemstvu; tako su vrlo zapaženi njegovi tv-filmovi zapadnjonjem. proizvodnje (npr. *Noćna služba* — *Nachtendienst*, 1975 /jedan od gl. likova je medicinska sestra — jugosl. »gastarbajterica«/), dok su mu kinemat. projekti (npr. *Ubijanje divlje mačke* — *The Catamount Killing*, 1974 /u SAD/, te *Iz jedne daleke zemlje* — *Da un paese lontano*, 1981 /u Italiji/, o papi Ivanu Pavlu II) manje uspješni. Stoga je ipak najznačajnije njegovo djelovanje u okvirima matične kinematografije, kojoj je — uz A. Wajdu — najznačajniji autor 70-ih i 80-ih godina. *Obiteljski život* (Zycie rodzinne, 1970) raščlamba je (prvenstveno na psihol. planu) — u turobnoj ali prepoznatljivoj atmosferi obiteljskih odnosa — sukoba tradic. vrijednosti i polj. suvremenosti; u *Iluminaciji* (Iluminacja, 1973), o dilemama mladog intelektualca, njegova su »traženja« film. slike adekvatne psih. stanjima uspjelo dovedena do krajnjih konzekvenci; *Tromjesečna bilanca* (Bilans kwartalny, 1974) uspio je pokušaj približavanja široj publici dilema izbora životnog puta na primjeru žene (M. Komorowska, njegova omiljela glumica) koja je prešla tridesetu, a u rutini svakodnevice ne nalazi smisla; *Kameleon* (Barwy ochronne, 1976) etičke i polit. dileme smješta u potpuno određen društ. sistem — međunar. sveučilišni centar za odmor, u kome se nonkonformistički studenti suprotstavljaju fakultetskoj hijerarhiji. Iako je *Kameleon* (uz Wajdina *Čovjeka od mramora*, 1976) najuspjeliji primjer u polj. kinematografiji tada prevladavajućega društvenokritičkog usmjerenja, Z. nove velike uspjehe postiže filmovima koji se i opet bave isključivo sudbinom pojedinca i njegovim odnosom prema smrti (*Spirala*, 1978) ili hipokriziji u društvu

(Konstanta — Constans, 1980). Ispitivanje savjesti (što je temelj svih, ponekad i vrlo raznolikih njegovih projekata) najkompleksnije je i s najviše nijansi prikazano u vizualno izuzetno dojmljivom filmu *Godina mirnog sunca/Godina sunčeva smirenja* (Rok spokojnog slonca, 1984, poljsko-američko-zapadnomjerm. koprodukcija), o neostvarenoj ljubavi Poljakinje i Amerikanca (M. Komorowska i S. Wilson) neposredno nakon II svj. rata — izrazu Zanussijeve zabrinutosti za sudbinu čovjeka u suvremenom svijetu.

Ostali igr. filmovi: *Putovi u noći* (Wege in der Nacht, 1979, u SR Njemačkoj /tv-film prebačen na 35mm vrpce/); *Ugovor* (Kontrakt, 1980); *Kušnja* (Versuchung, 1981, u SR Njemačkoj); *Nedostižna* (Die Unerreichbare, 1982, u SR Njemačkoj); *Imperativ* (L'impératif, 1983, u Francuskoj); *Paradigma* (La pouvoir du mal/Paradigme, 1985, u Francuskoj); *Gdje god da si* (Wherever You Are, 1988, u Poljskoj na engleskom). To. K.

ZAORSKI, Janusz, polj. redatelj (Varšava, 19. IX 1947). Diplomirao režiju (1970) na film. akademiji u Łodzi. Filmom *Pobjeći što prije* (Uciec jak najbliżej, 1972) postaje najmlađi polj. debitant na igr. filmu, iskazavši odmah jednu od karakterističnih odlika svoga stila — vrlo kritičan odnos prema stereotipima društva, ponašanja i mišljenja u okviru čvrste realist. priče. Međunar. ugled stječe svojim 4. filmom *Soba s pogledom na more* (Pokój z widokiem na morze, 1977), analizom granica podnošljivosti miješanja sistema u slobodu, autonomnost i osobnost pojedinca, slabije primljenim u Poljskoj, ali zato nagrađenim Srebrnim leopardom i nagradom FIPRESCI-ja na festivalu u Locarnu; ondje kasnije osvaja i Zlatnog leoparda *Bodenskim jezerom* (Jezioro Bodenskie, 1985), gdje izrazito modernističkim prozedom — kroz sudbine (i maštanja) polj. interniraca u Švicarskoj za II svj. rata — uspostavlja kritički odnos prema polj. mitovima i nacionalnoj romantici. Još veći uspjeh predstavljaju Srebrni medvjed i nagrada FIPRESCI-ja u Berlinu za *Majku kraljeva* (Matka Królów, 1987 /snimljen 1982/), dramatičnu priču iz razdoblja staljinizma. Na sl., vrlo kritičan način odnosi se i prema polj. suvremenosti u thrilleru o korumpiranom sport. krugovima *Nogometni poker* (Piłkarski poker, 1988). Režira i na televiziji.

Ostali igr. filmovi: *Unapređenje* (Awans, 1974); *Partitura za drveni instrument* (Partita na instrum. drewniany, 1975); *Dječja pitanja* (Dziecinne pytania, 1981); *Bariton* (Baryton, 1984). To. K.

ZAPASIEWICZ, Zbigniew, polj. glumac (Varšava, 13. X 1934). Isprva studira kemiju u Varšavi, no 1956. apsolvira glumu na Državnoj kazališnoj školi. Ugled stječe u kazalištu, dok na filmu i televiziji češće nastupa od sredine 60-ih godina. Najzapaženija ostvarenja daje u *Kameleonu* (K. Zanussi, 1976), kao docent koji cinično analizira društ. sistem ali mu se i konformira (najviše glum. priznanje na nacionalnom festivalu u Gdan-sku), te u filmu *Bez narkoze* (A. Wajda, 1978), u kojem prolazi transformaciju od sredovječnog konformista do gubitnika. Zapažen je kao radijski, kaz. i tv-redatelj, a usporedno predaje glumu na kaz. akademiji u Varšavi.

Ostale važnije uloge: *Barijera* (J. Skolimowski, 1966); *Priča o grijehu* (W. Borowczyk, 1975); *Obećana zemlja* (A. Wajda, 1975); *Strast* (S. Rożewicz, 1977); *Putovi u noći* (K. Zanussi, 1979); *Gospodice iz Wilka* (A. Wajda, 1979); *Groznica* (A. Holland, 1981); *Iz jedne daleke zemlje* (K. Zanussi, 1981); *Imperativ* (K. Zanussi, 1983); *Godina mirnog sunca* (K. Zanussi, 1984); *Bariton* (J. Zaorski, 1984); *Slučajnost* (K. Kieslowski,

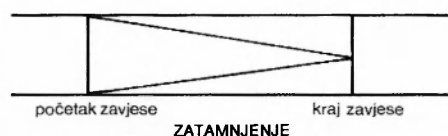
1987 /snimljen 1982/); *Kratki film o ubijanju* (K. Kieslowski, 1987, *cameo*). N. Pc.

ZARHI, Aleksandr Grigorjevič, sovj. redatelj i scenarist (Petrograd /danas Lenjingrad/, 18. II 1908). Završivši 1927. Lenjingradski tehnikum filmske umjetnosti, radi u film. školi Proletkulta. Od 1929. u studiju Sovkino (kasnije Lenfilm), gdje otpočinje scenar., a od 1930. i red. suradnju sa → J. J. Hejficom; do 1950. zajedno režiraju petnaestak igr. i dokum. filmova. Samostalno radi isprva za poduzeće Belarusfil'm u Minsku (u 1. polovici 50-ih godina), a potom za Mosfil'm (od 1957). Prvi uspjeh postiže filmom *Visina* (Vysota, 1957, Glavna nagrada u Karlovym Varyma), suvremenom dramom o monterima na velikim visinama. Svakodnevnicom — uz stanovitte socrealist. natruhe — bave se i filmovi *Ljudi na mostu* (1960) i *Moj mlađi brat* (Moj mlađši brat, 1962, i koscenarist). Temeljnije usmjerenje prema klas. predlošcima i pov. temama donosi mu i međunar. uspjeh: ekranizacija Tolstojeve *Ane Karenine* (Anna Karenina, 1968) sa T. J. Samojlovom u naslovnoj ulozi. Značajnija ostvarenja su mu još *Gradovi i godine* (Goroda i gody, 1974, i koscenarist), adaptacija romana K. A. Fedina, *26 dana iz života Dostojevskoga* (Dvadcat' šest' dneiz iz žizni Dostoevskogo, 1981), biografski isječak o čuvenom piscu (O. A. Strizhenov), te *Cičerin* (1986, i scenarist), portret prvoga nar. komesara SSSR-a. N. Pc.

ZASTAVA FILM, Vojno-filmski centar, ustanova u Beogradu, koja za potrebe oružanih snaga SFRJ (ali i dr. naručitelje) realizira film. i tv-projekte. God. 1948. formirano *Odeljenje za proizvodnju filmova JNA* prerasta 1953. u *Preduzeće za proizvodnju filmova JNA*; od 1954. naziv je *Filmski centar JNA »Zastava film«*. Proizvodi u prvom redu nastavne filmove u svrhu obrazovanja i stručne obuke pripadnika oružanih snaga, no pojedini proizvodi korisni su i dr. strukturama društva (npr. vezano uz ONO i DSZ). Za 41 godinu postojanja u poduzeću je proizvedeno 1075 nastavnih filmova, za što je Z. na međunar. festivalu voj. filma u Versaillesu osvojila 9 nagrada i diploma (od toga 2 gl. nagrade Zlatno sunce: za najbolji film 1975 /»Pas čuvar«, 1973, *Štefana Zagorijana*/ i za selekciju 1977); u toj se film. kategoriji još posebno ističe *Srdan Hadžić*. Od 292 dokum. i kratka igr. filma poduzeća, velik broj dobio je međunar. priznanja (u Mannheimu, Oberhausenu, Berlinu, Krakovu, Veneciji, Londonu, Los Angelesu, New Yorku i dr.); najviše ih je osvojio *Predrag Golubović* »Ratnik«, 1969; »Smrt paora Đurice«, 1971; »Tišine«, 1972; »Biografija Jozefa Šulca«, 1973). Na festivalu kratkometr. filma u Beogradu Z. je osvojila 45 autorskih nagrada, 2 za najbolju selekciju te 4 producent-ske. U poduzeću se debitirali i/ili ostvarili najveće uspehe redatelji *Čoči Michieli*, *Krsto Skanata*, *Stjepan Zaminović*, *Branko Kalačić*, *Stjepan Čikeš*, *Veselin Simović*, *Aleksandar Ilić*, *Branko* i *Đorđe Vukotić*, *Boško Vučinić* i mnogi dr., a ugled je stekao i čitav niz snimatelja, montažera i ton. snimatelja. Z. raspolaze vlastitim laboratorijem te tehnikom za snimanje, umnožavanje, video- i tv-produkciju. Mi. Vić.

ZATAMNENJE, vrsta protežne → *montažne spone*, optički → *specijalni efekt* kod kojeg se film. slika, odn. kadar, sličicu po sličicu postupno zamaćuje, od → potpunog mraka. Postiže se ili u kameri (postupnim zatvaranjem sektora u toku snimanja) ili, danas češći postupak, laboratorijski (u kopirkama — smanjivanjem svjetla). Za razliku od → *odtamnjenja*, koje se koristi na početku

sekvence, Z. se upotrebljava na kraju — kao vrlo efektivna konvencija kojom se sugerira definitivna dovršenost nekoga prikazanog kompleksa zbivanja; s tom svrhom rabi se i na samom završetku filma. Trajanje zatamnjenja (obično do 1–2 sekunde) ovisi o vrsti i ritmu pojedinog filma, ali i o obilježjima prethodno prikazane radnje; dulje Z. tipično sugerira da se → između prikazane radnje i one koja nadolazi u idućoj sekvenci — prošlo neko dulje vremensko razdoblje (točna duljina se iskazuje verbalno ili nekim vremenskim indikatorima). O mjestu i trajanju efekta odlučuju redatelj i montažer. Na radnoj → *kopiji* filma montažer masnom olovkom dogovorenim oznakama obilježuje zatamnjenje: ispred prve i zadnje sličice povuče se okomita linija (od ruba do ruba vrpce), a između njih se ucrtaju 2 kose linije, koje se sužavaju prema zadnjoj sličici zatamnjenja. M. Rod.



ZAUSTAVLJENI POKRET → POKRET U FILMU

ZAVATTINI, Cesare, tal. scenarist i redatelj (Luzzara, 20. IX 1902 — Rim, 18. /negdje 13/ X 1989). Studirao pravo u Parmi; od 1923. internatski odgajatelj i nastavnik, od 1927. novinar, a 1930. vraća se u rodno mjesto i vodi očevu gostionicu. Ubrzo odlazi u Milano, gdje je korektor u izdavačkoj kući Rizzoli, potom kritičar i urednik u Mondadoriju. Prvi njegov scenarij *Dat ću milijun* realizira M. Camerini 1935. Posvetivši se otada scenaristici, ugled stječe filmovima *Sv. Ivan bez glave* (A. Palmeri, 1940), kojim pomaže stvaranju komičarskog *imagea* Totoa, *Naprijed, ima mjesta* (M. Bonnard, 1942), s Rimom kao mjestom radnje te provocirajućim, realist. korištenjem dijalekta, i osobito *Četiri koraka u oblacima* (A. Blasetti, 1942), koji se smatra najavom tal. → neorealizma (u čemu je Zavattinijev scenarij udio presudan). Središnje mjesto i značenje u njegovu stvaralaštvu ima suradnja sa V. De Sicom (22 filma /od 30/); Zavattinijeve postavke o »filmu za malog čovjeka«, svakodnevici kao nadahnuću i prostoru drame, o bogatstvu realnosti koje »samo treba znati vidjeti«, te umj. koegzistenciji sentimentalnosti i ironije, patetike i društ. kritike, imale su u De Sikinju svjetonazoru i red. stilu gotovo idealno utjelovljenje. Prvi film te suradnje je *Djeca nas gledaju* (1943), dok Z. vrhunsku afirmaciju, popularnost i utjecaj doživljava u 4 klas. djela neorealizma: *Čistači cipela* (1946), *Kradljivci bicikla* (1948), za koji je nagrađen godišnjom nagradom tal. kritike Nistri d'Argento, *Čudo u Milanu* (1950) i *Umberto D* (1952); bitne Zavattinijeve scenarije odlike su obuhvatne opservacije tal. naravi i krajolika, satiričnost i mirakuloznost, ponegdje i neskrivena sumornost — ipak u prevladavajućoj humorističkoj impostaciji. Slabljenje zanimanja za neorealiz. motive te preusmjerenja tal. kinematografije zatiču Zavattinija nespremnom na prilagodbe ili nove kreativne premise, pa on do u 80-e godine stereotipizirano varira prethodne invencije (i u nizu komerc. projekata). Vrlo uspješno surađuje još sa P. Germijem (*Svedok*, 1946), R. Castellanim (*Proljeće* je, 1949 /Nastri d'Argento/), A. Blasettijem (*Jedan dan u životu*, 1946; *Fabiola*, 1948; *Prva priča*, 1950 /Nastri d'Argento/), R. Clementom (*Zidovi Malapage*, 1948), L. Viscontijem (*Najljepša*,

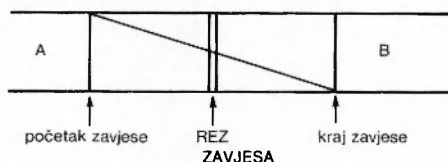
1951), G. De Santisom (*Tragičan lov*, 1947; *Rim, jedanaest sati*, 1952; *Muš za Annu Zaccheo*, 1953) i G. W. Pabstom (*Glas tišine*, 1952); nagradu Nastri d'Argento osvaja još za *Krov* (1955) V. De Sike. Kao supervizor ili redatelj, prema vlastitim je scenarijima realizirao 5 projekata bliskih anketnom filmu i filmu istine.

Ostali važniji filmovi (kao /ko/scenarist): *Osvojena žena* (A. Guarini, 1941); *Don Cesare di Bazan* (R. Freda, 1942); *Strijela u boku* (A. Lattuada, 1945); *Vrata neba* (V. De Sica, 1946); *Mlada ne može čekati* (G. Franciolini, 1949); *Nedjelja u kolo-vozu* (L. Emmer, 1950); *Lakše će deva...* (D. Zampa, 1950); *Kabanica* (A. Lattuada, 1952); *Dobar dan, slone!* (G. Franciolini, 1952); *Zabranjene žene* (G. Amato, 1953); *Setnja* (R. Rascel, 1953); *Stanica Termini* (V. De Sica, 1953); *Napuljsko zlato* (V. De Sica, 1954); *U znaku Venere* (D. Risi, 1955); *Sestra Letizia* (M. Camerini, 1956); *Žena dana* (F. Maselli, 1956); *Ljubav i čarvrljanje* (A. Basseti, 1957); *Crovenilo za usne* (D. Damiani, 1960); *Ciocciara* (V. De Sica, 1960); *Posljednji sud* (V. De Sica, 1961); *Mladi buntovnik* (J. G. Espinosa, 1961); *Boccaccio '70* (omnibus, epizoda V. De Sike, 1962); *Zatočenici Altone* (V. De Sica, 1962); *Bum* (V. De Sica, 1963); *Jučer, danas, sutra* (V. De Sica, 1963); *Novi svijet* (V. De Sica, 1965); *Lov na lisicu* (V. De Sica, 1966); *Sedam puta žena* (V. De Sica, 1967); *Vještice* (omnibus, epizoda L. Viscontija i V. De Sike, 1967); *Ljubavnici/Posljednja ljubav* (V. De Sica, 1968); *Suncokreti* (V. De Sica, 1969); *Kratki praznici* (V. De Sica, 1973).

Al. Pa.

ZAVJESA, vrsta protežne → *montažne spine*, optički → *specijalni efekti* u kojem 1 kadar («slika») prelazi preko drugoga, postupno ga «istiskujući», «brišući» — u horizontalnom, vertikalnom ili (najrjeđe) dijagonalnom smjeru. Granična linija između tih dvaju kadrova može biti oštra ili neoštra. Z. se obično rabi da bi se sugeriralo prolazanje vremena, odn. dovršenost i/ili nepotrebnost daljeg razlaganja prethodnog spleta zbivanja te uzročno-posljedična, temporalno neminovna nužnost prijelaza na novi. Postiže se *brišućom blendom*, odn. uporabom → *maske* i *kontramaske*. Primjenu zavjese određuju redatelj i montažer. Da bi se proces precizno izveo, montažer na radnoj → *kopiji* filma masnom olovkom označi vertikalnom crtom (od ruba do ruba vrpce) početak i kraj efekta zavjese, a zatim te dvije crte spoji jednom kosom.

M. Rod.



ZECCA, Ferdinand, franc. producent i redatelj (Pariz, 1864 — Pariz, 1947). Isprva glumac kompanija Gaumont i Pathe, a od 1901. prihvaća se režije igr. filmova — u skladu s ukusom najšire publike. Za razliku od istraživački nastrojenog → G. Meliesa, Z. je težio komerc. uspjehu, okušavajući se u popularnim žanrovima (osobito komediji); ipak, povremeno se prihvaćao i soc. tema. Oponašajući otkrića drugih (posebno Britanaca), nije razvio neki osobni stil, niti ga je zadržavalo istraživanje film. jezika. Njegovo je najoriginalnije ostvarenje *Povijest jednog zločina* (*Histoire d'un crime*, 1901), prikaz umorstva jednog bankara, te uhićenja i smaknuća ubojice (110 m), a najpoznatije *Žrtve alkoholizma* (*Les victimes de l'alcoolisme*, 1902) prema E. Zoli, ilustrirajući autorovu stalnu težnju za što efikasni-

jim povezivanjem stanovitog realizma sa senzacionalizmom. Od 1905. vrši funkciju umj. direktora Pathéove produkcije (kao supervizor projekata dr. redateljâ), a 1908. postaje i generalni direktor kompanije; pod njegovim vodstvom ona postaje vodeća u svijetu, sa širokim utjecajem na dr. nacionalne kinematografije.

Njegova filmografija ne može se cjelovito rekonstruirati, jer je nemoguće ustanoviti koje je filmove Z. sam režirao, a kojima je bio stručni suradnik ili supervizor. Povjesničari filma obično navode oko 100 naslova koji mu se mogu pripisati, a među njima se ističu: *Osvajanje zraka* (A la conquête de l'air) i *Quo vadis?* iz 1901, *Ali Baba, Katastrofa na Martiniqueu* (Catastrophe à la Martinique), *Oluja u spavaćoj sobi* (Tempête dans une chambre à coucher) i *Mačak u čizmama* (Le chat botté /sa L. Nonguetom/) iz 1902, *Strajk* (La grève) iz 1904, *Isusov život i muka* (La vie et la passion de Jésus-Christ /sa L. Nonguetom/) iz 1905, te *Slučaj Dreyfus* (L'affaire Dreyfus /sa A. Capellanijem/) iz 1907.

Pe. K.

ZEČEVIC, Božidar, film. kritičar, teoretičar, scenarist i redatelj te pisac (Beograd, 2. II 1948). Diplomirao (1972) dramaturgiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu; kao Fulbrightov stipendist studijski boravio u SAD, pripremajući disertaciju o S. Vorkapichu. God. 1967–69. urednik časopisa »Susreti«, 1968–70. »F-a«, a 1969–71. »Vidika«; suosnivač je i urednik časopisa → »Filmograf«, te stalni kritičar »Politika ekspresa«. Film. kritikom i teorijom bavi se (s antropološko-strukturalističkog stajališta) od 1966; od 1981. asistent je za teoriju filma na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu. Objavljuje u gotovo svim jugosl. filmskim časopisima, kao i u inozemstvu (SAD, SSSR, Vel. Britanija, Italija, Poljska, Španjolska). Dobitnik je nagrade za film. kritiku »Susreta« (1967), nagrade za esej SSOJ-a (1969), te Zlatnog pera jugoslovenske filmske kritike Instituta za film (1968). Autor je i redatelj niza programa na radiju i televiziji, kao i scenarist i redatelj dokum. filmova. Kao dramatičar dobitnik je godišnje Nagrade »Ben Akiba« Udruženja dramskih pisaca Srbije za kaz. komad *Pivara* (1981). Bio je upravnik Muzeja jugoslovenske kinoteke (1976–81).

An. Pet.

ZEFFIRELLI, Franco, tal. redatelj, scenarist, scenograf i producent (Firenca, 12. II 1923). Studirao arhitekturu u Francuskoj, ali se naumio posvetiti kaz. glumi (pojavljuje se u nekoliko kaz. komada u režiji L. Viscontija). Od 1945. radi kao scenograf i kostimograf u dramama i operama, postupno prelazeći na režiju; postavama klas. djela kazališta i opere diljem svijeta (Milano, Rim, London, New York i dr.) stječe velik ugled. Na filmu počinje djelovati kao asistent redatelja (npr. L. Viscontija, V. De Sike, R. Rosselinija i M. Antonionija). Kao redatelj debitira sentimentalnom komedijom *Kemping* (Camping, 1957), a svojim je filmovima najčešće (ko)scenarist i (ko)producent (ponekad i scenograf). Proslavlja se ekranizacijama Shakespeareovih komada *Ukroćena goropadnica* (The Taming of the Shrew, 1967) i *Romeo i Julija* (Romeo and Juliet, 1968, godišnja nagrada tal. kritike Nastri d'Argento za režiju, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) u suradnji s am. odnosno brit. produkcijama. U prvom redu teatarski stvaralac, sljedeći film snima 1973: *Brat Sunce, sestra Mjesec* (Fratello Sole, sorella Luna), životopis sv. Franje Asiškog. Značaj relig. tema u njegovu opusu potvrđuje i *Isus iz Nazareta* (Jesus of Nazareth, 1978, dvodjelni tv-film prebačen na 35mm vrpcu). Uspjehe je ostvario još melodramom *Sampion* (The Champ, 1979,

u SAD), *remakeom* istoimenog filma K. Vidora iz 1931, te filmovanim operama *Traviata* (La traviata, 1983) i *Othello* (1986). Njegov ambiciozni biografski film *Mladi Toscanini* (Young Toscanini, 1988, u SAD) kritiziran je zbog kičeskog pristupa (kao i pojedina ranija ostvarenja). Glumio je u filmu *Poslanik Angelina* (1947) L. Zamppe. Režira i dokum. filmove.

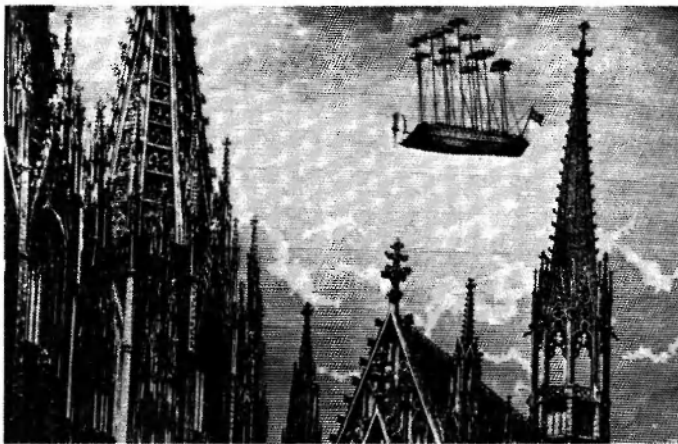
Ostali igr. filmovi: *La bohème* (1965); *Ljubav bez kraja* (Endless Love, 1981, u SAD). B. Vid.

ZEMAN, Borivoj, čehosl. redatelj i scenarist (Prag, 6. III 1912). Nakon srednje škole dr. službenik. Filmom se počinje baviti kao scenarist i pisac tekstova za kratkometr. filmove. Dobivši 1936. nagradu na natječaju za scenarij, angažiran je u Pragu; ubrzo potom prelazi u Zlin (danas Gottwaldow), gdje do kraja II svj. rata piše scenarije i režira kratkometr. propagandne i obrazovne filmove. Nakon toga kao scenarist i redatelj glumaca surađuje sa K. Zemanom u kratkometr. filmu *Božićni san* (Vánoční sen, 1945), koji — zbog uspjele kombinacije lutaka i živih protagonista — stječe svjetski ugled. To mu omogućuje režiju vlastitoga igr. filma s radnjom iz vremena okupacije — *Mala priča* (Mala historie, 1946), no značajnija je psihol. studija o strahu i hrabrosti *Mrtvi među živima* (Mrtvy mezi živými, 1946, sa E. Klossom) — jedan od prvih čehosl. filmova oslobođenih teatralnosti, kojim Z. u igr. strukturu uvodi postupke slične dokumentarističkim. Izuzetna popularnost filma *Znate li za slobodan stan?* (Nevíte o byte?, 1947) rezultira time da Z. nastavlja snimati uglavnom lake komedije. Ipak, najveći uspjeh ostvaruje *Umišljenom princezom* (Pyšná princezna, 1952), začetakom žanra film. bajke (u kojem je čehosl. kinematografija posljednjih desetljeća jedna od vodećih u svijetu), kao i kasnije parodijom am. filma strave *Morrisvilleski fantom* (Fantom Morrisvillů, 1966). Usporedo i dalje djeluje kao scenarist za dr. redatelje (npr. H. Tyrlovu). Radi i na televiziji.

Ostali važniji igr. filmovi: *Gospodin Novak* (Pan Novak, 1949); *Dozvola s anđelom* (Dovolená s Andělem, 1952); *Anđeo u brdima* (Anđel na horách, 1954); *Bio jednom jedan kralj* (Byl jednou jeden král, 1955); *Peti kotač kola* (Paté kolo u vozu, 1958).

To. K.

ZEMAN, Karel, čehosl. redatelj, scenarist i majstor spec. efekata (Ostřoměř, 3. XI 1910 — 1989). Nakon više komercijalističke škole, 1930–36. radi u čehosl. predstavništvu u Francuskoj. Potom se bavi aranžiranjem izloga i izložbi te crtanjem reklamnih plakata, preko čega 1943. dospijeva na film. Isprva stvara konvencionalna djela u tradiciji češ. lutkarstva. Prvo mu je originalnije ostvarenje *Inspiracija* (Inspirace, 1949), gdje animira figure od stakla, a još je značajnije *Blago ptičjeg otoka* (Poklad ptačih ostrava, 1952), u kojem kombinira crt. i lut. animaciju, najavljujući time svoje kasnije vrlo složene eksperimente. U cjelovečernjem filmu *Putovanje u prethistoriju* (Cesta do pravěku, 1954) kombinira žive glumce s animacijom. Njegov najveći uspjeh, ujedno i najsloženiji pothvat, predstavlja *Pronalazak propasti* (Vynález zkázy, 1957, Grand Prix na Svjetskoj izložbi u Bruxellesu). Taj dugometr. projekt prema manje poznatom romanu J. Vernea *Prema zastavi*, o izumitelju koji se da zavesti i stupa u službu Zla, alegorijska je fantazija (donekle i u suprotnosti sa službenom ideologijom) izvedena spojem artifičijelne (npr. gravure iz XIX st. /da bi se asociiralo na Verneovo doba/) i prirodne scenografije, animacije i živih glumaca, uz iznimno uspjele spec. efekte (autor sâm Z.); po mišlje-



K. ZEMAN, Pronalazak propasti

nju mnogih povjesničara filma, u tom je djelu »čovjek postao integralnim dijelom slike«. Slijedi dalji cjelovečernji film *Barun Prašil* (Baron Prašil, 1962) o zgodama baruna Münchhausena, te novi veliki uspjeh *Lakrdijaševa priča* (Blaznova kronika, 1964), mirotvorni film s pričom iz Tridesetgodšnjeg rata, o seljaku koji se izdaje za lakrdijaša i traži zemlju u kojoj vlada mir; postojećoj složenoj metodi Z. dodaje i piksilaciju. Usporedo je i dalje realizirao kratkometr. projekte: npr. seriju *Gospodin Prokoup* (1947–59) s najpopularnijim lut. junakom CSSR. Značajno je ostvarenje i *Čarobnjakov učenik* (Carodějův učeň, 1977), s gl. likom Sindbadom Pomorcem (protagonistom i nekih njegovih kratkometr. filmova), kojim se vraća klas. animaciji. Radio je i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Božićni san* (Vanocni sen, 1945, sa B. Zemanom); *Ukradeni dirizabl* (Okrađena vzducholod, 1967); *Arka gospodina Servadaca* (Archa pana Servadaca/Na komete, 1970). LIT.: M. Benešová, Karel Zeman, Praha 1968; J. Horejší, Karel Zeman, Praha 1970; S. Asemín, Fantastičeský kinomir Karela Zemana, Moskva 1979.

An. Pet.

ZERDESKI, Risto-Zerde, film. glumac i producent (Prilep, 5. VIII 1906 — Zagreb, 1. V 1970). Iz bogate trg. porodice, što mu omogućuje da se već od rane mladosti posveti kazalištu (kasnije i filmu). Naslijedio je ovdje bogatstvo, 1922. dolazi u Zagreb i pohađa školu za film. glumce. God. 1927. postaje sufinancijer film. poduzeća Đ. Berkeša, u čijem filmu *Njih dva* (1927) glumi 2 gl. muške uloge. Ubrzo potom vraća se u Makedoniju i otkupljuje kino braće Manaki u Bitolju; s prekidima ga vodi sve do poratnih godina, izuzetnu pažnju posvećujući kvaliteti repertoara. II. P.

ZETA FILM, radna organizacija za promet i proizvodnju filmova, osnovana 1. VIII 1956. sa sjedištem u Budvi, te s predstavništvima u Beogradu i Zagrebu. Utemeljena kao distribucija, uvozila je do 20 naslova godišnje. Već od samih početaka sudjeluje i u film. proizvodnji, surađujući s Lovćen filmom i Filmskim studijom Titograd (*Svadba*, 1973, R. Šaranovića; *Vrhovi Zelengore*, 1976, Z. Velimirovića; *Beštije*, 1977, Z. Nikolića). Od 1. X 1978. Z. — uz poslove uvoza i distribucije filmova — preuzima cjelokupnu film. proizvodnju u Crnoj Gori. Mi. Vič.

ZETTERLING, Maj, šved. redateljica i glumica (Vasterås, 24. V. 1925). Učila pjevanje na Muzičkoj akademiji i glumu u školi Kraljevskoga dramskog kazališta u Stockholmu (na čijoj se sceni 1945–48. ističe u Ibsenovim dramama). Na filmu debitira već 1941; od uloge nesretne djevojke u *Mučenju* (A. Sjöberg, 1944) postaje jedna od najpopularnijih šved. glumica, a s partnerom A. Kjellinom tvori i najomiljeniji glum. par (npr.

još *Iris* i *poručnikovo srce* A. Sjöberga i *Poslije rose dolazi kiša* G. Edgrena, oba 1946). Plavokosa, privlačna »nordijskog« tipa, ubrzo se nameće i stranim producentima, pa od 1947 (kao njem. nevjesta u poratnoj Engleskoj u *Friedi B. Dearde* nastupa u Vel. Britaniji, kasnije i u SAD. God. 1960. počinje režirati na BBC-ju, dok 1963. režira prvi kinemat. film — dokumentarnu *Igru rata* (The War Game /nagrada u Veneciji) o dvojici dječaka koji se bore za pušku-igračku, koja najavljuje čuveni istoimeni film → P. Watkinsa iz 1966. Njezin prvi cjelovečernji igr. film *Ljubavni par* (Älskande par, 1964), inspiriran odlomcima iz romana A. von Krusenstjerne, o 3 žene koje se u rodilištu prisjećaju okolnosti pod kojima su ostale trudne, pokazuje — uz zamjetan utjecaj I. Bergmana — nekoliko glumački proživljenih i uvjerljivo režiranih situacija. U idućem filmu *Noćne igre* (Nattlek, 1965), priči o bogatašu (K. Hjelm) koji kroz noćne more (*flash-backovi*) nastoji shvatiti suštinu svoje opsesije pokojnom majkom, obrađuje probleme psih. veza među ljudima. Nakon još jednoga uspijelog filma, *Djevojke* (Flickorna, 1968), dugo vremena režira samo na televiziji (u Vel. Britaniji i Švedskoj). Igr. filmu se vraća tek 80-ih godina (npr. *Amorosa*, 1986, o šved. književnici A. von Krusenstjerne).

Ostali važniji filmovi (kao glumica): *Glazba u tami* (I. Bergman, 1948); *Život tek počinje* (G. Molander, 1948); *Portret iz života* (T. Fisher, 1948); *Pakao je rasprodan* (M. Anderson, 1951); *Pokucaj o drvo* (M. Frank i N. Panama, 1954); *Zlato* (M. Robson, 1955); *Glavna atrakcija* (D. Petrie, 1962); *Za igru je potrebno dvoje* (S. Gilliat, 1962); *Vještice* (N. Roeg, 1990).

Ostali važniji filmovi (kao redateljica): *Doktor Glas* (Doctor Glas, 1969, u Danskoj); *Scrubbers* (1982, u Vel. Britaniji).

V. Pet.

ZIDARIĆ, Krešimir, kaz., film. i tv-glumac (Te- arce, Makedonija, 20. II 1933). Odrastao u Vukovaru, gdje je vodio amatersku kaz. družinu. Diplomiravši na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu, od 1956. angažiran je u Dramskom kazalištu (kasnije DK »Gavella«), kojem je bio i direktor; glumio je i na dr. zagrebačkim scenama, kao i u neformalnim skupinama. Ostvario je velik broj karakternih uloga klas. i suvremenog repertoara; za svoj rad dobio je brojne nagrade (Sterijina nagrada, Nagrada »Vladimir Nazor«, Gavellina nagrada i dr.). Na filmu debitira 1956. Iako mu je kazalište najvažnije, ostvario je više zapaženih film. (karakternih) uloga — uglavnom »ljudi iz naroda« (npr. nasilnoga provincijskog moćnika u *Predstavi Hamleta u selu Mrđuša Donja*, 1973, K. Papića /ponovivši kaz. uspjeh iz Teatra itd/). Glumi i u koprodukcijским filmovima (npr. *Austerlitz*, 1960, A. Gancea), kao i na

televiziji (npr. mini-serija *Tomo Bakran* po M. Krležu, tv-serije *Kad je mač krojio pravdu*, *Kuda idu divlje svinje* te *Mačak pod šljemom* i film *Snadi se, družo*, 1982, B. Makarovića).

Njegov sin **Ranko Zidarić** također je glumac.

Ostale važnije uloge: *Vlak bez voznog reda* (V. Bulajić, 1959); *Deveti krug* (F. Štiglic, 1960); *Breza* (A. Babaja, 1967); *Divlji anđeli* (F. Hadžić, 1969); *Deps* (A. Vrdoljak, 1974); *Kuća* (B. Žižić, 1975); *Horvatorov izbor* (E. Galić, 1985); *Krvopijci* (D. Šorak, 1989).

D. Mov.

ZIDI, Claude, franc. redatelj, scenarist i snimatelj (Pariz, 25. VI 1934). Film. karijeru otpočinje kao asistent snimatelja, a djeluje i kao gegmen. Snimatelj od 1970 (*Elise ili pravi život* M. Dracha), već iduće godine dobiva priliku da režira (svojim je projektima uvijek i /ko/scenarist). Odlučuje se za komedije s vodećim franc. komičarima: grupom Les Charlots (npr. *Veseli regnuti* — Les bidasses en folie, 1971; *Obračun kod robne kuće* — Le grand bazar, 1973), P. Richardom (*Najlutiću se!* — La moutarde me monte au nez, 1974; *Luda trka* — La course à l'échelle, 1975), L. de Funèsom (*Nije šija nego vrat* — L'aile ou la cuisse, 1976; *Zanesenjak* — La zizanie, 1978) i Colucheom (*Inspektor Baksuz* — Inspecteur La Bavure, 1980; *Operacija Banzai* — Banzai, 1983); ogledao se i u omladinskoj komediji (npr. *Mangupi polažu maturu* — Les sous-doués, 1980), kao i u onoj s elementima akcionog filma (*Životinja* — L'animal, 1977 /sa J.-P. Belmondoom/; *Četiri zlikovca* — L'association des malfaiteurs, 1987). Jedan od vodećih komerc. redatelja Francuske (tek 2 financ. neuspjeha od 19 filmova /do 1990/), tek povremeno se iskazuje kao ambiciozan sineast, stječući i priznanja kritike: osobito policijskom dramom *Pokvareni policajci* (Les ripoux, 1984) sa Ph. Noiretom, kojim osvaja César za najbolji film i režiju (1990. režira i nastavak *Pokvareni policajci protiv pokvarenih policajaca* — Ripoux contre ripoux), te vizualno atraktivnom ljubavnom pričom *Dvoje* (Deux, 1989) sa M. Detersom i G. Depardieuom. Mi. Sr.

ZIEFF, Howard, am. redatelj. Film. karijeru otpočinje kao asistent redatelja. Već u njegovu debitantskom filmu *Klizavo* (Slither, 1972) zapaža se — iako se u osnovi radi o thrilleru — sklonost komediji; idućim projektom *Kaz zapada* (Hearts of the West, 1975), o klas. Hollywoodu nij. razdoblja, tom se žanru u potpunosti posvećuje. Daljim komedijama (*Kućne posjete* — House Calls, 1978; *Glavni događaj* — The Main Event, 1979; *Judy u uniformi* — Private Benjamin, 1981; *Nevjerno tvoja* — Unfaithfully Yours, 1984 /remake istoimene klas. komedije P. Sturgesa iz 1948/; *Ekipa iz snova* — The Dream Team, 1989) nailazi na oprečne ocjene kritike, ali uglavnom ostvaruje komerc. uspjehe. Režira i na televiziji. Red.

ZINNEMANN, Fred, am. redatelj austrijsko-žid. podrijetla (Beč, 29. IV 1907). Pohađao pravni fakultet i konzervatorij u Beču, a 1928/29. École Technique de Photographie et de Cinématographie u Parizu. U 20-im godinama asistent je snimatelja u eksperimentalnim (npr. *Marš strojeva*, 1928, E. Deslawa) i dokum. filmovima (npr. *Ljudi u nedjelju*, 1929, R. Siodmaka i E. G. Ulmeharta), potom odlazi u SAD. God. 1929. sa R. J. Flahertyjem u SSSR-u otpočinje dokum. film o sibirskim nomadima (nedovršen), a po povratku je asistent redatelja i redatelj kratkometr. filmova u Hollywoodu (kompanija MGM /gdje ostaje do 1948/, potom razne tvrtke); ističu se dijelovi serije *Zločin se ne isplati*, te posebno dokum. film *Da bi majke mogle preživjeti* (That Mothers Might Live, 1938), za koji je nagrađen Oscarom.

F. ZINNEMANN, *Odavde do vječnosti* (M. Clift i F. Sinatra)

Dokumentarističko iskustvo vrlo je značajno za njegov cjelokupan dalji rad. U takvom je stilu i njegov red. debi na igr. filmu: *Mreže* (Redes, 1936, sa E. Gómezom Murielom) snimljene u Meksiku. Nakon prvih nezapaženih hollywoodskih projekata, poznat postaje filmom *Sedmi križ* (The Seventh Cross, 1944) po romanu A. Seghers, o bijegu skupine logoraša iz faš. logora. Već u tom djelu Z. načinje temu nasilja i usamljenosti čovjeka u borbi protiv institucionaliziranog Zla, karakterističnu za svoj opus. Nastavlja je filmovima *Djeca Evrope* (The Search/Die Gezeichneten, 1948, u Švicarskoj), o djeci napuštenoj nakon II svj. rata, *Nasilje* (Act of Violence, 1948), thrillerom s motivom osvete (ratnog invalida izdajici iz logora), *Ljudi* (The Men, 1950), o ratnom invalidu (M. Brando) u konfliktu sa samim sobom i s okolicom, te *Teresa* (1951), o bijedi prvih poratnih godina u Evropi (dijelom i pod utjecajem tal. → neorealizma). Slijedi klas. vestern *Točno u podne* (High Noon, 1952, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) sa G. Cooperom u gl. ulozi, građen na osnovama evr. tradicije klas. tragedije, dosljedno ostvarenog načela jedinstva mjesta, vremena i radnje, djelo koje se i tematski i dramaturški smatra jednim od modela žanra, što ga Z. — služeći se vrlo reduciranim izražajnim sredstvima (muz. lajtmotiv D. Tiomkina pojačava koherenciju izlaganja) i promišljenom montažom — uzdiže do univerzalne vrijednosti; budući da prikazuje usamljenost pojedinca vođenog dubokom etičnošću (i ravnodušnošću okoline), film posredno svjedoči o moralnim krizama am. društva u doba makartizma. Za idući film, sugestivnu (iako »ublaženu«) ekranizaciju romana J. Jonesa *Odavde do vječnosti* (From Here to Eternity, 1953), nagrađen je Oscarom za najbolji film i režiju. Nakon osrednjeg prijema musicala *Oklahoma!* (1955) prema R. Rodgersu i O. Hammersteinu, Z. se vraća problemski ambicioznijim sadržajima. *Sešir pun kiše* (A Hatful of Rain, 1957), prema kaz. komadu M. V. Gazza, bavi se narkomanijom, *Priča o opatici* (The Nun's Story, 1959, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) studija je čovjekova podvrgavanja vjeri i njenim institucijama, a *Lutalice* (The Sundowners, 1960, nominacija za Oscar za najbolji film i režiju) lirska kronika obitelji koja od posla do posla luta au-

stral. prostranstvima. Sljedeći projekti povratak su ratnoj i polit. tematici: *I dođe dan osvete* (Behold a Pale Horse, 1964), prema romanu E. Pressburgera, potcijenjena je priča o sudionici- ma španj. građanskog rata, osuda frankizma; adaptacijom romana R. Bolta (dijelom u obliku sudske drame) *Čovjek za sva vremena* (A Man for All Seasons, 1966), o kušnjama Th. Morea, ponovno osvaja Oscar za najbolji film i režiju, kao i nagradu Britanske filmske akademije; *Šakal* (The Day of the Jackal, 1972), prema romanu F. Forsyth, jedan je od najboljih akcionih polit.-thrillera; *Julia* (1977), s radnjom u Berlinu u doba nacizma, adaptacija je memoara L. Hellman. Režirao je (do 1982) 22 igr. filma; započeo je film *Starac i more* (1957), koji je dovršio i potpisao J. Sturges.

Z. je u am. film unio evr. problematiku opterećenosti poviješću, politikom i ratom. U prvoj fazi sklon unošenju dokumentarističkih komponenti u igr. filmove, od svoga prijelomnog djela *Točno u podne* ustraje na montažnoj preciznosti, proračunatosti ritma i tempa, ponekad s velikim naporom prema diskretnoj, samozatajnoj režiji, što je uzrokovalo ocjenu dijela (autorske) kritike da je njegov opus »stilski bezličan«. Ipak, svojim se najboljim djelima svrstao među vrhunske am. redatelje poratnog razdoblja (uz J. Hustona, G. Stevensa, B. Wildera i W. Wylera).

Ostali važniji igr. filmovi: *Oči u noći* (Eyes in the Night, 1942); *Sudionik na svadbi* (The Member of the Wedding, 1953); *Pet rujanskih dana* (Five Days in September, 1982).

LIT.: R. Griffith, Fred Zinnemann, New York 1958; G. Phillips, The Movie Makers: Artists in an Industry, Chicago 1973; C. Foreman, High Noon, New York 1971.

V. Maj.

ZNAK, FILMSKI, semiološki termin. P. Guiraud, sa stanovišta opće nauke o znacima, definira znak kao »stimulus, tj. čulnu supstancu, čiju mentalnu sliku naš duh vezuje uz sliku drugog stimulusa koju treba da oživi u cilju opštenja«, G. Bettetini ga određuje kao provednika komunikacije koji stoji na mjestu nečega drugog, i to drugo predstavlja i zamjenjuje, dok ga Tz. Todorov vidi »kao celinu koja: 1) može da postane opažljiva i 2) za određenu grupu korisnika u samoj sebi označava jedno odsustvo«. Dio znaka koji može postati opažljiv naziva se *označavajućim*

ili *označiteljem*, a onaj odsutni *označenim*, dok je njihov odnos *značenje*. Za te iste relacije L. Hjelmslev koristi termine *plan izraza* i *plan sadržaja*; proces njihova zajedničkoga djelovanja za Ch. Morrisa je *semioza*. Posebna vrsta znaka je *ikonički znak*, »koji u bilo kojem pogledu liči na ono što označava« (Morris), »ona vrsta znaka koja podstiče u korisniku komunikacije perceptivnu shemu veoma sličnu onoj koju bi kod njega podstakao neposredni dodir sa stvarnim predmetom« (Bettetini), što bi značilo da je označavajuće motivirano označenim. Sa stanovišta ovih definicija, znak u filmu bi bio vizualni ili auditivni ikonički znak. Međutim, sporno pitanje u semiologiji filma jest da li Z. kao »najmanja značenjska jedinica« u film. → strukturi uopće postoji. R. Barthes smatra da je film »pun obrađenih i sređenih znakova«, ali da ne predstavlja »čisto semiološko polje«, tj. da nije načinjen samo od znakova, nego se oni javljaju »u prisustvu ekspresije« kao povremene i marginalne »traumatske celine«; pri tom, osnovni nosioci označavajućega su dekor, kostim, pejzaž, muzika i geste, a označeno »ima konceptuelni karakter, ono je jedna ideja; postoji samo u sećanju gledaoca, a označavajuće ga samo aktualizuje, priziva, ne dajući njegovu definiciju«; Z. može biti *retorički*, ako je uzet iz neke vrste kolektivnog rječnika koji je obrađen tradicijom ili potječe iz simbolike univerzalnoga tipa koja se manje ili više nesvjesno usvaja, i *otkačeni*, gdje je »analogija u neku ruku napukla i neočekivana«, pa »estetska vrednost filma zavisi od distance koju autor uspostavlja između oblika znaka i njegove sadržine, a da ipak ostane u granicama shvatljivoga«. Za P. P. Pasolinija znaci u filmu također postoje; kadar je ravan monemu u govornom jeziku: on je, dakle, znak. U. Eco vidi znake najprije kao sastojke fotograma samog za sebe: za njega su ikonički znaci »ljudski nos, oko, kvadratna površina«; zatim, kao sastojke kretanja slike, njene kinezike, gdje se javljaju u obliku gestikulaturnih značenjskih jedinica ili *kinemorfa*: poprečni pokreti glave koji označavaju poricanje, vertikalni pokreti za potvrđivanje, itd. Slično misli i J. M. Lotman: »Film ima i leksiku — fotografije ljudi i predmeta postaju znaci tih ljudi i predmeta i obavljaju funkciju leksičkih jedinica«; »semiotika gesta i mimike predstavlja, međutim, poseban problem«. I za J.-M. Petersa znak »čini prikazanu stvar samo vidljivom, ali na način koji snažno odstupa od vidljivosti neke stvari *in natura*. Slika poznaje određeni stepen apstrakcije i uvek postoji neka distance između slike i odslikanoga. Slika nije duplikat odslikanoga, već znak u kojem se odslikano shvata«. Nasuprot ovoj »ravni odslikavanja ili pogleda kamere«, postoji još i razina na kojoj »pogled kamere« nestaje, a umjesto njega nastupa simbolično značenje. To je razina jedinstva sloja odslikavanja i sloja predstavljanja. P. Wollen, opet, nasljeđujući »drugom trihotomiju znakova« što ju je ustanovio Ch. Sanders Peirce, nalazi da estetsko bogatstvo filma prističe iz okolnosti da se u njegovom znaku istovremeno sreću sve 3 značenjske dimenzije: *indeksna*, *ikonička* i *simbolička*. U filmu su, istina, indeksni i ikonički aspekti nadmoćniji, a simboličko je ograničeno i sekundarno, ali je »naročito važno da se prizna prisustvo simboličke — dakle conceptuelne — dimenzije filma«. J. Mitry, međutim, tvrdi da se film ne služi nemotiviranim znacima i simbolima, pa ni da slika nije, kao što riječ jest, znak »po sebi«, niti je znak bilo čega: »ona pokazuje, i to je sve«; zato je film jezik bez znakova, ali ne i bez označavajućih, jer »filmsko označavajuće (kada je reč o konotaciji) nikada nije slika, kon-

kretna stvar, nego odnos»; implikacije nisu, kao u govornom jeziku, normativne, već »posledica razumevanja, procenjivanja, a nikako ozakonjenog izraza /.../ i pravila koja taj izraz podrazumeva«. Ch. Metz, opet, poriče svaku mogućnost nalaženja jedinstvene najmanje značenjske jedinice u filmu: »Kinematografski znak ne postoji. /.../ Ni u kinematografskome medijumu (kao ni bilo gde) ne postoji vrhovni kod koji bi svoje uvek iste minimalne jedinice nametnuo svim delovima svih filmova: filmovi nude jednu tekstuelnu površinu — vremensku i prostornu u isto vreme — jedno tkanje u kojem višestruki kodovi, svaki za sebe, kroje svoje minimalne jedinice«. Sl. nesporazumi postoje i u odnosu na artikulaciju filma. znaka. Dok za Metza u filmu ne postoji dvostruka artikulacija, jer film. slika ne može se podijeliti na manje distinktivne jedinice koje ne bi imale predstavljajuću funkciju (što bi odgovaralo drugoj artikulaciji u govoru, razini fonema), a pri tom čak ni sam → kadar nije jednak prvoj artikulaciji (razini monema, najmanje distinktivne govorne značenjske jedinice), jer je uvijek »jedna aktualizacija« koja više odgovara rečenici nego riječi, dotle Pasolini tvrdi da se i u filmu manifestira dvostruka artikulacija: razina *kinema* je ona na kojoj se izdvajaju »najmanje jedinice filmskog jezika, /.../ realni objekti koji komponuju kadar«, a također i »forme i realne radnje, i ona odgovara fonemama, dok su njihovi spojevi u celinu kadra jednaki monemama u govornom jeziku«. Metz je s pravom obarao ovu teoriju argumentom da Pasolini-jevi kinemi nisu neznačenjski elementi, jer i dalje nose predstavljajuće značenje: ako iz slike 3 psa odsječemo jednog, još će ostati slika 2 psa. Eco ide i dalje, tvrdeći da film poznaje 3 artikulacije u nekoliko dimenzija: u razini fotograma javljale bi se ikoničke *seme*, sinkronijski kombinirane predodžbe koje čine ikoničke cjeline (npr. visoki plavokosi čovjek obučen u svijetlo odijelo, i sl.), djeljive na *ikoničke znake*, manje predstavljajuće cjeline koje se ne rastavljaju na još manje takve jedinice (nos, oko, površina stola), a koji, opet, podliježu podjeli na *ikoničke figure*, ustanovljene na osnovu perceptivnih kodova, koje nemaju predstavljajuće značenje, a distinktivne su među sobom (kutovi, odnosi svjetlosti i sjene, odnosi figura-pozadina, i sl.); sa stanovišta kinezike postoje *kinezičke seme*, koje bi predstavljale blokove ponašanja ili složenih kretanja; ove bi se dijelile na *kinemorfe* — kinetičke znake što predstavljaju značenjske pokrete, a ovi bi se sastojali od *kinezičkih figura* — faza kretanja u fotogramima; tu bi se još priključivale i posebne artikulacije govornog jezika, muzike, itd. Inače, skoro sva tradic. semiološka učenja o filmu slažu se da je film. slika analogijska pojava, čak i onda kada u konotaciji značenje nastaje iz konteksta: značenjske jedinice ne gube ništa od svoje ikoničnosti i kada ostvaruju neko dublje ili simboličko značenje: u tom bi svijetu i li denotativni film. znak, ukoliko se prihvata njegovo postojanje, bio analogijski, a takav bi ostao i uključen u konotaciju. Du. S.

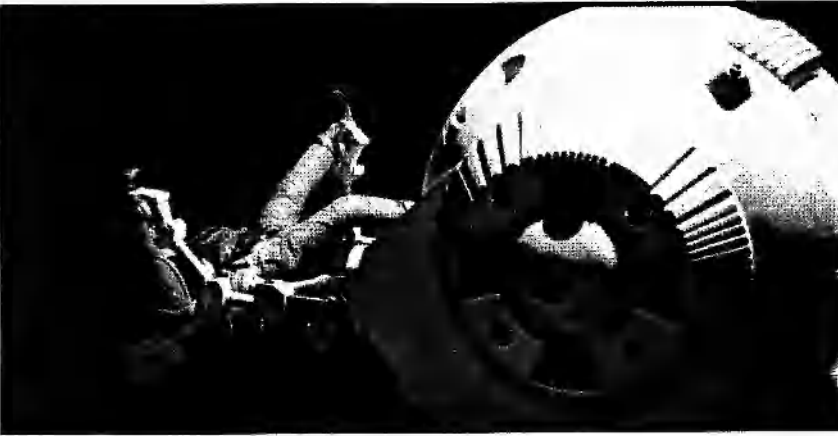
ZNANSTVENOFANTASTIČNI FILM, također **naučnofantastični film** (u uporabi je i engl. naziv *science fiction* /akr. SF/), žanr igr. filma s područja → *fantastike na filmu*, čija se poetika temelji na opoziciji iskustvenih, znanostu potvrđenih činjenica i onih začudnih, znanstveno tek hipotetskih ili »marginalnih«, koje su plod mašte (»fantastičke«), odn. na suprotstavljanju poznatoga i vjerojatnoga s tek (eventualno) mogućim, a u sferi koja priziva znanstvenu verifikaciju. Te hipoteze izvode se i razvijaju bilo iz sadržaja tzv. prirodnih, egzaktnih znanosti (fizike, kemije,

biologije, medicine, astronomije, kibernetike i dr.), što je prevladavalo u počecima razvitka žanra, bilo iz tzv. društvenih znanosti (sociologije, /para/psihologije, politologije, arheologije i dr.), što se uglavnom počelo obrađivati tek u kasnijim fazama SF-a. U žanru postoji čitav niz klasifikacija (*podžanrova*) — s obzirom na »polazišnu znanost«, pa i odnos prema znanosti uopće (afirmativan, skeptičan, ironijski i sl.); tako su rašireni, npr., *politički science fiction*, *utopijski science fiction*, (*post*)*apokaliptički science fiction* i dr., no — s obzirom na osnovni sadržaj i tip radnje — djela žanra mogla bi se dijeliti i na ona koja »fantastički« tretiraju *prostor* i ona koja »fantastički« tretiraju *vrijeme*, odn. na *filmove putovanja kroz prostor* i *putovanja kroz vrijeme* (slično knjiž. produkciji u žanru). Takvi, često isprepleteni tematski korpusi i tipovi osnovnog zbivanja, na filmu su se specifično razvijali zahvaljujući mediju imanentnoj mogućnosti preobrazbe pojavnoga u fiz. realnosti, njezinih prostornih karakteristika (→ PROSTOR, FILMSKI) i njenih vremenskih obilježja (→ POKRET U FILMU; VRIJEME, FILMSKO); to se — i jedno, i drugo — osobito uočljivo iskazuje kroz uporabu tzv. → *specijalnih efekata*, s pomoću kojih se prikazivanju (→ PRIKAZIVANJE, FILMSKO) pridaje fantastička dimenzija. Ti korpusi najčešće su se oblikovali u strukturama tipičnoga *pustolovnog, akcionog filma*, koji su osiguravali dalju populističku kvalitetu; same znanstvene hipoteze nisu presudno utjecale na bitne strukturne karakteristike žanra.

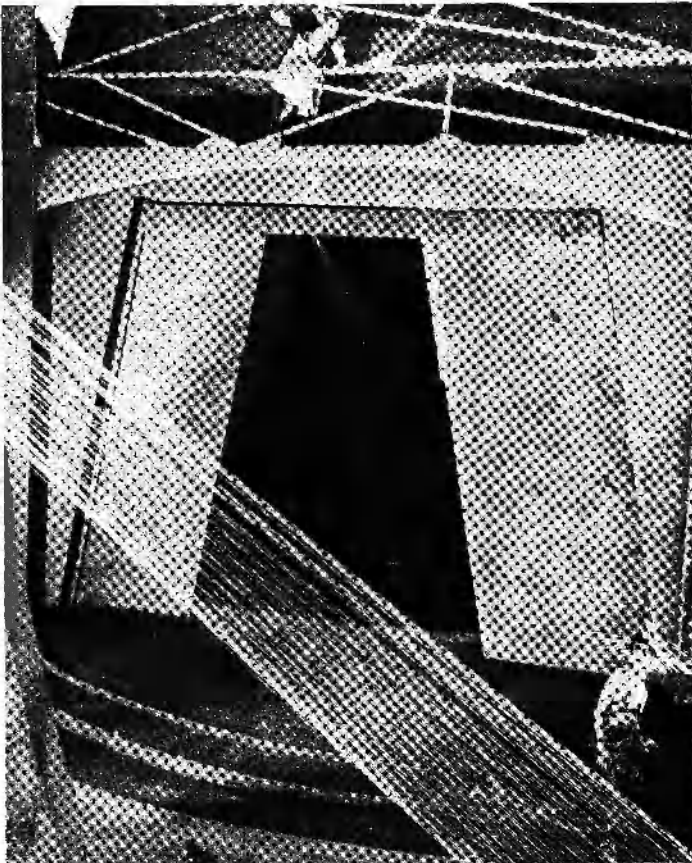
Razvitak žanra na filmu određuje više činilaca: pojava medija koincidira s naglim razvojem prirodnih znanosti (čiji je i sam film produkt); razvitku žanra podstrek je i već značajna tradicija i popularnost znanstvenofantastične književnosti (npr. *Jules Verne* i *Herbert G. Wells* /njegov klas. roman »Vremenski stroj« objavljen je iste, 1895. godine, kada je održana i prva kinemat. projekcija/); napokon, film osvjeđuje o znanstvenim dometima najizvrsnije — »fantastičkim« transformacijama zbiljskih prizora. Stoga, već i mnogi anonimni pionirski filmovi, s raznim trikovima, rudimentarno su znanstvenofantastični (prilog tezi da je SF najstariji film. žanr), a oni jačaju i tadašnji optimizam u svezi sa znanostu kao rješavateljem važnih problema čovječanstva.

Iako je *H. G. Wells* u spomenutom romanu skicirao audiovizualni multimedijски doživljaj putovanja kroz vrijeme (i sa *Robertom W. Paulom* planirao film), prvi eminentno u žanru stvara *Georges Meliès* — »Putovanje na Mjesec« (1902) prema romanima *Vernea* i *Wellsa*, dakle s temom osvajanja prostranstva izvan Zemlje (jednom od najeksploatiranih u žanru). No, dok se taj i dr. *Meliès*ovi projekti »iscrpljuju« u fantastičkomu samog filma — spec. efektima i studijskim prizorima (što nadgrađuju *Ferdinand Zecca* i *Louis Feuillade*), prvi fantastički film u realistički dočaranom prizoru nastaje u Vel. Britaniji — »Uništavatelj zrakoplova« (1909) u produkciji *Charlesa Urbana*, 20-minutni o kataklizmi Londona. Komponentu psiholojske fantastike prvi uspješnije uvodi *Abel Gance* u filmu »Ludilo doktora Tubea« (1915), o ludom znanstveniku (česti lik u žanru). Najveći doprinos SF-u daje ipak njem. kinematografija u (pred)ekspresionističkom razdoblju, kada se sa fantastički elementi bogatije motiviraju, izražajnije oblikuju i u jačoj mjeri reperkuriraju na sudbine junaka, a izražavaju i skepsu u svezi s uporabom znanosti i razvitkom društva. Osobito su značajni filmovi → »Golem« (1914) *Henrika Galeena* i *Paula Wegenera*, → »Homunculus« (1916) *Otta Ripperta* (o biću stvorenom od čovje-

ka — dalja česta tema žanra), »Kabinet doktora Caligarija« (1919) *Roberta Wienea* i »Doktor Mabuse kockar« (1922) *Fritza Langa*, svi s elementima med., psihoanalitičke fantastike, te — kao najznačajniji — *Langov* »Metropolis« (1927), »predorwellijanska« vizija svijeta budućnosti, film socijalno-polit. fantastike. Istaknut doprinos žanru daju 20-ih godina i djela sovj. redatelja *Leva V. Kuļešova* i posebno *Jakova A. Protazanova* (»Aelita«, 1924). Poč. zv. razdoblja, 30-ih godina, dolazi do stagnacije SF-a; komponente znanstvene fantastike najčešće se susreću u filmovima strave (npr. → *Frankenstein*), dok je najambicioznije ostvarenje u samom žanru »Ono što će doći« (1936) *Williamu C. Meziase*, po romanu i scenariju *H. G. Wellsa* (javljaju se i SF-serijali /npr. → »Flash Gordon«). Nakon II svj. rata do procvata žanra dolazi 1950–58. u SAD — u atmosferi nuklearne opasnosti i hladnog rata, zbog čega je učestala tema invazije Zemlje iz svemira (uglavnom od neprijateljskih, pogibeljnih bića), što se tumači kao implicitni izraz straha od komunizma (»crvene opasnosti«); najznačajnija djela stvaraju *Jack Arnold*, *Byron Haskin*, tandem *Howard Hawks/Christian Nyby*, *Kurt Neumann*, *Don Siegel*, *Fred M. Wilcox* i *Robert Wise*. U istom razdoblju SF »oživljuje« i u dr. zemljama (npr. filmovi *Inoshira Honde* u Japanu), često s elementima filma strave — daljeg »simptoma« straha od zlorabe znanstvenih otkrića, najizrazitije u Vel. Britaniji (djela *Vala Guesta* i *Rogera Cornana*, odn. kompanije *Hammer*). Na prijelazu u 60-e godine javljaju se prvi razglašeni filmovi (post)apokaliptične fantastike (npr. »Posljednja obala«, 1959, *Stanleyja Kramera* i »Prokleti«, 1961, *Josepha Loseya* /kasnije još djela *Johna Badhama*, *Richarda Fleischera*, *Nicholasa Meyera* i *Franklina J. Schaffnera*, serija »Pobješnjeli Max« *Georgea Millera*). Nakon kraćega »detantovskog« prekida, u razdoblju međunar. političkih kriza 60-ih godina SF doživljuje novu razvojnu fazu, u kojoj postaje — komplementarno eksplicitnoj angažiranosti → političkog filma — reprezentativni produkt film. industrije: u ambicioznom, društveno i politički pretencioznim visokobudžetnim produkcijama, često ekranizacijama najutjecajnijih pisaca SF-a (npr. *Raya Bradburyja*, *Anthonyja Burgessa*, *Arthura C. Clarkea* i *Michaela Crichtona*). Gotovo cijelo desetljeće dominira *Stanley Kubrick* filmovima »Doktor Strangelove« (1964) s temom atomskog rata, »2001: Odiseja u svemiru« (1968), kulturnim djelom koje teži usvojiti shvaćanja suvremene fizike o vremenu i prostoru, te »Paklena naranča« (1971), vizijom represivnog društva budućnosti. Mimoilazeći tipičnu ikonografiju žanra, djela polemičkog apela ostvaruju predstavnici franc. novog vala: *Jean-Luc Godard* (»Alphaville« — pustolovine Lemmyja Cautiona«, 1965) i *François Truffaut* (»Fahrenheit 451«, 1966). Prijelaz u 80-e godine obilježuju novi filmovi »svemirske« tematike: »Rat zvijezda« (1977) *Georgea Lucasa*, u kojem se začinje i novi trend stvaranja nove mitologije, te »Bliski susreti treće vrste« (1977) *Stevena Spielberga*, s motivom potrebe komuniciranja s izvanzemalcima. S ovakvom tematikom »alternativnih svjetova« interferira ona, dominantna u razdoblju, o »alternativnim bićima« (stvorenim od čovjeka, prijelaznim oblicima između čovjeka i stroja, greškom nastalim monstrumima /općenito u sferi elektronike, kibernetike i genetike/); npr. u djelima *Davidu Cronenbergu* i *Ridleyja Scotta*. U vremenu iznimne popularnosti žanra učestali su i *remake*ovi klas. ostvarenja SF-a (npr. filmovi *Johna Carpentera* i *Philipa Kaufmana*), kao i ekranizacije stripova



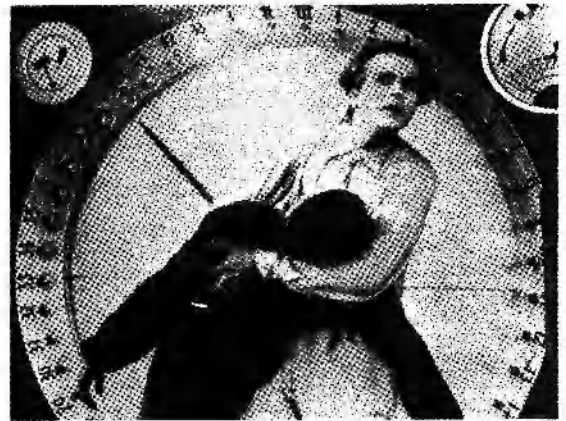
S. KUBRICK, 2001: *Odišaja u svemiru*



J. A. PROTAZANOV, *Aelita*



S. SPIELBERG, *Bliski susreti treće vrste*



F. LANG, *Metropolis*



R. SCOTT, *Istrebiljivač*



R. SCOTT, *Osmi putnik*

s poznatim junacima (npr. »Superman« i »Batman« /redatelji *Richard Donner* i *Richard Lester*, odn. *Tim Burton*/). Razvitak elektronike omogućio je spec. efekte gotovo »neslućenih« dometa (npr. majstori trika *Ray Harryhausen*, *Carlo Rambaldi*, *Matthew* i *Richard Yuricich*, *Zoran Perisic*, *Douglas Trumbull* i mnogi dr.), što je također značajno pridonijelo spektakularnosti i popularnosti žanra (čiji filmovi preuzimaju primat na komerc. → ljestvicama uspješnosti /i godišnjim, i svih vremena/).

LIT.: *J. Stelzer*, *Les images de la science-fiction*, Paris s.a.; *J. Baxter*, *Science Fiction in the Cinema*, London 1970; *R. Munić*, *Fantastika na filmu I-III*, Beograd 1971-73; *R. Cipolla*, *Cronache del futuro: Il cinema di fantascienza*, Genova 1979; *P. Nicholls*, *Encyclopedia of Science Fiction*, Garden City 1979; *D. Saleh*, *Science Fiction Gold. Classics of the 1950ies*, New York 1979; *R. Meyers*, *The World of Fantasy Films*, South Brunswick 1980; *C. V. Sobchak*, *The Limits of Infinity: The American Science Fiction Film 1950-1975*, London 1980; *D. Huston*, *Science Fiction Heroes*, New York 1980; *F. Pohl*, *Science Fiction Studies in Film*, New York 1981; *G. Wright*, *The Science Fiction Image*, New York 1982; *R. M. Hahn/V. Jansen*, *Lexicon des Science Fiction Films* (720 Filme von 1902. bis 1983), München 1983; *Ch. Hellmann*, *Der Science Fiction Film*, München 1983; *P. Nicholls/D. Langford* (urednici), *The Science in Science Fiction*, New York 1983. Da. Me.

ZOETROP, također **zoetrope** ili **zoethrope**, optička igračka iz razdoblja što prethodi kinematografiji, koju je 1833. usavršio engl. matematičar *William George Horner* (1786 — 1837). Zasniiva se na konstrukciji šupljeg valjka koji se može okretati raznim brzinama, a u gornjem dijelu ima izrezane proreze koji su usporedni s osi okretanja; na donjem dijelu unutrašnje stijenke zalijepljen je papir na kojem su nacrtani pokreti u fazama; kada se — nakon zakretanja cilindra — gleda kroz proreze, stvara se iluzija kontinuiranog pokreta. Iako je u svoje vrijeme oduševljavao promatrače, Z. je pokazivao i veliku manjkavost: služio je samo za individualno gledanje. K. Mik.

ZOGRAFSKI, **Tomislav**, skladatelj (Veles /danas Titov Veles/, 29. III 1934). Diplomirao na Muzičkoj akademiji u Beogradu; već za studija isticao se skladanjem vrlo složenih muz. formi. Na filmu od 1960. kada piše muziku za više dokum. filmova. Mnogo je značajniji njegov doprinos na polju igr. filma: *Pod istim nebom* (1964) Lj. Georgievskog i M. Stamenkovića, *Dani iskušenja* (1965) i *Najduži put* (1976) B. Gapa, *Ukleti smo*, *Irina* (1973) K. Angelovskog, za čiju je sugestivnu partituru na festivalu u Puli nagrađen Zlatnom arenom, te *Presuda* (1977) T. Popova. Jedan je od najplodnijih, najčešće izvođenih i najviše nagrađivanih mak. skladatelja. G. Va.

ZOOM-MIKROFON, vrsta mikrofona kojemu se može kontinuirano mijenjati obuhvatni kut, tj. veličina zv. prostora koji prima. S takvim se

mikrofonom praktično ostvaruje psihofiziološko svojstvo sluha da od ukupnoga zv. prostora izdvaja zvukove (*fonoekstrakcija*), odn. usredotočuje pažnju na samo neke od njih. To se postiže s pomoću kamere s ugrađenim zoom-mikrofonom, tako što se ručkom kojom se pokreće zoom-objektiv kamere, istodobno pomiče sistem zoom-mikrofona i mijenja njegov obuhvatni kut.

Z., konstruiran 1980. u jap. tvrtki JVC, sastoji se od 3 jednake mikrofonske membrane od kojih je treća, pozadinska (ona bliže snimatelju), okrenuta suprotno od zv. izvora za prijem zvuka sa stražnje strane. Promjenom razmaka D između dviju membrana i istodobnom regulacijom jačine el. signala svake membrane, postiže se promjena obuhvatnog kuta mikrofona. Jedan krajnji položaj zoom-mikrofona odgovara kuglastoj usmjernoj karakteristici s obuhvatnim kutom 360°, u kojem mikrofoni prima istom osjetljivošću zvuk iz svih smjerova u prostoru. Drugi krajnji položaj omogućuje primanje samo središnjeg dijela zv. prostora, unutar kuta od oko 60°; u tom su položaju potisnuti zvukovi koji dolaze sa strane i izvan tog kuta snimanja. Njegovom primjenom u film. snimanju postiže se ujednačenost »veličina« zv. i vizualnog prostora. Z. Sc.

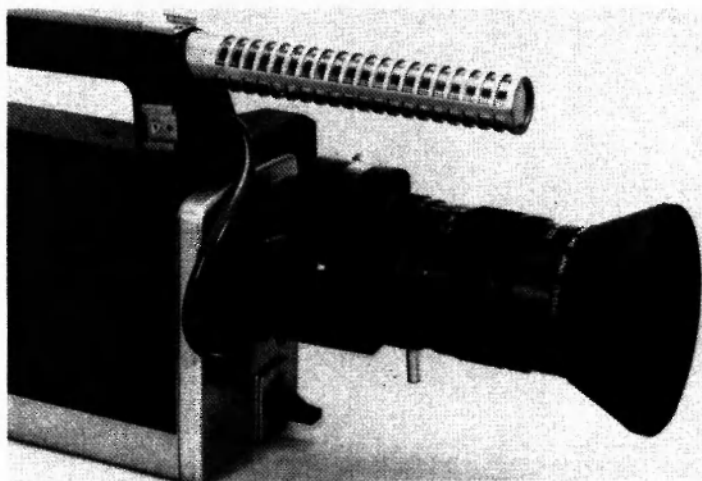
ZOOM-OBJEKTIV → OBJEKTIVI

ZORA FILM, film. poduzeće iz Zagreba. Nastalo je iz poduzeća *Nastavni film*, oformljenog 1. VII 1947 (rješenjem sav. vlade) kao poduzeće sav. značaja za proizvodnju nastavno-prosvjetnih filmova; djeluje, kroz rad desetak entuzijasta, zapravo već od 1945, a naizmjenice su ga vodili *Josip Jelinčić* i *Vjekoslav Smetko*, radeći uglavnom bez oslonca o tradiciju → *Škole narodnog zdravlja*. Naziv *Zora film* uzet je 1953. U toku svog postojanja, kao najjači jugosl. proizvođač obrazovnih filmova, proizvelo je 355 projekata kratkog metra: obrazovnih (nastavnih, instruktivnih i popularno-znanstvenih), dokum., kratkih igr., lut. i crtanih (npr. prvi u boji »Crvenkapica«, 1955, *Nikole Kostelca* i *Aleksandra Marksa*); osim toga, Z. je 1961. proizvela i 3 cjelovečernja igr. filma: »Carevo novo ruho« *Ante Babaje*, »Igre na skelama« *Srećka Weyganda* i »Veliko suđenje« *Fedora Skubonje*. U razdoblju svog djelovanja Z. je proizvela 46,62% hrv. produkcije kratkog metra (odn. 12,60% jugoslavenske); najjače su proizvodne godine bile 1951. i 1957, sa 40 odn. 41 projektom. Filmovi poduzeća plasirani su i na međunar. tržište, a na inozemnim (Salzburg, Ciudad de México, Berlin, Rim, Tours, Oberhausen, London, Venecija, Cannes i dr.) i domaćim festivalima (Pula, Beograd, Zagreb i dr.) osvojene su brojne nagrade. Iz maloga, amat. kolektiva Z. je

prerasla u poduzeće koje je proizvodilo i dijafilmove (oko 1400 naslova svih namjena), te posjedovalo profesionalnu obradbu filmova (prvi programi Televizije Zagreb obrađivani su 1956. u Zora filmu). U trenutku kada je kadrovski (105 zaposlenih), tehnički i organizacijski došla do vrhunca, Z. se upustila u preambiciozne projekte (cjelovečernje filmove), što je jedan od gl. razloga njezinog prestanka s radom 1963 (kapacitete i kadrove preuzela su poduzeća *Zagreb film* i *Jadran film*). Uz spomenute, za Zora film su osobito uspješno radili redatelji *Mate Bogdanović*, *Obrad Glušević*, *Oldrich Kadrnka*, *Milan Luks*, *Dušan Makavejev*, *Branko M. Marjanović*, *Rudolf Sremec*, *Sime Simatović*, *Stjepan Velić* i mnogi dr. poznati sineasti. K. Hr.

ZORRO (španj. lisac), nadimak odn. konspirativno ime gl. lika romana »Prokletstvo Capistrana« (1919) am. pisca *Johnstona McCullyja*: španj. plemić *don Diego Vere* koji dolazi u tada španj. Californiju i ondje se — maskiran, u crnom ogrtaču, ostavljajući nakon svojih pothvata (donekle u stilu → *Robina Hooda*) znak *Z(orro)* — bori protiv tiranskog guvernera štiteći seljake (u privatnom životu glumi nespretnjaka). Bio je povod za više filmova osvete odn. »ogrtča i bodeža« — zahvaljujući uspjehu prvoga »U znaku Zorroa« (1920) *Freda Nibloa*, za kompaniju *United Artists* (u gl. uloji bravurozni *Douglas Fairbanks* /i producent/; slijedio je nastavak »Don Q., sin Zorroa« (1925) *Donald Crispa*. U zv. razdoblju kompanija *Republic* kao svoj prvi film u boji proizvodi niskobudžetnoga »Ođvažnog caballera« (1936) *Wellsa Roota*, potom serijale »Osvetnici dolaze« (1936) s *Robertom Livingstonom*, »Zorro ponovno jaši« (1937) s *Johnom Carrollom* i »Zorrova borbeni legija« (1940) s *Reedom Handleyjem*. Iste godine *Rouben Mamoulian* režira zv. remake Niblova filma — »U znaku Zorroa« s *Tyroneom Powerom*. U 40-im godinama nastaju još 3 serijala (»Zorrov crni bič«, 1944; »Zorrov sin«, 1947; »Zorrov duh«, 1949). Iščekavanjem serijalâ poč. 50-ih godina proizvedena su 3 filma s tim junakom, dok u Italiji *Mario Soldati* realizira parodiju »Zorrov san« (1951) s *Walterom Chiarijem*. God. 1960. kompanija *Walta Disneyja* snima tv-seriju s glumcem *Guyom Williamsom*, prema kojoj je kompiliran i film »U znaku Zorroa« *Normana i Lewisa R. Fosterâ*. Poč. 60-ih godina u Španjolskoj i Italiji snimljeno je 5 filmova s tim junakom — kao svojevrсна prethodnica tzv. špageti-vesterna. U 70-im godinama javljaju se još 2 filma, od kojih je uspjela francusko-tal. koprodukcija »Zorro« (1975) *Duccia Tessarija*, s *Alainom Delonom*, dok *Peter Medak* u SAD režira parodiju »Zorro, homoseksualni vitez« (1981) s *Georgiom Hamiltonom*. An. Pet.

ZSIGMOND, **Vilmos** ili **William**, am. snimatelj madž. podrijetla (16. VI 1930). Član A. S. C. God. 1951-55. pohađao Akademiju za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti. Emigriravši 1956 (s kolegom sa studija L. Kovacsom) u SAD, sa sobom donosi dokum. film o rev. gibanjima u Mađarskoj. Isprva fotograf i laboratorijski tehničar, potom snimatelj na televiziji (obrazovnih programa i reklama), a na filmu od 1963; do poč. 70-ih godina snima dokum. i niskobudžetne igr. filmove. Kao i Kovacs, u am. filmsku fotografiju unosi novosti: prekida s klas. funkcionalnim fotogr. stilom i u filmove uvodi neoštre kadrove, snimke s mekocrtajem, kadrove snimljene u protusvjetlu, istraživanja u tretmanu boja, postojeće i miješano svjetlo, i dr. Posebno se ističe fotografijom koja preferira zatečeno svjetlo u eksterijeru (snima zimi, po kiši i snijegu) i interijeru, pri niskim



ZOOM-MIKROFON



V. ZSIGMOND.
Lovac na jele-
ne (red. M. Ci-
mino)

razinama svjetla i punom otvoru objektiva, na visokoosjetljivoj vrpici kojoj je naknadnim postupkom (*flashingom*) još podignuta osjetljivost (npr. *Kockar i bludnica*, 1971, R. Altmana); fotografija zrnate strukture, te sukob toplog interijera i hladnog eksterijera, svjedoče i o njegovoj individualnoj viziji djela. U sl. stilu snimljeni su i *Oslabađanje* (J. Boorman, 1972), *Privatni detektiv* (R. Altman, 1973) te *Lovac na jele* (M. Cimino, 1978), koji Zs. smatra svojim najboljim ostvarenjem: zbog realističnosti (od postojećeg svjetla ili njegove savršene imitacije /prizori u čeličani, vješto miješanje dnevnoga i umjetnog svjetla u sceni vjenčanja/ do korištenja kamere iz ruke u prizoru borbe na rijeci). Oscarom je nagrađen za film *Bliski susreti treće vrste* (S. Spielberg, 1977), iako je u njegovoj realizaciji sudjelovalo i više dr. snimatelja. Jedan je od snimatelja kulturnoga dokumentarnog filma *Posljednji valcer* (1978) M. Scorsesea.

Ostali važniji igr. filmovi: *Kauboj bez mira* (P. Fonda, 1971); *Prividenja* (R. Altman, 1972); *Strašilo* (J. Schatzberg, 1973); *Ljubav samo do ponoći* (M. Rydell, 1973); *Texas-ekspres* (S. Spielberg, 1974); *Opsesija* (B. De Palma, 1976); *Dandy, prava američka djevojka* (J. Schatzberg, 1976); *Ruža* (M. Rydell, 1979, sa C. Hallom); *Vrata raja* (M. Cimino, 1980); *Pucanj nije brisan* (B. De Palma, 1981); *Baksuzi* (D. Siegel, 1982); *Nema malih ljubavi* (J. Schatzberg, 1984); *Rijeka* (M. Rydell, 1984); *Vještice iz Eastwicksa* (G. Miller, 1987); *Debeljko i Mali Dječak* (R. Joffé, 1989); *Dva Jakea* (J. Nicholson, 1990).

K. Mik.

ZSOMBOLYAI, János, madž. snimatelj i redatelj (Budimpešta, 30. I 1939). Diplomirao kameru (1963) na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti. Karijeru otpočinje na televiziji; na film prelazi 1966. Radeći za vodeće madž. redatelje P. Bacsóa (*Ljeto na brijegu*, 1967; *Hitac u glavu*, 1968; *Krunski sojedok*, 1970; *Proboj*, 1971; *Sadašnje vrijeme*, 1972; *Treći pokušaj*, 1973), J. Herskóa (*Zdravo, Vera*, 1967; *N.N. andeo smrti*, 1970), P. Sándora (*Lutak na zidu*, 1967; *Volite Emiliju Odori!*, 1969), P. Gábora (*Zabranjeno područje*, 1968; *Obzor*, 1971), I. Gaála (*Mrtvi krajolik*, 1971), Zs. Kézdi-Kovácsa (*Dragi susjed*, 1979; *Pravo na nadu*, 1981), R. Szörénya (*Sretna Nova godina!*, 1979) i dr., stječe i međunar. ugled. Od sredine 70-ih godina povremeno i režira igr. filmove (npr. *Ne naginji se kroz prozor* — Kihajolni veszeljes, 1978).

K. Mik.

ZUBČEVIĆ, Darko, film. kritičar (Zagreb, 3. XII 1948). Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike — kao izraziti zastupnik — autorske kritike — objavljuje od 1970. u studentskoj periodici, te u dr. tjednicima

i časopisima (npr. »Prolog«, »Film«, »Filmska kultura«, »Danas«). Za filmskopublicističku djelatnost dobio je 1975. Nagradu »Sedam sekretara SKOJ-a«. God. 1975–85. objavio je u magazinu »Start« niz zapaženih intervjua s istaknutim svjetskim sineastima, a 1973–85. niz većih eseja na III programu Radio-Zagreba. Jedan je od pokretača i urednika zagrebačkog časopisa — »Film«. Radio je i kao asistent redatelja (*Ljubica*, 1978, K. Golika i *Tajna Nikole Tesle*, 1980, K. Papića). Od 1981. urednik je i kritičar film. rubrike tjednika »Studio«.

An. Pet.

ZUKOR, Adolph, am. producent madžarsko-žid. podrijetla (Ricse, 7. I 1873 — Los Angeles, 10. IV 1976). Unuk rabina, siročić od ranog djetinjstva. Sa 15 godina imigrira u SAD, gdje je krznarski naučnik, potom 4 godine trgovac krznom. God. 1903. u New Yorku otvara tzv. *penny arcade* (prolaz sa tzv. *peep-showom*), u koju se nakon 2 godine uključuje vlasnik lanca kinematografa M. Loew; u tom lancu Z. će kasnije postati financ. voditelj (*treasurer*). Odvojivši se 1912. od Loewa, Z. osniva tvrtku *Engadine Corporation* — radi distribucije franc. filma *Kraljica Elizabeta* (L. Mercanton, 1912) sa S. Bernhardt; ohrabren zaradom, iste godine osniva produkcijsku kompaniju *Famous Players* koja — pod geslom »glasoviti glumci u glasovitim komadima« (*famous players in famous plays*) — proizvodi filmove koji su, s jedne strane, imitacija tendencija franc. kuće — Film d'Art (jer se ekraniziraju uspjele kaz. predstave s istaknutim kaz. glumcima, privlačeći ih tako filmu /npr. M. Pickford/), a s druge cjelovečernjim filmovima razvija tu vrstu programa u SAD (gdje još uvijek dominiraju kratkometražni). God. 1916. udružuje se s *Feature Play Company* J. L. Laskyja i postaje predsjednik nove tvrtke (kao i kasnije iz nje nastale kompanije — *Paramount*). Postupno istiskujući Laskyja, 20-ih godina efektivno rukovodi Paramountovom produkcijom; vodeći položaj gubi 1935, kada ga na mjestu predsjednika smjenjuje B. Balaban. Otada je predsjednik kompanijina upravnog odbora, zadržavši se na toj poziciji — kao najstariji aktivni hollywoodski boss — sve do smrti (u 103. godini). Na dodjeli 1949 (za 1948) nagrađen je specijalnim Oscarom za svoj doprinos film. industriji. God. 1953. objavio je autobiografiju *Publika nikad nema krivo* (The Public Is Never Wrong).

LIT.: N. Zierold, The Moguls, New York 1969; B. Rosenberg/H. Silverstein, The Real Tinsel, New York 1970.

VI. T.

ZUŁAWSKI, Andrzej, poljsko-franc. redatelj, scenarist i pisac (Lavov, Ukrajinska SSR, 22. XI 1940). Sin pjesnika i scenarista Mirosława Z. Nakon II svj. rata s obitelji živi u ČSSR-u

i Francuskoj (gdje studira na visokoj film. školi IDHEC). Film. karijeru otpočinje u Poljskoj kao asistent A. Wajde; istodobno se bavi književnošću i novinarstvom (osobito film. kritikom). Kao redatelj debitira 1967. na televiziji. Njegov prvi igr. film *Treći dio noći* (Trzecia część nocy, 1972), prema očevoj noveli, neobično je oblikovanje ratne teme: gl. junaku Nijemci su pobili cijelu obitelj, pa on teško nalazi razloga za nastavak života; Z. odbacuje akcionost te nastoji prikazati duševna stanja i moralne dileme, s dotjeranim vizualnim oblikovanjem koje ponekad prelazi u baroknost, približavajući se nadrealist., hermetičkoj liniji polj. filma (npr. T. Konwickog i K. Zanussija). I pored takvog stila, njegov idući film *Đavao* (Diabel, 1973), s radnjom iz XVIII st., zabranjen je zbog asocijacija na studentske nemire 1968: gl. junak izlazi iz ludnice, a čovjek koji mu pomaže da se uključi u život — ukazujući na loše strane društva — zapravo je policajac. Svoj stil dotjeruje u franc. produkciji *Važno je voljeti* (L'important c'est d'aimer, 1974) sa R. Schneider u gl. ulozi. I idući polj. film *Na srebrnom globusu* (Na srebrnym globie, 1976) zabranjen je, pa se prikazuje tek u 2. polovici 80-ih godina. Najveći je odjek polučio — i pored potpuno suprotnih ocjena kritike, te slabijeg odziva publike — francusko-zapadnonjem. koprodukcijom *Posestvenost* (Possession, 1981, nagrađivan u Cannesu), sa I. Adjani, na temu bračne nevjere, čiji prijelaz u fantastiku i horor (monstrum u blizini berlinskog zida) i opet donosi elemente nadrealizma i ekspresionizma. Započeo je film *Tuga i ljepota* (Tristesse et beauté, 1986), koji je dovršila i potpisala J. Fleury. Deljuje i kao scenarist za dr. redatelje (npr. *Ljubavna bolest*, 1987, J. Deraya).

Ostali igr. filmovi: *Javna žena* (La femme publique, 1983); *Luckasta ljubav* (L'amour braque, 1984); *Moje su noći ljepše od vaših dana* (Mes nuits sont plus belles que vos jours, 1988); *Boris Godunov* (1989, sniman u SFRJ).

To. K.

ZUPAN, Jože, glumac (Ljubljana, 25. VIII 1909 — Ljubljana, 13. XI 1980). Do 1947. bankovni službenik i glumac-amater. Nakon audicije postaje član drame Slovenskega narodnog gledališča u Ljubljani, u kojem ostaje do umirovljenja (1964). Nakon uloge u prvomu slov. cjelovečernjem filmu *Na svojoj zemlji* (F. Stiglic, 1948), odigrao je (osobito 60-ih i 70-ih godina) više od 50 karakternih uloga u domaćim i koprodukcijskim filmovima. Njegovim se najboljim ostvarenjima smatraju uloge antifaš. župnika u komediji *Toga ljepog dana* (F. Stiglic, 1962), seljaka — oca 3 sina u *Luci* (F. Kosmač, 1965) i »gastarbajtera« u filmu *Istim se putem ne vraćaj* (J. Babič, 1965). Iako — zbog zvučnoga, dubokog glasa, »narodske« fizionomije i simpatične pojave — predestiniran za pozitivne likove, istaknuo se i kao negativac — šumar u filmu za djecu *Pastirčiči* (F. Stiglic, 1973). Od 1928. surađuje na Radio-Ljubljani, kasnije glumi i na televiziji (Nagrada Prešernovega sklada 1971). Bio je poznat i kao interpret poezije.

Ostale važnije uloge: *Tri priče* (omnibus, epizoda J. Kavčiča, 1965); *Ples na kiši* (B. Hladnik, 1961); *Minuta za umorstvo* (J. Kavčič, 1962); *Samonikli* (I. Pretnar, 1963); *Amandus* (F. Stiglic, 1966); *Nizvodno od sunca* (F. Škubonja, 1969); *Doviljivi Kekec* (J. Gale, 1969); *S druge strane* (J. Gale, 1970); *Crveno klasje* (Ž. Pavlovič, 1970); *Let mrtve ptice* (Z. Pavlovič, 1973); *Divota prašine* (M. Ljubič, 1975).

R. Šu.

ZUPAN, Vitomil, književnik i scenarist (Ljubljana, 18. I 1914 — Ljubljana, 14. V 1987). Borac

NOB-e, na oslobođenim teritorijama sudjelovao u kult. aktivnostima (skečevi, jednočinke i dr.). Po oslobođenju ugled stječe novelom *Andante patetico* (1945) i dramom *Stvar Julija Trajbasa* (1947); nakon toga na montiranom je procesu osuđen na 7 godina zatvora. Do 1968, kada romanom *Vrata iz maglovitog grada* (Vrata iz meglene-ga mesta) započinje njegova knjiž. zrelost, napisao je oko 50 scenarija za domaće i koprodukcij-ske filmove, od kojih je samo manji broj i realiziran. Njegov umj. potencijal osobito je iskazan u kaz. komadima te romanima (vodeći je slov. prozaik svoje generacije); po romanu *Menuet za gitaru* (Menuet za gitaro) realiziran je kontroverzni film *Doviđenja u sljedećem ratu* (Ž. Pavlović, 1980) — po scenariju D. Jančara. Primio je najznačajniji slov. priznanje Prešernovu nagradu (1984), a 1973. bio predlagan za Nobelovu.

Važniji (realizirani) scenariji: *Pet minuta raja* (I. Pretnar, 1959); *Sreća dolazi u devet* (N. Tanhofer, 1961); *Sjenke slave* (V. Bjenjaš, 1962, po svojoj drami *Barbara Nives*); *Nas auto* (F. Cap, 1962); *Peta zasjeda* (F. Kosmač, 1968); *Maskarada* (B. Hladnik, 1971 i integralna verzija iz 1983); *Idealist* (I. Pretnar, 1976). R. Šu.



MILENA ZUPANČIČ

ZUPANČIČ, Milena, film., kaz. i tv-glumica (Jesenice, 18. XII 1946). Diplomiravši na Akademiji za gledalište, film, radio in televiziju u Ljubljani, od 1969. u angažmanu je u vodećim slov. kazalištima, gdje se ističe repertoarom široka raspona (nagrađivana i slov. i jugosl. nagradama). Na filmu debitira 1970 (*S one strane* J. Galea), dok prvo zapaženije ostvarenje daje 1971 (*Mrtva lađa* R. Ranfla). Osobito uspješno surađuje sa M. Klopčičem, u čijim filmovima sugestivno oblikuje (uglavnom) tragične ženske sudbine: od čistih i jednostavnih seoskih djevojaka (*Cvijeće u jesen*, 1973 /Srebrna arena u Puli, Carica Teodora u Nišu/), preko suzdržanih mladih žena (*Strah*, 1974; *Traženja*, 1979) ili ogorčenih i nezadovoljenih (*Udovica Karolina Zašler*, 1976 /Zlatna arena u Puli, Čele kula u Nišu/), do karakternih likova zrele dobi (*Djedovina/Naslijeđe*, 1984; *Moj tata, socijalistički kulak*, 1987). Vrlo se istaknula još likom ambiciozne mlade žene u *Idealistu* (1976) I. Pretnara, za što je nagrađena Zlatnom arenom u Puli i Caricom Teodorom u Nišu, te dramskom ulogom u *Christophorosu* (1985) A. Mlakara, za koju prima Caricu Teodoru. Kao jedna od vodećih (i najviše nagrađivanih) jugosl. filmskih glumica 70-ih godina, nastupa i izvan Slovenije: osobito zapaženo u filmovima *Novinar* (F. Hađžić, 1979) i *Dečko koji obećava* (M. Radivojević, 1981). Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Moja draga Iza* (V. Duletić, 1979); *Grč* (B. Sprajc, 1979); *Igmanski marš*

(Z. Šotra, 1983); *Pejzaži u magli* (J. Jovanović, 1983); *Pazi šta radiš/Maturanti* (M. Jelić, 1984); *Maja i Svemirko* (J. Kavčič, 1988). Lj. N.

ZURLINI, Valerio, tal. redatelj i scenarist (Bologna, 19. III 1926 — Verona, 27. X 1982). Studirao pravo i povijest umjetnosti u Rimu. Prema filmu ga usmjeruje aktivnost u studentskom kazalištu. God. 1948–54. režira oko 15 dokum. filmova, iskazavši dar opserviranja urbanih društ. skupina u neobičnim okolnostima (npr. *Boksači* — Pugilatori, 1951 /o boksačkim aspirantima s periferije/, i *Trgovina licima* — Il mercato delle facce, 1952 /o prijavljivanju za statistice u Cinecittà/). Na igr. filmu debitira komedijom *Djevojke iz San Frediana* (Le ragazze di San Frediano, 1954) po romanu V. Pratolinija. U idućem filmu *Nasličko ljetu* (L'estate violenta, 1959), o neizvjesnom ljetovanju mladih na Jadranu 1943, bavi se zadnjim danima faš. režima. Vrlo je zapažena *Djevojka s kovčegom* (La ragazza con la valigia, 1961), o djevojci-lutalici (C. Cardinale), s naglaskom na ljudskom povjerenju i solidarnosti, kao i *Obiteljska kronika* (Cronaca familiare, 1962 /Zlatni lav u Veneciji/), ponovno prema Pratoliniju, suptilna analiza unutrašnjeg života dvojice braće različitih sudbina: jednoga zaokupljenog ideol. i soc. pitanjima, drugoga — neizlječivo bolesnog — utonulog u uspomene. Njegovi posljednji filmovi izrazito su pesimistični. U *Prvoj spokojnoj noći* (La prima notte di quiete, 1972) kroz priču o profesoru (A. Delon) nezadovoljnom brakom i sebičnošću (provincijske) okoline slika žudnju za samodestrukcijom, dok u *Tatarskoj pustinji* (Il deserto dei Tartari, 1976) po romanu D. Buzzatija, o skupini aristokratskih oficira u usamljenoj pograničnoj utvrdi u dugom iščekivanju izbijanja rata, razmatra probleme prolaznosti, ispraznosti i metafiz. beznađa, uz precizne konotacije o relativnosti i apsurdnu hijerarhiju i vlasti (godišnja nagrada tal. kritike Nastroi d'Argento za najbolji film). Dovršio je film *Kako, gdje i s kim?* (1969) A. Pietrangeliya, umrlog za snimanja. Bavio se i scenaristikom za dr. redatelje (npr. *Guendalina*, 1956, A. Latuada).

Autore nevelika opusa (8 igr. filmova), posve izvan pomodnih trendova i(li) film. avangarde, privržen knjiž. poticajima, Z. — »izraziti filmski pripovjedač« i predstavnik »romanesknog realizma« — zauzima posebno mjesto u novijoj tal. kinematografiji.

Ostali igr. filmovi: *Soldatuše* (Le soldatesse, 1965 /nagrada za režiju u Moskvi/); *S njegove desne* (Seduto alla sua destra/Black Jesus, 1968, i koproducent). Al. Pa.

ZVEZDA FILM, radna organizacija za kinematografiju, osnovana u Novom Sadu 1945; osnovne su joj djelatnosti isprva proizvodnja i prikazivanje filmova. U svom sastavu ima 10 jedinica za prikazivanje filmova, koje godišnje prikazuju 180 premijernih filmova; repertoarna politika posebno vodi brigu o plasmanu domaćeg filma. Od 1977. Z. se bavi i prometom filmova (distribucijom); na svom repertoaru ima oko 70 igr. filmova. Br. Mil.

ZVIJEZDA, FILMSKA (prema engl. *star*: zvijezda), naziv za glumicu ili glumca iznimne popularnosti (lokalne ili međunarodne), koji često samim svojim nastupom osiguravaju određeno filmu komerc. i umj. uspjeh. Etabliiraju se prvenstveno u film. industrijskoj proizvodnji, posebno u visoko razvijenim kapitalističkim zemljama (SAD, Italija, Francuska, Vel. Britanija, SR Njemačka), ali i u socijalističkim — iako se to uglavnom nastoji prikriti zbog otpora prema »kapitalističkoj praksi«, te ideje da je film kolektivno

djelo. Pojava zvijezda tumači se nizom razloga koji su zastupljeni u različitim omjerima: privlačnost, fotogeničnost, »personalni magnetizam«, odgovarajući likovi u filmovima, a sve to u interakciji s potrebama i duhom vremena; stoga je stvaranje film. zvijezde suodnos niza čimbenika: želja gledateljstva, društ. nadgradnje, potreba i ponuda film. industrije, samih film. stvaralaca, pa i onoga osobnoga, krajnje individualnog kod samih glumaca. Drugim riječima, Z. biva stvarana, ali se i sama stvara, pa se kao rezultat svega toga javlja činjenica da Z. počinje utjelovljivati neki model društ. ponašanja ili društ. bivanja: u rasponu koji obuhvaća sve manifestacije ličnosti — od odijevanja i ophodnje do reagiranja prema okolini i izražavanja emocija; tako nastaje i njihova složena tipologija (→ SUSTAV ZVIJEZDA). U većini slučajeva Z. ima socijalno-psihol. kompenzacijsku funkciju, uklapajući se u njoj podobne žanrovske ili sadržajne stereotipove: pravda — »kroz zvijezdu« — pobjeđuje inače nadmoćnu silu represije, uporni i čestiti siromah se obogaćuje, anonimus postaje slavan, povučena djevojka nalazi sreću, i sl. Uz ovu varijantu s nepomućenim hepiendom, postoji i ona s implicitnim: Z. može pružiti psihol. zadovoljstinu usprkos neuspjehu, odn. ukazivati na vrijednost neuspjeha i stradanja — zbog viših društ., nacionalnih, polit., ideol., moralnih i dr. ciljeva. No, Z. često i prevladava ono dominantno u duhu vremena, ili pak nudi altern. način ponašanja, te kao rezultat toga nastaje najprije *glamour* zvijezde (čar, zama-ma, ljepota, sjaj), ona u tom smislu postaje obožavana, za publiku i *kult* kojemu se pridaju adoracijski atributi (npr. »božanska Greta Garbo«), pa je obožavatelji i fanatično oponašaju (→ FAN). Zbog svoje popularnosti zvijezde često imaju vrlo velik društ. utjecaj, pa se nerijetko aktiviraju na poljima koja nemaju izravnu svezu s filmom: postaju arbitri u raznim domenama života, vode su altern. pokreta, vrše vidan utjecaj na javno mnijenje putem masovnih medija, a često ostvaruju i uspješne polit. karijere (npr. → R. Reagan /predsjednik SAD/, mnogi ind. glumci). Kako su zvijezde — s producerskog aspekta — često presudne za uspjeh filma, utoliko i izuzetno bitne u okviru planiranja film. proizvodnje (→ LJESTVICA USPJEŠNOSTI), one često bivaju i »terorizirane« od strane kompanija u kojima su pod ugovorom, i to ne samo u pogledu odabira uloga, već i zbog producerskog nastojanja da svoj *image* s ekrana zadrže i u privatnom životu, što je u nemalom broju slučajeva dovelo i do kobnih poistovjećivanja ili tragičnih završetaka karijere.

Kao uopće prva zvijezda, i nazivana tim imenom, najčešće se navodi am. glumica početnoga nji. razdoblja *Florence Lawrence* (kompanija *Biograph*); prve evr. zvijezde pojavljuju se u Italiji (→ DIVIZAM; SUSTAV ZVIJEZDA). Da. Mć.

ZVUČNA KABINA, također *tonska kabina*, omeđen prostor u obliku kabine s montažnim i prenosivim stjenkama obloženim zvučno apsorpcijskim materijalima. Služi za potpuno akustičko izdvajanje snimanog zvuka od ostalih zv. izvora i utjecaja okolnog prostora (→ AKUSTIČKI PARAVAN). Kabina sa stropom najčešće je volumena 5–10 m³; ima ugrađena vrata i otvor veličine prozora. Obložena je — iznutra i izvana — apsorberajućim akustičkim materijalima, kako bi se prodor zvuka izvana, kao i refleksija zvuka u njoj, što više smanjili; izvana se oblaže i da sama kabina ne bi utjecala na promjenu akustičkih svojstava okolnog prostora. U kabini se, zajedno sa prikladnim mikrofonima, može smjestiti fonoanimator u vrijeme sinkronizacije, ili glazb. solist koji u kabini

svira istodobno s orkestrom, a zvuk mu se — tako izdvojen — snima na posebnom kanalu i odvojenom elektroakustički obrađuje (→ **TONMIKSPULT**; **FILTRI**, **ELEKTROAKUSTIČKI**).

Z. Šc.

ZVUČNA KOPIJA, film. pozitiv-kopija za prikazivanje projektorom: može biti formata 70, 35, 16 i 8 mm, te crno-bijela ili u boji. Ponekad sadrži i odgovarajuće podnaslove koji su kem. ili optičkim postupcima utisnuti na dnu sličica — u slučaju da se ne vrši naknadna sinkronizacija dijaloga na jezik korisnika kopije. Slika zv. kopije izrađuje se iz originalnoga ili dubl-negativa slike različitim postupcima kopiranja i fotogr. obradbe. Zv. zapis na zv. kopiji može biti optički ili magnetski; optički (svjetlosni) ton dobiva se iz negativa zvuka fotogr. procesima, a magnetski — elektromagn. prijenosom.

Z. T. S.

ZVUČNI EFEKT, zv. pojava posebnog učina, zvukovi koji privlače pažnju, iskazuju osebnost i specifičnu izražajnost; na filmu se pojavljuju u raznim vidovima vezanim uz snimanje i obradbu zvuka te projekciju filma.

1) U akustici Z. predstavljaju karakterističnu zv. pojavu kao: eho-efekt, stereo-efekt, Dopplerov efekt, efekt difuznosti, efekt odbijanja (refleksije), ogiba (difrakcije), loma (refrakcije) zv. vala, efekt praska, šuma i dr.

2) U glazbi na filmu predstavljaju karakterističan zvuk određenog načina muziciranja kao: vibrato-efekt, tremolo-efekt, pizzicato, falset u pjevanju, efekt harmonije i disharmonije, con sordino na violini i dr.

3) U psihoakustici predstavljaju karakterističnu svojstvo sluha kao: binauralni efekt, efekt maskiranja, efekt izdvajanja zvukova (fonoekstrakcija), efekt prisutnosti i blizine zv. izvora i dr.

4) U elektroakustici predstavljaju karakterističnu pojavu u elektroakustičkim sistemima snimanja, prijenosa i reprodukcije zvuka kao: pinsch- i scating-efekt u gramofona, kopir-efekt u magn. snimanju zvuka, efekt samodemagnetizacije vrpce zbog starenja, piezoelektrički efekt, efekt mikrofonije i dr.

5) U zv. filmu, kao element zvukovnog izraza predstavljaju svrhoviti, stilizirani zvuk izrazitih psihoakustičkih svojstava. Kao zvukovi osebnog izraza u filmu se mogu pojaviti: *govor, glazba i šum*. Za razliku od dr. zvukova na filmu zv. efekti su zvukovi naglašenog izraza i značenja usklađeni s prizorom i ostalim zvukovima, i kojima se odgovarajućim teh. sredstvima svrsishodno usklađuju zv. boja, karakternost, intenzitet i trajanje. U tu svrhu zv. efekti mogu biti posebno snimljeni prirodni zvukovi ili umjetno proizvedeni — na 2 načina: imitirani glasom ili simulirani teh. pomagalicama (*punkt-efekt*). Njihova je primjena određena režijskom koncepcijom i utvrđena → *tonskriptom*.

Prema značenju i funkciji zv. efekt na filmu može biti:

a) *Akter-efekt* pojavljuje se neposredno uz radnju koja je u središtu pažnje. Predstavlja zvuk koji se proizvodi neposredno radnjom glumca, životinje, stroja ili dr. izvora zvuka kao središnjeg objekta radnje u kadru. Neposredno je vezan uz aktera koji je u centru pažnje: zvuk karakterističnog koraćanja, telefona, upaljača, tresak vrata, nožno paljenje motorkotača, lavež određenog psa i dr.

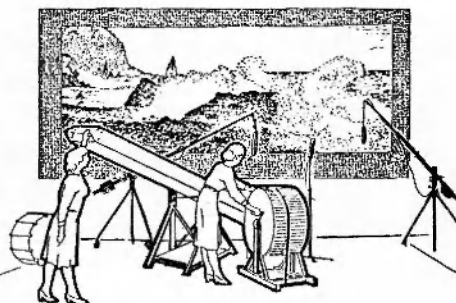
b) *Ambijent-efekt* predstavlja karakteristično svojstvo zvuka u prostoru zbivanja. To je posebno oblikovan zvuk u svrhu usklađivanja zv.

i vizualnog prostora. Postiže se primjenom odgovarajuće → *reverberacije* i → *elektroakustičkih filtera*. Osnovne vrste ambijent-efekta su *efekt otvorenog i zatvorenog prostora*. Tvorničke hale, velika predvorja u mramoru, stubišta, crkve i sl. karakterizira ječan zvuk; zvuk u kupeu vlaka, automobilu, kabini lifta ili telefonskoj govornici karakterizira zvuk bez jeke s pojačanim intenzitetom na pojedinim karakterističnim visinama zvuka. Neposredno snimljen ambijentalni šum već u sebi sadrži osnovna akustička svojstva dotičnog prostora (→ **AKUSTIČKA ATMOSFERA**).

Prema načinu stvaranja zvučni efekt na filmu može biti:

a) *Arhiv-efekt* predstavlja prethodno snimljeni karakterističan zvuk zabilježen na magn. vrpci ili gramofonskoj ploči, koji se u fazi sinkronizacije filma s pomoću tonmikspulta oblikuje i usklađuje s film. slikom. Takvi mogu biti zvukovi kretanja automobila u okuci, aviona, slapova, morskog žala, kiše, groma, aplauz publike, zvukovi raznih životinja i dr. Snimljene vrpce i ploče s karakterističnim zvukovima s popratnim bibliografskim podacima, također i kompjutorski obrađenim, pohranjuju se u posebnim klimatiziranim spremištima — *fonoefektotekama*.

b) *Akcionni efekt* predstavlja snimljeni zv. efekt za konkretni scenarij u adekvatnim akustičkim uvjetima specifičnim za dotičnu scenu. To je zvuk koji se stvara po scenariju i tonskriptu specifičnom vrstom radnje i najčešće snima neposredno po fazama.



ZVUČNI EFEKTI, stvaranje zv. punkt-efekta s pomoću fonorekvizita u studiju postsinkronizacije

c) *Punkt-efekt* je zv. efekt proizveden na određenom mjestu i na određeni način u studiju za određeni kadar u filmu. Predstavlja zvuk čije bi neposredno snimanje zajedno sa snimanjem slike opterećivalo glumca i iziskivalo posebnu akustičku obradbu scene, kao i posebne akustičke uvjete snimanja. Snimaju se i proizvode posebno, nakon snimljene slike, u posebnom studiju za *tonefekte*, korištenjem pomoćnih teh. sredstava i naprava, ili se proizvode glasom (*imitator* i *fono-*

animator). U odvojenom dijelu studija za sinkronizaciju, u kojem se projicira film. slika, u tu se svrhu nalaze plitki bazeni s pijeskom, kamenom, asfaltom, tepihom, keramičkim podom, kade s vodom, okviri s različitim vratima i prozorima, naprave za zvuk vjetra i ostali rekviziti za simulaciju željenog zvuka (dopremljeni iz posebnog skladišta — tzv. *rekviziteke*).

Primjeri dobivanja punkt-efekta:

— *vrata automobila*: naglo zatvaranje deblje knjige;

— *topovski pucanj*: udarac presavijenih debljih novina po rubu stola;

— *udaranje morskih valova o obalu*: povlačenje dviju grubljih četki u protusmjeru preko dužeg komada lima;

— *plamen*: gnječenje celofana pred mikrofonom (*požar*: gnječenje celofana i prazne kutije žigica);

— *kiša*: kružno miješanje zrna graška po većem situ.

Z. Sc.

ZVUČNI FILM. 1. Naziv za film. djelo koje uz slikovni, fotogr. zapis posjeduje i zv., fonografski (→ **FONOGRAFIJA**, **FILMSKA**), i to neovisno o vrsti zapisa. Rabi se prvenstveno radi razlikovanja od nij. filma, a kad se u uporabi izričito naglašava ta razlika, kao nadređeni pojam i nij. i zv. filmu služi upravo temeljni medijski termin → *film*.

Pojam *ozvučeni film* najčešće se odnosi na djela koja su realizirana kao nijema, a naknadno im je pridodat zvuk, što je bilo učestalo u razdoblju prijelaza s nij. filma na zvučni. Za nij. filmove ili, npr., amaterske iz zv. razdoblja (a bez zv. zapisa), za koje su stvaraoci namijenili neke prateće zvukove (npr. s gramofona ili magnetofona), ne postoji standardizirani naziv, već se opisuje vrsta zv. »pratnje«.

2. Naziv za (sadašnje) razdoblje film. povijesti — u kojem se gotovo isključivo proizvode zv. filmovi — za čiji se početak uzima god. 1927, tj. datum premijere prvoga zv. filma *Pjevač jazza* A. Croslanda (od kojega počinje trajna komerc. proizvodnja zv. projekata). U nekim periodizacijama za početak razdoblja uzima se god. 1930, kada se — nakon prijelaznog perioda svladavanja tehnol., proizvodno-organizacijskih poteškoća — većina indus. kinematografija u potpunosti preorijentalna na zv. filmove.

Uz značajne tehnol. i »okvirne« kronološke, Z. ima i dr. konotacije — općenito medijske (→ **MEDIJ**, **FILMSKI**) i komparativno-estetičke. Komunikacijski kanal (→ **TEORIJA KOMUNIKACIJE**) do tada nij. filma obogaćen je zvukom, što mijenja obilježja film. prizora (→ **PRIZOR**, **FILMSKI**) i film. prikazivanja (→ **PRIKAZIVANJE**, **FILMSKO**); mijenja se priroda film. znaka (→ **ZNAK**, **FILMSKI**), film. jezika (→ **JEZIK**, **FILMSKI**), njegova koda (→ **KOD**, **FILMSKI**). Odražava se to, u prvom redu zbog

(govorne) verbalne dimenzije, na informatička svojstva filma, stoga i na karakter njegova društva. apela. Preobražavaju se poetika, retorika i stilistika filma (→ POVIJEST FILMA: NIJEMI FILM; NARATIVNI STILOVI) — do te mjere da su mnogi teoretičari skloni nij. i zv. film određivati i kao 2 bitno različite »discipline«, često za početni dokaz uzimajući činjenicu da se mnogi najnadareniji stvaraci nij. razdoblja nisu uspjeli prilagoditi novom načinu izražavanja, te da su mnoge stilske formacije, struje, škole (npr. slapstick, nadrealist. film, razne vrste neprikazivačkog filma, neka usmjerenja u sovj. montažnoj školi) bile neadaptabilne od publike svesrdno prihvaćenoj novosti; istodobno, zbog izrazitije »mimetičnosti«, »realističnosti«, javljaju se brojne struje koje se, i manifestno, suprotstavljaju »estetizmu«, odn. → stilizaciji, tj. zastupaju neki model realizma (npr. gotovo sve dokumentarističke struje: tako → Britanski dokumentaristički pokret, → Frontier Films, → Free Cinema, → direktni film, → film-istina, te dokumentarizam polit. filma; u igranom: → neorealizam i → politički film). Također, u zv. razdoblju afirmira se → realistička teorija filma; karakteristično je i to da su u teoriji učestali uspoređivanja filma s književnošću (→ KNJIŽEVNOST I FILM) i kazalištem (→ KAZALIŠTE I FILM), dok su u nij. razdoblju teoretičari filma izražavanje često doveli u svezu s likovnim i glazbenim. Usporedno, odgovarajuće razlike zamjećuju i povjesničari, kolebajući se ili razlikujući u utvrđivanju omjera od nij. filma baštinenoga (»jezik žive slike«, »ekspresivnost montažnog izlaganja« i sl.) i onoga što donosi zvuk. U ranijim povijestima filma stoga se osobito cijene novotari, autori koji su se toku »zvučne revolucije« (česta kvalifikacija) suprotstavili »tiraniji zvuka« (također čest izraz), odn. koji su pronalazili harmonijske odnose zv. i slikovne komponente u film. djelu. An. Pet.

ZVUČNIK. 1. Naprava koja pretvara el. signal u zv. val. Sam pretvara u akustičku energiju samo 1 do 10% el. energije, a s prikladnim → *ozvučnim konstrukcijama* i do 60%. El. snaga najčešće mu se kreće u granicama 1 do 50 W. Ovisno o fizikalnom načinu pretvaranja energije, zvučnik može

biti: *elektromagnetni, elektrodinamički, elektrostatički (kondenzatorski), piezoelektrični (kristalni), magnetostriksijski, ionizacijski* (amplitudno modulirano visoko-frekventno ionizirajuće polje 1 kV, 27/MHz — *ionofon*) i *pneumatski* (modulirana zračna struja). Najširu primjenu ima elektrodinamički zvučnik koji su konstruirali C.W. Rice i E.W. Kellogg 1925, a prvu teorijsku razradbu dao je akustičar J.W.S. Rayleigh još 1877. Zv. val se stvara s pomoću titrajuće membrane pričvršćene o zavojnicu, koja titra u polju permanentnog magneta i na koju se dovodi el. signal zv. frekvencija. Da bi se postigla veća i ujednačena zv. snaga emisije zvučnika na svim zv. frekvencijama i sa što manje izobličenja, primjenjuju se: ozvučne konstrukcije, razni konstrukcijski zahvati na samom zvučniku i membrani, te se izrađuju adekvatni zvučnici posebno za niske, srednje ili visoke frekvencije.

2. Naziv za zvučnik zajedno s ozvučnom konstrukcijom. Koristi se za slušnu kontrolu tona na filmu u studijima za snimanje, montažu i sinkronizaciju filma, tonrežijama, uređajima za dogovor i razglas te za projekciju zv. filma. Za projekcije filma u kino-dvoranama sastoji se najčešće od 2 ozvučna sistema, posebno za pojas niskih i visokih frekvencija, smještena na jednom mjestu kao jedan dvopojasni ozvučni sistem. Prva takva konstrukcija potječe iz am. poduzeća Bell Telephone Laboratories (1931) s prvom primjenom u studijima MGM (Shearer i Hilliard 1934). Primjenjuju se i tropojaski ozvučni sistemi sa 3 frekvencijska pojasa zv. emisije (niski ili duboki, srednji i visoki). U kino-dvoranama postavlja se ispod ili iza projekcijskog ekrana, te po bočnim zidovima i stropu za reprodukciju → *akustičke atmosfere* odn. *ambijent-efekta*. Potrebna snaga el. signala za ozvučenje kino-dvorane ovisi o njenoj veličini, akustičkim uvjetima, teh. sistemu snimanja zv. filma i vrsti ozvučnih konstrukcija, a iznosi u prosjeku oko 0,1 W po slušatelju. Tako je za projekcije do 100 gledatelja potrebno prosječno 10–30 W el. snage zvučnika, do 1000 gledatelja oko 100 W, a za velike kino-projekcije sa 2000 i više gledatelja oko 150–200 W. Z. Šc.

ZVUK, valno titranje identificirano sluhom. Nastaje promjenom gustoće elastične sredine kao posljedica izmjenične promjene položaja čestica

materije ili tijela. Općenito, ima fizikalna, psihološka i estetska svojstva. Još od davnina postojala su nastojanja da se Z. po želji i potrebi proizvodi na najprikladnije načine: glasom, muz. instrumentom i raznim teh. sredstvima. Danas se Z. može proizvoditi, mijenjati i oblikovati po svim svojim akustičkim svojstvima, a napose usklađivati s vizualnom senzacijom prezentiranom film. slikom. Zahvaljujući razvoju → fonografije i elektroakustike, Z. se u posljednjih stotinjak godina može bilježiti, odn. trajno »usklađiti« na film. vrpici i reproducirati usklađeno s film. slikom, kao → *zvuk na filmu*. Z. Šc.

ZVUK NA FILMU, uz vizualno osnovni element film. izraza. Pod zvukom na filmu razumijeva se sveukupnost zv. senzacije, snimljene i zapisane na film. vrpici, koja se s vizualnom senzacijom prezentira gledaocu. Čini je skup odabranih zvukova određenih akustičkih svojstava tehnički i kreativno oblikovanih u skladu s film. slikom, pa se u tom smislu naziva i → *ton (na filmu)*.

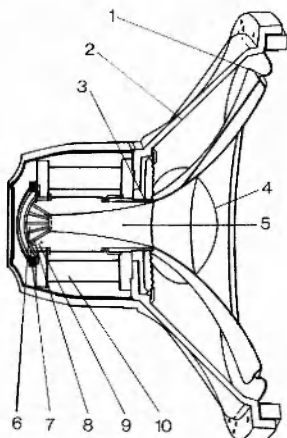
U praktičnoj, funkcionalnoj podjeli, osnovne vrste izražajnih elemenata filmske zv. senzacije su: → *govor*, → *glazba* i → *šum*. Svaki od ovih zvukova na filmu često ima osebujnu izražajnost, i tada se naziva → *zvučni efekt*. Z. u svojstvu zv. signala može biti → *ton* i → *šum*. Suвременa sredstva omogućavaju da se zvuk na filmu može oblikovati promjenom svih njegovih akustičkih svojstava.

Fizikalna svojstva zvuka su: *jačina*, koja odgovara veličini promjene atmosferskog tlaka odn. amplitudi titranja; mjerne jedinice su *pascal (Pa)* ($1 \text{ Pa} = 94 \text{ dB} = 10 \text{ uubar}$) i *decibel (dB)* kao mjerna jedinica razine jačine zvuka; *visina* odgovara broju titraja zv. vala u sekundi, tj. frekvenciji; mjerna jedinica je *hertz (Hz)* i označava 1 titraj u sekundi; mijenja se promjenom brzine kretanja fonograma u reprodukciji; *trajanje* je period od početka do kraja zv. senzacije; mjerna jedinica je *sekunda*; *boja zvuka* odgovara spektru, koji predstavlja skup svih pojedinačnih titraja s njihovim frekvencijama i intenzitetima sadržanim u nekom zvuku, ovisno o vremenu; *stereofonska svojstva* predstavljaju značajke zvuka u zv. prostoru, kao što su: veličina i oblik zv. prostora, usmjerenost zvuka u prostoru, ječnost koja izražava prisustvo reflektirajućih komponenata zv. vala u prostoru i sl. Sva su ova svojstva zvuka promjenljiva glasom, glazbalom ili prikladnim meha-

ZVUČNIK

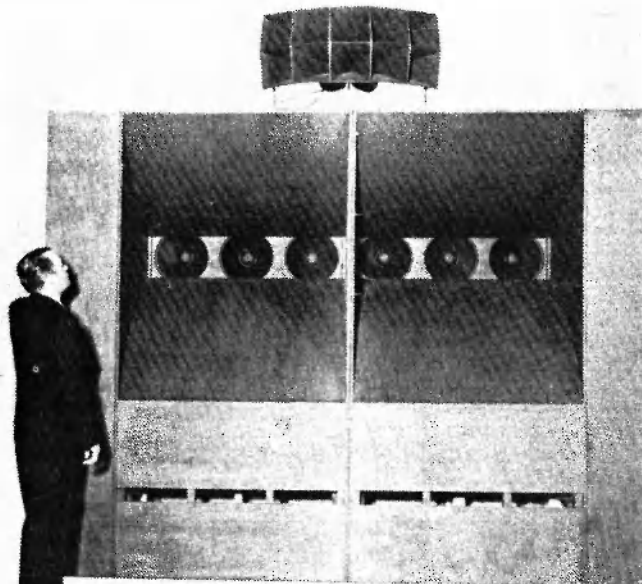


ZVUČNIK ZA KINODVORANE



ZVUČNIK, ELEKTRODINAMIČKI: 1. rubni nabor elastičnog učvršćenja membrane, 2. konusna dubokotonska membrana sa naborima, 3. pokretni (Cu) svitak dubokotonske membrane, 4. zaštitni centrirajući konus, 5. eksponencijalni lijevak za visoke tonove, 6. fazni kompenzator za visoke tonove, 7. kompresiona komora za smanjenje izobličenja, 8. visokotonska membrana, 9. pokretni (Al) svitak visokotonske membrane, 10. prstenasti magnet za svitke membrane

ZVUČNIK ZA KINOPROJEKCIJU



noakustičkim i elektroakustičkim sredstvima, te mjerljiva instrumentima.

Psihoakustička svojstva zvuka predstavljaju subjektivan osjet fizikalnih svojstava zvuka, a to su: *slušna jačina zvuka* kao subjektivna razina jačine zvuka ovisna o frekvenciji; mjerna jedinica je *fon*; *glasnoća* kao subjektivan odnos razina jačine zvuka; mjerna jedinica je *son*; *subjektivna visina zvuka*; mjerna jedinica je *mel*. *Subjektivno trajanje zvuka* kao psihoakustička percepcija vremena, a ogleda se u subjektivnoj procjeni trajanja vremenskog perioda; *subjektivna boja zvuka* predstavlja psihoakustičku percepciju spektra; *psihostereofonska svojstva* predstavljaju psihoakustičku percepciju zv. prostora. Psihoakustička svojstva zvuka su mjerljiva teh. i elektroakustičkim sredstvima, te instrumentima kalibriranim u prosječnim vrijednostima statistički dobivenih rezultata ispitivanja sluha populacije.

Estetska svojstva zvuka predstavljaju dojam koji ostavlja zvuk po svom karakteru na slušaoca, pa zvuk — u tom smislu — može biti: *ugodan, iritirajući, dobar, loš, mekan, suh, pun, oštar, blag, bogat, istančan* itd. Njih mogu, također, imati: *glasnoća, visina, boja, ječnost* i dr. Estetska svojstva zvuka su predmet subjektivne procjene, gdje će izjednačene kriterije imati slušaoci sl. kulture i obrazovanja.

Z. prolazi kroz 5 karakterističnih faza stvaranja koje, svaka na svoj specifičan način, utječu na njegovu kvalitetu:

a) *Koncepcija zvučne senzacije* na filmu, kao idejno rješenje zvučnog izraza usklađenog s film. vizualnim izrazom; postavlja se i određuje → tonskriptom.

b) *Snimanje* predstavlja prikupljanje, stvaranje i zapisivanje svih potrebnih zvukova za određeni zv. film; može biti sinkrono sa snimanjem film. slike.

c) *Obradba zvučnog signala* ili *tonska obradba* predstavlja oblikovanje zv. signala i usklađivanje zvučnog izraza s vizualnim: → miješanje zvuka, → montaža i → sinkronizacija.

d) *Zapisivanje zvučnog signala*, zajedno s film. slikom na istu vrpču: → fonografija na filmu (→ FONOGRAM).

e) *Reprodukcija zvuka*, zajedno s film. slikom, uključujući akustičke uvjete prostora kinoprojekcije i utjecaj zvuka na gledatelja filma: → ozvučne konstrukcije i → reverberacija.

Z. Sc. **ZWARTJES, Frans**, niz. redatelj i producent (Alkmaar, 1927). Završivši konzervatorij, profesionalni glazbenik. Tu karijeru ubrzo napušta, te se okušava na različitim poljima umj. stvaralaštva. Posvetivši se od 60-ih godina filmu, u vlastitoj produkciji realizira kratkometr. i srednjometr.

projekte (tek povremeno i cjelovečernje), u kojima do izražaja dolazi njegova sklonost eksperimentiranju. Na tragu am. underground-filma, njegove su apsurdne film. priče redovito protkane seksualnim maštarijama i nadrealist. vizijama (npr. *Ja sam!* — *It's Me!*, 1976). Svojim je radom 70-ih godina stekao ugled vodećega film. avangardista Nizozemske.

D. Mov. **ZWOBODA, André**, franc. redatelj i producent (Pariz, 3. III 1910). Isprva dugogodišnji asistent redatelja (npr. J. Renoira, M. Tourneura i A. Berthomieu), povremeno i izvršni producent (npr. J. Boyera). Prvi igr. film, *Zvezdano krstarenje* (Croisières sidérales), režira 1942. Njegovi malobrojni igr. projekti svjedoče o vrsnom profesionalcu sa sklonošću prema egzotičnome: npr. *Zvijezda na suncu* (Une étoile au soleil, 1942), *Farandole* (1944), *François Villon* (1944), *Sedma vrata* (La septième porte, 1946), posebno *Svadba u pijesku* (Noces de sable, 1948, nadahnut arap. legendama), te *Kapetan Ardant* (Le Capitaine Ardant, 1951). Istaknuo se i s petnaestak dokum. filmova, snimljenih 1947–51. u Sjv. Africi i Aziji. Već od 2. polovice 50-ih godina okreće se produkciji (vlastita tvrtka *Films de La Croix du Sud*), potom i vođenju film. novosti *Les Actualités Françaises* te staleške udruge *Association des Auteurs de Films* (kojoj je dugo gl. tajnik). Pe. K.

Ž

ŽANR, FILMSKI. 1. Uobičajeno one *podvrste* igr. filma (→ VRSTE, FILMSKE; IGRANI FILM) koje su, barem u nekomu pov. razdoblju, kulturalno »proširene«, ustaljene, međusobno dostatno različite i koordinirane, pa u tom periodu uspijevaju uvjetovati podjednako gledateljevu recepciju, kao i proizvodnju filmova. Žanrovima se, npr., smatraju sljedeće podvrste igr. filma: → *komedija*, → *pustolovni film*, → *melodrama*, → *vestern*, → *muzički film*, → *film strave*, → *znanstvenofantastički film*, → *kriminalistički film* i dr. — 2. Također *podvrsta*, *vrsta*; žanrom se ponekad naziva svaka podvrsta bilo kojega film. roda (→ *RODOVI, FILMSKI*), te se tada govori o *žanrovima igranog filma*, *dokumentarnog filma*, *obrazovnog filma*, *propagandnog filma* i *animiranog filma*. — 3. Također *vrsta*, *kategorija*; žanrom se ponekad naziva rezultat bilo koje klasifikacije, te se tada pojam upotrebljava istovrsno s nazivom *vrsta* (a tada se i o film. rodovima govori kao o žanrovima, a žanrovima se nazivaju i različite kategorije filmova /npr. *crno-bijeli film*, *nijemi film* i sl./).

Kad se naziv *žanr* upotrebljava bez izričitih kvalifikativa (npr. bez atributa *dokumentarni*, *animirani* i dr.), tada se u pravilu pomišlja na prvi smisao, jer je uporaba naziva za obilježavanje određenih podvrsta igr. filma najudomacijenija, osnovna kad je film. medij u pitanju.

Opće odrednice. Film. žanrovi su prirodne vrste unutar igr. filma (→ VRSTE, FILMSKE); pretežito se spontano formiraju i intuitivno razabiru, i to na temelju proširene gledalačke receptivnosti za određene teme i načine njihova predočavanja, te proizvodnog nastojanja da se ta receptivnost zadovolji i razradi. Ovo proizvodno nastojanje potaknuto je u prvom redu težnjom za što boljom socijalizacijom film. djela i njihova doživljavanja, odn. težnjom za što prikladnijom i djelotvornijom društv. regulacijom i proizvodnje i recepcije. Utoliko se žanrovi osobito njeguju u populistički orijentiranim kinematografijama (→ *POPULISTIČKI FILM*), odn. u takvim stilskim strujama i razdobljima.

Teorija žanra. Kako je Ž. jedna od važnijih doživljajnih i proizvodnih, a i općenito sociokulturalnih činjenica, u novije se doba (od konca 60-ih godina) razvila i posebna teorijska disciplina — *teorija žanra*, čiji je osnovni zadatak proučavanje po čemu se neki film drži pripadnim određenom žanru, koje su odlike žanrovskoga prema dr. tipovima razvrstavanja, koji su psihol. i sociol. temelji za konstituciju žanrova, koje su pov. značajke njihove diferencijacije i smjene, i sl.

Sve se poznate teorije žanra slažu u tome, da filmove koji pripadaju određenom žanru međusobno vezuju neke zajedničke odlike, odn. neke ponavljane tipске karakteristike, da i proizvodnja i gledanje takvih filmova ima neke jake tradicijske obveze. Većina se teoretičara žanra slaže da je riječ o značajkama pretežito vezanim uz tematsku (sadržajnu, prizornu) razinu filma, a neki dodatno potcrtavaju da su u pitanju i sveze u načinu predočavanja tipskih tema. Teorije se uglavnom razlikuju u tumačenju koje su to karakteristike — na kojoj razini — zajedničke filmovima određenog žanra, a različite od filmova drugog žanra, i — potom — u tome kako tumače podrijetlo i funkciju ovih ponavljanih, zajedničkih karakteristika.

Ponekad se, s osloncem o tradiciju književnoteorijskoga i etnološkog pristupa umjetninama, utvrđuje da ono što povezuje filmove jednog žanra jesu uočljive, sastavne prizorne situacije (→ *PRIZOR, FILMSKI*) što se tipski ponavljaju u filmovima istog žanra; takve se situacije nazivaju *motivima*. Teorije koje se usredotočuju na proučavanje motiva što obilježuju određeni žanr mogle bi se nazvati *motivskim* ili *sižeološkim teorijama žanra*; takav je pristup žanru osobito njegovan u film. kritici, odn. u sociol. (etnološkim, mitološkim) analizama žanrova (npr. u sklopu tzv. *analize sadržaja* /→ *SOCIOLOGIJA FILMA*/).

Kako se, pod utjecajem tzv. *ikonološke tradicije* u sklopu proučavanja lik. umjetnosti, uočilo da se u filmovima istog žanra ponavljaju manji prizorni elementi (tzv. *ikonografija žanra*), to se izdvojio poseban pristup žanru — tzv. *ikonološka teorija žanra*, čiji je zadatak da protumači žanrove utvrđivanjem ikonološkog repertoara što odlikuje pojedine od njih. Međutim, velik broj proučavatelja žanra utvrdio je da ono što povezuje filmove određenog žanra i nisu toliko, ili samo, podudarnosti u motivima i ikonografiji (jer i motivi i ikonografija mogu jako varirati unutar žanra), koliko su to određeni zakoni, norme, formule, konvencije što uvjetuju i izbor motiva i odabir ikonografije — tzv. *žanrovske konvencije* (*formule, norme, zakonitosti*); takav se pristup može nazvati *konvencijskim* ili *nomološkim pristupom žanru* (konvencije su se, međutim više postulirale no sustavno analizirale). Jedini pristup koji pokušava utvrditi nomološke korijene motivskim i ikonološkim karakteristikama žanrova je tzv. *naratološka teorija žanra*. Po njoj, ono što u prvom redu odlikuje određeni žanr jest tip dramskog sukoba koji je u temelju fabulističke strukture filma (→ *PRIČA, FILMSKA*); taj tip za sobom povlači i tipizaciju prizornih

situacija (tj. određen varijetet motivâ) i tipizaciju identifikacijskih elemenata prizora (tj. određen varijetet ikonografskih elemenata), a i tipizaciju interesnog odnosa prema prizoru (tj. način pripovijedanja /→ *NARACIJA*/). Budući da pojedine konkretne pov. i geogr. situacije mogu poslužiti kao posebno pogodni »domaćini« za određene tipove dramskog sukoba, to i one uvjetuju motivski i ikonografski izbor, repertoar datog žanra, te uzrokuju njegovu prepoznatljivost, itd.

Teorije žanra se, također, međusobno razlikuju po tome kako tumače podrijetlo i funkciju ponavljanih elemenata žanrova, i kako tumače diferencijaciju među žanrovima. Dva su krajnja pola u pristupu žanru s tog stajališta. Na jednom je kraju *univerzalistički pristup*, po kojem se razloge pojavljivanja ovih postojanih žanrovskih crta i razlika između žanrova tumači postojanjem nekih psihol. i sociol. univerzalija, tj. sveprisutnih i neizostavnih tendencija čovjekova uma i društva, koje se samo manifestiraju, odn. uobličuju u filmovima žanra. U univerzalistički pristup ubrajaju se tzv. *arhetipska teorija žanra* i *mitološka teorija žanra*; obje mogu biti povezane uz određene trendove *psihanalitičkog pristupa žanru* (premda mitološka ne i uvijek). Na drugom je kraju *konvencionalistički pristup žanru*, po kojemu se razlog postojanja postojanih žanrovskih crta pronalazi u psih. navikama gledalaca i proizvodâ, navikama vezanim uz društv. običaje što su povijesno privremene kult. tvorevine. Takav pristup dijele neki sociolozi, odn. kritičari ideologija u sklopu marksistički orijentiranih teorija. Ipak, ova 2 krajnja pristupa nisu nužno nepomirljiva, pa se znaju kombinirati ili uzajamno tumačiti (npr. može se pronalaziti uzrok konvencijama u univerzalijama, kao što se može u velikoj udomačenosti, »nesvjesnosti« konvencija pronaći razlog za »dojam univerzalnosti«, tj. za »fetišizaciju« konvencija kao univerzalija). Ovakve pristupe prakticiraju novije varijante *psihanalitičkoga*, odn. *poststrukturalističkog pristupa filmu* (npr. u brit. odn. franc. časopisima → »Screen« odn. → »Cahiers du Cinéma«), odn. u sklopu *kognitivističkih proučavanja filma* (→ *PSIHOLOGIJA I FILM*), osobito onoga naratološki orijentiranog (→ *NARATOLOGIJA*). H. Tć.

ŽANROVSKA KRITIKA, kritički smjer u kojem se žanrovska pripadnost pojedinačnoga film. djela dovodi u središte rasuđivanja te se ono procjenjuje prema načinu uklapanja u žanrovske odrednice, kakav je njegov odnos prema dr. filmovima istog žanra, odn. prema onima dr. žanro-

va, i sl.; pažnju usredotočuju i na žanrovске promjene, stvaranje novih žanrova, te revaloriziranje film. povijesti u žanrovskim odrednicama. Premda je uočavanje žanrovske pripadnosti promatranog filma i njena procjena tradic. osobina kritičkog pristupa film. djelu, Z. je — kao imenovan i samosvojan pravac — novija pojava, potaknuta modernističkim, često antižanrovskim raspoloženjem, odn. → *autorskom kritikom*. Javlja se, pritom, kao nadopuna, korektiv, a ponekad i kao polemička protuteža autorskoj kritici, a posebno je vezana uz postmodernističke tendencije u kinematografiji (→ NARATIVNI STILOVI), uz porast povjesničarskog zanimanja za klas. film, te uz strukturalističke i poststrukturalističke tendencije u film. teoriji.

U SFRJ se žanrovskom kritikom, najčešće pogrdno, naziva ona struja među kritičarima koja s poštovanjem govori o žanrovima, odn. kritičari koji žanrovsko opredjeljenje smatraju važnom komponentom u rasuđivanju o filmu, i koji visoko vrednuju postmodernistička žanrovska nastojanja u svjetskomu i domaćem filmu (→ ŽANROVSKI FILM). Prvi koji su tako tretirali žanr bili su autoristički kritičari beogradskog časopisa »Film danas« (Z. Bogdanović, B. Vučićević), oni zagrebački oko »Telegrama« i »Poleta« (nazivani »hitchcockovci«: A. Peterlić, Z. Tadić, V. Vuković), potom oni oko zagrebačkog časopisa »Film« (N. Polimac, N. Pajkić, Z. Tomić, H. Turković), ali termin se formirao u prvom redu za mlađe kritičare oko beogradskog »Džuboksa« (V. Crnićević, N. Despotović, P. Jakonić, B. Maksić, N. Pajkić, D. Tučković), oko ljubljanskog »Ekрана« (J. Dolmark, S. Furlan, B. Kovič, M. Stefančić, Z. Vrdolovec), i najzad oko beogradskih »Studenta« i »Ritma« (I. Bjelica, D. Jeličić, A. D. Kostić, S. Markuš, G. Terzić), kao i za još neke dr. (npr. M. Radaković i D. Petrović).

H. Tć.

ŽANROVSKI FILM, naziv novijeg datuma koji se najviše primjenjuje na suvremene filmove svjesno opredjeljene za neke tradic. ili novije, ali jasno ocrtane žanrove, koji svoje žanrovsko opredjeljenje smatraju važnom komponentom smisla. Naziv je skovan u sklopu modernističkog razdoblja (koncem 60-ih godina, odn. potkraj 70-ih u SFRJ), u kojem je došlo do slabljenja žanrovskog sistema, većeg dinamiziranja žanrovskih promjena, formiranja izbornoga, metafilm. odnosa prema žanrovima, a i do većeg naglašavanja nežanrovskih filmova (→ ŽANR, FILMSKI; NARATIVNI STILOVI). Naziv se uglavnom odnosi na filmove tzv. novohollywoodskih autora (P. Bogdanovicha, B. De Palme, S. Spielberga, G. Lucasa, J. Carpentera, W. Hilla i dr.), a u nas na protožanrovske pokušaje Z. Tadića, S. Sijana, B. Baletića, G. Markovića i dr. Ponekad se pojam *žanrovski film* retrospektivno primjenjuje na većinu klas. narativnih filmova što su nastajali u okvirima film. industrije, jer ih je obilježavala pripadnost razradenom žanrovskom sistemu. Uporabom takvog naziva za klas. narativne filmove, hotimice ili ne, sugerira se činjenica da u tom razdoblju, usprkos dominaciji žanrovskog sistema, postoje film. pravci, odn. pojedinačni filmovi koji se iz tog sistema izuzimaju (npr. avangardni filmovi, odn. poneki »nekonvencionalni« autori /→ STIL, FILMSKI/).

H. Tć.

ŽARIŠNA DULJINA OBJEKTIVA, udaljenost od žarišta do središta objektiva (→ objektiv, Zarišna duljina).

Red.

ŽARIŠTE, također **fokus**, točka kroz koju prolaze sve zrake što padaju na neki optički sistem (leću, zrcalo, film. objektiv).

Red.



DUŠICA ŽEGARAC

ŽDAN, Vitalij Nikolajevič, sovj. pedagog i teoretičar filma (5. XI 1913). Dugogodišnji rukovodilac visoke film. škole → VGIK u Moskvi. Osobito se bavi problemom specifičnosti kinemat. prikaza, polazeći sa stajališta da je film sintetička umjetnost zato što sjedinjuje izražajna sredstva dr. medija (glumu, montažnu kompoziciju, detalj, pokret, zvuk, riječ itd.), koja se u novoj strukturi podvrgavaju svojstvima polifonijske cjeline; ta prostorno-vremenska sinteza uspostavlja se kao realist. predodžba stvarnosti, što čini da prikaz raspolaze malim brojem uvjetovanosti što se upotpunjuju uvjetovanostima koje treba ostvariti redatelj kreativni postupak, ali prirodu medija ne određuje nekakva imanentna realističnost, nego baš njegov sintetizam, čije unutrašnje jedinstvo omogućuje tzv. *dramaturška zamisao* ili *dramaturški cilj*. Inače, film. djelo se u većoj ili manjoj mjeri približuje dr. umjetnostima, ovisno o tome koji elementi u određenoj strukturi dobivaju dominantnu funkciju (*O prirodi filmske umjetnosti* — O prirode kinoiskustva, 1963; *Specifičnost filmskog prikaza* — Specifika kinoobrazu, 1965; *Uvod u estetiku filma* — Vvedenie v estetiku fil'ma, 1972).

Du. S.

ŽEGARAC, Dušica, film. i tv-glumica (Beograd, 15. IV 1944). Kao srednjoškolska slučajno zapažena (K. Golik), angažirana je za gl. ulogu progonjene Židovke u uspijelim filmu *Deveti krug* (F. Stiglic, 1960), za koju je nagrađena na festivalu u Puli. Žrtvujući studij medicine, nastavlja sa sl. ulogama djevojaka koje pomažu partizanima (*Stepenice hrabrosti*, 1961, O. Deneša i Saša, 1962, R. Ostojića), te upisuje (1962) glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Nakon dužega depresivnog razdoblja bez angažmana, od 1966 (*Tople godine* D. Lazića) gradi stabilnu karijeru. Zreljija, tamnokosa i privlačna, velike moći uživljavanja, tumači gl. i veće sporedne uloge (sve češće karakterne) u brojnim filmovima; izdvajaju se likovi žena »sumnjiva morala« u *Buđenju pacova* (Ž. Pavlović, 1967) i *Poslajbi čoveka u pola dva* (D. Ivkov, 1967), kao i mlade supruge koja napušta starijeg muža (P. Vušić), da bi mu se — uvidjevši da je prevarena — vratila u *Opkladi* (Z. Randić, 1971), za koji je u Puli nagrađena Zlatnom arenom (za lik alkoholičarke na liječenju u *Posebom tretmanu*, 1980, G. Paškaljevića osvojila je Zlatnu arenu za epizodu). Nastupa i na televiziji (npr. tv-serija *Pesma* Ž. Pavlovića).

Ostale važnije uloge: *Nemiri* (K. Rakonjac, 1967); *Operacija Beograd* (Ž. Mitrović, 1968); *Podne* (P. Đorđević, 1968); *Ram za sliku moje*

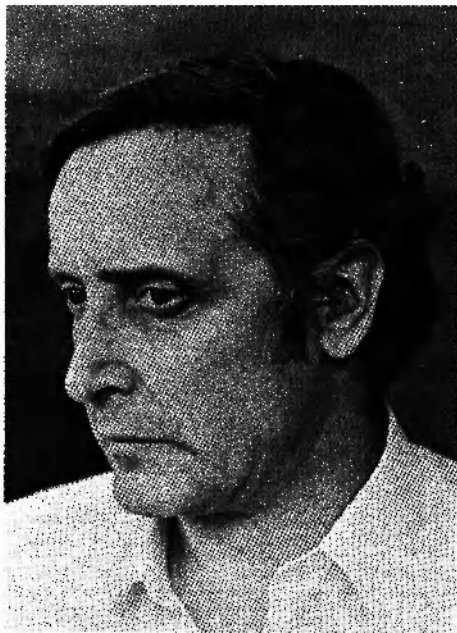
drage (M. Idrizović, 1968); *Život je masovna pojava* (M. Idrizović, 1970); *Oxygen* (M. Klopčič, 1970); *Bez* (M. Radivojević, 1972); *Kiša* (P. Đorđević, 1972); *SB zatoara krug* (M. Stamenković, 1974); *Čovjek koga treba ubiti* (V. Bulajić, 1979); *Povratak* (A. Vrdoljak, 1979); *Erogena zona* (D. Karaklajić, 1981); *Gazija* (N. Dizdarević, 1981); *Dečko koji obećava* (M. Radivojević, 1981); *Neka druga žena* (M. Stamenković, 1981); *Variola vera* (G. Marković, 1982); *13. jul* (R. Saranović, 1982); *Nešto između* (S. Karanović, 1983); *Groznića ljubavi* (V. Radovanović, 1984); *Zlatne naočari* (G. Montaldo, 1986); *Azra* (M. Idrizović, 1988); *Haloo! Praznik kurvi* (L. Zafranović, 1988); *Suncokreti* (J. Rančić, 1988).

Mo. I.

ŽELJASKOVA, Binka, bug. redateljica (Svilengrad, 15. VII 1927 /negdje 1923/). Diplomirala (1953) na kaz. akademiji VITIS u Sofiji. Debitantski film *Partizani* (1957) realizira po scenariju svog supruga H. Ganeva, koji je autor predloška i za njen prvi veliki uspjeh *A bili smo mladi* (A biahme mladi, 1961, Zlatna nagrada *lex aequo* u Moskvi), poetičnu antifaš. dramu s naglaskom na ugodaju (a ne na fabuli); zbog stiliziranoga vizualnog postupka djelo je izazvalo socrealist. postulate i rezultiralo duljom redateljičinom kreativnom stankom. Još je izazovniji njen *Odljeteli balon* (Prizurvaniat balon, 1966), ratna groteska o voj. balonu koji unosi moralni razdor i degradaciju u malo mjesto za II svj. rata; tim djelom, unatoč »škrtjoj« filmografiji, ugled Željaskove jača i u međunar. razmjerima. Nakon *Posljednje riječi* (Poslednata дума, 1973) o 6 žena koje očekuju smrt u okupatorskoj ćeliji, Ž. se usmjeruje suvremenoj tematici; u filmovima *Bazen* (Basejnat, 1977) i *Veliko noćno kupanje* (Goljamoto noščno kpame, 1980) ona distancirano analizira generacijski jaz i emocionalnu ravnodušnost. Režira i kratkometr. filmove, te na televiziji. Od 1982. nosi titulu *narodna umjetnica Bugarske*.

N. Pć.

ŽIGON, Stevo, glumac i redatelj (Ljubljana, 8. XII 1926). Studirao glumu u Ljubljani i Leningradu; diplomirao (1952) u izvanrednoj klasi Akademije za pozorišnu umetnost u Beogradu. Prijelomni trenuci njegove umj. karijere vezani su uz B. Stupicu, koji je pridonio njegovu prijemu na ljubljansku Akademiju, angažmanu u beogradskomu Jugoslovenskomu dramskom pozorištu, te dobivanju prve uloge, kasnije i režije u njemu. Član te kuće do mirovine, glumio je u nizu najznačajnijih predstava njenog repertoara, a uspješno je gostovao u Ateljeu 212. Smatrajući, tokom vremena, da njegovoj dobi sve manje odgovaraju



STEVO ŽIGON

»njegove« uloge heroja, pjesnika, pobunjenika i vječnih sumnjala, sve rjeđe glumi te se postupno posvećuje režiji: u pravilu, velikih imena knjiž. baštine, nastojeći da »dramatizovanjem već napisanih drama« da svoj pečat (Shakespeare, Dostojevski, Gorki, Gogolj, Shaw, Nušić, Sterija, Strindberg i dr.); npr., njegova vrlo originalna režija *Hamleta* bila je zapažena kao izazovna i polemična, a u Moskvi je nekoliko godina prikazivana Krležina *U agoniji*. Na svoj način bio je i društveno angažiran: u »bunama« za bolje upravničke u matičnoj kući. Na filmu debitira 1950. dvjema malim ulogama. Igrajući u više od 20 filmova, u svim film. centrima, kao svoje najbolje uloge izdvaja onu novinara u fantapolit. filmu *Oxygen* (M. Klopčič, 1970), za koju je na festivalu u Puli nagrađen Zlatnom arenom, kao i one u filmovima *Pet minuta raja* (I. Pretnar, 1959) i *Rondo* (Z. Berković, 1966). Zapaženo glumi i na televiziji (npr. tv-serije *Otpisani* i *Povratak otpisanih*), te u kratkim igr. filmovima (npr. N. Stojanovića).

Ostale važnije uloge: *Vratiti se* (J. Gale, 1957); *Kala* (K. Golik i A. Hieng, 1958); *X 25 javlja* (F. Čap, 1960); *Amandus* (F. Štiglic, 1966); *Tople godine* (D. Lazić, 1966); *Memento* (D. Osmanli, 1967); *Opatica i komesar* (G. Sipovac, 1968); *Putovanje na mjesto nesreće* (Z. Berković, 1971); *Parlog* (K. Vicssek, 1974); *Idealist* (I. Pretnar, 1976); *Paviljon VI* (L. Pintilie, 1978); *Okupacija u 26 slika* (L. Zafranović, 1978); *Novinar* (F. Hadžić, 1979); *Deseti brat* (V. Duletić, 1982); *Kako sam sistematski uništen od idiota* (S. Sijan, 1983); *Haloa/Praznik kurvi* (L. Zafranović, 1988). Mo. I.

ŽILNIK, Želimir, film. i tv-redatelj i scenarist (Niš, 8. IX 1942). Studirao pravo. Zapažen kino-amater, u profesionalnoj kinematografiji debitira dokum. filmom *Žurnal o omladini na selu — zimi* (1967); radi većinom za Neoplanta film iz Novog Sada (povremeno i za Pan film iz Pančeva). U prvom, kao i u idućim dokumentarcima (*Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava*, 1967; *Nezaposleni ljudi*, 1968 /za oba dobiva Srebrnu medalju na festivalu u Beogradu 1968/; *Lipanijska gibanja*, 1969; *Crni film*, 1971; *Zene dolaze*, 1972; *Ustanak u Jasku*, 1973), kojima je i scenarist, iskazuje — neovisno o tematici (djeca prepuštena sebi, nezaposlenost, problematika žena, rezultati revolucije, film)

— eksplicitan soc. i polit. angažman kojim se uklapa u struju → političkog filma. To se odnosi i na kratki igr. film *Laku noć Srnjaka* (1967), kao i na cjelovečernji prvijenac *Rani radovi* (1969), o trojici mladića i djevojci koji — tražeći odgovor na pitanje kako postati gospodarem vlastite sudbine — doživljuju negativan odjek u narodu (na koji se to pitanje zapravo odnosi); potisnute fabule, raspravljačkoga, mjestimice plakatskog stila, nagrađen je Grand Prixom u Berlinu, uvelike pridonoseći rastu ugleda filmova izrazite polit. orijentacije. Proglašen (poč. 70-ih godina) eminentnim predstavnikom tzv. *crnog talasa*, sve teže dobiva projekte, pa 1974–76. djeluje u SR Njemačkoj; ondje režira 7 dokum. filmova pretežito soc. tematike, te ironično-kritički igrani *Raj* (Das Paradies, 1976), o tvrtki koja — da bi se spasila bankrota — naručuje lažne teroriste (u doba kada je anarhoterrorizam bio na vrhuncu, šokira dio zapadnonjem. javnosti). Jugosl. kinematografiji se vraća igr. filmom autobiografskog karaktera *Druga generacija* (1983), o dječaku koji se lomi između života u Njemačkoj (dijete je »gastarbajtera«) i domovini, za koju se napokon odlučuje. Slijede *Lepe žene prolaze kroz grad* (1986) s radnjom u napuštenom Beogradu 2041, kada se slavi 100. obljetnica revolucije, te *Tako se kalio čelik* (1988, i tv-serija), u kojem — i s komponentama groteske — raspravlja o egzistencijalnim problemima radnika u suvremenoj Jugoslaviji. Već u prvoj fazi karijere radio je za Televiziju Novi Sad (dokum. emisije, prilozi kulturno-umj. programa, tv-drame); od 1980. ta se njegova djelatnost intenzivira (u Novom Sadu i Beogradu), a po mnogim kritičarima jednako je značajna kao i filmska (npr. tv-serija *Vruće plate*, te 10 tv-drama /realiziranih većinom filmski/). Red.

ZIVANOVIC, Jovan, redatelj, scenarist i scenograf (Zemun, 20. VI 1924). Za II svj. rata ilegalac u Beogradu; nakon rata skladištar i izvanredni student prava. Na konkursu poduzeća Avala film primljen za asistenta redatelja, režira od 1948 (dokum. film *Prvi letovi*). Težeći angažiranom dokumentarizmu realizira *Ljude iz zadruga* (1950), o međuljudskim i polit. odnosima na selu u doba dirigirane kolektivizacije; to dovodi do sukoba s Avala filmom i jedne od prvih polemika u jugosl. kritici — teksta koji u listu »Glas« potpisuju Ž. B. Jovanović, V. Bjenjaš i M. Pejić, boreći se protiv apologetičnosti dokum. filma. Nakon nekoliko namjenskih projekata, angažiranom dokumentarizmu se vraća filmom *Vratilo se u zavičaj* (1955), o promjenama na selu. Na igr. filmu debitira u korežiji sa M. Stefanovićem — prvim jugosl. angažiranim projektom *Zenica* (1957), društ. dramom o nagloj industrijalizaciji, u kojoj izbjegava patetičnost filmova o »graditeljima novog društva«, prikazujući ih kao ranjiva bića; time stvara svojevrsni žanr u domaćem filmu, a sebe predstavljao kao autora »sasvim običnih i uverljivih filmova o našim ljudima i našem vremenu«. Sukob osjećaja i dužnosti u filmu *Te noći* (1958), sugestivno ambijentiranom u palanci u koju prodire industrijalizacija, ostaje na razini naznake problema. *Čudna devojka* (1962) po romanu *Izlet u nebo* G. Olujić, sa S. Rozin u naslovnoj ulozi, početak je suradnje sa scenaristom J. Grizeljom — grafiti o životu studentske omladine u trendu »traganja za istinom o mladoj generaciji«, ujedno njegov najveći uspjeh. Koprodukcijom *Ostrva* (1963), sa E. Sommer i P. Van Eyckom, produbljuje zanimanje za psihologiju i dileme mladosti, dok je film *Uzrok smrti ne pominjati* (1968, i scenograf) — memento poginulima u ratu po scenariju B. V. Radičevića — nje-

gov jedini odmak od suvremene tematike. Prema scenarijima Z. Lazića realizira 2 filma: *Kako su se voleli Romeo i Julija* (1966, i scenograf), o mladenačkoj ljubavi koju guši skorojevička netrpeljivost, i *Naivko* (1975), o naivnom slikarstvu, jedan od pokušaja stvaranja suvremenoga komerc. filma. I preostali njegovi filmovi (*I bog stvorio kafan-sku pevačicu*, 1972; posebno *Radio Vihor zove Anđeliću*, 1979) suvremene su priče lakog žanra, u kojima prevladavaju elementi komedije — kako sam kaže, »pop-filmovi« koji označuju početak film. i televizijske »selomanije«, najavljujući ujedno tzv. novokomponovanu komediju iz 80-ih godina. Mi. Vić.

ŽIVANOVIC, Milivoje, glumac (Požarevac, 2. III 1900 — Beograd, 15. XI 1976). Nezavršene gimnazije, 1919 — odmah nakon rata (u kome učestvuje, sakrivši godine, kao dobrovoljac /bio i u zarobljeništvu/) — pridružuje se putujućoj glum. družini. Nakon gotovo 5 godina lutanja, na preporuku B. Nušića stupa u svijet profesionalnog teatra (od 1923. u novosadskom Srpskom narodnom pozorištu, od 1928. u skopskomu Narodnom pozorištu /gdje još nastupaju legende D. Milutinović i Ž. Stokić/). Robustan i vatrena temperamenta, »neizbrušena« talenta velikog zamaha, gotovo 3 decenija napreduje do samog vrha. S kompleksom došljaka, prihvaćajući sve ponudeno, odigrat će blizu 400 uloga različita opsega — od statiranja i »uskakanja« u uloge odsutnih do klas. likova Cyrana, Leara i Hamleta (po mišljenju tadašnje kritike, ponekad i preuranjeno). Tek od 1947 — u novoosnovanom Jugoslovenskom dramskom pozorištu sastavljenom od samih »došljaka« — bard, već pomalo staroremenog *imagea*, u kome kao da još tinja romant. zanos putujućeg glumca, otpočinje pravu, veliku karijeru »umetnika širokoga, epskog formata, koji u sebi nosi i ustreptalost, uskipelost i zanosnu hučnost jedne duboko osjećajne prirode«, posebno u *Jegoru Buličovu* M. Gorkog (1951), s kojim postiže velike uspjehe u Beogradu, Parizu i Moskvi, te posebnu počast — da kao prvi stranac na svom jeziku igra Jegora u predstavi Moskovskoga hudožestvenog teatra. Privukao je i prvu generaciju film. redatelja: ne samo pojavom koja se pamti, već i sposobnošću prilagođavanja film. izrazu, tako da je često izgledalo da su scenariji pisani upravo za nj. Posebno se istaknuo, nastavljajući motiv svojih velikih kaz. kreacija — očinstvo — u *Sofki* (R. Novaković, 1948), kao otac čiju poznu strast raspaljuje lijepa snaha, kao raspusni otac u *Neujeri* (V. Pogačić, 1953) te kao seljak koji ratuje tek kad mu ugroze porodicu u *Njima dvojici* (Z. Skrigin, 1955), zatim još kao legendarni junak čapajevskog kova u *Solaji* (V. Nanović, 1955) i kao partizanski komandir u njem. logoru u Norveškoj u *Krvavom putu* (R. Novaković i K. Bergstrom, 1955). I u ostalim jugosl. filmovima u pravilu je glumio gl. uloge: *Jezero* (1950) R.-L. Đukića, *Čudotvorni mač* (1950), *Ciganka* (1953) i *Pogon B* (1958) V. Nanovića, *Crveni cvet* (1950) G. Gavrina, *Krvava košulja* (1957) Z. Skrigina, *Osma vrata* (1959) N. Tanhofera, *Prvi građanin male varoši* (1961) P. Đorđevića, *Dr* (1964) S. Jovanovića, *Pre rata* (1966) V. Babica i *Lelejska gora* (1968) Z. Velimirovića. Igrao je i u stranim filmovima snimanim u SFRJ (npr. *Bijeli đavao*, 1959, R. Frede), te na televiziji. Mo. I.

ŽIVKOVIĆ, Branislav-Brane, skladatelj (Skoplje, 4. XI 1947). Diplomirao flautu na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Od kraja 60-ih godina surađuje s pop- i rock-grupama (npr. Grupa 220 i Time), te solistima (npr. J. Lisac i M. Rupčić),

kasnije i s jazz-ansamblom BP Convention B. Petrovića. Kao flautist, klavijaturist i autor vodi vlastite skupine jazz-rock usmjerenja (*Lambert-shop* i *Jazz-set*). Skladateljski rad kasnije vezuje uglavnom uz film, javljajući se kao autor većeg broja partitura za igr. filmove, u kojima uspješno spaja svoja glazb. iskustva (jazza, rocka i klasike): *Kud puklo da puklo* (1974), *Bravo maestro* (1978), *Samo jednom se ljubi* (1981), *U raljama života* (1984, Zlatna arena u Puli) i *Đavolji raj* (1989) R. Grlića, *Izbavitelj* (1976) i *Život sa stricem* (1988) K. Pačića, *Ludi dani* (1977) N. Babica, *Čovjek koji je volio sprovode* (1989) Z. Tadića, *Hamburg Altona* (omnibus od 3 epizode, 1989) i dr. Sklada i za kratkometr. filmove. A. Dić.

ŽIVOJINOVIĆ, Velimir-Bata, glumac (Koračica pod Kosmajem, 5. VI 1933). Od 15. godine scenski radnik, ponekad i statist u Akademskom pozorištu u Beogradu (kod S. Jovanović). Bez iskazana vidljivijeg talenta završio Srednju glumačku školu (izmjenično u Nišu i Novom Sadu); nakon što je dvaput pao na prijemnim ispitima za Pozorišnu akademiju, primljen je 1954. U Beogradskom dramskom pozorištu više godina igra sve što mu ponude (čak ženu s feredžom i crnca koji u poluprofilu prošetava scenom): po 300 predstava godišnje. Uvjeravajući sebe i druge da »daleko više voli pozorište nego film«, na filmu debitira 1955 (*Pesma sa kumbare* R. Novakovića). Kontinuiranu film. karijeru (zbog koje napušta teatar), po broju uloga u SFRJ nedostignutu, započinje epizodama u *Vlaku bez voznog reda* (1959) i *Ratu* (1960) V. Bulajića; kasnije igra gl. i važnije uloge u skoro svim njegovim projektima: *Uzavremom gradu* (1961), *Kozari* (1962), gdje je za lik kozaračkog seljaka nagrađen u Puli (zajedno s ulogom u filmu *Dr. 1962*, S. Jovanović), *Pogledu u zjenicu sunca* (1966), *Bitki na Neretvi* (1969), *Visokom naponu* (1981), *Velikom transportu* (1983), i *Obećanoj zemlji* (1986). Posebno uspješno surađuje još sa S. Jankovićem (*Radopolje*, 1963; *Narodni poslanik*, 1964; *Višnja na Tašmajdanu*, 1968; *Partizani*, 1974; *Tren*, 1978, po njemu »kruna dosadašnjeg rada« /nagrada u Moskvi/) i A. Petrovićem (*Tri*, 1965, Zlatna arena u Puli i za film *Neprijatelj*, 1965, Ž. Pavlovića; *Skupljači perja*, 1967, Zlatna arena i za *Brezu*, 1967, A. Babaje i *Praznik*, 1967, Đ. Kadijevića; *Majstor i Margarita*, 1972, Zlatna arena i za *Tragove crne devojke*, 1972, Z. Randića, a za oba prima i Oktobarsku nagradu grada Beograda). Gl. i važnije uloge glumio je u filmovima najistaknutijih redatelja svih generacija (i iz svih sredina): R. Novakovića (*Pesma*, 1961; *Bekstva*, 1968), Ž. Pavlovića (*Povratak*, 1966; *Hajka*, 1977), Z. Velimirovića (*Der-viš i smrt*, 1974; *Vrhovi Zelengore*, 1976; *Dorotej*, 1981), F. Štiglica (*Priča o dobrim ljudima*, 1975), V. Mimice (*Seljačka buna 1573*, 1975), G. Paskaljevića (*Čuvar plaže u zimskom periodu*, 1976; *Pas koji je voleo vozove*, 1977), Z. Nikolića (*Beštije*, 1977; *Čudo neviđeno*, 1984), B. Draškovića (*Usijanje*, 1979; *Život je lep*, 1985), L. Zafranovića (*Pad Italije*, 1981) i dr. Na samom vrhu, najapartnija ličnost film. glume u SFRJ, kroz više od 3 decenija s po 5–6 filmova godišnje (ponekad i 10), autentičan je »izdanak tla«, glumac plemenita kova, simbol vremena te svjedok domaćih lica i naravi (bez folklorne i rustikalne retorike): čak i kad ne igra (a uloge odbija samo kad je prezauzet), njegova se popularnost — koju je stekao prvenstveno akcionim filmovima (npr. *Diverzanti*, 1967, *Most*, 1969, *Valter brani Sarajevo*, 1972, i *Partizanska eskadrila*, 1979, H. Krvavca) — koristi kao »magnet« za financiranje projekta. Vrlo agiln i sistematičan, izražena menadžerskog da-

ra, u obranu staleških interesa bio je inicijator i osnivač (neko vrijeme i predsjednik) Udruženja filmskih glumaca Srbije, također i direktor film. programa Slobodarskih svečanosti u Sopotu. Povremeno je glumio i na televiziji (npr. tv-serija *Radovan Treći*). Za svoj rad dobio je brojne nagrade i priznanja (npr. Sedmojulska nagradu SR Srbije 1981, te više puta na festivalu u Nišu).

Ostale važnije uloge: *Signali nad gradom* (Z. Mitrović, 1960); *Muškarci* (M. Đukanović, 1963); *Dvostruki obruč* (N. Tanhofer, 1963); *Nevesinjska puška* (Z. Mitrović, 1963); *Čovek iz hrastove šume* (M. Popović, 1964); *Put oko sveta* (S. Jovanović, 1964); *Lažljivica* (I. Pretinar, 1965); *San* (P. Đorđević, 1966); *Pre rata* (V. Babić, 1966); *Nož* (Ž. Mitrović, 1967); *Oseka* (V. Pavlović, 1969); *Žarki* (Đ. Kadijević, 1970); *Oplada* (Z. Randić, 1971); *Doručak sa đavolom* (M. Antić, 1971); *Zvezde su oči ratnika* (T. Janković, 1972); *I bog stvori kafansku pevačicu* (J. Živanović, 1972); *Sutjeska* (S. Delić, 1973); *Ukleti smo, Irina* (K. Angelovski, 1973); *Crveni udar* (P. Golubović, 1974); *Povratak opisanih* (A. Đorđević, 1976); *Stići pre svitanja* (A. Đorđević, 1978); *Nije nego* (M. Milošević, 1978); *Rad na određeno vreme* (M. Jelić, 1980); *Snovi, život, smrt Filipa Filipovića* (M. Radivojević, 1980); *Dečko koji obećava* (M. Radivojević, 1981); *Erogena zona* (D. Karaklajić, 1981); *Laf u srcu* (M. Milošević, 1981); *Crveni konj* (S. Popov, 1981); *Lov u mutnom* (V. Radovanović, 1982); *Idemo dalje* (Z. Šotra, 1982); *Nedeljni ručak* (M. Jelić, 1982); *Moj tata na određeno vreme* (M. Jelić, 1983); *Balkan-ekspres* (B. Baletić, 1983); *Timočka buna* (Z. Mitrović, 1983); *Još ovaj put* (D. Kresoja, 1983); *Halo, taksi!* (V. Radovanović, 1983); *Pejzaži u magli* (J. Jovanović, 1983); *Sećerna vodica* (B. Prelić, 1984); *Opasni trag* (M. Stamenković, 1984); *U raljama života* (R. Grlić, 1984); *Kraj rata* (D. Kresoja, 1984); *Mala pjačka vlaka* (D. Šorak, 1984); *I to će proći* (N. Dizdarević, 1985); *Držanje za*



VELIMIR-BATA ŽIVOJINOVIĆ

vazduh (Z. Šotra, 1985); *Čao, inspektore* (Z. Čalić, 1985); *Žikina dinastija* (Z. Čalić, 1985); *Dobrovoljci* (P. Golubović, 1986); *Sekula i njegove žene* (D. Lazić, 1986); *Razvod na određeno vreme* (M. Jelić, 1986); *Posljednji skretničar uzanog kolosijeka* (V. Ljubić, 1986); *Hajde da se volimo* (A. Đorđević, 1987); *Oktobefest* (D. Kresoja, 1987); *Špijun na štiklama* (M. Jelić, 1988); *Tajna manastirske rakije* (S. Sijan, 1988); *Vanbračna putovanja* (R. Orozović, 1988); *Boj na Kosovu* (Z. Šotra, 1989); *Balkan-ekspres II* (A. Đorđević i dr., 1989).

Mo. I.

ŽIŽIĆ, Bogdan, redatelj i scenarist (Solun, 8. XI 1934). Diplomirao pravo u Zagrebu. God. 1960–64. dramaturg u Zagreb filmu. Kao redatelj debitira dokum. filmom *Poplava* (1964), o velikoj poplavi u Zagrebu. Slijede, među ostalima, zapaženi dokum. filmovi *Pohvala ruci* (1968), montažno-ritmicki vrlo efektno djelo o pravljenju violina (zagrebački majstor Hus), i *Otkopčati dugme* (1968, Srebrna medalja »Beograd« na festivalu



B. ŽIVOJINOVIĆ u filmu *Partizani* (sa R. Taylorom)



B. ŽIŽIĆ, lijevo: *Ne nagingi se van* (I. Gregurević i M. Banjac), desno: *Kuća* (F. Šovagović i J. Kaloper)

u Beogradu), o rehabilitaciji uzete djece. Poč. 70-ih godina realizira niz kratkih igr. filmova u rasponu od stiliziranih s komponentama fantastike i nadrealizma (*Madeleine, mon amour!*, 1971; *Putovanje*, 1972 / Zlatna medalja »Beograd«) do onih eksplicitnije suvremene, aktualne tematike (*Moji dragi susjedi*, 1972; *Šala*, 1973; *Nož*, 1974; *Posljednja utrka*, 1975). Već prvim cjelovečernjim igr. filmom *Kuća* (1975), suvremenom dramom direktora (F. Šovagović), nekadašnjeg borca koji se ne snalazi u novim društv. okolnostima i — zaljubivši se u mladu djevojku (J. Kaloper) — izdaje svoje principe, osvaja Veliku zlatnu arenu na festivalu u Puli. Taj uspjeh, kao prvi redatelj sa

svoja prva 2 djela, ponavlja i »gastarbajterskom dramom« *Ne nagingi se van* (1977). Suvremene tematike je i *Daj što daš* (1979), o ljubavi dvoje mladih iz različitih društv. slojeva. Napokon, razrađujući temu »gastarbajterstva« i iseljeničtva, realizira vizualno vrlo atraktivni *Rani snijeg u Münchenu* (1984). Usporedo i dalje režira kratkometr. filmove: ističu se dokumentarni *Ivana* (1981, Nagrada »Kata Pejnović«) o hendikepiranoj djevojčici, te *Ekspresionizam u hrvatskom slikarstvu* (1985) i *Emanuel Vidović* (1989) lik. tematike, kratki igrani *Presa* (1981) o usamljenosti žene, i eksperimentalni *Jedan život* (1984); za svoje je projekte kratkog metra nagrađivan i na

međunar. festivalima (Oberhausen, Leipzig, Krakov, Sofija, Trst, New York, Atlanta i dr.). Režira i naručene filmove. Gotovo svim svojim projektima je i (ko)scenarist. Od 1985. direktor je poduzeća Zagreb film.

Ostali važniji filmovi — dokumentarni: *Maturanti* (1965); *Jasenovac* (1966); *S onu stranu mora* (1968); *Stećci* (1969); *Jutro čistog tijela* (1969); *Živjeti* (1973); *Prvi radnički savjet* (1975); *Gastarbajter Trumbetaš* (1977); *Sajmište* (1982); *1000 godina Pazina* (1983); *Smijeh* (1985); kratki igrani: *Play Photo* (1990).

Mi. Bog.
ŽURNAL, FILMSKI → NOVOSTI, FILMSKE

DODATAK

A

ABRAHAM, Frank Murray, am. glumac (Pittsburgh, Pennsylvania, 24. X 1939). Iz obitelji miješanoga tal. i sirijsko-žid. podrijetla, pohađao sveučilište Texas. Vrstan kaz. glumac, već više od 20 godina izuzetno uspješno glumi na newyorškim scenama; u novije vrijeme predaje dramu na koledžu Brooklyn. Na filmu debitira 1971 (*Mogli bi biti divovi* A. Harveyja), potom godinama igra sporedne uloge (npr. *Serpico*, 1973, S. Lumeta; *Sunčani momci* H. Rossa i *Zatočenik Druge avenije* M. Franka, oba 1975; *The Ritz* R. Lestera i *Svi predsjednikovi ljudi* A. J. Pakule, oba 1976). Svjetski ugled stječe tek ulogom skladatelja Salierija (Mozartova suparnika) u *Amadeusu* (1984) M. Formana, za što je nagrađen Oscarom, Golden Globeom i s više dr. nagrada. Nakon toga češće igra gl. ili druge gl. uloge, među kojima se ističe ona dominikanskog inkvizitora u *Imenu ruže* (1986) J.-J. Annauda. Nastupa i na televiziji (npr. tv-serija *Marco Polo* G. Montalda).

Ostale važnije uloge: *Lice s ožiljkom* (B. De Palma, 1983); *Russicum. Dani davola/Slučaj Russicum* (P. Squitieri, 1987); *Neduzan čovjek/Čovjek iza rešetaka* (P. Yates, 1989).

ABRIL, Victoria, španj. glumica (Madrid, 1959). Glum. karijeru otpočinje kao djevojčica na televiziji; na filmu debitira 1972. Vrlo privlačna, »nešpanjolskog« tipa, glumica široka raspona, podjednako je uspješna u komerc. filmovima (npr. *Promjena spola*, 1977, V. Arande), djelima eksplicitne soc. ili polit. tematike (npr. *Djevojka sa zlatnim gaćicama*, 1980, *Umorstvo u Centralnom komitetu*, 1982, i *Vrijeme tišine*, 1986, V. Arande) i filmovima »otkačena svjetonazora« (npr. *Priveži me!*, 1990, P. Almodóvara). Festivalski uspjesi njenih filmova omogućuju joj i međunar. karijeru, osobito u Francuskoj (npr. *Mjesec u jarku*, 1983, J.-J. Beineixa i *Max, ljubavi moja*, 1986, N. Oshime). Tek u zrelijoj dobi okušala se i u kazalištu.

Ostale važnije uloge: *Košnica* (M. Camús, 1983); *Pakao Río Abaja* (J. L. Boráu, 1984); *Najljepša noć* (M. Gutiérrez Aragón, 1985); *El Lute* (V. Aranda, 1987).

ADLON, Percy, njem. redatelj (Ammerland, 1935). Studirao njem. književnost, povijest umjetnosti i kazalište u Münchenu; bio je zapažen glumac u studentskom kazalištu. Karijeru otpočinje kao pisac radio-drama i redatelj dokum. filмова (oko 150). God. 1977. osniva vlastito poduzeće *Pelemele Film GmbH* i režira tv-film (kasnije prebačen na 35mm vrpce) *Staratelj i njegov pjesnik*

(Der Vormund und sein Dichter) o životu R. Walsera. Prvi kinemat. film *Céleste*, o posljednjem razdoblju Proustova života, realizira 1981. Velik uspjeh kod publike i kritike ostvaruje lucidnim komedijama *Zuckerbaby* (Sugar Baby, 1984), nagrađenom Nagradom »Ernst Lubitsch« kao najbolja njem. komedija godine, i *Bagdad Café* (Out of Rosenheim/Bagdad Cafe, 1987, u SAD), o neobičnim doživljajima Njemice po Americi; u njima se proslavlja punašna glumica M. Sägebrecht. I dalje vrlo uspješno režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Ljulačka* (Die Schaukel, 1983); *Rosalie ide u kupovinu* (Rosalie Goes Shopping, 1989, u SAD).

AJANOVIC, Midhat, animator i film. kritičar (Sarajevo, 20. X 1959). O filmu piše u »Oslobođenju«, »Večernjim novinama«, »Našim danima« i »Sineastu«; bio je urednik film. programâ KSC Skenderija. Crt. filmom *Heroj* (1985) čini prvi korak prema obnavljanju animacije u BiH nakon više od 20 godina stanke (od pionirskih radova S. Bušića); polit. geg izveden karikaturnim crtežom značajka je i ostalih njegovih projekata (*Post skriptum*, 1986; *Kiša*, 1987; *Poruka*, 1988; *Rekorder*, 1989). Uspješan je i kao karikaturist. M. Cvi. **ALCAINE, José Luis**, španj. snimatelj (1939). Iz obitelji španj. iseljenika u Maroku, isprva fotograf u Tangeru. Završivši odsjek kamere na Escuela Oficial de Cinematografía u Madridu, karijeru otpočinje kao asistent snimatelja. Direktor fotografije od 70-ih godina, isprva surađuje s manje poznatim redateljima. I međunar. ugled stječe filmovima V. Arande (*Djevojka sa zlatnim gaćicama*, 1980; *Umorstvo u Centralnom komitetu*, 1982; *El Lute*, 1987; *El Lute II*, 1989), M. Gutiérreza Aragona (*Demoni u vrtu*, 1982; *Druga polovica neba*, 1986; *Zla kob*, 1988) i P. Almodóvara (*Žene na rubu živčanog sloma*, 1988; *Priveži me!*, 1990). Nakon T. Escamille najpoznatiji španj. snimatelj, povremeno radi i u inozemstvu — npr. u Francuskoj (*Trostruka smrt treće osobe*, 1980, H. Sota i dr.), te na televiziji (npr. koproducijska tv-serija *Casanova*).

ALFJEROVA, Irina Ivanovna, sovj. glumica (13. III 1951). Diplomirala glumu (1972) na visokoj školi GITIS; od 1976. glumi u moskovskom kazalištu Lenjingradske komсомol. Na filmu od 1973. Najveći uspjeh postiže gl. ulogom u tv-seriji *Hod po mukama* (1977) prema A. N. Tolstoj. Tom, kao i tv-serijom *TASS je ovlašten da objavi*, te s nekoliko komerc. filmova manje poznatih sineasta, stječe veliku popularnost u najšire sovj. publike. Najzanimljivije glum. ostvarenje daje

u jugosl. melodrami *Ljubavna pisma s predumišljajem* (1985) Z. Berkovića, s kojim surađuje i u filmu i tv-seriji *Kontesa Dora/Dora Pejačević* (1991).

ALMODOVAR, Pedro, španj. redatelj (Calzada de Calatrava, 1949). Isprva radi u telefonskoj tvrtki; usporedo piše za stripove i underground-časopise, te se bavi rock-glazbom. Nakon kraćeg djelovanja u avangardnoj kaz. skupini, od 1974. snima eksp. filmove, potom profesionalne kratkometražne, napokon (od 1980) cjelovečernje igrane. Njegovi projekti, mahom frenetične ili crne komedije (izuzeci su *Matador*, 1986, i *Zakon žudnje* — La ley del deseo, 1987), eklektičkoga red. stila, uz očit utjecaj stripovskog iskustva, izraz su pobune protiv društva u kojem s jedne strane i dalje dominira crkva, a s druge »teror tehnologije«, fast-food, coca-cola, droga i seks (koji prikazuje i vrlo eksplicitno): *Djevojke iz grupe* (Pepi, Luci, Bom i otras chicas del montón, 1980), *Labirint strasti* (Laberinto de pasiones, 1982), *U magli* (Entre tinieblas, 1983), *Cime sam samo ovo zaslužila?* (¿Qué he hecho yo para merecer esto?, 1984), *Priveži me* (Átame, 1990), te posebno najistaknutiji *Žene na rubu živčanog sloma* (Mujeres al borde de un ataque de nervios, 1988), s njegovom omiljenom glumicom C. Maura, kojim osvaja evr. filmsku nagradu Felix u više kategorija. Jedan od najnadarenijih španj. redatelja 80-ih godina, režira i na televiziji.

ANNAUD, Jean-Jacques, franc. redatelj (Juvisy-sur-Orge, 1. X 1943). Od 1964. pohađao visoku školu IDHEC u Parizu; 1966–76. realizirao više od 400 reklamnih filmova. Već prvim igranim *Crno-bijelo u koloru* (Noirs et blancs en couleur/La victoire en chantant, 1976, koprodukcija s Obalom Bjelokosti), visokobudžetnom satirnom kolonijalizma, osvaja Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja. Polit. satira (ovaj put provincijalnog mentaliteta), ali manjeg budžeta, jest i *Lakoumnost* (Coup de tête, 1978). Daljim projektima profilira se kao ambiciozan redatelj izrazito sklon spektakularnosti, čiji filmovi dosižu budžete »američkih razmjera«. *Rat za vatru* (La guerre du feu/Quest for Fire, 1981, koprodukcija s Kanadom), prema romanu Rosnyja st., djelo je bez dijaloga, s radnjom među hordama praljudi (César za najbolji film i režiju). *Ime ruže* (Nom de la rose/The Name of the Rose, 1986, koprodukcija s Italijom i SR Njemačkom) nedomišljena je ekranizacija istoimenog best-sellera U. Eca. *Medvjed* (L'ours, 1988), prema popularnom pustolovnom romanu J. O. Curwooda, djelo je sugestivne vizualnosti (snimatelj Ph. Rou-

selot) sa životinjama kao nosiocima radnje (César za režiju). Sva 3 bila su veliki komerc. uspjesi (posebno *Medvjed*, a *Ime ruže* samo u Evropi). Režira i na televiziji.

MI. ŠR.
ANTONIJEVIĆ, Predrag, redatelj i scenarist (Niš, 7. II 1959). Prekinuvši studij arhitekture, 1978. upisuje film. i tv-režiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu; diplomira 1983. do kumentarno-igr. emisijom *Bunari Radoša Modrićanina* za Televiziju Beograd. Profesionalno debituje kratkim igr. filmom *Gosti u gostilju* (1982), o svakodnevici zabačenog sela i društveno-polit. utjecaju velikog grada. Sl. tematike je i njegov cjelovečernji debi *O pokojniku sve najljepše* (1984, nagrada UNICEF-a u Veneciji), traganje za korijenima brze transformacije jugosl. seljaštva u radničku klasu neposredno nakon II svj. rata. Jedan je od 3 suredatelja (uz A. Đorđevića i N. Radovića) filma *Balkan-ekspres* 2 (1989).

MI. VIĆ.
ARANDA, Vicente, španj. redatelj (Barcelona, 1926). Nakon školovanja na dulje vrijeme odlazi u Venezuelu. Filmom se počinje baviti po povratku (60-ih godina). Jedan je od osnivača i vodećih sineasta tzv. *Barcelonske škole*, koju karakterizira estetizam blizak tzv. → kaligrafizmu (npr. *Svijetla budućnost* — Brillante porvenir, 1965; *Fata morgana*, 1966). Nakon duljeg bavljenja komerc., žanrovskim filmom — hororom, komedijom i erotskim (npr. *Okrutne* — Las cruces, 1969; *Krava nevjesta* — La novia ensangrentada, 1972; *Clara je nagrada* — Clara es el precio, 1974; *Promjena spola* — Cambio de sexo, 1977), od poč. 80-ih godina okreće se soc. i polit. tematici (*Djevojka sa zlatnim gaćicama* — La muchacha de las bragas de oro, 1980; *Umorstvo u Centralnom komitetu* — Asesinato en el Comité Central, 1982; *Plavokosa Fanny* — Fanny Pelopaja, 1984; *Vrijeme tišine* — Tiempo de silencio, 1986; *El Lute* — El Lute camina o reviente, 1987; *El Lute II* — El Lute II /Mañana será libre/, 1989; *Ako ti kažu da sam pao...* — Si te dicen que caí..., 1990), svrstavši se među vodeće, i u inozemstvu najcjenjenije suvremene španj. sineaste.

MI. ŠR.
ARCAND, Denys, kan. redatelj i scenarist franc. izraza (Deschambault, Québec, 1941). Završio povijest u Montréalu. Film. karijeru otpočinje dokum. filmovima za National Film Board of Canada. Njegov dugometr. dokumentarac *Za strojem* (On est ou coton, 1969), o eksploataciji tekstilaca, jedan je od rijetkih »bunkeriranih« kan. filmova; kritički pogled na suvremenost frankofonske Kanade predstavlja *Québec: Duplessis i poslije* (Québec: Duplessis et après, 1971). Prvi su mu igr. filmovi (svojim je projektima uvijek i /ko/scenarist), u dokumentarističkom stilu i »škrtoga« red. proseada, intimističke priče o utjecaju društva na ljudsku sudbinu (*Prokleti kolač* — La maudite galette, 1972; *Réjeanne Pado-vani*, 1973; *Gina*, 1975; *Zločin Ovidea Plouffea* — Le crime d'Ovide Plouffe, 1982). Najveće uspjehe ostvaruje projektima višeg budžeta *Sumrak američkog carstva* (Le déclin de l'empire américain, 1986), ironičnim prikazom nedostatka ljudske komunikacije u suvremenom »društvu blagostanja« (nominacija za Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja), i *Isus iz Montréal* (Jésus de Montréal, 1988), o mjestu i shvaćanju vjere suvremenog građanina, kroz priču o glumcu koji glumi Krista u moderniziranom prikazu Pasije. Bavi se i scenaristikom za dr. redatelje (npr. *Između mora i slatke vode*, 1967, M. Braulta).

Njegov brat **Gabriel Arcand** poznati je glumac.

MI. ŠR.
ARDANT, Fanny, franc. glumica (Saumur, 1949). Za glumu se odlučuje relativno kasno:

debitira 1974. u kazalištu. Na filmu od 1978 (*Psi A. Jessua*); popularnost joj donosi tv-serija *Zene s obale* N. Companeez (1989. nastupa i u njejoj obljetničkoj tv-seriji *Veliki prevrat*). Tamokosa i mršava, osvajajući zagonetnošću, ostvaruje uspješnu karijeru karakterne glumice. Posebno je zapažena likovima odlučnih (čak fatalnih) žena u filmovima F. Truffauta (*Susjedova žena*, 1981; *Živahno nedjeljom*, 1983), kao i u djelima A. Resnaisa (*Ljubav do smrti*, 1984; *Mélo*, 1986), gdje se — u okviru »ljubavnog četverokuta« — njena čvrstoća kontrastira sa suptilnošću S. Azéma. Nastupa i u inozemstvu (Italija).

Ostale važnije uloge: *Jedni i drugi* (C. Lelouch, 1981); *Benvenuti* (A. Delvaux, 1983); *Život je roman* (A. Resnais, 1983); *Jedna Swanova ljubav* (V. Schlöndorff, 1984); *Idućeg ljeta* (N. Trintignant, 1985); *Neotesanko* (M. Deville, 1986); *Obiteljsko savjetovanje* (Costa-Gavras, 1986); *Porodica* (E. Scola, 1987); *Strah i ljubav* (M. von Trotta, 1988).

MI. ŠR.
ARMINAN, Jaime de, španj. redatelj, scenarist, producent i pisac (Madrid, 1927). Kao već ugledan dramatičar počinje se 60-ih godina baviti film. i posebno tv-scenaristikom. Režira od 1969. Značajno mjesto u suvremenoj španj. kinematografiji stječe lucidnim analizama položaja žene u španj. društvu *Draga moja gospođice* (Mi querida señorita, 1971) i *U službi španjolske žene* (Al servicio de la mujer española, 1978), kao i antimilitarističkom satirama *Škola za generale* (¡Mi general!, 1987). Od 1980. bavi se i produkcijom (u okviru tvrtke koju je suosnovao sa → T. Escamillom).

Ostali važniji filmovi: *Ljubav kapetana Branda* (El amor del capitán Brando, 1974); *Bok, tata!* (¡Jo, papá!, 1975); *Nikad nije kasno* (Nunca es tarde, 1977); *Gnjezdo* (El nido, 1980); *U rujnu* (En septiembre, 1982); *Stico* (1984).

MI. ŠR.
AUGUST, Bille, dan. redatelj (1948). Završivši fotogr. zanat, upisuje visoku film. školu u Kopenhagenu. Prvi cjelovečernji film *U mom životu* (In My Life) režira 1978. I međunar. ugled stječe filmovima *Zappa* (1983) i *Twist and Shout* (1985), u kojima probleme dan. društva sagledava očima djece odn. mladih. Za visokobudžetnu dansko-šved. koprodukciju (s udjelom i am. kapitala) *Pelle osvajač* (Pelle erobreren, 1988) prema romanu M. Andersena Nexøa, o švedskim ekon. imigrantima u Danskoj poč. stoljeća, nagrađen je Zlatnom palmom u Cannesu i Oscarom za najbolji film izvan engl. jezičnog područja. Režira i za televiziju (npr. tv-serija *Busterov svijet* — Busters verden, 1984 /iz koje je sažet i film/).

Red.
AVATI, Pupi (pr. ime Giuseppe Avati), tal. redatelj, scenarist i producent (Bologna, 1938). Režira od 1968 (isprva erotske filmove i komedije). Ugled stječe filmovima fantastike inspiriranim padanskim legendama *Kuća nasmiyanih prozora* (La casa dalle finestre che ridono, 1976) i *Zvijezde u jarku* (Le stelle nel fosso, 1978) — u potonjem i s elementima *horror*a (kao i u daljem uspjehu *Zeder*, 1982). Radeći za vlastitu tvrtku *Duea Film* (ili za bratovu AMA Film), s niskim budžetima i (uglavnom) neafirmiranim glumcima, nastoji uskladiti autorske ambicije s komerc. zahtjevima; odlikuje ga vizualna ljepota kadrova i nostalgčnost (npr. u muz. filmovima *Pomozi mi da sanjam* — Aiutami a sognare, 1980, i *Školski izlet* — Una gita scolastica, 1983/skladatelj R. Ortolani, uz snimatelja P. Rachinija njegov najčešći suradnik/), u koje uspijeva unijeti i elemente društ. kritike (npr. *Mi troje* — Noi tre i *Službenici* — Impiegati, oba 1985) te komedije

(npr. *Diplomska svečanost* — Festa di laurea, 1986), u čemu mu znatno pomaže omiljeni glumac C. Delle Piane. Režira i na televiziji te radi kao scenarist za dr. redatelje.

Njegov brat **Antonio Avati** je film. producent i scenarist.

Ostali važniji filmovi: *Božićni poklon* (Regalo di Natale, 1986); *U posljednjoj minuti* (Ultimo minuto, 1987); *Priča o momcima i djevojkama* (Storia di ragazze e ragazzi, 1989).

MI. ŠR.
AXEL, Gabriel (pr. ime G. Mörch), francusko-dan. redatelj (Arhus /po nekim izvorima Pariz/, 18. IV 1918). Miješana podrijetla, pohađao školu Kraljevskoga dramskog kazališta u Kopenhagenu. Do 1945. glumac u pariškom kazalištu Athène (uz L. Jouveta), potom u Danskoj režira klas. djela franc. kazališta. Na filmu od 1955. u Danskoj. Režirajući u obje sredine filmove različitih žanrova, zapažen je dan. erotskom komedijom *Jarac u raju* (Det tossede paradis, 1962) i pov. filmom *Crveni plašt* (Dan røde kappe, 1967). Nakon duljeg razdoblja rada na franc. televiziji, ogroman uspjeh (i Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja) ostvaruje svojim 14. projektom *Babetina proslava* (Babettes gæstebud, 1987), komornom pričom iz XIX st., o ženi (S. Audran) koja se — nakon poraza Pariške komune — skrasila u dan. provinciji, i na specifičan način — »pravom francuskom gozdom« — otpočela novi život u puritanskomu protestantskom okruženju. Dalji uspjeh je film *Christian* (1989), o mladom čovjeku u potrazi za ljubavlju.

Da. MĆ.
AYKROYD, Dan, am. glumac, scenarist i producent kan. podrijetla (Ottawa, 1. VII 1952). Iz glum. obitelji, studirao na sveučilištu Carlton i radio kao zabavljač u noćnim klubovima. Na gostovanju u Chicagu zapaža ga jedan tv-producent i angažira kao scenarista i glumca; 1977. osvaja tv-nagradu Emmy. Sa → J. Belushijem osniva zabavljačku rock-grupu *Blues Brothers*, koja 1978. nastupa i u Carnegie Hallu. Na filmu od 1976. golem uspjeh postiže u komediji *Braća Blues* (J. Landis, 1980), kojoj je i koscenarist (kao i većini daljih filmova). Među vodeće am. komičare svrstava se ogromnim komerc. uspjesima *Kolo sreće...* (J. Landis, 1983) i *Istjerivači duhova* (I. Reitman, 1984), a svoj specifični anarhoidni smisao za humor potvrđuje i u filmovima *Kako smo počeli III svjetski rat* (J. Landis, 1985), *Moja mačeha vanzemaljac* (R. Benjamin, 1988) i *Istjerivači duhova II* (I. Reitman, 1989). Sve više težeći »smirivanju« svoje komike i dramskom profiliranju likova, za ulogu sina u filmu *Vozač miss Daisy* (B. Beresford, 1989) nominiran je za Oscar za epizodu. Do 1990. glumio je u oko 20 filmova, kojima je ponekad i (ko)producent.

Ostale važnije uloge: *Susjedi/Spasavaj se tko može* (J. G. Avildsen, 1981); *Indiana Jones i hram sudbine* (S. Spielberg, 1984); *U noć* (J. Landis, 1985); *Psihijatrov kauč* (M. Ritchie, 1988); *Pištolji bez kontrole* (T. Kotcheff, 1990).

B. Vid.
AZCONA, Rafael, španj. scenarist i pisac (Logroño, 1926). Isprva karikaturist, ugled stječe kao romansijer. Karakteristična crnog humora, privlači pažnju M. Ferrerija i surađuje na scenarijima njegovih najuspješnijih španj. projekata (*Stančić*, 1958; *Kolika*, 1960); u sl. stilu radi i na više Ferrerijevih tal. i franc. filmova (npr. *Bračna postelja*, 1963; *Zena-majmun*, 1964; *Svadbeni marš*, 1966; *Harem*, 1967; *Audijencija*, 1971; *Veliko šderanje*, 1973; *Ne diraj bijelu ženu*, 1975; *Posljednja žena*, 1976; *Zdravo, muškarčino*, 1978; *Ala su dobri ovi bijelci!*, 1987). Pišući za vodeće španj. sineaste, u filmovima L. G. Berlange ustraje na produbljenoj psihol. analizi i karakterizaci-

ji likova (npr. *Plácido*, 1961; *Krvnik*, 1963; *Pirame*, 1967; *Živjeli mladenci!*, 1969; *Privodna veličina*, 1973; *Nacionalni lov*, 1978; *Nacionalno naslijeđe*, 1980; *Nacional III*, 1983; *Stado*, 1985), dok se u onima C. Saure — više ili manje otvoreno — prihvaća soc. i polit. tematike (*Peppermint frappé*, 1967; *La Madriguera*, 1969; *Vrt užitaka*, 1970; *Ana među vukovima*, 1973; *Rodakinja Angélica*, 1974). Tokom cijele karijere i dalje je povremeno radio u Italiji (npr. *Mafija*, 1962, A. Lattuada).

Mi. Šr.

AZÉMA, Sabine, franc. glumica (Pariz, 20. IX 1949). Karijeru otpočinje u kazalištu, dok na filmu debitira 1976. u luckastoj komediji *Kako snimiti porno-film* G. Lautnera. Tamnokosa i bljedoputa, ozbiljna nastupa, jednom od zvijezda franc. kinematografije 80-ih godina postaje psihološki iznjenasanom ulogom kćeri gl. junaka — naizgled »oslobodene žene« koja, međutim, sanja o »idealnoj ljubavi« u *Nedjelji na selu* (1984) B. Taverniera, za koju je nagrađena Césarom. Još uvjerljiviju potvrdu svoga glum. dara daje u filmovima A. Resnaisa *Ljubav do smrti* (1984) i *Mélo* (1986) čitavom skalom osjećaja i psihol. stanja: od buđenja do tragičnog završetka »zabranjene ljubavi« (za potonji je također nagrađena Césarom). Ponekad njeni krhki likovi pokazuju i (iznenađuju) čvrstinu (npr. *Crvena zona*, 1985, R. Enricoa i *Život i ništa drugo*, 1989, B. Taverniera), a i dalje uspješno nastupa u komedijama (*Vanilija s jagodama*, 1989, G. Ourija). Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Pletihla čipki* (C. Goretta, 1977); *Život je roman* (A. Resnais, 1983); *Puritan* (J. Doillon, 1986).

Mi. Šr.

B

BABENCO, Hector, redatelj (Buenos Aires, 1946). Karijeru otpočinje u Brazilu; njegov prvi cjelovečernji igr. film *Pixote* (1980), o 10-godišnjem kriminalcu u *favelama* Rio de Janeira, ima velik međunar. odjek (osobito u SAD). Sljedećim projektom, ekranizacijom romana M. Puiga *Po ljubac žene-pauka* (Kiss of the Spider Woman, 1985) realiziranom u SAD, o homoseksualnoj ljubavi dvojice zatočenika u južnoam. zatvoru (W. Hurt i R. Julia), stječe više nominacija za Oscar (i za najbolji film i režiju). Film *Ironweed* / *Čelični korov* (Ironweed, 1987), o sudbini dvoje marginalaca (M. Streep i J. Nicholson) prema prestižnom romanu W. Kennedyja, realizira u visokobudžetnoj produkciji; iako nominiran za Oscar u više kategorija, doživljuje komerc. fiasco i oprečne kritike, koje redatelju zamjeraju da se — nakon provokativnog debija — pretvara u pukog adaptatora knjiž. predložaka.

Ig. S.

BAJIĆ, Darko, redatelj (Beograd, 14. V 1955). Isprva uspješan kinoamater; za amat. film *Prozvani su brojevima* (1976) nagrađen je Srebrnom plaketo »Abrašević«. Diplomirao režiju (1982) na beogradskom Fakultetu dramskih umjetnosti — cjelovečernjim igr. filmom *Direktan prenos*, o troje prijatelja koji prolaze kroz mladalačke dileme i sukobe s okolinom. Dulje vremena radi za televiziju, posebno se istaknuvši tv-serijom *Svi dom* prema scenariju G. Mihića, surovim dokumentarističkim prikazom života u zatvoru za maloljetnike. Na sl. tragu je i njegov 2. film *Zaboravljeni* (1988, i tv-serija), također prema Mihićevoj predlošku. Zanimanje za mlade ljude »na rubu zakona« pokazuje i film *Početni udarac* (1990), vrlo uspješan kod kritike.

Red.

BALETIĆ, Branko, redatelj i scenarist (Beograd, 5. VI 1946). Napušta studij prava i upisuje Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju u Beo-

gradu; diplomira 1971. u klasi A. Petrovića. Od 1969. radi za Televiziju Beograd i Titograd (npr. muz. emisije *Secondo tempo*, tv-serija *Drži bure vodu dok majstori odu* na tekstove D. Radovića i M. Antica, tv-film *Laka lova*, 1972, dokum. reportaže iz Afrike i dr.). Na filmu od 1979. kao statist i kaskader, potom je pomoćnik redatelja. Opredijelivši se za zab. film, kao redatelj i scenarist debitira *Sokom od šljiv* (1981), o »domaćemu provincijskom mentalitetu«. Novi primjer »pomerenog realizma« (koji demistificira idealiziranu sliku junaka revolucije) je veliki komerc. hit *Balkan-ekspres* (1983, nagrada publike »Jelen« u Puli), o grupi sitnih lopova, »stripovskih karaktera« koji se uvijek nađu na strani dobra. Najmanje odjeka imao je »ženski film« *Uvek spremne žene* (1987). God. 1986–90. B. je direktor CFS Avala film, u kojem reanimira sve funkcije (obnavlja tehniku, privlači strane partnere, uspostavlja jugosl. opciju proizvodnje, često angažira redatelje-debitante) i tako mu vraća ugled (18 domaćih filmova u tom razdoblju).

Mi. Vić.

BAN, Ivo, glumac (Slovenj Gradec, 19. V 1949). Studirao na Akademiji za gledalište, film, radio i televiziju u Ljubljani. Član drame Slovenskega narodnega gledališta od 1975, kada i debitira na filmu (*Divota prašine* M. Ljubica). U sporednim i gl. ulogama iskazuje se kao vrstan tumač najčešće silovitih likova iz bliže prošlosti i suvremenosti u djelima društvenokritičke tematike (npr. *Grč*, 1979, *Dah*, 1983, i *Otpadnik*, 1988, B. Sprajca, *Doviđenja u sljedećem ratu*, 1980, i *Zadah tela*, 1983, Ž. Pavlovića, te *Crveni boogie*, 1983, K. Gordin-Acimovića). Uspješno nastupa i na televiziji (npr. tv-serije *Ante i Heretik*).

Ostale važnije uloge: *Naš čovjek* (J. Pogačnik, 1985); *Moj tata, socijalistički kulak* (M. Klopčič, 1987); *Sasvim pravi gusar* (A. Tomašić, 1987); *Do kraja i dalje* (J. Pervanje, 1990).

Lj. N.

BASINGER, Kim, am. glumica (Athens, Georgia, 8. XII 1954 [negdje 1953]). Iz brojne obitelji glazbenika, sa 17 godina pobjeđuje na natječaju ljepote te postaje manekenka i foto-model u New Yorku; usporedno uči glumu u newyorskome Neighborhood Playhouseu. Karijeru otpočinje 1977. na televiziji (npr. tv-serija *Odavde do vječnosti* B. Kulika), dok na filmu debitira 1981. Vitka plavuša, izgleda i držanja karakterističnog i za tip → naivke, ali provokativne senzualnosti, širu pozornost svraća kao »James Bond Girl« u filmu *Nikad ne reci nikad* (I. Kershner, 1983), a u to vrijeme pozira i za »Playboy«. Popularnost stječe u *soft-core* erotskom filmu (s asocijacijama na *hard-core*) *Devet i pol tjedana* (A. Lyne, 1986), a učvršćuje (kao »dekorativna zvijezda«) u komerc. megahitu *Batman* (T. Burton, 1989), te vezom s rock-zvijezdom Princeom. Do 1989. glumila je u 12 filmova.

Ostale važnije uloge: *Zlatna groznica* (Ch. Heaton, 1982); *Čovjek koji je volio žene* (B. Edwards, 1983); *Potpuno prirodno/Privodni talent* (B. Levinson, 1984); *Lud od ljubavi* (R. Altman, 1986); *Naslijepo/Sastanak s nepoznatom* (B. Edwards, 1987); *Nadine* (R. Benton, 1987); *Moja mačeha vanzemaljac* (R. Benjamin, 1988).

An. Pet.

BEGOVIĆ, Ena, glumica (Split, 8. VII 1960). Debitira kao naturščik u tv-drami *Ivan Goran Kovačić* (1978) Lj. Ristića. Već kao studentica Akademije za kazalište, film i televiziju u Zagrebu (diplomirala 1983) ističe se gl. ulogama u filmovima *Pad Italije* (L. Zafranović, 1981) i *Hoću živjeti* (M. Mikuljan, 1982); vrlo privlačna i senzualna, duge svijetle kose i čulnih usana, tinn erotično

intoniranim likovima navješta uspješnu film. karijeru. Od 1984. u stalnom je angažmanu u zagrebačkom HNK, gdje se ističe u klas. repertoaru (npr. kao Dezdemona u *Otelu* W. Shakespearea), ali i u pučkom u okviru neformalnih skupina (npr. kao Nera u *Gričkoj vještici* M. Jurić-Zagorke). Filmu se vraća ulogama »glamuroznih« protagonistica u *Kraljevju završnici* (Z. Tomić, 1987) i *Balkan-ekspresu* 2 (A. Đorđević i dr., 1989). U međuvremenu uspješno tumači karakternu ulogu barunice Castelli u *Glembajevima* (1988) A. Vrdoljaka, za koju je u Puli nagrađena Zlatnom arenom za epizodu.

Njezina mlađa sestra **Mia Begović** također je glumica.

Ostale važnije uloge: *Idemo dalje* (Z. Šotra, 1982); *Karneval*, *»Andeo«* i *»Prah«* (A. Vrdoljak, 1990); *Čaruga* (R. Grlić, 1991).

D. Mov.

BEGOVIĆ, Nedžad, animator i redatelj (Bijeljina, 9. III 1958). Nakon uspješnog bavljenja amat. filmom u Filmskom klubu »Riječi mladih«, u profesionalnoj kinematografiji debitira 1985. anim. filmom *EKG*, u kojem animacijom EKG-linije pokazuje život od rođenja do smrti (dosad njegovim najuspješnijim ostvarenjem). Realizirao je još duhovite anim. dosjetke *Dva jarca* (1986), *Homo duplex* (1987) i *Nesanica* (1989). God. 1988. režirao je dokum. film *Posljednji valcer*, potresnu priču o oboljelima od SIDA-e, vrlo zapaženu na festivalima kratkog metra u Beogradu i Oberhausenu.

M. Cvi.

BEINEIX, Jean-Jacques, franc. redatelj i scenarist (Pariz, 8. X 1946). God. 1969–78. asistent redatelja Jn. Beckera, C. Berrija, C. Zidija i dr.; od 1977. režira kratkometr. filmove. Njegov prvi cjelovečernji *Diva* (1980), studija zanesenosti zviježdom kombinirana s elementima krim. filma, »neobarokne« režije i modernističkih interijera (scenograf H. McConnicco), ubrzo stječe kult-status. I njegovi dalji projekti bave se graničnim situacijama: *Mjesec u jarku* (La lune dans le caniveau, 1983) slika opsjednutost junaka (G. Depardieu) »inkarnacijom ubijene sestre« (N. Kinski), *Betty Blue* (37°2 le matin, 1986) tonuće u ludilo neadaptirane mlade marginalke (njegovo otkriće B. Dalle), a *Roselyne i lavovi* (Roselyne et les lions, 1989), prema vlastitom originalnom scenariju (u ostalim je filmovima, → adaptacijama, koscenarist), u miljeu cirkusa raskorak između profesionalnih i privatnih težnji mlade krotiteljice (I. Pasco).

Mi. Šr.

BELIĆ, Dragan, film. kritičar (Zabrežje, 12. XII 1949). Završio uporedne književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu. Član uredništva časopisa → »Filmograf«, spada među angažirane kritičare koji sustavno, gotovo svakodnevno pišu o filmu u dnevnoj i periodičnoj štampi.

T. Gć.

BELLOUR, Raymond, franc. kritičar i teoretičar filma. Suradnik brojnih časopisa širom svijeta (*»Rêvue d'esthétique«*, *»Communications«*, *»Sémiotica«*, *»Sciences d'art«*, *»Ça cinéma«*). Slijedio Metzov semiološki put (intervju s njim: *Susret na temu semiologije filma* — Entretien sur la sémiologie du cinéma, 1971), objavljivao ogledne o strukturi filma, teksta, osobito o stilistici (*Za filmsku stilistiku* — Pour une stylistique du film, 1966), film. prostoru (*Napomene o filmskom prostoru* — Remarques sur l'espace cinématographique, 1967; *Strukturiranje filmskog prostora* — Structuration de l'espace cinématographique, 1972), kodovima i simboličkim sistemima (*Očiglednost i kod* — L'évidence et le code, 1973; *Simbolička blokada* — Le blocage symbolique, 1975); ponajviše se bavio »dubinskom analizom«, odn. semiologijom

film. govora (*Hitchcockove »Ptice«*: analiza jedne sekvence — Les »Oiseaux« de Hitchcock: analyse d'une séquence, 1969; *Neuhvaljivi tekst* — Le texte introuvable, 1975), po čemu je i poznat u franc. filmskoj egzgezi (*Analiza filma* — L'analyse du film, 1979).

BERENGER, Tom, am. glumac (Chicago, 31. V 1950). Studirao na sveučilištu Missouri. Gl. V karijeru otpočinje u kazalištu (*off-Broadway* postav am. klasika), potom i na televiziji. Na filmu od 1976, prvu gl. ulogu dobiva 1978 (*U počast zrelih žena* G. Kaczendera). Popularnost mu raste nakon epizode surovoga am. vojnika u Vijetnamu u *Platoonu* — *vodu smrti* (1986) O. Stonea, za koju je nominiran za Oscar. Visok, smeđkos i privlačan, najčešće tumači likove na granici romantičnosti i (prikrivene) agresivnosti (npr. *Skakavac*, 1988, Costa-Gavrasa).

Ostale važnije uloge: *Dva super-bandita* (R. Lester, 1979); *Psi rata* (J. Irvin, 1981); *Onkraj vrata* (L. Cavan, 1982); *Velika jeza* (L. Kasdan, 1983); *Detektiv i dama* (R. Scott, 1987); *Pucaj da ubiješ* (R. Spottiswoode, 1988); *Roden 4. srpnja* (O. Stone, 1989); *Ljubav na slobodi* (A. Rudolph, 1990).

B. Vid.

BESSON, Luc, franc. redatelj i scenarist (Pariz, 18. III 1959). Isprva asistent redatelja, potom redatelj reklamnih, a od 1978. i dokum. filmova. Na igranom debitira 1983. crno-bijelom postapokaliptičnom fantazijom *Posljednja bitka* (Le dernier combat); svojim je projektima uvijek i (ko)scenarist. Kritičarsku valorizaciju jednog od »neobarokista francuskog filma« (uz J.-J. Beineixa i L. Caraxa) donose mu *Podzemlje* (Subway, 1985), ljubavna priča (gl. uloge I. Adjani i Ch. Lambert) s elementima thrillera i krim. filma u klaustrofobičnim ambijentima podzemlja pariškog metroa (scenograf A. Trauner), nagrađena s nekoliko Césara, i *Veliko plavetnilo* (Le grand bleu The Big Blue, 1988), visokobudžetna priča sugestivne vizualnosti (snimatelj C. Varini) o nemogućnosti ljubavne veze (gl. uloge R. Arquette i J.-M. Barr) zbog muškarčeve potpune obuzetosti morem i ronilaštvom. Režira i na televiziji.

Ostali filmovi: *Nikita* (1990).

Mi. Šr.

BIKOV, Roland Anatoljevič, sovj. glumac i redatelj (12. VI 1929). Diplomirao glumu (1951) na školi pri Teatru Ščukina u Moskvi; isprva je glumac u Moskvi, a od 1958. kaz. redatelj u Leningradu. Na filmu od 1955, isprva u sporednim ulogama; pažnju privlači gl. ulogom činovnička u *Kabanici* (1960) A. V. Batalova. Niska rasta, ali dinamičan i vješt glum. preobrazbi, osobito je uvjerljiv u ocrtanju ekscentričnih karaktera koji posjeduju i snažan dramski patos (npr. *Zvoni, otvorite vrata!*, 1966, A. N. Mitte, *Andrej Rubljov*, 1966, A. A. Tarkovskog i *Komesarka*, 1967, A. Askoldova). Kao redatelj debitira muz. filmom *Ajbolit 66* (1966), u kojem i glumi gl. ulogu. Usmjerujući se prema filmu za djecu, polemike izaziva *Strašilom* (Čučelo, 1984), dramom o djevojčici koju vršnjaci kinjer je smatraju izdajicom.

Ostali važniji filmovi — kao glumac: *Neuzvraćena ljubav* (S. J. Jutkjevič, 1969); *Kontrola na putu* (A. G. German, 1971); kao redatelj: *Pažnja, kornjača!* (Vnimanie, čerepaha, 1970, nagrađivan na festivalu u Moskvi); *Telegram* (Telegramma, 1972); *Auto, violina i pas Kljaksa* (Avtomobil', skripka i sobaka Kljaksa, 1975).

N. Pc.

BLAGOJEVIĆ, Ljiljana, glumica (Zemun, 1. V 1956). Glumom se bavi već od djetinjstva (u dječjoj radio-grupi B. Miladinovića). Na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu diplomirala je 1981, no profesionalnu film. i tv-karijeru otpočela

je već ranije (*Salaš u Malom Ritu*, 1976, B. Bauera). Najpoznatija je po gl. ulozi sarajevske periferijske prostitutke u koju se zaljubljuje adolescent. (S. Stimac) u filmu *Sjećaš li se Dolly Bell* (E. Kusturica, 1981), za koju je nagrađena Nagradom »Mata Milošević«. U statusu slobodne glumice, nastupa u koprodukcijama snimanim u SFRJ, a često i na televiziji (npr. tv-serije *Bolji život*, *Portret Ilje Pevca* i dr.), dok je u kazalištu najviše vezana uz KPGT Lj. Ristića; za monodramu *Zlostavljanje* prema prozi I. Andrića nagrađena je Zlatnom kolajnom na Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu.

Ostale važnije uloge: *Boško Buha* (B. Bauer, 1978); *Miris dunja* (M. Idrizović, 1982); *Veliki transport* (V. Bulajić, 1983); *Vojnici* (S. Zaninović, 1984); *Večernja zvona* (L. Zafranović, 1986); *Lager Niš* (M. Stamenković, 1987); *Tako se kalio čelik* (Ž. Žilnik, 1988).

Vi. C.

BLANC, Michel, franc. glumac (Courbevoie, 16. VI 1952). Na filmu od 1975 (*Neka otpočne svečanost* B. Taverniera). Nizak i mršav, ćelav, sitna blijedog lica zabrinuta izraza, među zvijezde franc. filma svrstava se komedijama P. Lecontea (*Pocrnjeli*, 1978; *Svi idemo na skijanje*, 1979; *Dodi k meni, stanujem kod djevojke*, 1981; *Opet sam samac*, 1982; *Raziđite se, što ste zinuli!*, 1983), u kojima uobličuje »malog čovjeka« nedoraslog okolnostima. Kasnije se — i sporednim i gl. ulogama — sve više orijentira prema dramskom »fahu«: za lik gubitnika — latentnog homoseksualca u »ljubavnom trokutu« (sa Miou-Miou i G. Depardieuom) u *Večernjem odjelu* (1986) B. Blieri nagrađen je u Cannesu, a za ulogu frustriranog usamljenika fatalno zaljubljenog u S. Bonnaire u *Gospodinu Hireu* (1989) P. Lecontea nominiran za César. Režirao je film *Odlazak u sjenu* (Marche à l'ombre, 1984).

Ostale važnije uloge: *Najbolji način da se kreće* (C. Miller, 1975); *Kako siniti porno-film* (G. Lautner, 1976); *Razmažena djeca* (B. Tavernier, 1977); *Adolescentica* (J. Moreau, 1979); *Ponosni konj* (C. Chabrol, 1980); *Bjegunci/Dva bjegunca i klinke* (F. Veber, 1987); *Noć u Skupštini* (J.-P. Mocky, 1988).

Mi. Šr.

BLAŽEVSKI, Vladimir, film. i tv-redatelj (Skopje, 3. VI 1955). Završio Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Za televiziju Beograd realizira više od 150 najraznovrsnijih programa. Za prvi dokum. film *Sretna nova godina* (Sretna nova godina, 1978) u produkciji Vardar filma, o soc. pozadini delinkvencije, nagrađen je Srebrnom medaljom »Beograd« na festivalu u Beogradu. Prema istoimenom drami G. Stefanovskog snima zanimljiv igr. film *Hi-fi* (1987 / Zlatna arena za režiju u Puli), o sukobima, proturječjima i ljubavi što spajaju »poljuljam mit« zajedništva otac-sin (F. Šovagović i D. Cevrevski). Od 1981. urednik je film. programa SKC-a u Beogradu.

G. Va.

BÓDY, Gábor, madž. sineast i film. teoretičar (Budimpešta, 30. VIII 1946 — Budimpešta, 24. X 1985). Nakon studija filozofije i povijesti upisuje Akademiju za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti. Već od kraja 60-ih godina surađuje sa Studijom Béla Balázs, uz koji vezuje čitavu karijeru (kao film. autor, promotor eksp. filma, organizator eksp. filmske radionice K/3, predavač i dr.). Diplomski film, cjelovečernji igrani *Američka razglednica* (Amerikai anzix, 1975), ilustrira njegove preokupacije i stil; to je vizualno fascinantna epizoda iz am. građanskog rata u najboljoj tradiciji strukturalnoga eksp. filma (Grand Prix u Mannheimu 1976). Režira još 2 dugometr. filma: *Narcis i Psiha* (Narcisz és Psyché, 1980), u kojem prei-

spituje narativne obrasce poznatog mita, i *Noćna pjesma psa* (Kutya éji dala, 1983), u kojem miješa san i javu 6 likova. Bavi se i kompjutorskim filmom (npr. *Psihokozmoszi* — Psihokozmoszok, 1976), a od kraja 70-ih godina još televizijom i video-artom (npr. kao urednik video-programa *Infermental*). Objavio je brojne teorijske napise o filmu (sa strukturalističkih pozicija).

B. Vid.

BOHM, Hark, njem. glumac, redatelj, scenarist i producent (Hamburg, 18. V 1939). Diplomirao pravo (1966). Od kraja 60-ih godina posvećuje se filmu: surađuje sa A. Klugeom i R. Thomeom, jedan je od osnivača producerske kuće tzv. novoga njemačkog filma *Filmverlag der Autoren*, 1974. osniva vlastitu produkciju *Hamburger Kino Kompanie*. Ugled stječe kao karakterni glumac u djelima A. Klugea (*Radikalni Ferdinand*, 1975), R. W. Fassbindera (*Piljar*, 1971; *Effie Briest* i *Svi drugi se zovu Ali*, oba 1974; *Beznadežnost*, 1977; *Brak Marije Braun*, 1978; *Treća generacija*, 1979; *Lili Marleen* i *Lola*, oba 1981), te drugih njem. sineasta svoje generacije (H. Costard, R. Hauff, H. Genée), ali i stranih (npr. *Paradigma*, 1985, K. Zanusija). Kao redatelj debitira 1970. kratkometr. filmovima (u vlastitoj produkciji). U prvim cjelovečernjim igr. filmovima (*Cetan, indijanski dječak* — Tschetan, der Indianerjunge, 1972; *Sjeverno more je mrtvo more* — Nordsee ist Mordsee, 1975; *Moritz, dragi Moritz* — Moritz, lieber Moritz, 1977; *U srcu orkana* — Im Herzen des Hurrican, 1979), kojima je i scenarist, tretira probleme mladeži. Kompletan je autor i djela za odrasle: *Slučaj Bachmeier* (Der Fall Bachmeier — Keine Zeit für Tränen, 1983) prema istinitomu krim. slučaju, kao i *Mali državni tužilac* (Der kleine Staatsanwalt, 1987), *Yasemin* (1988) i *Srdačno dobrodošli* (Herzlich Willkommen, 1990, nagrađivan u Berlinu) angažirane soc. i polit. tematike; takav je i dugometr. dokumentarni o Nikaragvi *Poput slobodne ptice* (Wie ein freier Vogel, 1985).

An. Pet.

BONNAIRE, Sandrine, franc. glumica (Clermont-Ferrand, 31. V 1967). Učeći za frizerku, 1982. počinje statirati radi džeparca; zapaža je M. Pialat i daje joj ulogu u jednomu nikad realiziranom projektu. Angažira je i za film *Našim ljubavima* (1983), gdje za ulogu amoralne adolescentice dobiva César kao debitantica godine. Smeđokosa, prema standardima sustava zvijezda ne odveć privlačna, vrlo je uspješna — paradoksalno — u ulogama fatalnih žena (npr. *Pod suncem sotone*, 1987, M. Pialata i *Gospodin Hire*, 1989, P. Lecontea). Ipak, svoje najbolje ostvarenje daje proživljenom, gotovo samozatajnom minucioznom interpretacijom tragične sudbine mlade žene-lutalice koja se svjesno opredijelila za marginalnu egzistenciju u filmu *Bez krova i zakona* (A. Varda, 1985), za koju osvaja César za gl. ulogu. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Policija* (M. Pialat, 1985); *Puritanka* (M. Doillon, 1986); *Nevini* (A. Téchiné, 1987); *Nekoliko dana sa mnom* (C. Sauter, 1988).

Mi. Šr.

BORDWELL, David, brit. kritičar i teoretičar filma. Suradnik časopisa »Screen«, sa K. Thompson piše knjigu *Filmska umjetnost* (Film Art, 1979), u kojoj razmatra upotrebu teh. sredstava u strukturiranju film. djela, s teorijskim okvirom u kojem se istražuje film. forma primjenom saznanja anglosaksonske i franc. strukturalističke teorije 60-ih godina te rus. formalista: film je sistem specifično isprepletenih elemenata zasnovan na konvencijama iz životnog i umj. iskustva, splet osjećajnih i interpretativnih reakcija izazvanih

potvrđivanjem ili iznevjeravanjem gledaočevih anticipacija; struktura je razvoj funkcija i ukrštanje 2 podsistema: narativne/nenarativne forme i stila. U djelu *Naracija u filmu fikcije* (Narration in the Fiction Film, 1985), B. utvrđuje historijske modalitete naracije: klasična počiva na strogom kauzalitetu, prostornom kontinuitetu i psihol. motivaciji, ona umj. filma ima otvoreni završetak, psihol. krize karaktera, epizodičnost i autorski komentar, historijsko-materijalistička se služi re-toričkim porukama, tipovima umjesto karaktera i apstraktnim prostorom, a za parametarsku su karakteristične tehnike neovisne o načinu konstrukcije priče. Du. S.

BOSKOV, Gordana, redateljica i scenaristica (Melenci, 14. XII 1941). Diplomirala na Filološkom fakultetu u Beogradu, pohađala Filmski studio. Red. karijeru otpočinje na Radio-Beogradu, potom kao scenaristica surađuje u brojnim igr. i dokum. programima Televizija Novi Sad i Beograd. Prvi film — kratki igrani *E baš ću naći te zvezde* — realizira 1968, dok na cjelovečernji dolazi tek 80-ih godina: 1984. režira psihol. ljubavnu dramu *Što je s tobom, Nina?*, o djevojci (Sn. Savić) u potrazi za vlastitim identitetom, a iduće godine zatvorsku dramu *U zatvoru*, o problemima mlade intelektualke — direktorice zatvora u provinciji (D. Džokić). Red.

BOŽOVIĆ, Petar, glumac (Zemun, 22. V 1946). Studirao glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Na filmu od 1967, prvu gl. ulogu igra 1970 (*Draga Irena* N. Stojanovića). Posebno se istaknuo koncentriranim tumačenjem naslovnog lika u *Tajni Nikole Tesle* (1980, Velika povelja u Nišu) K. Papića, što je potpuna suprotnost grubim karakteristikama (ponekad i iskari-kiranim) napadnih, silovitih Crnogoraca u filmova Z. Nikolića (*Čudo neviđeno*, 1984; *Lepota poroka*, 1986; *U ime naroda*, 1987), po kojima je najpoznatiji. SI. ruralni tip tumači i u *Večernjim zvonima* (1986) L. Zafranovića, no tu je njegova pojava — koja odaje snagu i čvrstinu — iskorišćena da kontrastno podvuče blagost, čak dozu naivnosti. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Pogled u noć* (N. Stojanović, 1978); *13. jul* (R. Šaranović, 1982); *Suton* (G. Paskaljević, 1983); *Tajvanska kanasta* (G. Marković, 1985); *Već viđeno* (G. Marković, 1987); *Braća po materi* (Z. Sotra, 1988); *Čaruga* (R. Grlić, 1991). Red.

BRACH, Gérard, franc. scenarist i redatelj (Montrouge, 1927). Na filmu od 60-ih godina. Smisao za neobičnu, morbidno i irealno, kao i specifičan crni humor čine ga kongenitalnim suradnikom R. Polanskog, s kojim surađuje u gotovo svim »izvanpoljskim« projektima (*Oderatnost*, 1965; *Čorsokak*, 1966; *Bal vampira*, 1967; *Što?*, 1972; *Stanar*, 1976; *Tesa — čista žena*, 1979; *Pirati*, 1986; *Frantici/Ludilo*, 1988). Piše i za dr. redatelje osebujna svjetonazora i izraza: J.-J. Annauda (*Rat za vatru*, 1981; *Ime ruže*, 1986; *Med-vjed*, 1988), C. Berrija (*Starac i dijete*, 1967; *Jean de Florette*, 1985; *Manon s izvorâ*, 1986), M. Ferrerija (*Zdravo, muškarčino*, 1978; *Dječji vrtić*, 1979), A. S. Mihalkova-Končalovskog (*Marijini ljubavnici*, 1984; *Stidljivi ljudi*, 1987), O. D. Jose-lianija (*Ljubimci mjeseca*, 1984), M. Antonionija (*Identifikacija jedne žene*, 1982), B. Bliera (*Zena mog prijatelja*, 1983), M. Mizrahija (*Draga nepoznata*, 1979) i dr. Povremeno radi i za komerc. produkciju (npr. *Afrikanac*, 1983, Ph. de Broca i *Dobri kralj Dagobert*, 1984, D. Risija) te za televiziju. Poč. 70-ih godina već većeg je odjeka režirao 2 igr. filma. Mi. Sr.

BRANDAUER, Klaus Maria (pr. ime **K. M. Steng**), austr. glumac (Alt Aussee, 22. VI 1944). Sin Nijemca i Austrijanke, završio Hochschule für Musik und Theater u Stuttgartu. Angažiran je u Tübingenu, Düsseldorfu, Zürichu i bečkom Burgtheateru (čuvana uloga u Schillerovu *Don Carlosu*), dok najveći kaz. uspjeh postiže naslov-nim likom u *Jedermannu* H. von Hoffmannsthalu u Salzburgu. Na filmu (od 1971) isprva igra manje epizode. Uspon do međunar. zvijezde donosi mu suradnja sa I. Szabóm; ovisok i naočit, jedini međunar. glumac s aurom melankolične srednjoevr. dekadencije, istodobno i ekstravertne izražajnosti, idealan je tumač naslovnih likova u Szabóvoj trilogiji: kao konformistički glumac (→ G. GRÜNDGENS) u doba nacizma u *Mefistu* (1981), već legendarni špijun u *Pukovniku Redlu* (1985) i vidovnjak, pronacist ali i nacistička žrtva, u *Hannusenu* (1988). Za ulogu pokvarenog supruga gl. junakinje (M. Streep) u filmu *Moja Afrika* (S. Pollack, 1985) nominiran je za Oscar za epizodu. Režirao je film *Georg Elser* (1989, i gl. uloga). Glumi i na televiziji (npr. uloga cara Nerona u tal. tv-seriji *Quo vadis?* F. Rossija).

Ostale važnije uloge: *Nikad ne reci nikad* (I. Kershner, 1983); *Brod-sejtenik* (J. Skolimowski, 1985); *Paukova mreža* (B. Wicki, 1988); *Francuska revolucija* (R. Enrico i R. T. Heffron, 1989).

An. Pet. **BRANIGAN, Edward R.**, brit. kritičar i teoretičar filma. Suradnik časopisa »Screen«. U ogledu *Formalni preobražaji subjektivnog kadra* (Formal Permutations of the Point of View Shot, 1975) taksonomski pobraja sve varijante subjektivnog kadra koje su se javljale u klas. i modernom filmu, a u knjizi *Filmska točka gledišta: teorija pripovijedanja i subjektivnosti u klasičnom filmu* (Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in the Classical Film, 1984) tumači film. naraciju kao splet različitih razina određenih promjenljivim subjektima gledanja čiji je tvorac sâm gledalac, a točke gledišta tih subjekata vidi kao 6 »dimenzija«: porijeklo, vizija, vrijeme, okvir, predmet i um; iz ovih proizilaze različite narativne kategorije kao što su odrazi, pripovjedačevi ili junakovi flash-backovi, rakordi na liniji pogleda, neoštri opažaji, subjektivni kadrovi i sl.

Ostali značajni i teorijski radovi: *Subjektivnost pod opsadom* (Subjectivity under Siege, 1978); *Prednji plan i pozadina — odgovor Paulu Willemu* (Foreground and Background — A Reply to Paul Willemsen, 1978). Du. S.

BREIEN, Anja, norv. redateljica i scenaristica (Oslo, 1940). Studirala na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. Karijeru otpočinje kratkomet. filmovima, dok se prvim igr. filmom *Silovanje* (Voldtekt, 1971), kritikom norv. sudstva, iskazuje kao angažirana autorica. Posebno se istaknula feminističkim filmovima *Supruge* (Hustruer, 1975), »ženskim« odgovorom na *Mužve* (1970) J. Cassavettesa, i *Supruge II* (Hustruer II, 1985), u kojem pokazuje razvitak položaja žene u proteklih 10 godina. Međunar. ugled stečen *Suprugama* potvrđuje i filmovima soc. tematike, izrazito pesimistička pogleda na suvremeno norv. društvo — *Nasljedstvo* (Arven, 1979) i *Progon* (Forfølgelsen, 1981). Režira i na televiziji (povremeno i u drugim skand. zemljama).

Ostali važniji filmovi: *Papirnata ptica* (Papirfuglen, 1984); *Bilo dvaput* (Smykketyven 1989).

Red. **BREST, Martin**, am. redatelj (New York, 1951). Studirao film. režiju na sveučilištu New York (više zapaženih studentskih filmova); usavršavao

se na American Film Instituteu. Na igr. filmu debitira 1977. Sklonost kombinaciji akcionih, dramskih i humornih elemenata iskazuje već 2. filmom *Banda penzionera* (Going in Style, 1979). Policijskom komedijom *Policijac iz Beverly Hillsa* (Beverly Hills Cop, 1984) postiže — i zbog nastupa crne zvijezde E. Murphyja — ogroman komerc. uspjeh. Ipak, novi projekt — → film potje-re *Ponoćna trka* (Midnight Run) — dobiva tek 1988; kombinacijom elemenata pustolovnoga i krim. filma, čiji se zaplet temelji na postupnom razvitku prijateljstva lovca na ucjene i kriminalca (R. De Niro i Ch. Grodin), ostvaruje i financ. efekt i vrlo povoljne kritike. Povremeno se javlja i kao glumac-epizodist (npr. *Kako smo počeli III svjetski rat*, 1985, J. Landisa). Da. MČ.

BROOKS, James L., am. filmski i tv-redatelj, producent i scenarist (New York, 1940). Od poč. 60-ih godina suradnik u programu tv-vijesti u New Yorku. Prešavši 1966. u Los Angeles, počinje se baviti tv-scenaristikom. U 70-im godinama postaje jedan od vodećih scenarista-producenta am. televizije (nerijetko i režira), osobito zahvaljujući autorskom udjelu u vrlo popularnim serijama *The Mary Tyler Moore Show* (1970–77) i *Taxi* (1978–83). Film. karijeru otpočinje kao scenarist i koproducent komerc. hita *Početi iznova* (A. J. Pakula, 1979). Kao redatelj debitira melodramom *Vrijeme nježnosti* (Terms of Endearment, 1983, i scenarist i producent), suptilnom adaptacijom romana L. McMurtryja, nagrađenom sa 5 Oscara (uključujući za najbolji film, režiju i scenarij). U također velikom uspjehu *TV-novosti* (Broadcast News, 1987, i scenarist i producent) ostvaruje minucioznu studiju međuljudskih i ljubavnih odnosa u »suvremenom svijetu medija« lišenom emocija. God. 1984. osnovao je producersku kuću *Gracie Films*, čiji su iznimni komerc. uspjesi *Veliki* (P. Marshall, 1988) i *Rat ruža* (D. De Vito, 1989). Ig. S.

BURTON, Tim, am. redatelj (Burbank, California, 1960 /negdje 1959/). Nakon umj. škole Cal Arts animator u studijima W. Disneyja; surađuje u 2 dugometr. crtana filma (*Lisica i pas*, 1981; *Crni kotao*, 1985) i realizira 2 samostalna projekta (hvaljeni i nagrađivani *Vincent*, 1983; nikad distribuirani *Frankenweenie*, 1984). Njegov prvi cjelovečernji igr. film *Pee Weejeva velika pustolovina* (Pee Wee's Big Adventure, 1985) pokazuje visoku vizualnu kulturu, ekscentričan smisao za humor, te poznavanje simbola popularne kulture; komerc. uspjeh djela pretvara komičara Pee Wee Hermana u prvorazrednu medijsku zvijezdu. Burtona često uspoređuju sa T. Averyjem i F. Tashlinom, što potvrđuje dotad neviđeni spoj (crne) komike i strave *Beetlejuice* (1988). Slijedi *Batman* (1989), minuciozna rekonstrukcija atmosfere dugovječnog stripa, najgledaniji film god. 1989 (oko 150 500 000 dolara). Režira i na televiziji.

Ostali igr. filmovi: *Edward Scissorhand* (1990).

Mar. S. **BURUM, Stephen H.**, am. snimatelj i majstor spec. efekata. Član A. S. C. Studirao na sveučilištu UCLA (kod hollywoodskih snim. veterana J. W. Howea i Ch. G. Clarkea). Direktor fotografije od 1979, prvi uspjeh postiže 1981 (*Dolina smrti* D. Richardsa). Potom za F. F. Coppolu snima filmove *Autsajderi* (1982) i *Rusty James* (1983), a istodobno dobiva tv-nagradu Emmy za spec. efekte u tv-seriji *Svemir* C. Sagana. God. 1984 (*Body Double/Striptiz smrti*) otpočinje uspješnu suradnju sa B. De Palmom, za kojeg snima još *Nedodirljive* (1987) i *Prokletnike rata* (1989); u njima se iskazuje kao majstor po'reta kamere, sklon

klas. hollywoodskom načinu osvjetljavanja (što je osobito uočljivo u komediji *Rat ruža*, 1989, D. De Vita).

Ostali važniji filmovi: *Bit* (S. J. Furie, 1982); *Nalazi nešto strašno* (J. Clayton, 1983); *8 milijuna smrti* (H. Ashby, 1986). Mar. S.

C

CAMERON, James, am. redatelj i scenarist kan. podrijetla (Kapusking, Ontario, 1955). Napustivši studij fizike neko vrijeme vozač kamiona, potom nalazi posao u film. kompaniji R. Cormana: isprva radi na spec. efektima, potom je scenograf (npr. *Bitka među zvijezdama*, 1981, J. Murakamija). Kao redatelj debitira filmom strave *Piranha II — ribe ubojice* (Piranha II: The Spawning, 1982), nastavkom filma J. Dantea iz 1978, kojeg se kasnije »odriče«. Idućim filmom *Terminator* (1984), o robotu-policajcu, iskazuje talent za akcionu dramu čija je pozadina čvrsto povezana s tehnol. progresom (1990. realizira i nastavak *Terminator II*); u sl. stilu je i film *Aliens* (1986), nastavak *Osmog putnika* (1979) R. Scotta. Njegovo je najuspjelije ostvarenje *Bezdan* (Abyss, 1989), u kojem svoju fasciniranost tehnologijom spaja s ljubavnom pričom. Koscenarist je akcionog filma *Rambo II* (1985) G. P. Cosmatosa. Ig. S.

CAMÚS, Mario, španj. redatelj i scenarist (Santander, 1935). Započeo studij prava, diplomirao režiju (1963) u Madridu. Ugled stječe kao scenarist C. Saure (*Huligani*, 1962; *Suze za bandita*, 1964). U prvoj red. fazi (npr. *Mladi Sánchez* — Young Sánchez, 1963; *Smrt jedne žene* — Muere una mujer, 1964; *Istočni vjetar* — Con el viento solano, 1965; *Ponovno živjeti* — Volver a vivir, 1966) nastoji — estetičkom bliskim tzv. Barcelonskoj školi, ali i natruhama naturalizma — unijeti novosti u frankističku kinematografiju. Kasnije režira komerc. filmove (npr. *Sudbina jedne žene* — Esa mujer, 1969 /gl. uloga S. Montiel/ i *Mladi supruzi* — La joven casada, 1978) ili međunar. koprodukcije (npr. *Ptice iz Baden-Badena* — Los pájaros de Baden-Baden, 1975). Pravu afirmaciju stječe tek 80-ih godina filmovima *Košnica* (La colmena, 1983 /Grand Prix u Berlinu/ prema nobelovcu C. J. Celi, o polit. lice-mjerju na koje je Španjolce silio frankizam, *Nevini sveci* (Los santos inocentes, 1984 /nagrađivan u Cannesu/, o eksploataciji seoske sirotinje (gl. uloge F. Rabal i A. Landa), te *Dom Bernarda Albe* (La casa de Bernarda Alba, 1987), sugestivnom ekranizacijom drame F. Garcíje Lorke. Režira i na televiziji (npr. visokobudžetna tv-serija *Užasi rata* — Los desastres de la guerra). Mi. Sr.

CARAX, Léos (pr. ime *Alex Dupont*), franc. redatelj i scenarist (Suresnes, 21. XI 1960). Diplomirao režiju na pariškom konzervatoriju; debitira još 1980. kratkometr. filmom. Pažnju pobuđuje već prvim cjelovečernjim igr. filmom *Momak i djevojka* (Boy Meets Girl, 1984), stiliziranim pričom o ljubavnim nedoumicama mladih, dok za *Zlu krv* (Mauvais sang, 1986), film u kojem se prepliću krim. motivi s analizom SIDA-e kao metafore otuđenosti u suvremenom svijetu, dobiva Prix Louis Delluc, te vrlo povoljne kritike u inozemstvu. I *Ljubavnicima s Pont-Neufa* (Les amants du Pont-Neuf, 1990), iako komerc. neuspjehom, dokazuje se kao jedan od najnadarenijih mladih franc. sineasta, ujedno (uz J.-J. Beineixa i L. Bessona) kao vodeći predstavnik postmodernizma odn. tzv. neobarokizma. B. Vid.

CARROLL, John M., am. lingvist i teoretičar filma. Predavao na Columbia University, suradi-

vao u časopisu »Semiotica« i dr. Zasnovaio jedinstvenu aksiomatsko-kognitivnu teoriju filma (koja, kako kaže, sadrži gramatiku, psihologiju percepcije i estetiku) na transformativno-generativnoj lingvistici N. Chomskog. Razlikujući *filmčno* (sekvencu) »strukturno korektna i zato dobro uobličena«, tj. prihvatljiva sa stanovišta film. gramatike i *kinematično* (stilistički i umjetnički vrijedna sekvenca), C. smatra da se ta 2 svojstva ne podudaraju: prvo pripada samo općem modelu, drugo estetičkomu vrijednosnom sudu. Modele film. strukturiranja daje prije svega »gramatika rečeničke strukture«, koja formalizira intuitivna saznanja gledaoca (i stvaraoca) o »prihvatljivoj formi« u skladu s kriterijima pripadnosti određenom razredu i strukturalne pravilnosti, ah brojni vidovi uobličena nadilaze te intuicije i potpadaju pod »transformativno-generativnu gramatiku« (kao intuicije bitnosti, izostavljanja, parafraziranja ili višeznačnosti) koja rađa »površinske« i »dubinske strukture« što nastaju u okviru napeposti između »strukture događaja« (zbivanja kao takvog) i »strukture sekvence« (zbivanja u film. prikazu), a tu leži i izvor raznih »motivacija« (npr. »motivacije rezak« i sl.) (*Ka strukturalnoj psihologiji filma* — Toward a Structural Psychology of Cinema, 1980). Du. S.

CASSIDY, Joanna, am. glumica (Camden, New Jersey, 1944). Nakon sveučilišta Syracuse manekenka u New Yorku. Na filmu od 1968. kao epizodistica (*Bullu* P. Yatesa). Proglašavana jednom od najljepših am. glumica — mogućom nasljednicom M. Monroe, pravu afirmaciju stječe ipak u zrelijoj dobi (tip → mondenke) drugim gl. ulogama u brojnim, osobito žanrovskim hitovima predstavnika novoga am. filma: *Nasmijani policajac* (S. Rosenberg, 1973), *Umri na drugom mjestu* (J. Flynn, 1974), *Ostani gladan* (B. Rafelson, 1976), *Mačka je vidjela ubojicu* (R. Benton, 1977), *Istrebljivač* (R. Scott, 1982), *U plamenu Nikaragve* (R. Spottiswoode, 1983), *Cetvrti protokol* (J. MacKenzie, 1987), *Tho je podvalio zeki Rogeru?* (*Roger Rabbit* (R. Zemeckis, 1988), *Ondje gdje je srce* (J. Boorman, 1989) i dr. Uspješna je i na televiziji (npr. tv-film *Poziv u pakao*, 1984, W. Cravena). An. Pet.

CAZALS, Felipe, meks. redatelj (Zapopan, Jalisco, 1937). Studirao (1962–64) na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. Isprva režira dokum. filmove, dok se prvim igr. projektima *Ĵabuka razdora* (La manzana de la discordia, 1968) i *Familijarnosti* (Familiaridades, 1969) iskazuje kao angažiran autor. Nakon nekoliko visokobudžetnih spektakla (npr. *Emiliano Zapata*, 1970), dugometr. dokumentarcem o Indijancima *Pod blagim vjetrom* (Los que viven donde sopla el viento suave, 1973) vraća soc. problematici. Igr. filmovima *Canoa* (1975), o »sumnjičavosti« prema intelektualcima, *El Apando* (1975) prema J. Revuelta-su, o uvjetima u meks. zatvorima, *Kurve* (Las poquianchis, 1976), o eksploatairanju prostitutki, i *Godina kuge* (El año de la peste, 1978), s kugom kao simbolom »prijetnje«, svrstava se među vodeće latinoam. predstavnike struje → političkog filma; svi su imali teškoća s cenzurom, a neki su bili i »bunkerirani«. Radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Na nišanu* (Bajo la metralla, 1983); *Luzini motivi* (Motivos de Luz, 1985); *Tri herca* (El tres de copas, 1986). Mi. Šr.

CENTAR ZA FILM STUDENTSKOG CENTRA, ranije **Multimedijski centar SC**, ustanova nastala u Zagrebu 1976. na inicijativu *Hrvoja Turkovića*, a u svrhu promoviranja avangardnih strujanja u audiovizualnim medijima (osobito vi-

deu i eksp. filmu). Od iduće godine, pod rukovodstvom *Ivana L. Galete*, C. izvodi više »urbanih akcija«, organizira film. i video-projekcije u suradnji s dr. institucijama (Teatar &td, Kino-klub »Zagreb«, Kinoteka Hrvatske), te autorske večeri — isprva domaćih autora (T. Gotovac, M. Stulinović, I. Kaljević, D. Martinis, S. Iveković i dr.), kasnije i inozemnih. God. 1982. C. dobiva dvoranu preuređenu za zahtjevne multimedijske izvedbe, a 1985. današnji naziv; otada se sve više orijentira na dvoranske projekcije eksp. filma (ponekad i onoga »konvencionalnog«) i videa, te na predavanja (gostovali su M. Le Grice, W. Raban, D. Larcher, P. Kubelka, W. Nekes, M. Erdely, T. Ilmura, W. Sonbert, W. Bruszewski, P. Wollen, E. Patalas, R. Cornwell i dr.). Uz suradnju Centra s mnogim kult. ustanovama u zemlji i inozemstvu, značajan je i njegov pedagoški rad na širenju film. kulture (suradnja sa školama i Sveučilištem). God. 1977. u produkciji Centra nastala su 2 filma: *Glenn Miller I (Srednjoškolsko igralište I)* T. Gotovca i *Naprijed-natrag: klavir I* L. Galete. B. Vid.

CHATMAN, Seymour, am. književni i filmski kritičar i teoretičar. Suradnik časopisa »Film Quarterly«. U djelu *Priča i izlaganje: narativna struktura u beletristici i filmu* (Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film, 1978) usporedno ispituje zakone narativne konstrukcije u romanu i film. djelu, polazeći od strukturalističkih teorija anglosaksonskih (N. Chomsky), ruskih (R. Jakobson, formalisti) i franc. mislilaca (F. de Saussure, Ch. Metz, J. Lacan), ali i nudeći sintetičku koncepciju određenu prije svega sa 2 pojma: *pričom* (story, *histoire*), »sadržinom ili lancem događaja (radnji, zbivanja), plus ono što bi se moglo nazvati egzistentima (ličnostu, dijelovi ambijenta)«, i *izlaganjem* (discourse, *discours*), tj. »izrazom, sredstvom kojim se sadržina saopštava«. Razrađuje i pojmove *prostora priče*, → *točke gledišta i unutrašnjeg monologa* onako kako ih kao specifične nalazi u filmu, za razliku od dr. činilaca (dramski karakteri, »pokriveni« i »otkriveni« narator) zajedničkih za film i književnost. Najvažnija sjedinjujuća odlika oba medija je narativ po sebi (uzet neovisno o rodovskim razlikama). S područja filma je i knjiga *Antoniomi, ili površina svijeta* (Antoniomi, or the Surface of the World, 1975). Du. S.

CHEN KAIGE (pr. ime *Chen Aige*), kin. redatelj (12. VIII 1952). Sin redatelja Chen Huai'ajia, za kult. revolucije 2 godine provodi na plantaži kaučuka; nakon voj. roka 3 godine radi u film. laboratoriju. Diplomiravši (1982) na film. akademiji u Peking, asistent redatelja u filmovima za djecu. Režira isprva na televiziji; već za prvi kinemat. film *Zuta zemlja* (Huang tudi, 1984) nagrađen je na festivalima u Locarnu i Londonu, čime privlači pažnju na novi kin. film. Nadarenost potvrđuje i *Velikom paradom* (Da yuebing, 1985), ipak ne toliko uspjelim ostvarenjem. Red.

CHER (pr. ime *Cherlin Sarkesian*), am. glumica i pjevačica (El Centro, California, 21. V 1946). Miješanoga njem., armenskoga i indijanskog (Cherokee) podrijetla, djetinjstvo provodi u neimaštini. U duetu s prvim suprugom S. Bonom (*Sonny & Cher*) postaje jedna od vodećih am. pop-pjevačica kraja 60-ih i poč. 70-ih godina; nastupi u tv-seriji *Sonny and Cher Comedy Hour* omogućuju joj da iskaže i glum. dar. Na filmu od 1967 (*Dobra vremena* W. Friedkina). Jedina novija am. glumica s *imageom* stečenim u dr. mediju, na filmu se oslanja o glum. potencijal i apartnu pojavnost. Vrlo mršava crnka »tajanstvene« ljepote, najveće uspjehe ostvaruje likovima koje odred-

uje samosvojnost, bizarnost i nepripadanje okolini: lezbijke u *Silkwoodu* (1983, nominacija za Oscar za epizodu) M. Nicholosa, majke izobličena mladića u *Maski* (1985, nagrada u Cannesu) P. Bogdanovicha i Italoamerikanke koja se odlučuje između 2 muškarca u *Opčinjenoj mjesec* (1987, Oscar za gl. ulogu) N. Jewisona.

Ostale uloge: *Jimmy Dean, vrati se* (R. Altman, 1982); *Vještice iz Eastwicksa* (G. Miller, 1987); *Osumnjičeni* (P. Yates, 1987). An. Pet.

CHION, Michel, franc. teoretičar filma, redatelj, skladatelj i muzikolog (1947). Nekadašnji član Grupe za muzička istraživanja INA, ugledan muzikolog, predavač na Univerzitetu Paris III i VIII te na visokoj film. školi IDHEC. Suradnik časopisa »Cahiers du Cinéma«, poznat je po radovima o pitanjima filmologije, te posebno pisanja scenarija (*Napisati scenarij* — Écrire le scénario, 1985) i, prije svega, o zvuku; u knjigama *Glas u filmu* (La voix au cinéma, 1982) i *Zvuk na filmu* (Le son au cinéma, 1985) pokušava zasnovati »teoriju filma kao govornog filma«, praveći razliku između »vizualiziranoga« i »akusmatičkog« prizora kao onoga u kojem se vidi i onoga u kojem se ne vidi izvor zvučanja, te naglašujući problem »prvog lica« u naraciji, s posebnim isticanjem važnosti »režije zvuka«. Povremeno režira kratkometr. filmove (*Veliko čišćenje* — Le grand nettoyage, 1975; *Praznik joha* — La fête à l'aune, 1978; *Strobo*, 1979; *Priča o reostatu* — Rhéostat-Story, 1980; *Éponine*, 1983). Du. S.

CISSÉ, Souleymane, malijski redatelj i scenarist (Bamako, 1940). Isprva fotograf, potom kino-operater. Od 1965. studira režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi. Po povratku u domovinu, za tamošnju kompaniju Scinfoma režira više od 30 brojeva film. novosti i oko 10 dokum. filmova. Kao redatelj i scenarist igr. filma debituira problemskim djelom *Djevojka* (Den muso, 1975), o teškoćama djevojke s vanbračnim djetetom, koji je zbog svoje izravnosti bio zabranjen. Narativnim i vizualnim kvalitetama odlikuju se i njegovi dalji filmovi *Posao* (Baara, 1978) i *Vjetar* (Finye, 1980), dok mu međunar. ugled pribavljaju *Svjetalucanja* (Yeelen/La lumière, 1987, koprodukcija s Francuskom), autentična priča o suvremenoj crnoj Africi, s iskonskom temom sukoba nazorâ oca i sina (u koju je ukomponirana i tradic. plemenska magija, i suvremena polit. metaforika). Iako skromna opusa, C. je nedvojbeno jedan od vodećih suvremenih film. autora Afrike. Red.

CLEESE, John, brit. glumac i scenarist (Weston-super-Mare, 27. X 1939). Ugled stječe kao koscenarist i glumac u tv-programima → *Montyja Pythona*; u istim svojstvima sudjeluje i u svim kinemat. projektima skupine. Najjača autorska ličnost grupe, nakon njezina raspada daleko je najuspješniji. Tako, koscenarist je (uz C. Booth /čestu suradnicu Montyja Pythona/) i gl. glumac dugovječne tv-serije *Falični pansion*, kao glumac i /ili (ko)scenarist javlja se u brojnim američkim (npr. *Silverado*, 1985, L. Kasdana) i brit. filmovima (npr. *Riba zvana Wanda*, 1988, Ch. Crichtona /za lik odvjetnika — intrigantnu studiju stereotipova engl. mentaliteta — nominiran je za Oscar/), a surađuje i u autorskim projektima dr. članova Montyja Pythona (npr. glumi u *Eriku Vikingu*, 1989, T. Jonesa). B. Vid.

CLOSE, Glenn, am. glumica (Greenwich, Connecticut, 19. III 1947). Studirala glumu na koleđu Rosemary Hall, potom glumu i antropologiju na koleđu William & Mary (diplomirala 1974). Karijeru otpočinje u kazalištu (jedna je od vodećih glumica Broadwaya i off-Broadwaya), a od

1979. nastupa i na televiziji. Na film dopijeva relativno kasno; za ulogu majke feministice u *Svijetu po Garpu* (G. R. Hill, 1982) nominirana je za Oscar za epizodu. Diskretno privlačna ali izvan hollywoodskih standarda, uz. M. Streep (i donekle Cher) jedina novija izrazito karakterni glumica am. filma, najveće uspjeh postiže u tipu → mondenke, kao suvremena emancipirana žena: kao liječnica koja želi prekinuti životnu kolotečinu u *Velikoj jezi* (1983, nominacija za Oscar za epizodu), kao odvjetnica u *Maskiranom ubojici* (R. Marquand, 1985), a potom likovima zlokočnih žena u *Fatalnoj privlačnosti* (A. Lyne, 1987) i *Opasnim vezama* (S. Frears, 1988), za koje je nominirana za Oscar za gl. ulogu. Do 1990. igrala je u dvanaestak filmova.

Ostale važnije uloge: *Potpuno prirodno/Prirodni talent* (B. Levinson, 1984); *Bijela vrana* (I. Kershner, 1988); *Porodična strast* (J. Kaplan, 1989); *Naličje sreće* (B. Schroeder, 1990). An. Pet.

COEN, Joel, am. redatelj i scenarist (Minneapolis, Minnesota, 1955). Diplomiravši na sveučilištu New York, filmom se počinje baviti kao montažer niskobudžetnog kult-filma *Zla smrt* (1982) S. Raimija, čiji talent za kreiranje vizualno atraktivnih prizora na nj izrazito utječe. Kao redatelj debituira thrillerom *Krvavo prosto* (Blood Simple, 1983), kojim otpočinje i suradnju s mladim bratom Ethanom C. »Akrobacije« kamerom, ekstremne kompozicije kadra i začudni montažni spojevi su gl. značajke njegova red. stila i u filmovima *Arizona junior* (Raising Arizona, 1987, velikomu komerc. uspjehu, i *Millerovo raskrižje* (Miller's Crossing, 1990). Mar. S.

COLUCHE (pr. ime **Michel Colucci**), franc. glumac (Pariz, 28. X 1944 — Oppio, 19. VI 1986). Karijeru otpočinje u kafe-teatrima, kasnije veliku popularnost postiže u music-hallu. Na filmu (petnaestak uloga od *Reguta*, 1970, C. Berrija) donosi li. junaka: prosječnog Francuza, šaljivčinu (često i vulgarnog), bez respekta prema ičemu. Karijeru učvršćuje komedijama *Zahodi su bili zatvoreni iznutra* (1976) P. Lecontea, *Nije šija nego vrat* (1976, uz L. de Funèsa), *Inspektor Baksuz* (1980) i *Operacija Banzai* (1983) C. Zidija, *Sat i tričetvrt prije Krista* (1982) J. Yannea, *Osveta permate zmije* (1984) G. Ourija, *Dobri kralj Dagobert* (1984) D. Risija i dr. Povremeno nastupa i u filmovima ozbiljnijeg pristupa (npr. *Učitelj*, 1981, C. Berrija i *Žena mog prijatelja*, 1983, B. Bliera), a upravo takvim postiže i svoj najveći uspjeh: za lik rezigniranoga bivšeg policajca koji — iako mu je sina ubila droga — uspostavlja očinski odnos prema mladom *dealeru* u filmu *Ciao, pantin* (1983) C. Berrija osvaja César za gl. ulogu. God. 1977. režirao je komediju *Nećete dobiti Alsace ni Lorraine* (Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine). Nekonvencionalan i privatno, skandal je izazvao kandidaturom za predsjednika republike poč. 80-ih godina. Stradao u prometnoj nesreći. Mi. Šr.

CORTI, Axel, austr. redatelj i scenarist (Pariz, 1933). Djetinjstvo provodi u raznim evr. zemljama, promijenivši 13 škola; studira romanske i njem. jezik i književnost. Već kao učenik i student radi na televiziji (u govornim programima i kao reporter). Na filmu od 1963. Već u počecima karijere zanima se podjednako za teme iz prošlosti, kao i za suvremenu soc. problematiku (npr. *Šlučaj Jägerstätter* — Der Fall Jägerstätter, 1972). Jedan od najplodnijih suvremenih austr. sineasta (19 igr. filmova do poč. 1990), međunar. ugled stječe tek 80-ih godina — prvenstveno zahvaljujući trilogiji *Kamo i natrag* (Wohin und zurück), u kojoj se rekapituliraju polit. i društ.

zbivanja u Austriji u razdoblju od prije II svj. rata do nakon njega: *U nas Bog više ne vjeruje* (An uns glaubt Gott nicht mehr, 1982), *Santa Fe* (1985) i *Dobrodošli u Beč* (Welcome in Vienna, 1986, nominacija za Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja). Cesto radi i za televiziju (npr. tv-film *Blijedoplavi ženski rukopis* — Eine blassblaue Frauenschrift, 1984, u 2 dijela).

Ostali važniji filmovi: *Jakov posljednji* (Jakob der Letzte, 1976); *Mladi Freud* (Der junge Freud, 1976); *Kraljeva žena* (La donna del re, 1990). An. Pet.

COX, Paul, austr. redatelj niz. podrijetla (Venlo, 16. IV 1940). U Australiji ostaje prigodom razmjene studenata 1963. Ubrzo otvara fotogr. studio u Melbourneu, potom režira brojne dokum. filmove, kojima se bavi i nakon debija u igr. produkciji (*Osvjetljavanja* — Illuminations, 1977). Redatelj intimističkih filmova (teme: usamljenost i potreba za ljubavlju), ponekad autobiografskog karaktera, omiljen u umj. kinima SAD, autor koji austral. civilizaciju najočitije promatra iz perspektive evr. kulture, osobito se ističe filmovima *Usamljena srca* (Lonely Hearts, 1982, austral. godišnja nagrada za film godine) sa W. Hughes i N. Kyeom (njegovim omiljenim glumcima), tragikomijom o ljubavi zrelih ljudi, *Covjek cvijeća* (Man of Flowers, 1983), o usamljeniku koji skromnu ušteđevinu troši na cvijeće, s dozum ekscentričnog humora, *Moja prva žena* (My First Wife, 1985, godišnja nagrada za najbolju režiju), o bračnom slomu, *Kaktus* (Cactus, 1986), o slijepcu od rođenja, te *Vincent* (1988), imitacijom dokum. filma, o V. van Gogh (J. Hurt) koji čita svoja pisma bratu Theu. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Otok* (Island, 1989). An. Pet.

CRAVEN, Wes(ley), am. redatelj (Cleveland, Ohio, 2. VIII 1940). Iz stroge baptističke obitelji, završivši književnost i filozofiju na sveučilištu Johns Hopkins kraće vrijeme profesor. Na filmu isprva dostavljač, potom asistent redatelja (npr. S. S. Cunninghamama). S Cunninghamom korežira prvijenac *Posljednja kuća na lijevoj strani* (The Last House on the Left), koji — zbog pretjerano eksplicitnog prikaza nasilja — odbija 198 (od 200) cenzorskih komisija. Ustrajući u žanru filma strave, velik uspjeh ostvaruje *Stravom u Ulici brijestova* (A Nightmare on Elm Street, 1984), gdje neprimjetno pretapa san i javu te tako publici oduzima »čvrsto uporište«, izazivajući stalnu napetost; komerc. uspjeh djela pokreće film. seriju (dr. redatelj), potom i televizijsku, dok lik ubojice Freddyja Krugera postaje »multimedijska zvijezda«. Maštovitim prizorima halucinacija odlikuje se i ambiciozni thriller *Zmija i duga* (The Serpent and the Rainbow, 1987). Režira i na televiziji (npr. tv-film *Poziv u pakao* — Invitation to Hell, 1984).

Ostali važniji filmovi: *Brda imaju oči* (Hills Have Eyes, 1977); *Čudovište iz močvare* (Swampthing, 1982); *Smrtonosni prijatelj* (Deadly Friend, 1986); *Shocker* (1989). Mar. S.

CRUISE, Tom, am. glumac (Syracuse, New York, 1962). Za školovanja se okušava u kazalištu. Na filmu od 1981 (*Pobuna na vojnoj akademiji* H. Beckera i *Ljubav bez kraja* F. Zeffirellija). Izgledom »tipičan američki mladić«, u prvoj fazi karijere tumači naivne, vesele, često površne adolescente (npr. *Autsajderi*, 1982, F. F. Coppole). Preokret u karijeri predstavljaju likovi suočeni s odgovornostima i životnim dilemama: mladoga voj. pilota u *Top Gunu* — *vrhunskim letcima* (T. Scott, 1986) i impulsivnog igrača biljara u *Boji*

novca (M. Scorsese, 1986); njima stječe veliku popularnost, pa je te godine 1. na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca. Izrazito karakterne uloge tumači u Oscarom nagrađenom filmu *Kišni čovjek* (B. Levinson, 1988), kao mladić koji želi iskoristiti autističnog brata (D. Hoffman), te u angažiranoj drami *Rođen 4. srpnja* (O. Stone, 1989), kao hendikepirani vijetnamski veteran (nagrađen Golden Globeom, nominiran za Oscar).

Ostale važnije uloge: *Legenda* (R. Scott, 1985); *Cocktail* (R. Donaldson, 1988). B. Vid.

CRVENKOVSKI, Stevo, redatelj (Skoplje, 18. III 1947). Završio Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Film. karijeru otpočinje kao snimatelj, ton. snimatelj, montažer te asistent i pomoćnik redatelja; istodobno je autor više dokum. programa Televizije Skoplje. Kao film. redatelj debitira dokum. filmom *Nikola Martinovski* (1977), estetičkom reminiscencijom o velikom mak. slikaru, dosad najboljim kratkometr. ostvarenjem. Njegov igr. prijenos *Južna staza* (Južna pateka, 1982) spontana je, diskretno humorna suvremena intimistička priča. Režirao je i 2 tv-filma: *Dobra dolina* (1972) te *Ne rekoh li ti* (Neli ti rekov, 1976), kasnije (1984) prebačen na 35mm vrpcu i prikazivan u kinima; oba su koncipirani kao odmak od konvencija folkloristike (kojom je inspiriran dio mak. produkcije s temama iz ustaničke prošlosti i seoskog života). Aktivan je suradnik film. časopisa »Kinotečen mesečnik«. Direktor je poduzeća Vardar film. G. Va.

CUNDEY, Dean, am. snimatelj. Član A.S.C. Na filmu od poč. 70-ih godina, prvi cjelovečernji film snima 1975; ubrzo stječe ugled profesionalca koji je u stanju ostvariti vrlo efektan fotografiju i usprkos niskobudžetnim uvjetima. Proslavlja ga suradnja sa J. Carpenterom; subjektivna kamera i »zatvorene« kompozicije iz *Noći vještica* (1978) postaju jedan od standarda »novog horroara«, a za nj snima još *Maglu* (1979), *New York 1997*. (1981), *Svar* (1982) i *Veliku gušvu u Kineskoj četvrti* (1986). Za njegovu je karijeru možda još značajnija suradnja s producentom S. Spielbergom i redateljem R. Zemeckisom (*Lov na zeleni dijamant*, 1984; *Povratak u budućnost*, 1985 / upotrebom različitih harmonija boje uspješno razdvaja sadašnje i prošlo vrijeme; *Tko je podvalio zeki Rogenu? / Roger Rabbit*, 1988 / nominacija za Oscar; *Povratak u budućnost 2*, 1989; *Povratak u budućnost 3*, 1990). Radi i za tv. Mar. S.

CVETKOVIĆ, Svetozar, glumac (Beograd, 20. IV 1958). Diplomirao glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Član je beogradskog Ateljea 212, gdje nastupa uglavnom u suvremenom domaćem repertoaru. Na filmu debitira 1980 (*Hajduk* A. Petkovića). Visok i plav, relativno krhke tjelesne građe, najznačajniju ulogu ostvaruje kao mladi švercer u neposredno posratnom razdoblju u filmu *Srećna nova 1949*. (S. Popov, 1986), za što je na festivalu u Nišu nagrađen Poveljom. Igra i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Berlin kaputi* (M. Milošević, 1981); *Mister Montenegro* (D. Makavejev, 1981); *Kako sam sistematski uništen od idiota* (S. Sijan, 1983); *Divlji vetar* (A. Petković, 1986); *Uvek spremne žene* (B. Baletić, 1987); *Na putu za Katangu* (Z. Pavlović, 1987); *Manifest* (D. Makavejev, 1988); *Boj na Kosovu* (Z. Sotra, 1989); *Vreme čuda* (G. Paskaljević, 1990); *Glavi barut* (B. Čengić, 1990). Red.

CVIJANOVIĆ, Milan, film. kritičar (Jajce, 9. XI 1958). Pripadnik najmlađe generacije kritičara okupljenih oko sarajevskog časopisa »Sineast«, kojem je od 1989. i odgovorni urednik. Film.

kritikom bavi se od 1985, a piše još za »Odjek«, »Filmsku kulturu«, »Naše dane« i dr., te surađuje na Radiju i Televiziji Sarajevo. An. Pet.

Č

ČEPINČIĆ, Miroslav, film. kritičar i tv-redatelj (Stari Trg, 18. IV 1941). Diplomirao filozofiju i povijest umjetnosti na Filološkom fakultetu u Skoplju. Film. publicistikom i kritikom bavi se od 1967; angažiran je suradnik časopisa »Kinotečen mesečnik« i »Kinopis«. Od osnivanja Televizije Skoplje djeluje i kao tv-redatelj. G. Va.

ČEVREVSKI, Dančo, glumac (Skoplje, 17. V 1951). Diplomirao glumu (1975) na Fakultetu za dramsku umetnost u Skoplju. Na filmu debitira iste godine (*Atentat u Sarajevu* V. Bulajića), dok prvi uspjeh postiže 1976 (lik mladog osuđenika na doživotnu robiju u *Najdužem putu* B. Gapa). Intenzivno angažiran na filmu i televiziji, osobito se ističe i gl. i sporednim ulogama žrtava surovosti rata (npr. *Partizanska eskadrila*, 1979, H. Krvavca i *Igmanski marš*, 1983, Z. Šotre), ali i ljudske pakosti i mržnje u suvremenim društv. uvjetima (npr. *Južna staza*, 1982, S. Crvenkovskog i *Hi-fi*, 1987, V. Blaževskog).

Ostale važnije uloge: *Crveni konj* (S. Popov, 1981); *Dorotej* (Z. Velimirović, 1981); *Veliki transport* (V. Bulajić, 1983); *Opasni trag* (V. Stamenković, 1984); *Ne rekoh li ti* (S. Crvenkovski, 1984); *Stanica običnih vozova* (N. Dizdarević, 1990). G. Va.

Ć

ĆIRIĆ, Rastko, animator i redatelj (Beograd, 24. V 1955). Diplomirao na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Beogradu. U najuspjelijim crt. filmovima (*Tango ragtime*, 1985; *Kula Lalilonska*, 1988; *Ale i bauci*, 1989) otkriva dinamičnu i dopadljivu sintezu originalnog crteža i izražajne animacije, formulirajući postupno vlastiti realitet sugestivno oživljenih crteža. Bavi se i grafikom, crtežom i ilustratorstvom. R. Mun.

D

DABADIE, Jean-Loup, franc. scenarist i pisac (Pariz, 1938). Istaknut novinar, romanopisac i dramatičar, na filmu od 1969. Za njegov scenarij opus karakteristični su 2 ekstrema: melodramska djela C. Sauteta (*Sitnice koje čine život*, 1969; *Max i lopovi*, 1970; *César i Rosalie*, 1972; *Veseli drugari*, 1975; *Sasvim obična priča*, 1978; *Konobar!*, 1983) i luckaste komedije Y. Roberta (*Zdravo, umjetnice!*, 1975; *Kad slonovi pošasave*, 1976 / prema tom je scenariju snimljen i am. film *Žena u crvenom*, 1984, G. Wildera; *Svi ćemo ići u raj*, 1977; *Hrabro, bježimo*, 1979). I inače je najuspješniji u suradnji s vodećim komerc. redateljima: Ph. de Brocaom (*Bijeg kroz pustinju*, 1971), C. Pinoteaom (*Čovjek koji nije znao šutjeti*, 1973; *Samar*, 1974; *Sedma meta*, 1984), J.-P. Rappeneauom (*Divljak iz Pariza*, 1975), J. Rouffioom (*Violette i François*, 1977), G. Lautnerom (*Moj drugi muž*, 1983) i dr. Tek povremeno piše za redatelje autorske orijentacije (npr. *Lijepa djevojka kao ja*, 1972, F. Truffauta i *Silazak u pakao*, 1986, F. Giroda). Od sredine 80-ih godina pretežito radi za televiziju. Mi. Šr.

DAFOE, Willem, am. glumac (Appleton, Wisconsin, 22. VII 1955). Isprva član kaz. skupine Theatre X u Milwaukeeju, potom poznate eksperimentalne Wooster Group u New Yorku. Na filmu debitira 1980. sporednom ulogom (*Vrata*

raja M. Cimina), a prvu zapaženiju — vođe ulične bande — dobiva u *Ulicama u plamenu* (1984) W. Hilla. Duguljasta lica izrazitih ličnih kostiju, djelujući »pačenički«, ali s određenom »karizmom«, sklon glum. transformacijama (uz čestu uporabu maske), osobito se ističe likovima humanoga am. vojnika u Vijetnamu u *Platoonu* — *vodu smrti* (O. Stone, 1986, nominacija za Oscar za epizodu), Isusa Krista u *Posljednjem Kristovu iskušenju* (M. Scorsese, 1988) i voj. invalida u filmu *Rođen 4. srpnja* (O. Stone, 1989). Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Žrtvjeti i umrijeti u Los Angelesu* (W. Friedkin, 1985); *Požari u Mississippiju* (A. Parker, 1988); *Divlji u srcu* (D. Lynch, 1990). B. Vid.

DANTE, Joe, am. redatelj i scenarist (Morriston, New Jersey, 1948). Isprva urednik u časopisu »Film Bulletin«, potom surađuje u reklamnim kampanjama za niskobudžetne filmove; tako postaje štitenik R. Cormana. Kao redatelj debitira filmom strave *Hollywood Boulevard* (1975, sa A. Arkushom), potom je montažer i scenarist za dr. redatelje (npr. R. Howarda odn. Arkusha). Prvi samostalni projekt *Piranha* (1978) otkriva njegove tematske ambicije, koje potvrđuje i *Zavijanje* (The Howling, 1980): iza konvencionalnih siževa tipičnih za filmove strave kriju se i soc. komentari. Golem komerc. uspjeh ostvaruje horor-komedijom *Gremlini* (The Gremlins, 1984) u produkciji S. Spielberga, dok idući projekti iskazuju svijest o autorstvu (*Istraživači* — Explorers, 1985), odn. gorko-ironičan pogled na suvremenu »prosječnu Ameriku« (*Predgrađe* — Burbs, 1989 / u gl. uloji komičarska zvijezda T. Hanks/).

Ostali filmovi: *Zona sumraka* (epizoda u omnibusu, 1983); *Mikrokozmos* (Innerspace, 1987); *Gremlini 2* (Gremlins 2 — The New Batch, 1990).

Mar. S.
DELEUZE, Gilles, franc. filozof i teoretičar filma (1925). Pisac ogleda o Nietzscheu, Kantu, Spinozi, Baconu, Kafki i Proustu, te esejâ o filmu s teorijskim implikacijama. Objavio (1983) prvi svezak knjige *Film 1-2* (Cinéma 1-2) pod naslovom *Slika-pokret* (L'image-mouvement), u kojem izvodi »klasifikaciju slika i znakova« (prema → Bergsonovu određenu kretanja iz rada *Materija i sjećanje*, 1896: »Kretanje se ne izjednačava s prednim prostorom i nije suma statičnih isječaka, nego otvorena i nezavršena celina, fizička realnost sveta koja se ne može odvojiti od slike kao fizičke realnosti svesti«), izvedući jedinstvo slike-pokreta kao entiteta koja se ne završava, a u film. izrazu se javlja u varijantama »slike-opažaja« (s težištem na perceptivnom činu), »slike-doživljaja« (koja se gradi na trenucima snažne emocionalnosti) i »slike-radnje« (odnosa između likova i situacija), pri čemu »slika-nagon« (izraz primarne, sirove energije) čini prijelaz između dvaju posljednjih. Drugi svezak, *Slika-vrijeme* (L'image-temps, 1985), uvodi kategoriju »slike-vremena«, začetu u neorealizmu, a razvijenu u djelima Y. Ozua, J. L. Mankiewiczza, am. musicala, sve do potpunog trijumfa u »modernom filmu«, osobito u O. Wellesa, F. Fellinija, M. Antonionija, A. Resnaisa i J.-L. Godarda, rezultat preobrtanja čulno-motornih funkcija »slike-pokreta« u čista optička i zv. stanja (*op-znake* i *zvuk-znake*). Umjesto da vrijeme bude mjera pokreta, tu pokret proizilazi iz neposrednog prikazivanja vremena (odričući se empirijskog nizanja događaja koje nije ni sadašnje vrijeme ni vrijeme sjećanja, nego »serija« u kojoj se »čaršavi« prošlosti, sadašnjosti i budućnosti mire u vremenskim »slikama-kristalima«). Du. S.

DEL MONTE, Peter, tal. redatelj i scenarist am. podrijetla (San Francisco, 1943). Diplomirao režiju (1969) na visokoj film. školi Centro Sperimantale u Rimu. Kao redatelj i scenarist isprva djeluje na televiziji. Njegov kinemat. prvijenac *Irene, Irene* (1975), analiza životne krize ostarjela-ga drž. službenika (A. Cuny), smatra se jednim od najuspješnijih tal. filmova 70-ih godina. Ustrajući na psihol. filmu manje prikladnom za najširu publiku, karakteristična sporog ritma i efektne vizualne komponente, kritički uspjeh ostvaruje i *Drugom ženom* (L'altra donna, 1980), o složenu međusobnom odnosu dviju žena (bogate Talijanke i etiopske sluškinje), *Pozivom na putovanje* (L'invitation au voyage, 1982, u Francuskoj), s motivom zamjene ličnosti (koji varira i u filmu *Julija i Julija* — Giulia e Giulia/Julia and Julia, 1987/), te *Plamčićima* (Piccoli fuochi, 1985), na temu buđenja seksualnosti u dječaka (jedan od prvih uspjeha → V. Golino).

Ostali važniji filmovi: *Zvijezda* (Etoile, 1989).

DETMERS, Maruschka, franc. glumica niz. podrijetla (Schoonebeek, 16. XII 1962). Kći veterinar, na 17 godina odlazi u Pariz, gdje studira glumu. Na filmu od 1982. proslavlja se već 2. ulogom osuđenjenice Carmen u istoimenom djelu J.-L. Godarda (1983). Stasita i senzualna, »objekt animalnih želja«, atraktivne i efektne fiz. prisutnosti u kadru, likovima »odraslije« → nimate slavu stječe (i izaziva skandale) erotskim prizorima lišenim inhibicija (npr. *Gusarica*, 1984, J. Doillon i *Davao u tijelu*, 1986, M. Bellocchia). U novije vrijeme pokušava promijeniti image: npr. ulogom Židovke u vrijeme nacističke strahovlade u *Hanninom ratu* (1988) M. Golana. Glum. dar osobito je iskazala u zapadnonjem. tv-seriji *Via mala*, za što je i nagrađivana.

Ostale važnije uloge: *Osveta perlate zmije* (G. Oury, 1984); *Ala su dobri ovi bijelci!* (M. Ferreri, 1987); *Dvoje* (C. Zidi, 1989).

DIKLIC, Bogdan, glumac (Bjelovar, 1. VIII 1953). U rodnom gradu bavio se glum. amaterizmom. Završio (1976) Fakultet dramskih umjetnosti u Beogradu; već od 1975. član beogradskoga Narodnog pozorišta. Na filmu od 1975. ugled stječe tv-serijom *Grlom u jagode* S. Karanovića. Jedan od najzaposlenijih mladih film. glumaca u SFRJ, specifična samozatajnost, introvertiranog stila, posebno uspješno surađuje s redateljima tzv. praške škole (ali igra i kod dr. sineasta mlađe i srednje generacije). Minimalnim glum. sredstvima gradi likove pomalo izgubljenih ljudi — najčešće razapetih između želje za prilagodbom i zbuđenosti životom. Rijetko u gl., ali uvijek u »nosećim« ulogama, na festivalu u Nišu nagrađivan je za filmove *U rajama života* (1984) i *Za sreću je potrebno troje* (1986) R. Grlića. Dobitnik je Nagrade »Sedam sekretara SKOJ-a«.

Ostale važnije uloge: *Miris poljskog cveća* (S. Karanović, 1977); *Nacionalna klasa* (G. Marković, 1979); *Majstori, majstori* (G. Marković, 1980); *Sok od šljiva* (B. Baletić, 1981); *Erogena zona* (D. Karaklajić, 1981); *Maratonci trče počasni krug* (S. Sijan, 1982); *Variola vera* (G. Marković, 1982); *Balkan-ekspres* (B. Baletić, 1983); *Kraj rata* (D. Kresoja, 1984); *O pokojniku sve najljepše* (P. Antonijević, 1984); *Čudo neviđeno* (Ž. Nikolić, 1984); *Jagode u grlu* (S. Karanović, 1985); *Tajvan-ska kanasta* (G. Marković, 1985); *I to će proći* (N. Dizdarević, 1985); *Od zlata jabuka* (N. Stojanović, 1986); *Uvek spremne žene* (B. Baletić, 1987); *Oktobarfest* (D. Kresoja, 1987); *Već viđeno* (G. Marković, 1987); *Kraljeva završnica* (Ž. Tomić, 1987); *Ljubavi Blanke Kolak* (B. Jurjašević,

1987); *U ime naroda* (Ž. Nikolić, 1987); *Čavka* (M. Radivojević, 1988); *Azra* (M. Idrizović, 1988); *Brača po materi* (Ž. Šotra, 1988); *Boj na Kosovu* (Ž. Šotra, 1989); *Balkan-ekspres* 2 (A. Đorđević i dr., 1989); *Sabirni centar* (G. Marković, 1989).

DIZDAREVIĆ, Nenad, film. i tv-redatelj, te film. kritičar (Sarajevo, 21. V 1955). Diplomirao režiju na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu. Red. karijeru otpočinje na Televiziji Sarajevo tv-dramom *Žena na kamenu* po motivima pripovjetke I. Andrića; prema Andrićevoj prozi snima i svoj kinemat. prvijenac *Gazija* (1981), pov. film s radnjom u Bosni XVIII st. Za idući film *I to će proći* (1985), priču o doprinosu »malog čovjeka« (F. Sovagović) borbi za oslobođenje, nagrađen je Brončanom bakljom na I festivalu filma nesvrstanih zemalja u Pjongjangu. Pod više pseudonimima objavljuje film. kritike. Predavač je na Odsjeku glume sarajevske Akademije scenskih umjetnosti.

Ostali igr. filmovi: *Stanica običnih vozova* (1990).

DOBRA, Anica, glumica (Beograd, 3. VI 1963). Još za studija na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu glumi drugu gl. ulogu u *Životu radnika* (M. Mandić, 1987) te gl. ulogu u filmu *Već viđeno* (G. Marković, 1987), gdje je za lik mlade ljubavnice sredovječnoga gl. junaka (M. Nadarević) nagrađena Zlatnom arenom u Puli; za obje uloge osvaja Caricu Teodoru u Nišu. Dimenzija ambicioznosti i zloće uočljiva je i u epizodi učeni-ce koja se nameće sekretaru škole (B. Lečić) u *Životu sa stricem* (K. Papić, 1988), za što je također nagrađena u Nišu. Njen dar u potpunosti dolazi do izražaja u II storiji omnibusa *Kako je propao rokenrol* (1989) — u »fah-ulozu« ljupke, pomalo lakomislene, ali odlučne šiparice; iste godine zamjenjuje T. Bošković u nastavku *Balkan-ekspres* 2 (A. Dorđević i dr., te glumi sporednu ulogu u *Sabirnom centru* G. Markovića. God. 1989/90. nastupa — kao *Anna Dobra* — u 3 filma austr. i zapadnonjem. proizvodnje; za naslovnu ulogu u *Rosamundi* E. Günthera nagrađena je Bavorskom filmskom nagradom kao mlada glumica godine. Uspješno nastupa i u kazalištu te na televiziji.

DOILLON, Jacques, franc. redatelj (Pariz, 15. III 1944). Isprva montažer, potom redatelj kratkometr. filmova; na igranom od 1971 (epizoda u omnibusu *Godina prava*). Od prvoga samostalnog filma *Prsti na glavi* (Les doigts dans la tête, 1974) gradi izrazito samosvojan red. stil i opus karakteriziran čestim odabirom graničnih situacija, produbljenom psihol. analizom, vrsnim radom s glumcima (nerijetko i naturščicima), sporim ritmom, vizualnom kvalitetom i upravo »sitničavim« tretmanom film. prostora. Iako njegovi filmovi osebujna izraza rijetko nailaze na veći odjek u publike, a i kod kritike često izazivaju (i oštra) osporavanja, D. relativno lako dolazi do projekata i snima redovito: *Žena koja plače* (La femme qui pleure, 1978), *Droha* (La drôlesse, 1979), *Razmetna kćer* (La fille prodigue, 1981), *Gusarica* (La pirate, 1984), *Obiteljski život* (La vie de famille, 1985), *Isabelina kušnja* (La tentation d'Isabelle, 1985), *Puritanka* (La puritaine, 1986), *Komedija!* (Comédie!, 1987), *Petnaestogodišnja djevojka* (La fille de quinze ans, 1989), *Osveta jedne žene* (La vengeance d'une femme, 1990) i dr. Režira i na televiziji.

DONALDSON, Roger, novozelandski redatelj austral. podrijetla (1945). Na Novom Zelandu od 19. godine, isprva se bavi fotografijom, potom režira dokum. filmove i tv-programe. Njegovi

Uspavani psi (Sleeping Dogs, 1977) jedan su od projekata kojima počinje sustavna proizvodnja cjelovečernjih igr. filmova na Novom Zelandu. Festivalski uspjesi obiteljske drame *Uništene nade/Ne dam svoju kćer* (Smash Palace, 1981) omogućuju mu međunar. karijeru (*Pobuna na brodu Bounty/Bounty* — The Bounty/The Saga of HMS Bounty, 1984). U svojim am. projektima uglavnom iskazuje težnju za komerc. uspjehom (npr. *Cocktail*, 1988), a tek povremeno ambicije kakve odlikuju njegove novozelandske filmove (npr. polit. film *Marie* — Marie. The True Story, 1985).

Ostali am. filmovi: *Bez izlaza* (No Way out, 1987); *Čovjek s cadillacom* (Cadillac Man, 1990).

DÖRRIE Doris, njem. redateljica (Hannover, 1955). Nakon srednje škole odlazi 1973. u SAD, gdje studira povijest kazališta i filma te uči glumu na University of the Pacific u Californiji, odn. New School of Social Research u New Yorku; po povratku u SRNj (1978) diplomira na Hochschule für Film und Fernsehen u Münchenu. Red. karijeru otpočinje na televiziji, a 1980. realizira dugometražne dokum. filmove *Katharina Eiselt i Radnica* (Arbeiterin). Prvi cjelovečernji igrani *Posred srca* (Mitten ins Herz) režira 1983, dok prvi veliki, i međunar. uspjeh postiže 3. filmom *Muškarci* (Männer, 1985) o »ljubavnom trokutu«, zbog kojeg je proglašuju »kraljicom nove njemačke komedije«. Nakon osrednjeg prijema pretencioznih filmova *Raj* (Paradies, 1986), ponovno o ljubavnom trokutu (ovaj put 1 muškarac i 2 žene), i *Ja i on* (Ich und er/Me and Him, 1988, u SAD) po A. Moraviji, novi uspjeh predstavlja humorni film o pljački banke *Novac* (Geld, 1989).

DOUGLAS, Michael, am. glumac i producent (New Brunswick, New Jersey, 25. IX 1944). Sin → Kirka D. Diplomirao na sveučilištu California. Na filmu isprva asistent montažera pa redatelja; glumi od 1969 (usporedno i u kazalištu te na televiziji npr. tv-serija *Ulice San Franciska*). Kao producent uspješno debitira *Letom iznad kukavičjeg gnijezda* (M. Forman, 1975), osvajačem 5 Oscara. Najambiciozniji osobni projekt realizira 1979: kao producent, koscenarist i gl. glumac angažiranog filma *Kineski sindrom* J. Bridgesa. Najširu popularnost stječe u pustolovnom filmu *Lov na zeleni dijamant* (R. Zemeckis, 1984) i njegovu nastavku iz 1985 (9. mjesto na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca). I kao karakterni glumac dokazuje se likovima iz suvremenog života: pokvarenoga burzovnog mešetara u *Wall Streetu* (O. Stone, 1987), za što je nagrađen Oscarom, *yuppies* kojeg preljub dovodi u životnu opasnost u *Fatalnoj privlačnosti* (A. Lyne, 1987), te u crnoj komediji *Rat ruža* (D. De Vito, 1989).

Ostali važniji filmovi (kao glumac): *Koma — na granici smrti* (M. Crichton, 1978); *Plesači prvog reda* (R. Attenborough, 1985); *Crna kiša* (R. Scott, 1989); *Dođi vidjeti raj* (A. Parker, 1990).

DRAGOJEVIĆ, Žarko, film. i tv.-redatelj i scenarist (Prokuplje, 5. V 1954). Diplomirao (1978) režiju na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu (klasa R. Novakovića). Za debitantski kratki igr. film *U potrazi za idealnom slikom* (1979), o snovima studenta iz provincije u velikom gradu, nagrađen je na beogradskom festivalu Srebrnom medaljom »Beograd«, dok je za dokum. film *Krug* (1981) na festivalu u Krakovu dobio priznanje Saveza slijepe Poljske. Cjelovečernjim filmom *Kuća pored pruge* (1988), dramom (lišenom estetizma) na temu suvremenih zbivanja na Kosovu, osvojio je na festivalu u Puli Zlatne arene za režiju i scenarij, te primio nagradu lista »Mladost« za

najbolji film mladog autora. Za Televiziju Beograd realizirao je više od 100 raznovrsnih programa; na međunar. tv-festivalu u Monte Carlu 1985. nagrađen je za srednjometr. dokumentarnu emisiju *Otvrdje iz Grabe*. Mi. Vić.

DUJMOVIĆ, Davor, glumac (Sarajevo, 20. IX 1969). Debitira kao naturščik sporednom ulogom pomalo zbunjenog dječaka na pragu puberteta — starijeg brata gl. junaka u *Ocu na službenom putu* (1985) E. Kusturice; sl. lik tumači i u *Strategiji švrake* (1987) Z. Lavanića. Punu afirmaciju stječe u *Domu za vešanje* (1988) E. Kusturice neposrednim, proživljenim tumačenjem gl. lika Perhana, za što je nominiran za evr. filmsku nagradu Felix. Okušao se i u kazalištu. M. Cvi.

DUKIĆ, Nenad, film. kritičar (Beograd, 5. X 1947). Diplomirao, potom magistrirao (*Predstavljačka umetnost*, 1980) na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Kao film. kritičar (od 1988. i urednik kult. rubrike I programa) djeluje na Radio-Beogradu; član je redakcije film. časopisa »Filmograf«, a objavljuje još u »Filmskoj kulturi«, »Sineastu« i dr. Posebno se bavi estetikom i teorijom film. glume (časopisi »Polja«, »Gledišta« i »RTV teorija i praksa«), kao i analizom aktualnih glum. ostvarenja (»Filmograf«). Od 1989. je generalni sekretar jugosl. sekcije međunar. udruge kritičara → FIPRESCI. T. Gć.

DULIĆ, Vlatko, glumac (Subotica, 20. IV 1943). Diplomiravši na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu (1970), angažiran je u DK »Gavella«, gdje se iskazuje kao vrstan karakterni glumac. Na film dolazi razmjerno kasno. Osobito se ističe gl. ulogom rezignirane bivše nogometne zvijezde u *Usporenom kretanju* (1979) V. Kljakovića, te nizom karakternih uloga u filmovima Z. Tadića (*San o ruži*, 1986; *Osudeni*, 1987; *Čovjek koji je volio sprovode*, 1989; *Orao*, 1990) odn. Ž. Tomića (*Kraljeva završnica*, 1987; *Diploma za smrt*, 1989), tumačeći — omdijerenost koja uspješno sugerira moguću zloću ali i plemenitost — likove u rasponu od ubojica do istražitelja.

Ostale važnije uloge: *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (V. Mimica, 1978); *Prijekli sud* (B. Ivanda, 1978); *Horvatom izbor* (E. Galić, 1985); *Vila Orhideja* (K. Golik, 1988). D. Mov.

ĐŽ

DŽOKIĆ, Dara, glumica (Beograd, 20. XII 1955). Diplomirala glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Na filmu debitira likom zaručnice gl. junaka (A. Berček) u *Dečku koji obećava* (1981) M. Radičevića. Bez obzira na to pojavljuje li se u komedijama ili djelima ozbiljnijih žanrova, najzanimljivija ostvarenja daje likovima urbanih žena (najčešće intelektualki) razapetih između racionalnosti i emocija. Uspješno nastupa i na televiziji (npr. tv-serija *Mladić u srebrnoj jakni*, tv-drame *Ženska priča*, *Sestre*, *Džek pot i dr.*), te u kazalištu.

Ostale važnije uloge: *Moljac* (M. Milošević, 1984); *Obećana zemlja* (V. Bulajić, 1986); *Uvek spremne žene* (B. Baletić, 1987); *Azra* (M. Idrizović, 1988). VI. Vi.

Đ

ĐUKELIĆ, Nebojša, film. kritičar (Beograd, 6. I 1947). Studirao elektrotehniku; 1969. upisao film. režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu (diplomirao u klasi R. Novakovića). Film. kritikom se sustavnije bavi od 1970 (»Vidici«, III program Radio-Beograda, »NIN«); kasnije surađuje i u dr. listovima

(»Start«, »Politika«, »Ekran«, »Filmograf«, »TV revija«). Od 1974. asistent redatelja na Televiziji Beograd (11 epizoda *Otpisanih*). Ubrzo postavlja urednik na film. programu, oblikuje novu emisiju o filmu *Pokretne slike*; u njoj se bavi suvremenim film. trendovima i najznačajnijim svjetskim festivalima (Cannes, Montreal, Moskva), te donosi niz intervjua sa znamenitim sineastima. Od 1977. najprije vodi, a onda i uređuje *Hroniku FEST-a*; 3 godine djeluje kao gl. urednik *Festovizije* — preteče III programa Televizije Beograd. God. 1988. postaje jedan od urednika i voditelja film. programa *Moderna vremena* Televizije Zagreb. Da. Mć.

E

ERDÉLYI, Miklós, madž. sineast, lik. umjetnik i pisac (Budimpešta, 1928 — Budimpešta, 1986). Studirao kiparstvo, diplomirao arhitekturu (kojom se bavi kratko); dvaput je upisivao režiju i bivao izbačen. Od sredine 60-ih godina izvodi umj. akcije, performance i happeninge, te javna čitanja svojih knjiž. radova. Na filmu od 1968. Najuspjelijim, ujedno najsloženijim filmom *Rekonstrukcije snova* (Alommasolatok, 1977) u film. mediju stvara — koristeći razne kinestetske i montažne postupke (utjecaj strukturalnog filma) — neku vrstu »kolektivnog sna« sa svim simboličkim i polit. konotacijama. Rekonstrukcijom stvarnosti i pokušajem nalaženja istine (i u mističkom smislu) bavi se *Verzija* (Verzió, 1979), igr. film o stvarnom žrtvovanju Židovke u Madžarskoj prije oko 100 godina. U posljednjem filmu *Putovanje vlakom* (Vonatut, 1981) nastoji ostvariti Möbiusov princip (kojim se često bavi i u dr. medijima) na film. način: strogom metričkom montažom dijeli i miješa dijelove putovanja u trajanju od 1 h tako da nas kraj dovodi na sam početak i puta i filma.

Njegov raznoliki opus oslanja se na suvremenu avangardu, ali i tradic. tumačenje simbola, žid. mistiku i suvremenu hermeneutiku. Suradivao je i s jugosl. umjetnicom K. Ladik. Potkraj života bavio se i klasičnijim umj. sredstvima (slikarstvo, grafika), a 70-ih godina video-artom. B. Vid.

ESCAMILLA, Teodoro-Teo, španj. snimatelj i producent (Sevilla, 1940). Isprva novinar, potom tv-producent i snimatelj. Bez većeg iskustva, kao direktor fotografije debitira u filmu *Zmija u njeđrima* (1976) C. Saure; otada mu je — zamijenivši L. Cuadrada — redoviti snimatelj (*Elisa, živote moj*, 1977; *Zavezanih očiju*, 1978; *Mama navršava 100 godina*, 1979; *Žurno, žurno!*, 1980; *Nježni časovi i Krava svadba*, oba 1981; *Antonieta*, 1982; *Carmen*, 1983; *Štake*, 1984; *Ljubav čarobnica*, 1986; *El Dorado*, 1988; *Mračna noć*, 1989; *¡Ay Carmela!*, 1990). Razvivši se kroz tu suradnju u vodećega suvremenoga španj. snimatelja, radi i za dr. poznate redatelje: osobito uspješno za M. Gutiérreza Aragóna (*Mjesecari i Srce šume*, oba 1978; *Čudesa*, 1980; *Divlji*, 1984) i J. L. Boráua (*Pakao Río Abaja*, 1984; *Dadiho moja!*, 1986). Snima i za redatelja J. de Arminána (npr. *Škola za generale*, 1987), s kojim je 1980. suosnovao produkcijsku kuću (u kojoj se 1984. okušao kao redatelj). Red.

F

FILAIĆ, Vilko, snimatelj i redatelj (Ptuj, 14. II 1950). Diplomirao (1977) na film. akademiji FAMU u Pragu. Od 1976. snima kratkometr. filmove, koje povremeno i režira (npr. *Preko tri planine*, *preko tri doline* — Cez tri gore, čez tri dole, 1980). I međunar. ugled stječe u igr. produkciji,

surađujući sa E. Kusturicom (*Sjecaš li se Dolly Bell*, 1981; *Otac na službenom putu*, 1985; *Dom za vešanje*, 1988). Među slov. projektima ističu se *Crveni boogie* (K. Godina-Aćimović, 1983, s redateljem), *Tri priloga slovenskoj ludosti* (omnibus, epizoda M. Milaveca, 1983), *Stričevi su mi pričali/Vesela svadba* (F. Štiglic, 1983) i *Butnskala* (F. Slak, 1985). U novije doba radi i u inozemstvu (npr. *Pummarò*, 1990, M. Placida).

Ostali važniji filmovi: *Život radnika* (M. Mandić, 1987). Lj. N.

FILATOV, Leonid Aleksejevič, sovj. glumac (24. XII 1946). Diplomirao glumu (1969) na školi pri Teatru Ščukina; prvi angažman dobio je u poznatom Teatru na Taganji. Na filmu od 1970. Popularnost stječe tek gl. ulogom pilota koji se mora snalaziti u izuzetnoj situaciji u *Posadi* (1979) A. N. Mitte. Osobito efektno tumači intelektualce, posebno oportuniste koji preispituju svoj život (npr. *Zaboravljena melodija za flautu*, 1987, E. A. Rjazanova i *Grad Zero*, 1989, K. Šah-nazarova). Za naslovnu ulogu nar. komesara u *Čičerinu* (1986) A. G. Zarhog nagrađen je na festivalu u Karlovym Varyma. N. Pc.

FILIPČIĆ, Emil, scenarist, književnik i glumac (Beograd, 8. IV 1951). Studirao režiju na Akademiji za gledalište, film, radio i televiziju u Ljubljani. Kao scenarist debitira epizodom B. Jurjaševića u omnibusu *Tri priloga slovenskoj ludosti* (1983). Sa M. Dergancom napisao je scenarij za fantastičku komediju *Butnskala* (F. Slak, 1985), prema vlastitoj radio-seriji (u kojoj je i glumio), a s redateljem za dječji film *Maja i Svemirko* (J. Kavčič, 1988). Lj. N.

FORSYTH, Bill, brit. redatelj (Glasgow, 1946). Skot, nakon srednje škole radnik u maloj film. kompaniji u Glasgowu. God. 1971. upisuje National Film School u Beaconsfieldu, a tada osniva i vlastitu tvrtku *Tree Films* (za reklamne i dokum. filmove). Suradnja (1979) s članovima omladinskog kazališta u Glasgowu rezultira njegovim igr. prvcem *Kradljivci sudopera* (That Sinking Feeling, 1979), koji kritika smatra značajnim poticajem trenutnom procvatu šk. kinematografije. Izvorna stila, sklon ekscentričnim likovima, sanjilačkom ugođaju, prikazu života u izolaciji, emocionalnoj suzdržanosti i humornosti, velik kritičarski uspjeh postiže tinejdžerskom komedijom *Gregoryjeva djevojka* (Gregory's Girl, 1980 /prema ediciji *International Film Guide* na 6. mjestu liste najboljih brit. filmova 1962-87/), potom i *Lokalnim junakom* (Local Hero, 1982), pastaralom šk. Sjevera, s pozadinom otkrivanja nafte u Sjevernom moru, pa i intimističkim *Gorskim okom* (Housekeeping, 1987, u SAD), o pokušaju triju žena da u kući na osami organiziraju život.

Ostali cjelovečernji filmovi: *Utjeha i radost* (Comfort and Joy, 1984); *Provala* (Breaking in, 1989, u SAD). An. Pet.

FOX, Michael J., am. glumac kan. podrijetla (Vancouver, British Columbia, 9. VI 1961). Sin oficira. Dobivši ulogu u tv-seriji, sa 15 godina napušta školu. Popularnost stječe likovima živahnih i duhovitih adolescenata u više am. tv-serija (npr. *Obiteljske veze*). Na filmu debitira 1979. a poznat postaje 1984 (*Mladi vukodlak* R. Daniela). Unatoč izrazito nisku rastu stječe status zvijezde (uloga tinejdžera, koji putovanjima u prošlost i budućnost utječe na zbivanja u sadašnjosti, u seriji R. Zemeckisa *Povratak u budućnost*, 1985/1989/1990), a 1985. je i 4. na listi 10 najkomercijalnijih am. glumaca. Kasnije svoj glum. dijapazon nastoji proširiti karakternim ulogama (*Ble-*

štava svijetla velikog grada, 1988, J. Bridgesa i Prokletnici rata, 1989, B. De Palme).

Ostale važnije uloge: Srce za rock'n'roll (P. Schrader, 1987); Tajna mog uspjeha (H. Ross, 1987).

B. Vid.

FRANIĆ, Severin, film. kritičar (Murska Sobota, 28. I 1952). Film. kritikom bavi se od 1975 (u omladinskoj periodici). Pripada skupini kritičara koji su ugled stekli u sarajevskom film. časopisu »Sineast«. Njegujući složen esejistički pristup film. djelu, surađuje još u »Odjeku«, »Životu«, »Izrazu«, »Licima«, »Filmskoj kulturi«, »Filmografu«. »Književnosti«, »Idejama« i »Savremeniku« (baveći se povremeno i kaz. kritikom). Pokretač je te gl. i odgovorni urednik časopisa »Ju film — danas«.

M. Cvi.

FREARS, Stephen, brit. filmski i tv-redatelj (Leicester, 1941). Napustivši studij prava u Cambridgeu, djeluje u kazalištu; postupno prelazi na televiziju (gdje stječe velik ugled) pa na film. Kroz 60-e godine često je asistent redatelja (npr. L. Andersona i K. Rejsza). Debitira paradijom detektivskog filma *Sunjalo* (Gumshoe, 1971), ali u idućih 13 godina ponovno radi samo na televiziji (te reklamne filmove). I međunar. ugled stječe filmom *Moja lijepa praonica* (My Beautiful Laundrette, 1985), sugestivnim prikazom međurasnih odnosa u suvremenoj Vel. Britaniji. Djelima *Načulite uši* (Prick up Your Ears, 1986), biografijom brit. dramatičara J. Ortona ubijenog od kolege-homoseksualca, i *Sammy i Rosie se tucaju* (Sammy and Rosie Get Laid, 1987), ponovno o rasnoj problematiki, svrstava se među najcjenjenije brit. redatelje 80-ih godina. Ekranizacijom klas. romana P. Choderlosa de Laclosa *Opasne veze* (Dangerous Liaisons, 1988, za am. producenta), nominiranom za više Oscara, pokazuje sposobnost prilagodbe hollywoodskom stilu produkcije i postiže velik komerc. uspjeh.

Ostali kinemat. filmovi: *Hit/Udarac* (The Hit, 1984); *The Grifters* (1990).

Ig. S.

FURLAN, Mira, glumica (Zagreb, 7. IX 1955). Završila (1978) Akademiju za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Karijeru otpočinje na televiziji te u kazalištu, gdje se (na sceni HNK u Zagrebu) svrstava među vodeće glumice (npr. *Dundo Maroje* M. Držića /kao Petrunjela/ i *Šteta što je kurva* J. Forda); za svoj je kaz. rad višestruko nagrađivana. Na filmu debitira 1982. u *Kiklopu* A. Vrdoljaka, gdje za ulogu Enke dobiva Zlatnu arenu za epizodu na festivalu u Puli. Jedna od najzaposlenijih film. glumica druge polovice 80-ih godina, isprva ukalupljena u likove »proždiračica muškaraca« (*Pismo-glava*, 1983, B. Cengića; *Otac na službenom putu*, 1985, E. Kusturice; *Horvatio izbor*, 1985, E. Galica), poslije se dokazuje širokim rasponom raznovrsnih uloga: od siromašne radnice samozatajno zaljubljenice u pogrešnog čovjeka u filmu *Za sreću je potrebno troje* (R. Grlić, 1986), po većini kritike dosad najboljoj, do filmova-kronika u kojima tumači žene izložene kušnjama unutar duljega vremenskog razdoblja (*Ljubavi Blanke Kolak*, 1987, B. Jurjaševića i *Braća po materi*, 1988, Z. Sotre). Zlatnu arenu za gl. ulogu osvaja likom tradicionalno odgojene crnog. gorštakinje koja se pri susretu sa stranim nudistima »seksualno osvješćuje« u *Lepoti poroka* (1986) Ž. Nikolića.

Ostale važnije uloge: *U raljama života* (R. Grlić, 1984); *Čao, inspektore* (Z. Čalić, 1985); *Od zlata jabuka* (N. Stojanović, 1986); *Osuđeni* (Z. Tadić, 1987); *Za sada bez dobrog naslova* (S. Karanović, 1988); *Špijun na štiklama* (M. Jelić, 1988); *Poltron* (B. Prelić, 1989); *Glavi barut* (B. Cengić, 1990).

D. Mov.

FURLAN, Silvan, film. kritičar i publicist (Postojna, 4. IX 1953). Diplomirao (1981) svjetsku književnost i povijest umjetnosti u Ljubljani. Film. kritikom bavi se isprva u studentskom tisku, potom u dnevnim listovima, napokon u reviji »Ekran«, kojoj je od 1977. urednik, a od 1983. gl. urednik; otada »Ekran« izdaje knjiž. zbirku *Imago*. Zaposlen je u Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju u Ljubljani, gdje je urednik knjiž. zbirke *Slovenski film*. Objavio je knjigu *Roberto Rossellini* (1984), surađivao u zbornicima *Karel Grossmann, Montaža, U kraljevstvu filma, Filmska komedija* i dr. Sa Z. Vrdlovcem je 1985. osnovao godišnje međunar. kolokvije film. kritike i teorije *Kimpoteka* u Ljubljani.

Lj. N.

G

GADŽIĆ, Gordana, glumica (Beograd, 21. VIII 1955). Diplomirala glumu (1978) na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu. Na filmu debitira 1981 (*Dečko koji obećava* M. Radivojevića). Crnokosa i bljedoputa, apartne ljepote, uspijeva-jući da ne bude tipizirana (ipak, najpodobnija za »tamne karaktere«), osobito se istaknula sporednom ulogom frustrirane supruge u *Tajvanskoj kanasti* (1985) G. Markovića (Zlatna arena u Puli, nagrada na festivalu u Nišu), te gl. ulogom fatalne žene-osvetnice u *Čovjeku koji je volio sprovode* (1989) Z. Tadića. Stalno je angažirana u beogradskom Pozorištu »Boško Buha«. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Berlin kaputt* (M. Milošević, 1981); *Već viđeno* (G. Marković, 1987); *Uvek spremne žene* (B. Baletić, 1987); *Vila Orhideja* (K. Golik, 1988); *Orao* (Z. Tadić, 1990).

Vi. C.

GALETA, Ivan Ladislav, sineast i slikar (Vinkovci, 9. V 1947). Završio Školu primijenjene umjetnosti i Pedagošku Akademiju u Zagrebu. U lik. životu aktivan od 60-ih godina (u okviru tzv. nove umjetničke prakse), prvu samostalnu izložbu priređuje 1974. Od 1977. voditelj je — Centra za film SC — zaslužan za promoviranje eksp. filmova i video-radova domaćih i svjetskih autora. Filmove realizira od kraja 60-ih godina. Tokom 70-ih u njima se osjeća utjecaj strukturalnog filma u istraživanju film. prostora te prostora i vremena projekcije (npr. prošireni filmovi *Ljeto-deno* i *Kut*, oba 1975–79, te *Projekcija u svesmir*, 1978). Od sredine 70-ih godina bavi se i video-artom. U 80-ima njegov je rad obogaćen referencama na stare civilizacije, ist. filozofiju te suvremene knjiž., lik. i glazb. utjecaje, čvrsto se oslanjajući o tradiciju film. avangarde: *Sfajra* 1985–1895 (1984), potom *Dva vremena u jednom prostoru* (1984) i *Water Pulu 1869–1896* (1988) za koje je nagrađivan na festivalu u Beogradu, te *PiRaMidas 1972–84* (1984) i *WAL(L)ZEN* (1989) dijelovi su ambiciozno zamišljenog »djela u nastajanju« pod naslovom *V.I.R.a.G.* Dobitnik je rep. Nagrade »Vladimir Nazor« (godišnje) za 1989.

Ostali važniji filmovi: *Metanoia* (1969); *Naprijed-natrag: klavir* (1977).

B. Vid.

GAMULIN, Bruno, film. i tv-redatelj i scenarist (Zagreb, 24. VIII 1947). Diplomirao povijest umjetnosti i filozofiju na Filozofskom fakultetu, te režiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Red. karijeru otpočinje kratkim igr. filmom *Sjena na suprotnom zidu* (1977); za dokum. film *Posvećenje mjesta* (1989) nagrađen je Zlatnom medaljom »Beograd« na beogradskom festivalu 1990. Prvi cjelovečernji, suvremenu priču o mladima *Živi bili pa vidjeli* (1979), piše i režira sa M. Puhlovskim; u drugom, *Ljeto za sjećanje*

(1990, i scenarist), usredotočuje se na život A. G. Matoša, polazeći od motivâ njegovih novela (Velika srebrna arena u Puli). Osim toga, za televiziju je režirao veći broj dokumentarno-feltonističkih programa i adaptacija kaz. djela. Dobitnik je Nagrade »Sedam sekretara SKOJ-a«, Nagrade grada Zagreba i dr.

Dr. Il.

GARCIA, Nicole, franc. glumica i redateljica (Oran, Alžir, 1946). Studirala glumu na pariškom konzervatoriju (nagrada 1969). Karijeru otpočinje u kazalištu (npr. u trupi R. Planchona), dok na filmu debitira 1975 (*Neka otpočne svečanost* B. Taverniera). Ridokosa i bljedoputa, tumači i gl. i sporedne uloge žena koje mirno, bez »podizanja glasa«, provode ono što su naumile (npr. *Zenskar*, 1979, Ph. de Brocaa i M. Audiarda /César za epizodu/, ponekad ne prezajući ni pred zločinom (*Opasnost je u zraku*, 1984, M. Devillea). Red. karijeru otpočinje obiteljskom dramom *15. kolovoz* (Quinze août, 1986), u kojoj gl. ulogu tumači njen sin P. Rochefort; otada je nastoji razvijati usporedo s glumačkom (*Lovci na zvijezde* — Chasseurs d'étoiles, 1990).

Ostale važnije uloge: *Duelle* (J. Rivette, 1976); *Moj ujak iz Amerike* (A. Resnais, 1980); *Poočim! /Očuh* (B. Blier, 1981); *Jedni i drugi* (C. Lelouch, 1981); *Kapetanova čast* (P. Schoendoerffer, 1982); *Konobar!* (C. Sautet, 1983); *Jedan muškarac i jedna žena: nakon 20 godina* (C. Lelouch, 1986); *Blagoslovljeno starije* (J. Rouffio, 1987).

Mi. Šr.

GAVRIC, Tomislav, filmolog i film. kritičar (Valjevo, 3. VIII 1948). Završio Filozofski fakultet u Beogradu. Objavio je filmskoteorijske knjige *Metode filma — ogledi iz teorije filma* (Beograd 1989), *Moć imaginacije — klasifikacija žanr filma* (Beograd 1989) i *Drukčija televizija — aspekti i tumačenja* (Beograd 1989). Uredio je tematske brojeve časopisa »Delo« (*Film i ideologija*, 1981; *Semiologija filma*, 1983; *Istraživanja o filmu*, 1986), »Gledišta« (*Jugoslovensko filmsko stvaralaštvo*, 1985), »Odjek« (*Film i filozofija*, 1986) i »III program« (*Film/ideologija/montaža*, 1987; *S. M. Ejzenštejn: filozof filma*, 1988). Jedan od uglednijih domaćih film. publicista, film. kritike objavljuje u časopisima »Filmograf«, »Sineast« i »III program«, a radove iz teorije filma u »Filmskim sveskama« i »Delu«; urednik je časopisa »RTV teorija i praksa«. Bavi se i prevodenjem stručne literature.

An. Pet.

GERMAN, Aleksej Georgijevič, sovj. redatelj (20. VII 1938). Diplomirao režiju (1960) na visokoj školi LGITMiK u Lenjingradu; od 1964. radi u studiju Lenfil'm. Debitira 1968. kao suredatelj (sa G. Aronovom) filma *Sedmi suputnik* (Sed'moj sputnik). Prvo samostalno ostvarenje, efektan ratni thriller *Kontrola na putu* (Proverka na dorogah, 1971), realizira prema predlošku svog oca — pisca J. P. Germana; zbog kontroverzne priče o bivšem pripadniku faš. milicije koji dokazuje rodoljublje ginući za sovj. državu, 15 godina je čekao dozvolu za javno prikazivanje. Prva službena (i međunar.) priznanja stječe filmom *Dvadeset dana bez rata* (Dvadcat' dni bez vojny, 1977) po autobiografskoj prozi K. M. Simonova, prikriivenom polemikom s klišejima sovj. ratnog filma, sugestivna modernističkog prosedea. Kontroverze izaziva i *Moj prijatelj Ivan Lapšin* (Moj drug Ivan Lapšin, 1985), također po očevu predlošku, neuobičajeno realist. prikaz života sovj. provincije 20-ih godina, složena stilskog postupka; nadolazeća *perestrojka* poništava pokušaje »bunkeriranja« djela i promovira Germana u jednu od najznačajnijih stvaralačkih osobnosti suvremene sovj. kinematografije.

N. Pc.

GIDAL, Peter, brit. autor eksp. filmova i film. teoretičar. Studirao teatrologiju, psihologiju i književnost u SAD; postdiplomski studij književnosti i psihologije završio u Münchenu, magistrirao na londonskom Royal College of Art (gdje je 12 godina bio predavač). Režira od 1967; uskoro postaje jedna od vodećih ličnosti strukturalnog filma u Vel. Britaniji. Izvršio je velik utjecaj na brit. avangardni film 70-ih godina, a projekti poput *Oblaka* (Clouds, 1969), *Sobnog filma* (Room Film, 1973), *Stanja iluzije* (Condition of Illusion, 1975) i *Poricanja* (Denials, 1985) — u kojima dosljedno provodi poetiku ne-reprezentativnosti film. slike — ubrajaju se u antologijska djela brit. avangarde. U teorijskim napisima G. se — inzistirajući na dijalektici i marksizmu — zalaže za »strukturalno-materijalistički film« koji se mora osloboditi narativnosti i od gledateljstva zahtijevati intelektualni napor usmjeren analizi strukture. Objavio je knjige *Andy Warhol: Filmovi i slike* (Andy Warhol: Films and Paintings, London 1971), *Antologija strukturalnog filma* (Structural Film Anthology, London 1976 /urednik/), *Razumijevanje Becketta* (Understanding Beckett, London 1986) i *Materijalistički film* (Materialist Film, London 1988).

B. Vid.

GILLIAM, Terry, britansko-am. redatelj i scenarist (Minneapolis, Minnesota, 22. X 1940). Karijeru otpočinje kao koscenarist i redatelj anim. sekvenci u tv-programima → *Montyja Pythona*. Kada se skupina okreće filmu, sa T. Jonesom korežira njihov 2. projekt *Monty Python i Sveti Grail* (Monty Python and the Holy Grail, 1974). Osamostalivši se poč. 80-ih godina, režira filmove fantastike *Kradljivci vremena/Razbojnici za sva vremena* (Time Bandits, 1981) i *Brazil* (1984), u kojima zadržava ponešto od duha Montyja Pythona, ali i eksplicitnije iskazuje soc. i polit. angažman. Njegova ambiciozna visokobudžetna ekranizacija *Ludih zgoda baruna Münchhausena* (The Adventures of Baron Munchausen, 1988) jedan je od najvećih financ. fijska te godine.

B. Vid.

GLEN, John, brit. redatelj (Sunbury on Thames, 15. V 1932). Na filmu od 1947. U 60-im i 70-im godinama uživa ugled jednog od vodećih brit. montažera. Nakon što je bio redatelj II ekipe u filmu *U službi Njenog Velikanstva* (1969) P. Hunta te montažer filmova *Spjuni koji me je volio* (1977) i *Moonraker — operacija Svemir* (1979) L. Gilberta, stječe povjerenje producenta A. R. Broccolija te postaje redatelj filmova iz serije o → Jamesu Bondu (*Samo za tvoje oči* — For Your Eyes Only, 1981; *Octopussy*, 1983; *Od nišana do smrti* — A View to Kill, 1985; *007 — dah smrti* — The Living Daylights, 1987; *Dozvola za ubijanje* — Licence to Kill, 1989). Dokazavši se kao nepretenciozan stilist, G. uspješno održava popularnost lika i serije kroz 80-e godine.

Ig. S.

GLENN, Pierre-William, franc. snimatelj i redatelj (Pariz, 1943). Diplomirao na visokoj film. školi IDHEC u Parizu. Karijeru otpočinje dokum. filmovima (koje i režira). Na igr. filmu, kao jedan od vodećih novijih snimatelja, surađuje s vodećim redateljima: J. Rivetteom (*Out One: spektar*, 1972), F. Truffautom (*Ljepa djevojka kao ja*, 1972; *Američka noć*, 1973; *Džeparac*, 1976), Y. Bellon (*Jeanova žena*, 1973; *Oskovnuta ljubav*, 1978; *Djeca nereda*, 1989), B. Tavernierom (*Urar iz Saint-Paula*, 1973; *Neka otpočne svečanost*, 1975; *Sudac i ubojica*, 1976; *Direktan prijenos smrti*, 1979; *Tjedan praznika*, 1980; *Mlačenje*, 1981), J. Giovannijem (*Bumerang*, 1976), A. Petrovićem (*Grupni portret s damom*, 1977), A. Cor-

neuom (*Prijetnja*, 1977; *Cma serija*, 1979; *Izbor oružja*, 1981), M. Pialatom (*Naprije maturiraj!*, 1978; *Loulou*, 1980), Y. Boissetom (*Allons L'enfants*, 1980; *Spjuni, na noć!*, 1981/sa J. Boffettyjem/), P. Granier-Deferreom (*Sjeverna zvijezda*, 1982), Ph. Labroom (*Kriminalistička policija*, 1983), J. Rouffioom (*Crveni orkestar*, 1989) i dr. Radi u inozemstvu (npr. *Kratka romanca*, 1979, G. R. Hilla). Režirao je i igr. filmove *Pobješnjeli* (Enragés, 1985) i *Terminus* (1987).

Red.

GOLD, Jack, brit. filmski i tv-redatelj (London, 28. VI 1930). Na filmu od 1955. u raznim svojstvima. Ugled vrsna redatelja stječe na televiziji; višestruko su nagrađivani njegovi tv-filmovi *Katolici* (Catholics, 1973 /prebačen na 35mm vrpcu/ te posebno *Razgoliceći državni službenik* (The Naked Civil Servant, 1975) s temom homoseksualizma (u ispovjednom tonu). Na filmu od 1968 (*Topovi Bofors* — The Bofors Guns). Među njegovim se relativno rijetkim film. projektima ističu parodija Robinsona *Ja, Petko* (Friday Man, 1975), avijacijski spektakl *Junaci visina* (Aces High, 1976), ekranizacija klas. romana za djecu F. Hodgson Burnett *Mali lord Fauntleroy* (Little Lord Fauntleroy, 1981) te *Saharov* (Sakharov, 1984/tv-film prebačen na 35mm vrpcu/), o opozicijskom djelovanju i prognaničkim danima A. D. Saharova (J. Robards). U Goldovu je red. prosequu posebno zapažen vrstan rad s glumcima.

Ostali važniji filmovi: *Narodno zdravlje* (National Health, 1973); *Who?* (Who?, 1974); *Dodir Meduze* (The Medusa Touch, 1978).

Da. Mć.

GOLINO, Valeria, tal. glumica (1967). Gotovo nepoznata, na opće iznenađenje dobiva nagradu na festivalu u Veneciji za ulogu 18-godišnje djevojke »između« 2 muškarca u *Ljubavnoj priči* (1986) F. Masellija. Slijede učestale ponude (10 filmova do 1990) — i renomiranih inozemnih redatelja, koje ju čine najistaknutijom ženskom glum. »prinovom« tal. kinematografije 80-ih godina. Vitka, smeđokosa i atraktivna, nastupa u filmovima suvremene tematike (npr. *Plamici*, 1985, P. Del Montea /kao sluškinja u koju se zaljubljuje dječčić/, *Strah i ljubav*, 1988, M. von Trotta /kao jedna, za ekologiju zainteresirana, od triju osuvremenjenih Cehovljevih sestara/, *Kišni čovjek*, 1988, B. Levinsona /kao prijateljica T. Cruisea/, i *Big Top Pee Wee*, 1988, R. Kleisera /gdje dokazuje i svoj komičarski dar/), onima s radnjom iz nedavne prošlosti (npr. *Zlatne naočari*, 1986, G. Montalda) te kostimiranima (npr. *Proletne vode*, 1989, J. Skolimowskog /kao njezna turgenjevijevska plemkinja/ i *Kraljeva žena*, 1990, A. Cortija /kao grofica zaljubljena u kralja Pijemonta — T. Dalton/). Glumi i na televiziji (i u inozemstvu).

An. Pet

GOLOB, Jani, skladatelj (Ljubljana, 18. I 1948). Diplomirao kompoziciju (1977) na Akademiji za glasbo u Ljubljani. Na filmu debitira 1983 (*Dah B. Sprajca*). Među njegovim partiturama osobito se ističu one za omladinske muz. komedije *Ljeto u školici* (1986) i *Ljeto u školici II* (1988) T. Štiglica. Sklada i za anim. filmove i televiziju (npr. tv-serija *Heretik*), te scensku glazbu.

Ostali važniji fihnovi: *Stričevi su mi pričali/Vesela svadba* (F. Stiglic, 1983); *Godine odluke* (B. Vrhovec, 1984); *Savim pravi gusar* (A. Tomašić, 1987); *Otpadnik* (B. Šprajc, 1988); *Netko drugi* (B. Vrhovec, 1989).

Lj. N.

GONCIC, Svetislav, glumac (Kladovo, 5. V 1960). Isprva član dječje radio-dramske grupe B. Miladinovića, kasnije diplomirao glumu na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu. U kazalištu nastupa od 9. godine, a na filmu i televiziji

od 15. (tv-serija *Salaš u Malom Ritu* i film *Zimovanje u Jakobsfeldu*, 1975, B. Bauera). Odrastavši, sugestivno tumači mladiće mučene problemima svoje generacije: studenta kompozicije razočaranog odnosom profesora prema muzici u filmu *Živeti kao sav normalan svet* (M. Radivojević, 1982), za što je na festivalu u Nišu nagrađen Čele kulom, »druga/dečka« djevojke (S. Savić) iskompleksirane svojim fiz. izgledom u *Sećenoj vodi* (B. Prelić, 1984) i neprilagođenog antiheroja u *Oktobrfestu* (D. Kresoja, 1987). God. 1988. okušao se i kao kaz. redatelj komadom *Dr. Jackyl i Mr. Hide*.

Ostale važnije uloge: *Kako sam sistematski uništen od idiota* (S. Sijan, 1983); *Hajde da se volimo* (A. Đorđević, 1987); *Lager Niš* (M. Stamenković, 1987).

S. Mš.

GREENAWAY, Peter, brit. redatelj i scenarist (1942). Velšanin, diplomirao slikarstvo. Na filmu od 1965. kao montažer dokum. projekata; od 1966. režira kratkometr. filmove (oko 15), dok prvi dugometražni realizira 1980. Međunar. ugled stječe svojim 2. filmom *Crtačev ugovor* (The Draughtman's Contract, 1982), vizualno atraktivnom kostimiranom parabolom o odnosu vlasti i umjetnosti. Kao scenarist opsesivno raspravlja o odnosu tjesnog i umjetnosti, slučaja i zakonitosti, bolesti i raspadanja, a kao redatelj dramaturške zakonitosti nastoji zamijeniti meh. primjenom brojčanih odnosa između sekvenci i likova, te inzistiranje na baroknosti i simetričnoj kompoziciji kadra (stalni snimatelj /od 1986/ S. Vierney). Iako često na granici dobra ukusa, u kult. krugovima cijenjen je kao originalan postmodernistički autor. Režira i na televiziji. Bavi se i pisanjem priča te ilustratorstvom.

Ostali važniji filmovi: *ZOO* (A Zed and Two Noughts, 1986); *Trbuh arhitekta* (The Belly of an Architect, 1987); *Davljenje po brojevima* (Drowning by Numbers, 1988); *Kuhar, lopov, njegova žena i njen ljubavnik* (The Cook the Thief His Wife and Her Lover, 1989).

B. Vid.

GREGORC, Janez, skladatelj (Ljubljana, 20. VI 1934). Diplomirao kompoziciju (1963) na Akademiji za glasbo u Ljubljani; usavršavao se (1967) na Berkeley School of Music u Bostonu. Od 1962. muz. producent RTV Ljubljana. Debitira filmom *Kad dode lav* (1972) B. Hladnika, s kojim i kasnije surađuje (*Bijele trave*, 1976; *Ubij me nježno*, 1979). Za partituru filma *Ljubavi Blanke Kolak* (1987) B. Jurjaševića nagrađen je na festivalu u Puli Zlatnom arenom. Sklada i za kratkometr. filmove.

Ostali važniji igr. filmovi: *Mangupi* (J. Bevc, 1977); *Crveni boogie* (K. Godina-Aćimović, 1983).

Lj. N.

GREGUREVIĆ, Ivo, glumac (Donja Mahala, Orašje, 7. X 1952). Diplomirao na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Na filmu debitira 1977 (*Ne nagingi se van B. Žižića*) — gl. ulogom provincijalca na radu u Njemačkoj, karakterističnom za njegov glum. profil; 80-ih godina odigrao je više zapaženih epizoda, vrsno tumačeći pomalo grube, ponekad i opasne »narodske tipove« — otmičara u *Osuđenima* (1987) Z. Tadića, konduktora u *Kraljevju završnici* (1987) Z. Tomića i istražitelja u *Životu sa stricem* (1988) K. Pačića, a u sl. stilu je i naslovna razbojnika i ljubavnika J. Stanisavljevića (»slavenskog Robina Hooda«) u *Carugi* (1991) R. Grlića. S uspjehom nastupa i u kazalištu, te na televiziji. Nagrađivan je na festivalu u Nišu, dobio Nagradu »Sedam sekretara SKOJ-a« i dr.

Ostale važnije uloge: *Osvajanje slobode* (Z. Šotra, 1979); *Usijanje* (B. Drašković, 1979); *Izgub-*

ljenu zavičaj (A. Babaja, 1980); *Visoki napon* (V. Bulajić, 1981); *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982); *Treći ključ* (Z. Tadić, 1983); *Večernja zvona* (L. Zafranović, 1986); *Diploma za smrt* (Z. Tomić, 1989); *Đavolji raj* (R. Grlić, 1989); *Povratak Katarine Kožul* (S. Praljak, 1989); *Stela* (P. Krelja, 1990). Dr. II.

GRIEM, Helmut, njem. glumac (Hamburg, 6. IV 1932). Studirao filozofiju i povijest, potom glumu u Hamburgu. Na filmu od 1960, već od 1962 (*Zbog jedne žene* M. Devillea) počinje i međunar. karijeru. Plavokos i bljedoput, vrlo privlačan, nadmoćno-ironična nastupa, posebno se istaknuo ulogama amoralnih tipova u *Sumraku bogova* (1969) L. Viscontija i *Kabareu* (1972) B. Fossea. Uspješno nastupa i na televiziji (npr. njem. tv-serija *Berlin Alexanderplatz* i američka *Petar Veliki*). Tek 80-ih godina ozbiljnije se posvetio kazalištu i probio među vodeće njem. glumce.

Ostale važnije uloge: *Tvornica oficira* (F. Wysbar, 1960); *Barbara* (F. Wysbar, 1961); *Moral Ruth Halbfass* (V. Schlöndorff, 1971); *Ludwig* (L. Visconti, 1973); *Pogledi jednog klauna* (V. Jasny, 1975); *Tatarska pustinja* (V. Zurlini, 1976); *Putovanje prokletih* (S. Rosenberg, 1976); *Annini sastanci* (Ch. Akerman, 1978); *Staklena čelija* (H. W. Geissendoerffer, 1978); *Hamburška bolest* (P. Fleischmann, 1979); *Narednik Steiner* (A. V. McLaglen, 1979); *Prolaznica iz ulice Sans-Souci* (J. Rouffio, 1982); *Caspar David Friedrich* (P. Schamoni, 1986). Vr. V.

GRIFFITH, Melanie, am. glumica (New York, 9. VIII 1957). Kći → T. Hedren, pohađala privatne škole u Los Angelesu. Uspješno debitira likom neurotične tinejdžerke u thrilleru *Noćna kretanja* (A. Penn, 1975). Nakon još nekoliko uloga u tipu → nimfete, ne ispunivši očekivanja nastupa rjeđe. Poč. 80-ih godina studira glumu kod S. Adler u New Yorku (a tada i glumi u »obiteljskom projektu« *Urlikanje*, 1981, N. Marshalla /uz majku i braću/). Krhka ali provokativna plavuša, pozornost ponovno privlači krim. filmom *Body Double/Striptiz smrti* (B. De Palma, 1984), potom *Čudesnom djevojkom* (1986) J. Demmea i *Burnim ponedjeljkom* (1987, u Vel. Britaniji) M. Figgisa, dok najveći uspjeh (nominacija za Oscar za gl. ulogu) ostvaruje iznimno sugestivnim tumačenjem čestite provincijalke koja nastoji izgraditi poslovnu karijeru u New Yorku u *Zaposlenoj djevojci* (1988) M. Nicholasa. Do 1990. glumila je u petnaestak filmova. Nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Basen za utapljanje* (S. Rosenberg, 1975); *Nasmijesi se!* (M. Ritchie, 1975); *Čovjek na čovjeka* (L. Johnson, 1977); *Rat za polja graha u Milagru/Milagro* (R. Redford, 1988); *Pacific Heights* (J. Schlesinger, 1990); *Krešovi taštine* (B. De Palma, 1990). An. Pet.

GUARNIERI, Ennio, tal. snimatelj (Rim, 12. X 1930). Isprva asistent snimatelja (npr. O. Martellija); zapaženo debitira 1962 (*Odbrojani dani* E. Petrija i *More* G. Patronija Griffija). Jedan od vodećih tal. snimatelja, osobito uspješno surađuje sa M. Bologninijem (više od 10 filmova: npr. *Ljubav u Firenci*, 1970; *Buržujka*, 1974; *Nasljedstvo i Po starim stubama*, oba 1976; *Dama s kamelijama*, 1980; *Zbogom, Moskva!*, 1987). Radi i za dr. vodeće tal. sineaste: M. Ferrerija (*Bračna postelja*, 1963; *Priča o Pieri*, 1983), L. Wertmüller (*Ovoga puta govorimo o muškarcima*, 1965; *Na moru jednog jeta*, 1974), P. P. Pasolinija (*Medeja*, 1969), V. De Sica (*Vrt Finzi-Continijevih*, 1971), F. Zeffirellija (*Brat Sunce, sestra Mjesec*, 1973; *Traviata*, 1983) i za oba prima godišnju nagradu tal. kritike

Nastri d'Argento/; *Othello*, 1986), L. Zampu (*Učiteljica i mafija*, 1975), L. Comencinija (*Mačak*, 1978), G. Montalda (*Opasna igračka*, 1978), F. Fellinija (*Ginger i Fred*, 1986 /sa T. Delli Collijem/) i L. Cavani (*Francesco*, 1989 /sa G. Lancijem/). Djeluje i u inozemstvu (npr. *Invazija*, 1970, Y. Allégreta, *Sudac i njegov krvnik*, 1975, M. Schella i *Vrijeme za ples*, 1986, H. Rossa), te na televiziji. Red.

GUBERINIĆ, Svetozar, film. kritičar, teoretičar i publicist te sineast (Bar, 24. I 1939 — Titograd, 1983). Diplomirao engleski, magistrirao film. estetiku na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Kao stipendist franc. vlade studijski boravio u Parizu, gdje mu je mentor bio J. Mitry (što će značajno utjecati na njegov rad). Film. publicističkom kontinuirano se bavi od 1965, surađujući u brojnim revijama i film. časopisima (*»Ovdje«*, *»Odjek«*, *»Filmska kultura«*, *»Sineast«*, *»Filmograf«*) i u kritičkim tekstovima studiozno analizira sve elemente strukture film. djela, zauzimajući se pritom za nove forme izraza i individualan autorski pristup. Kao film. amater realizirao je 6 filmova (5 kratkih igranih, 1 dokumentarni). M. Cvi.

GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel-Manolo, španj. redatelj i scenarist (Torrelavega kod Santandera, 1942). Studirao filozofiju u Madridu, potom (od 1970) pohađao Escuela Oficial de Cinematografía. Na filmu od poč. 70-ih godina kao scenarist (npr. *Lovokradice*, 1975, J. L. Boráua). Igr. filmove režira od 1973. Rafinirana vizualnog stila, podjednako je uspješan intimističkim (*Govori, nijema djevojko* — Habla, mudita, 1973; *Demoni u vrtu* — Demonios en el jardín, 1982), fantastičkim (*Divlji* — Feroz, 1984) i soc. filmovima (*Druga polovica raja* — La mitad del cielo, 1986), ali najviše odjeka imaju njegova ostvarenja struje → političkog filma (*Crno leglo* — Camada negra, 1977 /nagrada za režiju na festivalu u Berlinu/; *Mjesecari* — Sonámbulos, 1978; *Srce šume* — El corazón del bosque, 1978; *Čudesa* — Maravillas, 1980) — o frankizmu i iz suvremene španjolske. Režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Najljepša noć* (La noche más hermosa, 1985); *Zla kob* (Malaventura, 1988). Mi. Šr.

GUTOVIĆ, Milan-Lane, glumac (Umka, 11. VIII 1946). Studirao glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu; od 1967. član Jugoslovenskoga dramskog pozorišta. Ugodan nastup i širok glum. dijapazon omogućili su mu izvanredno uspješno kaz. karijeru (podjednako klas., moderni i domaći repertoar); ipak, najpopularniji je kao komičar. Na filmu isprva glumi u projektima kratkog metra (npr. *Bataljon je odlučio*, 1974, R. Šaranovića), potom u djelima ratne tematike — mlade ljude koji burno proživljuju prve poratne dane (*Drugarčine*, 1979, i *Berlin kaputt*, 1981, M. Miloševića). Posebno se ističe u tzv. novokomponovanoj filmskoj komediji — duhovito iskarikiranim likovima kakav je, npr., Piročanac Šojić u *Tesnoj koži* (M. Milošević, 1982), *Tesnoj koži 2* (M. Zivković, 1987) i *Tesnoj koži 3* (A. Đorđević, 1988); za slično impostiranu sporednu ulogu Slovenca u *Poltronu* (1989) B. Prelića nagrađen je u Puli Zlatnom arenom. God. 1986. u foajeu matične kuće osnovao je kabare (kratka vijeka); u tom se mediju okušao i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Povratak otpisanih* (A. Đorđević, 1976); *Srećna porodica* (G. Mihić, 1980); *Erogena zona* (D. Karaklajić, 1981); *Laf u srcu* (M. Milošević, 1981); *Još ovaj put* (D. Kresoja, 1983); *Debeli i mršavi* (B. Prelić, 1985); *Maj-*

stor i Sampita (B. Prelić, 1986); *Spijun na štitklama* (M. Jelić, 1988). S. Mš.

H

HACKFORD, Taylor, am. redatelj (Santa Barbara, California, 1947). Diplomiravši pravo na sveučilištu Southern California, 2 godine provodi u Boliviji. Po povratku radi na televiziji u Los Angelesu: isprva u redakciji kult. programa, potom vodi rock-emisije, da bi ugled stekao tv-portretima slavnih ličnosti, te kao reporter »s lica mjesta« (više puta nagrađen). Usporedno s radom na televiziji, na filmu od 1979. Istaknuo se filmovima *Oficir i džentlmen* (An Officer and a Gentleman, 1982), ljubavnom pričom u sjeni »drtla« zrakoplovne škole u provincijskom gradiću, *Životi su u pitanju* (Against All Odds, 1984), osuvremenjenim remakeom klas. → crnog filma *Iz prošlosti/Podigni moja vješala visoko* (J. Tourneur, 1947), te *Bijele noći* (White Nights, 1985), plesnim (u gl. uloji M. Barišnjikov) — na polit. pozadini sovjetsko-am. hladnoratovskih odnosa.

Ostali važniji filmovi: *Idolotvorac* (The Idolmaker, 1980); *Hail! Hail! Rock'n'roll* (1987, dugometr. dokumentarni); *Ljubav, život* (Everybody's All-American, 1988). Red.

HANNAH, Daryl, am. glumica (Chicago, Illinois, 1960 /negdje 1959/). Od 4. godine uči ples, a već sa 11 nastupa u čuvenom Goodman Theatreu. Kasnije snima tv-reklame i glumi na televiziji, a po preseljenju u Los Angeles pohađa glum. tečajeve S. Adler i studira na sveučilištu UCLA. Na filmu od 1978 (*Furija B. De Palme*), prvi je put zapažena drugom gl. ulogom u *Istrebljivaču* (1982) R. Scotta. Lijepa, senzualna plavuša vitke građe i sport. izgleda, popularnost stječe ulogom erotične sirene u *Morskoj sreni u New Yorku* (1984) R. Howarda. Podjednako uspješna u raznovrsnim žanrovima (od melodrame do znanstvene fantastike) i glum. »fahovima« (od komičnog do dramskog), jedna je od vodećih am. ženskih zvijezda 2. polovice 80-ih godina. Do 1990. glumila je u više od 15 filmova.

Ostale važnije uloge: *Ljetni ljubavnici* (R. Kleiser, 1982); *Papa Greenwich Villagea* (S. Rosenberg, 1984); *Orao pravde* (I. Reitman, 1986); *Roxanne* (F. Schepisi, 1987); *Wall Street* (O. Stone, 1987); *Ujterivač duhova* (N. Jordan, 1988); *Čelične magnolije* (H. Ross, 1989). B. Vid.

HARRIS, Ed, am. glumac (Tenafly, New Jersey, 28. XI 1950). Studirao na sveučilištu Columbia, potom učio glumu i pjevanje na California Institute of Arts. Karijeru otpočinje u kazalištu (više-struko nagrađivan), potom na televiziji, dok na filmu debitira 1978 (*Koma — na granici smrti* M. Crichtona). Plavokos, pravilna lica ugodna izgleda koje zna otkrivati i cinizam, najčešće tumači likove »dvostruka morala« — npr. beskrupuloznog reportera u *Promjeni partnera* (J. Demme, 1984) ili supruga-preljubnika u *Mjestu u srcu* (1984) R. Bentona, ali i otvoreno brutalne — npr. plaćenika u filmu *U plamenu Nikaragve* (1983) R. Spottiswoodea ili supruga country-zvijezde u *Slatkim snovima* (1985) K. Reiszsa.

Ostale važnije uloge: *Vitezovi motora* (G. A. Romero, 1981); *Da ti se koža naježi!* (G. A. Romero, 1982); *Put u svemir* (Ph. Kaufman, 1983); *Alamo Bay* (L. Malle, 1985); *Zavjera* (A. Holland, 1988); *Bezdan* (J. Cameron, 1989). B. Vid.

HAUER, Rutger, niz. glumac (Amsterdam, 23. I 1944). S kaz. iskustvom, od kraja 70-ih godina nastupa u »anonimnim« niz. filmovima, pa

i u njem. erotskima (*soft-core*). Popularnost, donekle i izvan domovine, postiže komerc. ljubavnim filmom *Tursko voće* (1972) P. Verhoevena, svog »protektora«. Slijedi suradnja i s dr. vodećim niz. sineastima (npr. *Max Havelaar*, 1976, F. Rademakersa), a nakon uspjeha ratnog filma *Vojnik Nizozemske/Borba na život i smrt* (1979) P. Verhoevena i učestali pozivi iz inozemstva, što napokon rezultira hollywoodskom karijerom. Jedini Nizozemac — međunar. zvijezda, gotovo albinski plavokos, dječaka izraza lica, ali agresivne muškosti, najpodobniji je za ulogu u tipu → stranca (odn. osoba koje se očito razlikuju od datog okoliša) u žanrovskim filmovima (i onima »nove mitologije«): npr. kao tragični, na eksterminaciju osuđeni replikant u *Istrebivaču* (R. Scott, 1982), te kao čovjek čiji je jedini identitet ubijanje u *Autosoperu* (R. Harmon, 1986). Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Keetje Tippel* (P. Verhoeven, 1975); *Ljubav na motoru* (P. Verhoeven, 1980); *Eureka* (N. Roeg, 1982); *Ostermanov vikend* (S. Peckinpah, 1983); *Zena-soko* (R. Donner, 1985); *Krv i meso* (P. Verhoeven, 1985); *Legenda o svetom pijancu* (E. Olmi, 1988); *Up to Date* (L. Wertmüller, 1989); *Slijepa srdžba* (Ph. Noyce, 1990). An. Pet.

HOCEVAR, Janez-Rifle, glumac (Ljubljana, 1. II 1940). Na filmu debitira 1970 (*Idu dani* F. Hadžića) i dugo vremena igra samo komične sporedne uloge. Izvanrednu popularnost u Sloveniji stječe kao komičar na radiju, televiziji i estradi, a takve uloge najčešće igra i u kazalištu. Ipak, svoj najveći film. uspjeh ostvaruje dramskom ulogom u *Kavani Astoria* (J. Pogačnik, 1989), za koju je na festivalu u Puli nagrađen Zlatnom arenom.

Ostale važnije uloge: *Proljećni vjetar* (R. Ranfl, 1974); *Prestup* (M. Milčinski, 1980); *Đačko doba pronalazača Puža* (J. Kavčić, 1982); *Butnskala* (F. Slak, 1985); *Sasvim pravi gusar* (A. Tomašić, 1987); *Ljeto u školjci II* (T. Štiglic, 1988); *Do kraja i dalje* (J. Pervanje, 1990). Lj. N.

HOOPER, Tobe, am. redatelj (Austin, Texas, 1942). Nakon rada na nizu reklamnih, indus. i dokum. filmova asistent na katedri za film sveučilišta Texas. U to doba realizira i svoj debitantski igr. projekt *Texaski masakr motornom pilom* (Texas Chainsaw Massacre, 1974), kasniji kult-film suvremenog niskobudžetskog *horra* (režira i nastavlja *Texaski masakr motornom pilom 2* — Texas Chainsaw Massacre Part 2, 1987). Novi uspjeh je *Kuća strave* (Funhouse, 1979), efektan spoj stravičnoga i komičnoga, gdje — unutar čvrsto izoliranog prostora — kreira atmosferu pritajene opasnosti. Prijelazom na više budžete H. gubi kontrolu nad svojim filmovima, koji sve više iskazuju značajke indus. kinematografije: npr. *Poltergeist* (1982) u produkciji S. Spielberga, velik komerc. uspjeh (nastavke rade dr. redatelji), te *Svemirski vampiri* (LifeForce, 1985, u Vel. Britaniji). Jedan od najutjecajnijih protagonista suvremenog filma strave, H. režira i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Zivi pojedini* (Eaten Alive, 1976); *Osvajaci s Marsa* (Invaders from Mars, 1986); *Samozagaranje* (Spontaneous Combustion, 1990). Mar. S.

HOSKINS, Bob, brit. glumac (Bury St. Edmunds, 26. X 1942). Bavio se raznim poslovima; za glumu se zainteresirao tek sa 26 godina. U poznatim londonskim kazalištima Royal Court Theatre i National Theatre iskazuje se kao vrstan karakterni glumac. Na filmu od 1973. Onizak, zdepast i snažan, proćelav, mrgodna lica, obuzdane energije, zapažen je prvom gl. ulogom — šefa londonske bande u *Crnom petku za gangstere*

(1979) J. Mackenzieja. Posebno se istaknuo još kao šef policije južnoam. države u *Počasnom konzulu* (1983) J. Mackenzieja, kao sitni kriminalac koji se zaljubi u luksuznu prostitutku u *Mona Lisi* (1986) N. Jordana (nagrađen u Cannesu, nominiran za Oscar), te kao partner popularnoga anim. lika u velikom hitu *Tko je podvalio zeki Rogeru?* / *Roger Rabbit* (1988) R. Zemeckisa. Nastupa i na televiziji (npr. kao Mussolini u tv-seriji *Duce i ja* A. Negrina). Režirao je film o Romima *Vračara* (The Raggedy Rawney, 1987).

Ostale važnije uloge: *Kraljevski fleš* (R. Lester, 1975); *Zora u zemlji Zulu* (D. Hickox, 1979); *Zid* (A. Parker, 1983); *Cotton Club* (F. F. Coppola, 1984); *Samotne strasti Judith Hearne* (J. Clayton, 1988); *Sirene* (R. Benjamin, 1990). B. Vid.

HOWARD, Ron(ny), am. redatelj, scenarist, producent i glumac (Duncan, Oklahoma, 1. III 1954). Iz glum. obitelji, i sam glumi od 2. godine. Do prve polovice 70-ih godina ubraja se među vodeće dječje, potom i tinejdžerske tv-zvijezde; na filmu se osobito ističe u *Američkim grafitima* (1973) G. Lucasa. Režira od 1977 (*Velika krađa automobila* — Grand Theft Auto); svojim je projektima često (ko)scenarist, kasnije i (ko)producent (od sredine 80-ih godina u okviru vlastite produkcije *Imagine Entertainment*). Jedan od najprestižnijih am. redatelja 80-ih godina, velike komerc. uspjehe ostvaruje fantastičnom komedijom *Morska sirena u New Yorku* (Splash!, 1984), filmom fantastike *Čahura* (Cocoon, 1985), film. bajkom *Willow* (1988) te obiteljskom komedijom *Slike iz porodice* (Parenthood, 1989), iza čije se vedre površine otkriva i izrugivanje nekim tradic. vrijednostima prosječnog Amerikanca.

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Noćna smjena* (Night Shift, 1982); *Gung Ho* (1986); kao glumac: *Putovanje* (A. Litvak, 1959); *Udvaranje Eddiejeva oca* (V. Minnelli, 1962); *Posljednji hitac* (D. Siegel, 1976). Ig. S.

HUDSON, Hugh, brit. redatelj i producent (London, 1936). Studirao na Eatonu. God. 1956–61. montažer reklamnih i dokum. filmova u Parizu. Po povratku u Vel. Britaniju producent dokum. filmova (suosnivač je *Cammell-Hudson Film Company*), kasnije i reklama (od 1975. u samostalnoj tvrtki *Hudson Films Ltd.*). Cjelovečernjim prvimciem *Vatrene kočije* (Chariots of Fire, 1981), nostalgičnim prisjećanjem na uspjehe brit. atletičara na Olimpijadi 1924. u Parizu, osvaja nagradu Britanske filmske akademije te Oscar za najbolji film (uz još 3 kategorije /za režiju je nominiran/). Ti mu uspjesi omogućuju visokobudžetni projekt *Greystoke* — *legenda o Tarzanu* (Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes, 1984, i producent), u kojem naslovni lik (Ch. Lambert) promatra s antropološkoga i psihanalitičkog stajališta. Manje je uspješan am. projektima: *Revolucija* (Revolution, 1985), ambiciozni visokobudžetni spektakl o am. borbi za nezavisnost u XVIII st., jedan je od najvećih komerc. fujaska 80-ih godina, a ni *Isgubljeni anđeli* (Los Angels, 1989), o maloljetničkoj delinkvenciji, nisu imali očekivanog odjeka. Ig. S.

HUGHES, John, am. redatelj, scenarist i producent (Lansing, Michigan, 18. II 1950). Od 13. godine u Chicagu, u kome se odigrava većina njegovih filmova. Na 2. godini napušta sveučilište Arizona i počinje se baviti književnošću i novinarstvom; od 1979. urednik je »National Lampoon«, preko kojeg dolazi na film (kao scenarist 1983). Kao redatelj debitira iduće godine (*16 svijeća* — Sixteen Candles). I svojim daljim komedijama (npr. *The Breakfast Club*, 1985, i *Ferrisov*

ludi dan — Ferris Bueller's Day off, 1986), velikim komerc. uspjesima, na ironičan se način bavi problemima tinejdžera, pridodajući im modernu glazb. podlogu i spotovsku ikonografiju. Tek filmom *Avioni, vlakovi i automobili* (Planes Trains and Automobiles, 1987) H. se počinje obraćati odraslijoj publici. Svojim je projektima često i (izvršni) producent. Mar. S.

HURT, William, am. glumac (Washington, 20. III 1950). Započeo studij teologije na sveučilištu Tufts, odakle je prešao na studij glume (Juilliard). Karijeru otpočinje karakternim ulogama u kazalištu (npr. nagrada Tony za Shakespeareov *San ivanske noći*), a takve tumači i na filmu. Plavokos, snažan ali bljedunjav, najviše uspjeha ima ulogama ljudi koje okolnosti dovode u iznimno teške situacije: učenjaka u debitantskom filmu *Korijeni priviđenja* (K. Russell, 1979), »malog čovjeka« uvučenog u zapetljivu krim. aferu u *Očevicu* (P. Yates, 1981), odvjetnika kojeg ljubavnica (K. Turner) uvuče u zločin u *Tjelesnoj strasti* (L. Kasdan, 1981) i homoseksualca u južnoam. zatvoru — sanjara koji se odlučuje na akciju u *Poljupcu žene-pauka* (H. Babenco, 1985), za koju je nagrađen Oscarom i na festivalu u Cannesu. Nominacije kasnije stječe i za likove instruktora gluhoonijemih u *Djci manjeg boga* (R. Haines, 1986) i beskrupuloznog novinara u *TV-novostima* (J. L. Brooks, 1987).

Ostale važnije uloge: *Gorky Park* (M. Apted, 1983); *Velika jeza* (L. Kasdan, 1983); *Slučajni turist* (L. Kasdan, 1988); *Voljet ću te do smrti* (L. Kasdan, 1989). B. Vid.

HUTTON, Timothy, am. glumac (Malibu, California, 16. VIII 1960). Iz obitelji kaz. djelatnika, već kao dječak nastupa uz oca (poznatog glumca Jima H.) u kazalištu; kasnije stječe i tv-popularnost. Za debitantsku (sporednu) ulogu adolescenta kojeg prgoni krivnja zbog bratove smrti u filmu *Obični ljudi* (1980) R. Redforda nagrađen je Oscarom, a status nadolazeće zvijezde potvrđuje i ulogom vođe u *Pobuni na vojnoj akademiji* (1981) H. Beckera, uz još nekoliko danas vodećih glumaca svoje generacije. Odabirući potom uglavnom pretenciozne projekte autorskih ambicija, ali slabijeg prijema u publike, ugled stečen poč. karijere u potpunosti ne potvrđuje.

Ostale važnije uloge: *Daniel* (S. Lumet, 1983); *Ledeni čovjek* (F. Schepisi, 1984); *Sokol i snjegović* (J. Schlesinger, 1985); *Dogodilo se u raju* (A. Rudolph, 1987); *Ljubav, život* (T. Hackford, 1988); *Proljećne vode* (J. Skolimowski, 1989). B. Vid.

HYAMS, Peter, am. redatelj, scenarist, snimatelj i producent (New York, 26. VII 1943). Školovao se na koledžu Hunter i sveučilištu Syracuse. Isprva radi na tv-vijestima. Red. i scenar. karijeru na filmu i televiziji počinje ranih 70-ih godina; ugled stječe kao scenarist (npr. *T. R. Baskin*, 1971, H. Rossa, *Telefon*, 1977, D. Siegela i *Lovac*, 1980, B. Kulika). Kao redatelj osobito se ističe znanstvenofantastičnim filmovima (prva 2 i s akcionim elementima) *Svemirska stanica br. 1* (Capricorn One, 1978), *Planet prokletih* (Outland, 1981) i *2010./Godina prvog kontakta* (2010, 1984), nastavkom Kubrickova remek-djela *2010: Odiseja u svemiru* (1968), čiju slojevitost i višeznačje ne dostiže, te žestokim krim. filmom *Presidio* (1988) ambijentiranim u voj. krugovima. Svojim je projektima često i (ko)producent, (ko)scenarist i (su)snimatelj.

Ostali važniji filmovi: *Prljave ruke nad gradom* (Busting, 1974); *Privatno njuškalo* (Peeper, 1975); *Uhca Hannover* (Hannover Street, 1979); *Suci iznad zakona* (The Star Chamber, 1983). Red.

IMAMOVIĆ, Adi Ahmet, redatelj i scenarist (Gornji Vakuf, 30. III 1950). Završivši Školu za primijenjenu umjetnost u Sarajevu, 1971–75. počinje Akademiju za kazalište, film i televiziju (film. snimanje). Filmom se počeo baviti već ranije, snimivši 1963–73. 16 amat. projekata. Za studija realizira cjelovečernji film *Biografija* (1974) o svojoj generaciji, dijelom i dokumentarističkom metodom. Pretežito prema vlastitim scenarijima (a u okviru autorske grupe Luna film), do 1990. režirao je desetak kratkometr. filmova, uglavnom posvećenih ljudima s margina društva, inzistirajući na likovnosti i diskretnom simbolizmu; osobito su zapaženi *Frtaljac* (1976), *Živimo i umiremo* (1978) te *Nema povratka* (1987), posvećen A. A. Tarkovskom. U niskobudžetnomu cjelovečernjem filmu *Nemir* (1982) bavi se traumama mlade žene (A. Jovanović), čiji je uzrok dramatičan događaj iz djevojaštva. D. Mov.

IRONS, Jeremy, brit. glumac (Isle of Wight, 19. IX 1949). Školovanjem soc. radnik. Isprva zabavljač u londonskom West Endu, potom polazi glum. školu u Bristolu. Ugled stječe na televiziji (npr. tv-serija *Povratak u Brideshead*); na filmu debitira 1980 (*Nizinski* H. Rossa). Pažnju svraća likom glumca koji tumači viktorijanskog džentlmena u *Ženskoj francuskog poručnika* (1981) K. Reisha. Otada — visok, vitak i naočit, kontrolirane glume, precizne dikcije i ozbiljna, suzdržana nastupa — gradi međunar. karijeru kao najistaknutiji nastavljatelj tradicije brit. zvijezda u tipu → stranca, odn. likovima složena mentaliteta i osjećajnosti te distingviranih htijenja. Osobito se ističe kao polj. električar u Londonu, suočen sa složenosti ljudskih odnosa (determiniranih i politikom) u *Radu na crno* (J. Skolimowski, 1982), kao opsesivno, svom staležu »neprimjereno« za ljubljene naslovni lik u *Jednoj Svanovoj ljubavi* (V. Schlöndorff, 1984), kao španj. misionar koji želi otkriti novi smisao vjere i crkve u južnoam. prašumi u *Misiji* (R. Joffé, 1986), te u dvostrukoj ulozi blizanaca različitih karaktera zaljubljenih u istu ženu (G. Bujold) u *Lažnoj sličnosti* (D. Cronenberg, 1988). Glumi i u kazalištu.

Ostale važnije uloge: *Općenito neslaganje* (M. Winner, 1989); *Naličje sreće* (B. Schroeder, 1990). An. Pet.

IRVIN, John, brit. redatelj (7. V 1940). Isprva asistent montažera u Rankovim studijama. Od 60-ih godina režira dokum. filmove (i o Vijetnamu). Djeluje i kao tv-redatelj, u inozemstvu osobito poznat po seriji *Smileyjevi ljudi* (Smiley's People) prema istoimenom špijunskom romanu J. Le Carréa. Interes za polit. tematiku prisutan je i u njegovim igr. filmovima, npr. u debiju *Psi rata* (The Dogs of War, 1981) prema istoimenom romanu F. Forsyth, te u ratnoj drami *Hamburger Hill* (1987) s radnjom u Vijetnamu. Od ostalih projekata pozornost su privukli *Sablana priča* (Ghost Story, 1981), thriller s elementima horrora, *Dnevnik kornjače* (Turtle Diary, 1985) ekološke tematike, po scenariju H. Pintera, i *Žestoki udarac* (Raw Deal, 1986), akcioni sa A. Schwarzeneggerom u gl. ulozi.

Ostali važniji filmovi: *Sampioni* (Champions, 1983, i koproducent); *Bratska krv* (Next of Kin, 1989). An. Pet.

ITAMI, Juzo, jap. redatelj, scenarist, producent i glumac (Kyoto, 1933). Sin redatelja Mansaku I., isprva glumac; nastupa u filmovima K. Ichikawe, N. Oshime, Sh. Terayame, te Y. Morite (za koje je i nagrađivan). Kao film. redatelj debitira 1984. humornom bilješkom o pogrebnim ceremonijama

Pogreb (Ososhiki). Osebuju humor i inovativni stil (koji ga čini obiljubljenim među filmofilima), kao i sklonost satiri jap. običaj iskazuje u filmom *Maslačak* (Tampopo, 1986) s »gastronomskom« temom. Goleme komerc. uspjehe ostvaruje filmovima *Inkasatorica* (Marusa no onna, 1987) i *Inkasatorica II* (Marusa no onna II, 1988), o ženi optuženoj za utaju poroza (u gl. ulozi redateljeva supruga N. Miyamota, protagonistica i ostalih njegovih projekata). Red.

J

JACOSKI, Fidan, film. publicist (Skoplje, 21. IX 1959). Diplomiravši (1982) na Fakultetu za žurnalistiku u Skoplju, novinar Televizije Skoplje. Pisanjem o filmu bavi se već od 1979, a posebno se ističe suradnjom u »Novoj Makedoniji«. U svojim tekstovima iskazuje zanimanje za komparativnu analizu medija, sociologiju mas-medija, odnos politike i sredstava komuniciranja i sl. G. Va.

JANJIC, Davor, glumac (Tuzla, 18. XI 1969). Student Odsjeka glume na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Debitira u tv-drami *Ovo malo duše* A. Kenovića. Za prvu film. ulogu, učenika — žrtve tragičnih polit. okolnosti neposredno poratnog doba u *Životu sa stricem* (1988) K. Papića, nagrađen je na festivalu u Montrealu.

Ostale važnije uloge: *Stanica običnih vozova* (N. Dizdarević, 1990); *Stela* (P. Krelja, 1990); *Čaruga* (R. Grlić, 1991). M. Cvi.

JARMUSCH, Jim, am. redatelj, scenarist i glumac (Akron, Ohio, 1953). Studirao na sveučilištu Columbia, potom na New York University Film Schoolu (pod mentorstvom N. Raya, kojemu postaje i asistent). Debitira filmom *Neprekidni praznici* (Permanent Vacation, 1980), potom snima 30-minutni *Novi svijet* (New World), koji će proširiti u cjelovečernji *Čudnije od raja* (Stranger Than Paradise, 1984) — prvi veliki uspjeh (nagrada za režiju u Cannesu 1985). Njegove niskobudžetne projekte (mnogo bliže tzv. newyorškom filmu nego hollywoodskoj produkciji) odlikuje vrsno portretiranje likova marginalaca iz predgrađa, čije je zajedništvo često uvjetovano sudbinom; oni prolaze kroz am. urbanu kulturu koja utječe na njih ovisno o etničkoj, soc. i polit. pripadnosti (*Iza rešetaka/Pod udarom zakona* — Down by Law, 1986; *Tajanstveni vlak* — Mystery Train, 1989). Jarmuschov opus (sa samo 4 filma stekao je kulturni status) uspješan je spoj am. tradicije B-filma i evr. autorskih utjecaja (npr. M. Antonioni). S. Ze.

JOFFÉ, Roland, brit. filmski i tv-redatelj (London, 1945). Studirao u Manchesteru. Karijeru otpočinje na televiziji, gdje se — režirajući raznovrsne programe — do poč. 80-ih godina nameće kao jedan od vodećih brit. tv-redatelja. Na film dolazi uz potporu producenta D. Putnama, koji producira 2 njegova vrlo uspjela filma: *Polja smrti* (The Killing Fields, 1984), priču o prijateljstvu am. novinara (S. Waterston) i Kambodžanca (H. S. Ngor) na pozadini tragičnoga građanskog rata, i *Misiju* (The Mission, 1986 /Zlatna palma u Cannesu/), prikaz polit., soc. i relig. previranja u Juž. Americi XVII st. (kolonijaliziranoj od Španjolaca). U svomu 3. filmu *Debeljko i Mali Dječak* (Fat Man and Little Boy/Shadowmakers, 1989, i koscenarist), am. proizvodnje, rekonstruira nastanak prvih am. atomskih bombi (voj. rukovoditelja projekta, generala L. R. Grovesa, tumači P. Newman).

Svojim dosadašnjim opusom J. se iskazuje kao sineast kod kojeg problemska angažiranost prete-

že nad sinematičkim komponentama — prema tome, kao vodeći suvremeni sljedbenik orijentacije → S. Kramera. Ig. S.

JORDAN, Neil, britansko-am. redatelj, scenarist i pisac ir. podrijetla (Sligo, 1951). Iz slikarske obitelji, odrastao u Dublinu. Objavljuje od 1975; uz knjiž. rad surađuje u lokalnim kaz. druženjima i bavi se tv-scenaristikom. Razočaran realizacijama svojih scenarija, i sam se prihvaća režije. Debitira (u Irskoj) filmom *Andeo* (Angel/Danny Boy, 1982) u produkciji J. Boormana, vizualno atraktivnim thrillerom s polit. pozadinom. Brit. karijeru otpočinje slikovno rafiniranom horor-verzijom priče o Crvenkapici — *Vučja družina* (The Company of Wolves, 1984), a slijedi njegov dosad najveći uspjeh *Mona Lisa* (1986), suptilna priča o neobičnom odnosu sitnog prijestupnika (B. Hoskins) i elitne crne prostitutke. Njihov odjek omogućuje mu prijelaz u Hollywood, gdje realizira »fantastički vodvilj« *Utjerivač duhova* (High Spirits, 1988) i krim. komediju *Nismo mi anđeli* (We're No Angels, 1989) — novu verziju filma M. Curtiza iz 1955. Ig. S.

JOVANOVIĆ, Bojan, redatelj i film. kritičar (Niš, 18. II 1950). Doktorirao etnologiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Filmom se počinje baviti kao kritičar. Jedan od najznačajnijih autora domaće altern. produkcije, režirao je više od 40 filmova (npr. *Televizor je bioskop u koji odlazim sedeći u dvorištu*, 1974; *Doručak na travi*, 1980; *Lenon*, 1981; *Proces*, 1986; *Emisija*, 1987; *Otkucavanje tempiranog vremena*, 1988); njegujući otvorenu strukturu, svoja istraživanja bazira prvenstveno na proširenim vizualnim mogućnostima film. izraza uspostavljanjem neposrednijih veza s dr. medijima. God. 1984. dobio je na festivalu UNICA-e nagradu u kategoriji avangardnog filma za djelo *Praznik*. T. Gć.

JOVANOVIĆ, Meto, glumac (Pančarevo kod Berova, 17. I 1946). Završio (1970) kaz. akademiju VITIS u Sofiji. Član Dramskog teatra u Skoplju od 1971, ubrzo se razvija u jednog od najistaknutijih mak. i jugosl. kazališnih glumaca (npr. *Divlje meso* G. Stefanovskog); za svoj je kaz. rad višestruko nagrađivan (rep. nagrade 11 oktombri i 13 novmври, Zlatni vijenac MESS-a i dr.). U novije vrijeme djeluje i kao kaz. redatelj (*Grana na vjetru* K. Čašule). Na filmu zapaženo debitira 1973. likom prevarenog muža (*Ukleti smo, Irina* K. Angelovskog). Idućim ulogama — bilo da su sprovedne (*Presuda*, 1977, T. Popova; *Najduži put*, 1976, i *Vrijeme, vode*, 1980, B. Gapa; *Dorotej*, 1981, Z. Velimirovića; *Crveni konj*, 1981, S. Popova; *Ne rekoh li ti*, 1982, S. Crvenkovskog) ili glavne (*Nastojanje*, 1982, V. Filipovića; *Za sada bez dobrog naslova*, 1988, S. Karanovića; *Kuća pored pruge*, 1988, Z. Dragojevića) — iskazuje se kao kompetentan tumač likova široka raspona (najčešće ipak s crtama tragičnosti i gubitništva); izdvaja se uloga žrtve »hajke na neprijatelje« neposredno poratnog razdoblja u filmu *Srećna nova 1949*. (1986) S. Popova, za koju je na festivalu u Nišu nagrađen Čele kulom. G. Va.

JURDANA, Srećko, film. kritičar, redatelj, scenarist i glumac (Zagreb, 5. XII 1950). Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, diplomirao montažu (1978) na Akademiji za kazalište, film i televiziju. Još za studija počeo se baviti film. kritikom (iz autorske i žanrovske perspektive); među osnivačima je i urednicima zagrebačkog časopisa »Film« (1975–79). Po vlastitim scenarijima režirao kratki igr. film *Sporazumijevanje* (1977) te srednjometr. dokumentarni *Gospodar tijela* (1980) o borilačkim vještinama. Povremeno

režira i na televiziji. Kao glumac-epizodist nastupio je u filmovima Z. Tadića *Ritam zločina* (1981, i pomoćnik redatelja), *Treći ključ* (1983), *San o ruži* (1986) te *Čovjek koji je volio sprovođe* (1989).

D. Mov.

JURJASEVIĆ, Boris, redatelj i scenarist (Slovenj Gradec, 18. VII 1955). Diplomirao režiju (1984) na Akademiji za gledalište, film, radio in televiziju u Ljubljani. Debitira epizodom *Ludost* (Kronika norosti) zapaženog omnibusa *Tri priloga slovenskoj ludosti* (1983), za što je nagrađen Nagradom »Metod Badjura«. Po knjiž. predlošku P. Vojnića realizira *Ljubavi Blanke Kolak* (Ljubavi Blanke Kolak, 1987), priču o sudbini žene (M. Furlan) u ratnom i poratnom vremenu, nagrađivanu na festivalu u Puli. Režira i kratkometražne filmove (npr. kratki igrani *Posjet* — Obisk, 1985).

Lj. N.

K

KAPLAN, Jonathan, am. redatelj (25. XI 1947). Sin poznatog skladatelja Sola K. i glumice F. Hefflin, nećak → V. Hefflina. Već kao dijete bavi se glumom, kasnije studira na sveučilištu Chicago; izbačen, prelazi na New York University Film School (mentor mu je M. Scorsese). Svoj debitski film *Medicinske sestre za noćne pozive* (Night Call Nurses, 1972) snima na Scorseseovu preporuku za kompaniju R. Cormana. U njegovim ranim filmovima očit je Cormanov utjecaj (npr. *Autostrada nasilja* — White Line Fever, 1975), pa K. u tim niskobudžetnim produkcijama tek gradi svoju sklonost prema društv. tematici. U prvom ga redu zanimaju aktualnosti, »događaji iz susjedstva«, pa je on stoga kroničar svog vremena (a ne stvaralac priča o njemu). Osobito se istaknuo filmovima *Optužena* (The Accused, 1988), na temu silovanja i odnosa pravosuđa prema njemu (protagonistica J. Foster nagrađena je Oscarom), i *Porodična strast* (Immediate Family, 1989), o »iznajmljenim roditeljima« za parove bez djece. Radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Mister milijarder* (Mr. Billion, 1977); *Srce kao kotač* (Heart like a Wheel, 1983); *Projekt X* (Project X, 1987); *Ljubavno polje* (Love Field, 1990).

S. Ze.

KARANOVIĆ, Mirjana, glumica (Beograd, 28. I 1957). Završila Fakultet dramskih umjetnosti u Beogradu. Na filmu debitira 1980 (*Petrijin venac* S. Karanovića / Zlatna arena u Puli, Čele kula u Nišu), sugestivno dočaravši emotivni svijet žene iz maloga rudarskog mjesta — kao olicjenja srp. žene kroz 3 razdoblja novije povijesti (predratnoga, ratnoga i poratnoga). I ostale njene uloge na razmeđu su rustičnoga i urbanog miljea (naginjući prvome), a lice krupnih, izražajnih očiju, podesno da izrazi trajnu, zatomljenu patnju, donosi joj mahom likove žena koje život nije štedio: npr. domaćice čiji muž završava kao polit. zatvorenik u *Ocu na službenom putu* (1985) E. Kusturice (Zlatna arena u Puli, Čele kula u Nišu) i kavanske pjevačice koja se sama snalazi u životu u filmu *Na putu za Katangu* (1987) Ž. Pavlovića. Kaz. redatelj, međutim, u njoj vide snažnu i agresivnu osobu, pa igra uglavnom u predstavama modernog senzibiliteta. Nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Pad Izalije* (L. Zafranović, 1981); *Dvije polovine srca* (V. Hadžismajlović, 1982); *Život je lep* (B. Drašković, 1985); *Obećana zemlja* (V. Bulajić, 1986); *Uvek spremne žene* (B. Baletić, 1987); *Marijuša ili smrt* (V. Kljaković, 1987); *Jednog lepog dana* (B. Nikolić, 1988); *Vreme cudâ* (G. Paskaljević, 1990).

S. Mš.

KAURISMÄKI, Aki, fin. redatelj, scenarist i producent (Helsinki, 1957). Na filmu od 1981, pod utjecajem J.-L. Godarda spaja modernistički red. postupak s ljevičarskom društv. kritikom. Cjenjeniji u inozemstvu no u domovini, ugled stječe filmom *Hamlet se okreće biznisu* (Hamlet like maailmassa, 1987), gdje klas. siže smješta u okružje borbe za vlast u jednomu helsinškom poduzeću. Gl. preokupacija mu je (depresivno) oslikavanje položaja nižih slojeva: tako, npr., u prva 2 dijela zamišljene »proleterske trilogije« *Sjenke u raju* (Varjoja paratiisissa, 1986) i *Ariel* (1988) govori o »malim ljudima«: o ljubavi vozača kamiona i blagajnice u samoposluživanju, odn. o rudaru koji dolazi u grad i pljačka benzinsku stanicu želeći otići u Ameriku (3. dio je *Djevojka sa žigicama* — Tulitikkutehtaan tyttö, 1990). Svojim je filmovima uvijek i scenarist i producent (u okviru poduzeća koje vodi s bratom). Uz R. Mollberga i M. Niskanena smatra se najperspektivnijim fin. sineastom.

Njegov brat **Mika Kaurismäki** također je film. redatelj.

B. Vid.

KAWIN, Bruce F., am. kritičar i teoretičar. Profesor sveučilišta Colorado, suradnik časopisa »Film Quarterly«. Knjigom *Ekran uma: Bergman, Godard i film u prvom licu* (Mindscreen: Bergman, Godard and the First-Person Film, 1978) pokrenuo je val proučavanja → točke gledišta u film. naraciji koje je u Vel. Britaniji 70-ih godina započeo E. Branigan, a nastavili ga u SAD S. Chatman, G. Wilson i noviji mislioci. Osnovna teza jest da je klas. film. bio »umetnost u trećem licu«, odn. pripovijedanje naratora koji se manifestira kao ličnost u priči ili kao sam autor; za razliku od te tradicije, modernističku težnju karakterizira »uključivanje samosvesti u vidljivu površinu filma« već poznato u dr. umjetnostima: npr. kod A. Resnaisa i I. Bergmana »prvo lice« u filmu javlja se u raznim modalitetima (naratorov glas off, subjektivna kamera, pripovijedanje u prvom licu), a osobito kao *mindscreen*, »vizuelno (a povremeno i auditivno) polje koje se predstavlja kao proizvod uma i koje se često povezuje sa sistematskom misaonošću ili samosvešću« (zato, pored narativnog filma, ovamo spadaju i eksp. filmovi).

Ostali važniji teorijski radovi: *Autorska i sistem-ska samosvijest u literaturi i filmu* (Authoral and Systemic Self-Consciousness in Literature and Film, 1982); *Nacrtni filmskih glasova* (An Outline of Film Voices, 1984); *Kako funkcioniraju filmovi* (How Movies Work, 1987).

Du. S.

KENOVIC, Ademir, film. i tv-redatelj (Sarajevo, 14. IX 1950). Od 1976. na Televiziji Sarajevo s uspjehom realizira reklamne i video-spotove. Pozornost svraća tv-dramom *Ovo malo duše*, (1990. prebačenom na 35mm vrpcu) u kojoj se naziru njegova temeljna opredjeljenja: dokumentaristička faktura, inzistiranje na emociji, te provincija kao prostorno određenje. U cjelovečernjem prvcu *Kuduz* (1989), prema scenariju A. Sidrana (po istinitom slučaju), odlike na televiziji stvorenoga red. »rukopisa« prenosi i u film. medij; velik uspjeh u publike i kritike, djelo je u nekojkoj kategoriji nominirano za evropsku film. nagradu Felix.

M. Cvi.

KINOTEKA, film. časopis-mjesečnik u izdanju *Filmoteke 16*; izlazi od 6. prosinca 1988. u Zagrebu (gl. urednik *Dario Marković*). Usmjeren je s jedne strane na revalorizaciju nekih autora i struja svjetskog filma, a s druge na suvremeni film. repertoar. Osim istaknutih film. kritičara i filmologa starije generacije, u njemu surađuju u prvom redu studenti i diplomanti zagrebačke

Akademije dramskih umjetnosti (uglavnom Odsjeka montaže i snimanja), koji su sudjelovali i u osnivanju i oblikovanju časopisa, te Filozofskog fakulteta; najčešće se javljaju *I. Jelić*, *D. Jovović*, *V. Lojen*, *P. Marinković*, *M. Sablić*, *I. Saračević*, *D. Svuk*, *B. Vidošević*, *S. Zečević* i dr. K. donosi i intervjue s domaćim i inozemnim sineastima, te potpune filmografije mnogih autora o kojima piše (A. Hitchcocka, J.-L. Godarda, H. Hawksa, C. Th. Dreyera, L. Buñuela, M. Powell, B. Edwardsa, B. Levinsona, J. Dantea i dr.); ljetni dvobroj 1989. bio je posvećen temi *Film i škola*.

Red.

KLIN, Kevin, am. glumac (St. Louis, Missouri, 24. X 1947). Nakon studija glume (Juilliard) priključuje se kaz. družini J. Housemana, u kojoj tumači uglavnom uloge klas. repertoara (Shakespeare, Molière i dr.). Na filmu debitira kao partner M. Streep u *Sofjinu izboru* (1982) A. J. Pakule. Glumac vrlo široka raspona, uspješan je vrlo raznolikim likovima: od emotivnoga, introvertiranoga mladog čovjeka iz debitskog filma, preko novinara koji se angažira protiv južnoaf. apartheida u *Pokliču slobode* (1987) R. Attenborougha, pa do karikirano agresivnoga, priglupog Amerikanca u *Ribi zvanom Wanda* (1988) Ch. Crichtona (Oscar za sporednu ulogu). Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Velika jeza* (L. Kasdan, 1983); *Silverado* (L. Kasdan, 1985); *Voljet ću te do smrti* (L. Kasdan, 1989).

B. Vid.

KOLTAI, Lajos, madž. snimatelj (1946). Diplomirao kameru (1970) na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti. Isprva asistent snimatelja; direktor fotografije od 1973. Suraduje s vodećim madž. redateljima: M. Mészáros (*Oslobođenje*, 1973; *Kao kod kuće*, 1978), Gy. Maárom (*Na kraju puta*, 1973; *Neodlučnost*, 1976), P. Gáborom (*Epidemija*, 1975), I. Szabóom (*Povjerenje*, 1979), P. Gothárom (*Poklonjeni dan*, 1979; *Vrijeme je stalo*, 1982), L. Ranódyjem (*Sanjam o boja-ma*, 1980), F. Kósom (*Guernica*, 1982) i dr. Međunar. ugled stječe nekima od najvećih uspjeha madž. kinematografije 70-ih godina (*Usvajanje*, 1975, M. Mészáros; *Gospodo Déry, gdje ste vi?*, 1975, Gy. Maára; *Verino obrazovanje*, 1978, P. Gábora; *Ergela*, 1978, A. Kovácsa), za što je i sâm višestruko nagrađivan, te posebno vrlo uspješnim koprodukcijama I. Szaboá (*Mefisto*, 1981; *Pukovnik Redl*, 1985; *Hanuszen*, 1988). Radi i za televiziju.

Red.

KOSTOVIĆ, Mirko, film. kritičar (Sarajevo, 27. IV 1948). Film. kritikom i publicistikom bavi se od 1972. Kao jedan od vodećih film. kritičara u BiH, objavljuje u »Sineastu«, »Filmografu«, »Odjeku«, »Oslobođenju«, »Večernjim novinama«, »VEN-u« i dr.

M. Cvi.

KOVAČEVIĆ, Dušan, scenarist, redatelj i dramski pisac (Mrdenovac, 12. VII 1948). Započeo studij povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu, diplomirao dramaturgiju (1973) na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Ubrzo se svrstava među vodeće suvremene jugosl. dramatičare (*Radovan III, Sto je to u ljudskom biću što ga vodi prema piću*, *Limunacija*, *Klaustrofobična komedija*, *Sveti Georgije ubiva aždahu*, *Profesionalac* i dr.), a piše i za radio i televiziju. Na filmu od 1977, isprva je uspješan originalnim scenarijima (*Beštije*, 1977, Ž. Nikolića; *Poseban tretman*, 1980, G. Paskaljevića; *Ko to tamo peva*, 1980, S. Šijana). Poslije adaptira svoje najveće kaz. uspjehe (*Maratonci trče počasni krug*, 1982, S. Šijana; *Sabirni centar*, 1989, G. Marković).

ća /Zlatna arena za scenarij u Puli/), dok se u *Balkanskom špijunu* (1984 /Velika zlatna arena u Puli/) ogleda i kao suredatelj (uz snimatelja B. Nikolića). Dobitnik je kaz. Sterijine nagrade, godišnje film. Nagrade »Vjekoslav Afric«, više je puta nagrađivan na festivalu scenarija u Vrnjačkoj Banji i dr.

KOVAČEVIĆ, Mihailo-Michel (u natpisima filmove često samo **Kovachevitch**), franc. glumac, redatelj i kaz. publicist srp. porijekla (Beograd, 1891 — Pariz, 1961). Školovao se na glumačko-red. školi Suvorina u Petrogradu (1911–14) i na konzervatoriju u Parizu (1919–22). U Jugoslaviji je kao glumac i redatelj bio angažiran na Cetinju, te u Beogradu i Novom Sadu. U Parizu definitivno od 1929, isticao se kao glumac i redatelj na brojnim tamošnjim scenama; među relativno rijetkim film. ulogama ističe se ona u *Toniju* (1934) J. Renoira, kao i suradnja sa M. Pagnolom (npr. *Angele*, 1934, i *Schpountz/Otkućaj srca*, 1938). Objavio je 2 knjige kaz. esaja na srpskohrv. jeziku i 2 na francuskom, a uspješno se bavio i prevodilaštvom.

Z. T. J.

KOVIČ, Janez, scenograf (Ljubljana, 13. XI 1950). Studirao arhitekturu u Ljubljani. Na filmu od 1973. kao asistent scenografa (npr. N. Matula). Samostalno radi od 1982 (*Đačko doba pronalazača Puža* J. Kavčiča). Posebno se istaknuo scenografijama zahtjevnih pov. filmova (*Pustolina*, 1982, J. Galea /sa N. Matulom/; *Vjetar u mreži*, 1989, F. Robara-Dorina; *Umjetni raj*, 1990, K. Godine-Aćimovića). Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Dah* (B. Šprajc, 1983); *Godine odluke* (B. Vrhovec, 1984); *Alal takvo sunce* (J. Kavčič, 1984); *Ljubav* (R. Ranfl, 1984); *Christophoros* (A. Mlakar, 1985); *Kormoran* (A. Tomašić, 1986); *Zlikovci* (F. Slak, 1988); *Otpadnik* (B. Šprajc, 1988); *Maja i Svemirko* (J. Kavčič, 1988); *Do kraja i dalje* (J. Pervanje, 1990, Zlatna arena u Puli).

Lj. N.

KOZINC, Željko, scenarist (Zagreb, 22. V 1939). Vlastito novinarsko iskustvo razlog je zanimanja za društvenokritične teme (npr. *Grč*, 1979, i *Dah*, 1983, B. Šprajca), kojima se osobito ističe. Uspješan je i filmovima za djecu (*Đačko doba pronalazača Puža*, 1982, i *Alal takvo sunce*, 1984, J. Kavčiča, te *Vrijeme bez bajki*, 1986, B. Hladnika) te psihol. dramom o polit. podjelama neposredno poratnog doba (*Christophoros*, 1985, A. Mlakara). Piše i za kratkometr. filmove te za televiziju.

Lj. N.

KRESOJA, Dragan, redatelj (Beograd, 23. III 1946). Filmom se počinje baviti kao amater u Kino-klubu »Beograd« sredinom 60-ih godina. Dugogodišnji je autoritativni, vrlo traženi pomoćnik redatelja (nekoliko desetaka filmova). Kao redatelj vrlo uspješno debitira suvremenom socijalno-psihol. dramom dvojice osuđenika (B. Zivoinović i A. Berček), i s motivom generacijskog sukoba — *Još ovaj put* (1983), nagrađivanom na festivalu u Puli. Njegov 2. film *Kraj rata* (1984), priča o ocu i sinu (B. Zivoinović i M. Ratić) u osvetničkoj potrazi za ubojicama supruge odn. majke potkraj II svj. rata, bio je jugosl. kandidat za nominaciju za Oscar. Sklonost prema problematiki mladih posebno iskazuje pričom o urbanom neadaptiranom marginalcu (S. Gončić) — *Oktoberfest* (1987). Režirao je još više namjenskih i dokum. filmova, te na televiziji.

Red.

KRIVOKAPIĆ, Miodrag, glumac (Peć, 22. IV 1949). Diplomirao na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, gde je bio član HNK i DK »Gavella«; nastupao je i na dr. scenama (Subotica, Novi Sad, Beograd, Ljubljana), osobito se ističući

u klas. repertoaru (Shakespeare, Molière, Calderón, Držić i dr.). Na filmu od 1975, prvu zapaženu ulogu (supruga-gastarbajtera) tumači u *Ljubici* (1978) K. Golika, dok popularnost stječe tv-serijom *Mačak pod šljemom* (i filmom *Snađi se, družo*, 1982) B. Makarovića; naslovni lik partizanskog desetera donekle određuje njegov glum. profil i u idućim projektima: markantnom pojavom i nastupom K. se ističe — i gl. i sporednim ulogama — kao tumač »likova u uniformi«: *Mala pljačka vlaka* (D. Šorak, 1984), *Večernja zvona* (L. Zafranović, 1986), *Život sa stricem* (K. Papić, 1988) i dr. Glumi i na televiziji. Primio je Nagradu »Sedam sekretara SKOJ-a«, Sterijinu nagradu, Nagradu Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske i dr.

Ostale važnije uloge: *Izgubljeni zavičaj* (A. Babaja, 1980); *Pad Italije* (L. Zafranović, 1981); *Zločin u školi* (B. Ivanda, 1982); *U rajama života* (R. Grlić, 1984); *U ime naroda* (Ž. Nikolić, 1987); *Najbolji* (D. Šorak, 1988); *Stela* (P. Krelja, 1990).

Dr. II.

KUKULJICA, Mato, film. publicist i pedagog (Dubrovnik, 21. XII 1941). Diplomirao (1965) na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1968. savjetnik za film. kulturu → *Filmoteke* 16, čiji je 1974–78. i direktor. Istodobno kao film. kritičar objavljuje više od 300 priloga u radio-programu *U prvom planu: film*; kasnije piše niz stručnih priloga za »Filmsku kulturu«, »Oko«, »Školske novine« i dr. God. 1978–88. predavač je osnova film. umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (odsjeck Jugoslavenskih književnosti), od 1979. pomoćnik generalnog direktora Jadran filma, a iste godine — došavši u Arhiv Hrvatske — pokreće Kinoteku Hrvatske (u koju ponovno dolazi 1990 /kao savjetnik/). Usmjerivši se u prvom redu prema širenju film. kulture i obrazovanja, 1977. osniva biblioteku *Teorija i praksa filma*, a od 1978. voditelj je *Ljetne filmske škole* Filmoteke 16. Kroz 20 godina sustavno se bavio problematikom dječjega film. stvaralaštva, pa je 1983–87. bio selektor film. programa Jugoslavenskog festivala djeteta u Šibeniku, te pokretač film. radionice anim. filma.

Da. Mć.

KURYS, Diane, franc. redateljica i scenaristica (Lyon, prosinac 1948). Karijeru otpočinje kao glumica i asistentica redatelja. Kao redateljica i scenaristica javlja se — u okviru »ženskog vala« (uz C. Serreau i Ch. Pascal) — u 2. polovici 70-ih godina. Već prvim red. projektom *Gimmazijalke* (*Diabolo menthe*, 1977), pričom o odrastanju (ambijentiranom u poč. 60-ih godina) viđenom očima 13-godišnje djevojčice, ostvaruje velik (i međunarodni) komerc. uspjeh. Slijedi *Cocktail Molotov* (1979), ljubavna priča dvoje mladih iz različitih soc. sredina u burnim danima bunta 1968. Najveći uspjeh ostvaruje filmom *Među nama* (*Entre nous/Coup de foudre*, 1983), pričom o ženskom prijateljstvu (gl. uloge I. Huppert i Miou-Miou) u predratnomu, ratnomu i neposredno poratnom vremenu (nominacija za Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja); u sl. stilu je i komedija-melodrama o »sitnicama koje čine život« *La Baule-Les Pins* (1990). U međuvremenu je uz pomoć am. kapitala realizirala koprodukciju *Zaljubljen čovjek* (*Un homme amoureux*, 1987), ljubavnu priču mlade glumice (G. Scacchi) i oženjene am. zvijezde (P. Coyote) u ambijentima rimske Cinecittà. Režira i na televiziji.

Mi. Šr.

KUSTURICA, Emir, film. i tv-redatelj i scenarist (Sarajevo, 24. XI 1955). Diplomirao režiju na film. akademiji FAMU u Pragu. Karijeru otpočinje na Televiziji Sarajevo tv-dramama *Nevjeste*

dolaze i Bife Titanik. U prvomu kinemat. filmu *Sjecaš li se Dolly Bell* (1981), po scenariju A. Sidrana, realist. režijskim postupkom gradi priču o sazrijevanju mladog junaka (S. Štimac) u okružju sarajevske periferije 60-ih godina, uz despot-sko-boljševičkog oca (S. Aligrudić); zahvaljujući i Sidranovu scenar. doprinosu, to je izuzetno poetičan, emotivan i topao film koji lako komunicira s gledaocima (Zlatni lav za debitantsko ostvarenje na festivalu u Veneciji). S istim scenarijom realizira i *Oca na službenom putu* (1985), u kojem su sačuvane odlike iz prethodnog filma; i ovdje je u središtu pojedinac unutar ugrožene obitelji, s time što utjecaj društva više nije suptilan i gotovo neprimjetan, već stavljen u prvi plan (Grand Prix u Cannesu, nominacija za Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja). Marginalci, u ovom slučaju Romi, junaci su i njegova 3. filma *Dom za vešanje* (1988), uz scenar. suradnju G. Mihića; iako je i ovdje očuvan tematski okvir obitelji i zrenja pojedinca, djelo ne predstavlja zaokružene ciklusa, već prije redateljev ulazak u novu stvaralačku fazu (nagrada za režiju u Cannesu). Najznačajniji (i međunarodno najuspješniji uopće) jugosl. redatelj koji se javio 80-ih godina, u svome red. postupku uspijeva maksimalno koristiti kreativnost suradnika, vrhunski radi s glumcima (osobito naturščicima), ekonomično rabi film. vrijeme i prostor, inzistira na interakciji individualnog i društ. interesa, te komuniciranju emocija. Sa M. Materićem napisao je scenarij filma *Strategija švrake* (1987) Z. Lavanića. Predavač je film. režije na sveučilištu Columbia u New Yorku te glume na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Dobitnik je Nagrade AVNOJ-a za 1989.

M. Cvi.

L

LANCI, Giuseppe-Beppe, tal. snimatelj (Rim, 1942). Isprva asistent snimatelja; direktor fotografije od sredine 70-ih godina. Ugled stječe u suradnji sa M. Bellocchiom (*Skok u prazno*, 1979; *Oči, usta*, 1981), za kojeg radi i kasnije (*Henrik IV*, 1984; *Đavao u tijelu*, 1986; *Vizija za Sabata*, 1988). Sugestivnom, simboličkom fotografijom u *Nostalgiji* (1983) A. A. Tarkovskog dao je — po međunar. kritici — jedno od najboljih snim. ostvarenja evr. filma 80-ih godina. Ti uspjesi, kao i suradnja s braćom Taviani (*Kaos*, 1984; *Babilone, tu smo!*, 1987) omogućuje mu i međunar. karijeru (Francuska, SAD). Radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Camorra* (L. Wertmüller, 1985); *Venecijanka* (M. Bolognini, 1985); *Strah i ljubav* (M. von Trotta, 1988); *Francesco* (L. Cavani, 1989, sa E. Guarnierijem); *La Baule-Les Pins* (D. Kurys, 1990).

Red.

LANDGREBE, Gudrun, njem. glumica (Göttingen, 1950). God. 1968–71. pohađala glum. školu u Kölnu; 6 godina angažirana u Darmstadtu, potom i u dr. gradovima. Na filmu od 1982. Velik uspjeh ostvaruje svojom 2. ulogom — fotomodela i prostitutke — u provokativnomu komerc. hitu *Zena u plamenu* (R. van Ackeren, 1983). Crnokosa i vrlo privlačna, suptilna ali pritajene erotičnosti, od franc. kritike proglašavana »novom Romy Schneider«, nastupa u njem. filmovima (npr. *Anina majka*, 1983, B. Driesta /prema istinitomu krim. slučaju/), a više od dr. glumica svoje generacije privlači i inozemne redatelje (npr. *Yerma*, 1984, I. Gyöngyösyja i B. Kabaya, *Pukovnik Redl*, 1985, I. Szabó, *Djevojka iz hotela »Palace«*, 1985, E. Molinaroa i *Berlinska afera*, 1985, L. Cavani). Ipak, nije ostvarila predviđanu karijeru međunar. zvijezde. Glumi i na televiziji. An. Pet.

LAUŠEVIĆ, Žarko, glumac (Cetinje, 19. I 1960). Diplomirao na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu; član je tamošnjega Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Na filmu debitira 1982 (*Progon* P. Golubovića), a popularnost stječe ulogom prijateljskog koji se pokušava vratiti u normalan život u tv-seriji *Sivi dom* D. Bajića. Najveći uspjeh ostvaruje likom mladoga partizanskog oficira u »nedozvoljenoj« ljubavi sa zagrebačkom građanskom udovicom (K. Pajić) u *Oficiru s ružom* (1987) D. Soraka, za što je nagrađen Zlatnom arenom na festivalu u Puli. Pristala izgleda, najčešće tumači idealiste čija su očekivanja u raskoraku sa zbiljom.

Ostale važnije uloge: *Jagode u grlu* (S. Karanović, 1985); *Dobrovoljci* (P. Golubović, 1986); *Oktoberfest* (D. Kresoja, 1987); *Braća po materi* (Z. Šotra, 1988); *Boj na Kosovu* (Z. Šotra, 1989, kao Miloš Obilić); *Stela* (P. Krelja, 1990). Pe. K.

LAZIC, Radoslav, redatelj i filmolog (Sanski Most, 13. IX 1939). Studirao režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu (u klasi V. Africa); 1983. na Université de Paris VIII obranio disertaciju *Savremena dramska režija u Jugoslaviji* (La mise en scène dramatique moderne en Yougoslavie). Nastavnik je Akademije umetnosti u Novom Sadu (za predmet *Istorija i estetika režije*). Kritičke i teorijske radove objavljuje u časopisima »Sineast«, »Filmska kultura«, »Ekran« i dr. Objavio je zbornike *Estetika filmske režije* (Beograd 1988) i *Traktat o filmskoj režiji* (Beograd 1989). Realizirao je više desetaka dokum. filmova obrazovnoga, znanstvenoga i kult. karaktera. T. Gć.

LECONTE, Patrice, franc. redatelj (Pariz, 12. XI 1947). Karijeru otpočinje kratkometr. filmovima. U drugoj polovici 70-ih i poč. 80-ih godina svojim se komedijama (*Zahodi su bili zatvoreni iznutra* — Les vécés étaient fermés de l'intérieur, 1975; *Pocmijeli* — Les bronzés, 1978; *Svi idemo na skijanje* — Les bronzés font du ski, 1979; *Dođi k meni, stanujem kod djevojke* — Viens chez moi, j'habite chez une copine, 1981; *Opet sam samac* — Ma femme s'appelle reviens, 1982; *Razidite se, šta ste žimili!* — Circulez, y'a rien à voir, 1983) svrstava među vodeće komerc. redatelje Francuske, što potvrđuje i akcionim filmom *Specijalisti* (Les spécialistes, 1985). Novo preusmjerjenje predstavlja intimistička priča *Tandem* (1987), neka vrst osuvremenjenog motiva Don Quijotea i Sancha (sa J. Rochefortom i G. Jugnotom u gl. ulogama). Protagonist većine Leconte-ovih komedija, M. Blanc, junak je i njegova najuspjelijeg ostvarenja *Gospodin Hire* (Monsieur Hire, 1989), jedne od najuspešnijih analiza frustracija, odbačenosti i usamljenosti u suvremenom filmu (osuvremenjeni remake *Panike*, 1946, J. Duviviera). Mi. Šr.

LEČIĆ, Branislav, glumac (Šabac, 25. VIII 1955). Diplomirao glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Impresivne glum. pojave, već prvom ulogom delinkventa u *Specijalnom va-pitanju* (G. Marković, 1977) postavlja parametre za dalje tumačenje neprilagođenih osoba. Posebno se ističe odlučnim, beskompromisnim likovima, čvrsto uvjerenim u ispravnost svojih postupaka, stoga i beskrupuloznim (npr. sekretar škole u *Životu sa stricem*, 1988, K. Papića). Vrlo je uspješan i u kazalištu (npr. Calderonov *Život je san* na Dubrovačkim ljetnim igrama), za što je višestruko nagrađivan, kao i na televiziji (npr. tv-serija *Sivi dom*).

Ostale važnije uloge: *Hajduk* (A. Petković, 1980); *Svetozar Marković* (E. Galić, 1980); *Dečko*

koji obećava (M. Radivojević, 1981); *Igmanski marš* (Z. Šotra, 1983); *Dijvi vetar* (A. Petković, 1986); *Crna Marija* (M. Zivković, 1986); *Čavka* (M. Radivojević, 1987); *Boj na Kosovu* (Z. Šotra, 1989, kao Bajazit); *Glavi barut* (B. Čengić, 1990, Zlatna arena za gl. ulogu u Puli); *Ljeto za sjećanje* (B. Gamulin, 1990). B. Mn.

LEE, Spike, am. redatelj i scenarist (Atlanta, Georgia, 20. III 1957). Sin glazbenika, studirao na New York University Film Schoolu; za studija režira zapažene kratkometr. filmove (npr. nagrađivana *Joeova ležea brijunčica: mi reževo glave* /Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads/, 1982). Profesionalno debitira minucioznim studijom muško-ženskih odnosa *Ona ga mora dobiti* (She's Gotta Have It, 1986). U idućem filmu *Ošamućenost u školi* (School Daze, 1988) bavi se rasno-soc. razlikama i sukobima (svjetlija i tamnija nijansa boje kože) među pripadnicima crnačke zajednice. Njegova sposobnost kreiranja prihvatljivih likova do izražaja posebno dolazi u angažiranom filmu *Učini pravu stvar* (Do the Right Thing, 1989, nominiran za Oscar u više kategorija), s temom o međurasnim odnosima u suvremenom urbanom getu (crnci, bijelci, Azijci). Uspjeh postiže i *Varijacijama na temu »M o' Better Bluesa«* (Variations on the M o' Better Blues, 1990).

Međunar. odjek njegovih filmova znatno je pomogao i karijerama dr. crnačkih sineasta (npr. R. Townsenda i K. I. Wayansa). Mar. S.

LE GRICE, Malcolm, brit. autor eksp. filmova i film. teoretičar (Plymouth, 15. V 1940). Diplomirao slikarstvo. Filmom se bavi od 1966, isprva materijalnim aspektom medija: teksturama vrpce i usredotočavanjem na film. »materijal« (npr. *Psić za Rogera* — Little Dog for Roger, 1967). Kasnije su uočljiva 2 interesa: za prošireni film (bilo kao višestruku projekciju /npr. šesterostruka u *Matrixu*, 1973/, bilo kao kombinaciju projekcije i performance /npr. *Prema Leonardu* — After Leonardo, 1973/, te za film. preispitivanja i rekonstrukcije poznatih djela filmske (npr. *Prema Lumièreu: L'arroseur arrosé* — After Lumiere: L'Arroseur Arrose, 1974) ili lik. umjetnosti (npr. *Akadska mrtva priroda: Cézanne* — Academic Still Life: Cézanne, 1977). Treću fazu obilježuju 3 dugometr. filma u kojima analizira komponente film. naracije: simultanost radnje u *Slijetanju kosa* (Blackbird Descending, 1977), spekulaciju o događanju izvan vidljivog polja kadra u *Emily* (1979) te odnos slike i naracije izvan kadra u *Finneganovoj bradi* (Finnegan's Chin, 1981). Suosnivač je značajne film. radionice London Film-makers' Co-operative. Objavio je brojne filmskoteorijske napise, kao i knjigu *Apstraktni film i dalje* (Abstract Film and Beyond, London 1976). B. Vid.

LEKIĆ, Miroslav, film. i tv-redatelj i scenarist (Beograd, 1. XI 1954). Prekinuvši studij prava, 1974. upisuje Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu; diplomira (1978) u klasi R. Saranovića. Red. i scenar. karijeru otpočinje još za studija sa 2 dokum. filma: *Prvi let i Došljaci* (oba 1977). Njegov debitantski cjelovečernji igr. film *Stepenice za nebo* (1983), o problemima suvremene urbane mlade generacije, dijelom je proizveden financ. učesćem članova ekipe. Idući projekt *Dogodilo se na današnji dan* (1987), po drami Čekić, a o srpu da i ne govorimo D. Leskovar, također se bavi mladima, ali iz 60-ih godina — pred »jugoslavenski ekonomski uzlet«. Za Televiziju Sarajevo režirao je 1986. tv-dramu *Učini to svojski*. Mi. Vić.

LEVINSON, Barry, am. redatelj i scenarist (Baltimore, Maryland, 6. IV 1942). Studirao na Ame-

rican University. Isprva piše tv-skečeve, potom radi za popularni *The Carol Burnett Show*. Film. karijeru otpočinje 1974. kao scenarist (*Spjuni koji je uništio svoje veze* K. Hughesa). Kao redatelj debitira uspjelim → filmom nostalgije *Restoran* (Diner, 1982), intimističkom studijom grupe mladih u Baltimoreu krajem 50-ih godina. Pažnju ponovno privlači *Limenim ljudima* (Tin Men, 1986), ambijentiranim također u Baltimoreu njegove mladosti. Među kritičarski i komercijalno najuspješnije am. sineaste svrstava se filmovima *Dobro jutro, Vijetname* (Good Morning Vietnam, 1987), sjetnim prikazom besmisla vijetnamskog rata, i *Kišni čovjek* (Rain Man, 1988, Oscar za najbolji film i režiju, Grand Prix u Berlinu), prikazom zbližavanja braće od kojih je jedan autist (T. Cruise i D. Hoffman).

Ostali važniji filmovi — kao redatelj: *Potpuno prirodno/Priradni talent* (The Natural, 1984); *Piramida straha* (Young Sherlock Holmes and the Pyramid of Fear, 1985); *Avalon* (1990); kao (ko) scenarist: *Tišina, smijemo se* (M. Brooks, 1976); *Visoka napetost* (M. Brooks, 1977); *Pravda za sve* (N. Jewison, 1979); *Najbolji prijatelji/Bračna veza* (N. Jewison, 1982); *Nevjerno tvoja* (H. Zieff, 1984). Ig. S.

LUBTCHANSKY, William, franc. snimatelj. Pohadao film. odjel ugledne Ecole de Vaugirard. Od 1960. asistent snimatelja (npr. W. Kuranta i A. Windinga), samostalno snima od 1968; do 1990. surađivao je u oko 60 cjelovečernjih filmova. Poznat po sugestivnoj kontrastnoj fotografiji, preferira redatelje osebnijeg izraza: N. Trintignant (*Čovjek koji je mnogo znao*, 1973; *Prvo putovanje*, 1979; *Idućeg ljeta*, 1985; *Kuća od žada*, 1988), J.-L. Godarda (*Broj dva*, 1975; *Bježi tko može*, 1980 /sa R. Bertom/; *Novi val*, 1989), J. Rivettea (*Duelle*, 1976; *Noroi*, 1977; *Merry-Go-Round*, 1978; *Sjeverni most*, 1981; *Prizemljena ljubav*, 1984), J.-L. Comollija (*Crvena sjena*, 1981), J.-M. Strauba (*Prekasno, prekasno*, 1981; *Klasni odnosi*, 1983), J. Berto (*Snijeg*, 1981; *Cap Canaille*, 1983; *Haere*, 1986), F. Truffauta (*Susjedova žena*, 1981), J. Doillonu (*Isabelina kušnja*, 1985; *Puritanka*, 1986; *Komedija!*, 1987), M. Ferrerija (*I Love You*, 1986), J.-P. Mockyja (*Smeteni agent*, 1987; *Doba užitaka*, 1988), P. Brooka (*Mahabharata*, 1989) i dr. Bio je i susnimatelj nagrađivanoga dokum. projekta *Shoa* (1985) C. Lanzmanna. K. Mik.

LUKOVAC, Predrag, scenograf (Sarajevo, 5. IX 1954). Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Sarajevu. Isprva asistent scenografa, prvi film samostalno oprema 1982 (*Miris dunja* M. Idrizovića). Diskretnim i preciznim radom u funkciji realist. prezentacije građe osobito se ističe u filmu *Otac na službenom putu* (1985) E. Kusturice; sl. značajke iskazuje i u *Adi* (1985) M. Kosovca i *Strategiji švrake* (1987) Z. Lavanića. M. Cvi.

LUTIC, Bernard, franc. snimatelj (Paimpol, 26. XI 1943). Nakon višegodišnjeg asistiranja i snimanja kratkometr. projekata, na igr. filmu debitira 1978. Sposoban prilagoditi se vrlo raznolikim red. osobnostima, ponekad pretjerano sklon estetizmu, najbolja ostvarenja ipak je dao »minimalističkim realizmom« u filmovima E. Rohmera (*Avijatičareva žena*, 1980; *Lijepo vjenčanje*, 1981; *Prijatelj moje prijateljice*, 1987). Ostvario je i međunar. karijeru (npr. *Revolucija*, 1985, H. Hudsona i *Povratak musketirā*, 1989, R. Lestera). Radi i na televiziji.

Ostali važniji filmovi: *Kapetanova čast* (P. Schoenderffer, 1982); *Među nama* (D. Kury, 1983); *Živio život!* (C. Lelouch, 1984); *Otići,*

vratiti se (C. Lelouch, 1985); *Tuga i ljepota* (J. Fleury i A. Zulawski, 1986). Red.

LYNCH, David, am. filmski i tv-redatelj (Missoula, Montana, 1947/nekde 1946/). Nakon studija na Pennsylvania Academy of Fine Arts radi za American Film Institute (kratkometr. filmove na 16mm vrpici); filmski se usavršava na samom Institutu. Već cjelovečernjim prvijencem, kasnije kult-filmom o žanru fantastike *Glava gumice* (Eraserhead, 1977), privlači pažnju kritike; u njemu daje odrednice daljeg rada: uporabu vizualnih simbola, pomaknute granice jave i sna, sklonost bizarnim temama. Za idući projekt *Čovjek-slon* (Elephant Man, 1980 u Vel. Britaniji), po istinitom slučaju, dobiva nagradu Britanske filmske akademije za najbolji film, *Plavi baršun* (Blue Velvet, 1986), kompleksno djelo s elementima thrillera, krim. filma i psihol. drame, kritika smatra jednim od najzanimljivijih uopće 80-ih godina, dok je za film *Dviji u srcu* (Wild at Heart, 1990), u kojem je uočljiva i doza ironičnosti, nagrađen Zlatnom palmom u Cannesu.

Ostali filmovi: *Dine — pješani planet* (Dune, 1984); *Vrhovi-blizanci* (Twin Peaks, 1989, pilot-film uspješna tv-serija). Ig. S.

LYNE, Adrian, am. redatelj engl. podrijetla (1945). U 70-im godinama uspješan je redatelj reklamnih filmova. Na igranom debitira tinejdžerskom melodramom *Lisice* (Foxes, 1980), am. produkcijom D. Putnama. Idućim projektima, muz. (plesnim) filmom *Flashdance* (1983) i erot. film *Devet i pol tjedna* (9 1/2 Weeks, 1986), velikim komerc. uspjesima, potvrđuje se kao vodeći predstavnik tzv. videospotovske estetike — pristupa zasnovana na visokostiliziranoj fotografiji, čestoj uporabi montažnih sekvenci za kojih se izvode popularne rock-melodije, te scenama s velikim brojem kadrova (nerijetko s bizarnim i nemotiviranim rakursima i pokretima kamere). U thrilleru *Fatalna privlačnost* (Fatal Attraction, 1987), također velikoga financ. odjeka, ali i nominiranom za Oscar u više kategorija, uglavnom se posvećuje izlaganju priče, ostvarivši time svoje najcjelovitije djelo.

Ostali filmovi: *Jakobove ljestve* (Jacob's Ladder, 1990). Ig. S.

LJUBIĆ, Vesna, film. i tv-redateljica i scenaristica (Prnjavor, 25. V 1938). Diplomirala na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, studirala režiju na visokoj film. školi Centro Sperimentale u Rimu (diplomski dokum. film *Smrt se otplaćuje živci*, 1972). Na cjelovečernjem filmu debitira pov. dramom *Prkosna delta* (1980, i tv-serija) ambijentiranom u delti Neretve, gdje se u životu seljaka neprestano smjenjuju suše, poplave i uvijek nove vojske (nagrada za film. jezik na festivalu u Bergamu). Njezin red. postupak inzistiranja na vizualnoj komponenti i izgradnji mizankadra izražen je i u *Posljednjem skretničaru uzanog kolosijeka* (1986), »amarcordovskoj« priči o ukidanju pruge s mnoštvom bizarnih likova i situacija. Urednica je III programa Radio-Sarajeva. M. Cvi.

M

MACKENZIE, John, brit. redatelj (Edinburgh, ?). Skot, isprva asistent producenta na televiziji, potom suradnik K. Loacha, napokon redatelj igr. i dokum. programa BBC-ja (često šk. tematike). Na igr. filmu debitira 1969 (*Kratko ljeto* — One Brief Summer). Zbog nezadovoljavajućega komerc. uspjeha toga i idućih filmova (npr. socijalnokritičke *Djevojke s djetetom* /Made/, 1972) M. se vraća televiziji. Velik uspjeh polučuje gangster-

skim filmom *Crni petak za gangstere* (The Long Good Friday, 1979) sa B. Hoskinsom u gl. ulozi, prihvaćenim i kao znakom buđenja brit. kinematografije u tom razdoblju. Veću pozornost svraća još korektnom adaptacijom psihološko-polit. romana G. Greena *Počasni konzul* (The Honorary Consul, 1983) te špijunskim filmom *Četvrti protokol* (The Fourth Protocol, 1987) prema romanu F. Forsythsa.

Ostali važniji filmovi: *Osjećaj slobode* (A Sense of Freedom, 1981); u SAD: *Čin osвете* (Act of Vengeance, 1986); *Zakon ulice* (Street Legal, 1990). An. Pet.

MAGDIĆ, Josip, skladatelj (Ogulin, 19. III 1937). Diplomirao na Akademiji za glasbo u Ljubljani; redovni je profesor kompozicije, suvremene notacije i orkestracije na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Izrazom široka raspona (od folkloru do muz. avangarde) skladao je muziku za 5 kratkometr. filmova, te za cjelovečernje igrane *Nastojanje* (V. Filipović, 1982) i *Od zlata jabuka* (N. Stojanović, 1986); njegove partiture funkcionalno podvlače emotivna stanja likova i pridonose dramskoj napetosti. M. Cvi.

MAKAROVIĆ, Berislav, film. i tv-redatelj (Kičevo, 23. VII 1933). Studirao povijest umjetnosti u Zagrebu. Od poč. 60-ih godina asistent redatelja na Televiziji Zagreb; režira od 1964. Osobito se istaknuo tv-serijama *Tu pokraj nas* (1965) i *Maratonci* (1968) po M. Grgiću, te tv-filmovima *Kipić* (1972) i *Pravednik* (1974) po M. Božiću (oba sa F. Majetićem u gl. ulozi). U 70-im godinama počinje režirati element-filmove za zagrebačku Filмотeku 16, te reklamne filmove (njegov *Hotel »Lav«*, 1976, nagrađivan je na festivalu u Beogradu). Iz materijala vrlo popularne tv-serije *Mačak pod šljemom* (1978), prema J. Horvatu, nastao je cjelovečernji igr. film *Snadi se, družo* (1982) sa M. Krivokapićem u gl. ulozi. Osamdesetih godina zapažen je dokum. filmovima *Petrova Gora* (1984) i *Slavonija u NOB* (1987). D. Mov.

MALKOVICH, John, am. glumac (Christopher, Illinois, 9. XII 1953). Po ocu hrv. podrijetla, studirao glumu na sveučilištu Illinois. Istaknut kaz. glumac već za studija, 1976. osniva značajnu chicašku skupinu *Steppenwolf Theatre Company*, u kojoj glumi i režira; 1981. dobiva Joseph Jefferson Award za kaz. režiju, a 1982. nagrade Obie, Theatre World Award i Clarence Derwent Award za ulogu u *off-Broadway* postavi drame *Zapad, pravi S. Shepada*. Na televiziji od 1980. a na filmu od 1984; već za prvu ulogu — slijepca u *Mjestu u srcu R. Bentona* — nominiran je za Oscar za epizodu. Prvenstveno »čovjek kazališta«, film. uloge bira vrlo pažljivo. Sugestivna glum. izraza i apartna izgleda, asocirajući na tip → stranca, osobito se ističe u filmovima s radnjom u prošlosti ili s referencijama na nju: kao sudionik zbivanja u Kambodži za ustoličenja Pol Potova režima u *Poljima smrti* (R. Joffe, 1984), Amerikanac u potrazi za ubojicom svoje majke u doba grč. građanskog rata u *Eleni* (P. Yates, 1985) i posebno franc. aristokrat-zavodnik u *Opasnim vezama* (S. Frears, 1988). Bavi se i izvršnom producenturom (*Slučajni turist*, 1988, L. Kasdana).

Ostale važnije uloge: *Smrt trgovačkog putnika* (V. Schlöndorff, 1985); *Staklena menažerija* (P. Newman, 1987); *Carstvo sunca* (S. Spielberg, 1987); *Čaj u pustinji* (B. Bertolucci, 1990). B. Vid.

MAMET, David, am. scenarist, redatelj i dramatičar (Chicago, 1947). Studirao na koledžu Goddard. Od 1975. svrstava se među vodeće am. dramatičare (npr. *Glengary Glen Ross*, 1984 /Pu-

litzerova nagrada/). Na filmu debitira kao scenarist (*Poštari uvijek zvoni dvaput*, 1981, B. Rafelsona /remake klas. film noir/ T. Garnetta iz 1946/). Već u prvom scenariju naznačuje osnovni pravac djelovanja: zanimanje za reviziju nekih »općih mjesta« hollywoodske mitologije. To potvrđuje u sudskoj drami *Presuda* (S. Lumet, 1982), u *Nesalomljivima/Nedodirljivima* (B. De Palma, 1987) daje novu vizuru legende o Eliotu Nessu, dok u filmu *Nismo mi anđeli* (N. Jordan, 1989), rema-keu istoimenog djela M. Curtiza iz 1955, priču prebacuje u doba velike ekon. krize. Režirao je psihol. filmove *Opasne igre* (House of Games, 1987), o »mehanizmima prevarantstva«, i *Stvari se mijenjaju* (Things Change, 1988), iz gangsterskog miljea, dijelom opterećene kaz. iskustvom, ali uspješne u kritike, publike i na festivalima; u njima ugled stječe glumac J. Mantegna. Ig. S.

MANDIĆ, Aleksandar, redatelj i scenarist (Beograd, 23. X 1945). Član amat. Kino-kluba »Beograd«; napustivši studij arhitekture, 1966. upisuje film. i tv-režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, gdje potom ostaje kao asistent (danas redovni profesor Fakulteta dramskih umjetnosti). Kao redatelj debitira dokum. filmom *Milan iz Lepenca* (1969). Od 1970 (emisija *Međutim* u okviru serije *Neobavezno*) težište je njegova red. rada na televiziji; među brojnim programima ističu se tv-drama *Provod* (1973) H. Pintera, jedan od prvih kontakt-programa Televizije Beograd *Reč po reč* (1974/75), zajednički program Beograd—Budimpešta (1978), dokum. emisije *Sto minuta Kosova* (1981) te *Crvena marka sa likom Lenjina* (1984), *Enciklopedija mrtvih* (1984) i *Goli život* (1990) u suradnji sa D. Kišom. Svoj jedini cjelovečernji igr. film *Lične stvari*, svojevrsni *cinéma vérité* o životu i snovima maturanice (M. Sablić) između zadnjeg dana škole i rezultata prijemnog ispita za glumu na Fakultetu dramskih umjetnosti, realizirao je 1980. Već od studentskih dana piše o filmu, a kasnije i o široj tematici (npr. u »Književnim novinama« i »NIN-u«). Samostalno je izdao prijevod knjige E. Barnouwa *O dokumentarnom filmu* (1981). Mi. Vić.

MANDIĆ, Miroslav, redatelj (Sarajevo, 4. VIII 1955). Završivši Fakultet političkih nauka i Filozofski fakultet u Sarajevu, studira režiju na sveučilištu Columbia u New Yorku; diplomira kratkometr. filmom *Kišna ptica* (1982). Kratkim igr. filmom *Brak radnika* (1985) osvaja (iste godine) Zlatnog zmaja na festivalu u Krakovu. Sl. stilske značajke iskazuje i u cjelovečernjem prvijencu *Život radnika* (1987), gotovo dokumentarističkom prikazu marginalnih gradskih egzistencija. Predavač je na Odsjeku glume sarajevske Akademije scenskih umjetnosti. M. Cvi.

MARCEAU, Sophie (pr. ime ?), franc. glumica (Pariz, 1967/nekde 1966/). Kao učenica odabrana je za gl. ulogu u tinejdžerskoj komediji *Vrijeme prve ljubavi* (1980) C. Pinoteaua, čiji je golemi komerc. uspjeh izazvao i nastavak *Vrijeme prve ljubavi II/Poslije prve ljubavi* (1982); već odrasla, M. je nastupila i u Pinoteauovoj *Studentici* (1988). Nakon prvih uspjeha nastoji se osloboditi tipa → nimfete, pa jedna od novih zvijezda franc. kinematografije (uz S. Bonnaire, J. Binoche i E. Béart) postaje raznovrsnim ulogama u djelima raznih žanrova: ratnoj drami *Fort Saganne* (A. Corneau, 1984), akcionoj komediji *Sretan praznik* (G. Lautner, 1984) uz J.-P. Belmondoa, krim. filmu *Policija* (M. Pialat, 1985), ljubavnoj drami *Silazak u pakao* (F. Girod, 1986) i pov. filmu *Pobunjenici* (Ph. de Broca, 1988). Gl. uloge igra i u filmovima *Luckasta ljubav* (1984) i *Moje su*

noći *ljepše od vaših dana* (1988) A. Zulawskog, s kojim održava i privatnu vezu. Mi. Sr.

MARQUAND, Richard, brit. filmski i tv-redatelj (Cardiff, 1938 — blizu Londona, 4. IX 1987). Veštanin daljega franc. podrijetla, studirao u Parizu, potom na King's Collegeu u Cambridgeu. Nakon voj. roka zapošljava se u dokum. odjelu BBC-ja. S vremenom prelazi u igr. produkciju i u prvoj polovici 70-ih godina režira više od 50 (uglavnom zapaženih) tv-filmova i epizoda tv-serija (2 nagrade Emmy). Na filmu debitira kombinacijom thrillera i krim. filma *Tajanstveno nasljedstvo* (The Legacy, 1978). Prvi veliki uspjeh postiže thrillerom o ratnom vremenu *Kroz ušicu igle/Spijun zvan Iгла* (Eye of the Needle, 1981), efektom ekranizacijom romana K. Folletta sa D. Sutherlandom u naslovnoj ulozi. Golem komerc. efekt ostvaruje filmom *Povratak Jedi* (Return of the Jedi, 1983), završnim dijelom trilogije *Rat zvijezda* producenta G. Lucasa. Do prerane smrti režira još 3 filma, među kojima se posebno ističe thriller *Maskirani ubojica* (Jagged Edge, 1985).

Ostali filmovi: *Nastanak Beatlesa* (The Birth of the Beatles, 1979, tv-film prebačen na 35mm vrpcu); *Francuski ljubavnik* (Until September, 1984); *Vatrena srca* (Hearts of Fire, 1987). Ig. S.

MAURA, Carmen, španj. glumica (Madrid, 1945). Karijeru otpočinje u kazalištu te malim ulogama na televiziji; popularnost stječe kao tv-voditeljica. Na filmu od 70-ih godina — dulje vremena kao epizodistica (npr. *Za jednu noć ljubavi*, 1976, P. Miró). U njezinu glum. izrazu preteže sklonost prema (tragi)komičnome, pa 80-ih godina postaje i međunarodno poznata s više gl. i karakternih uloga u filmovima »otkačena svjetonazora« P. Almodóvara (*Djevojke iz grupe*, 1980; *U magli*, 1983; *Čime sam samo ovo zaslužila?*, 1984; *Matador*, 1985; *Zakon žudnje*, 1987 /glumi transseksualca/; među njima se izdvaja gl. lik osrednje glumice koju — u trenutima privatnog sloma i pomišljanja na samoubojstvo — problemi njenih bližnjih na dovođenje u vezu s teroristima naprosto »natjeraju« da (vrlo dinamično) živi u *Zenama na rubu živčanog sloma* (1988), za što je nagrađena evr. filmskom nagradom Felix (prvom uopće).

Ostale važnije uloge: *Zavezanih očiju* (C. Saura, 1978); *Gary Cooper koji jesi na nebesima* (P. Miró, 1981); *Dadihlo moja!* (J. L. Borau, 1986); *¡Ay Carmela!* (C. Saura, 1990). Mi. Sr.

McALPINE, Don, austral. snimatelj. Član A. S. C. Isprva djeluje na radiju. Snim. karijeru otpočinje naručenim i dokum. filmovima. I međunar. ugled stječe u djelima B. Beresforda (npr. *Pustolovine Barryja Mackenzieja*, 1972; *Donova zabava*, 1976; *Zenski internat*, 1978; *Neobična pjačica*, 1979; *Heraj ili kukavica?*, 1980; *Pubertet-ski blues*, 1981), za kojeg kasnije radi i u SAD (*Kralj David*, 1985). Vrlo tražen, uspješno snima vrlo raznovrsne projekte — i autorskih ambicija i komercijalne: *Zemljanin* (1980) P. Collinsona, *Oluja* (1982), *Moskva na Hudsonu* (1984) i *Klošar s Beverly Hillsa* (1986) P. Mazurskog, *Harry i sin* (1984) P. Newmana, *Siročad* (1987) i *Vidimo se ujutro* (1988) A. J. Pakule, *Predator* (1987) J. McTiernana, *Sluke iz porodice* (1989) R. Howarda, *Stanley & Iris* (1990) M. Ritta i dr. Red.

McGILLIS, Kelly, am. glumica (Newport Beach, California, 9. VII 1958 /negdje 1957/). Studirala glumu na Pacific School of Performing Arts, potom na Juilliard School u New Yorku. Od 1979. glumi u kazalištu (u djelima Shakespearea,

Cehova i Pirandella), kojem se i kasnije povremeno vraća. Na filmu debitira 1983, a na televiziji 1984 (često nastupa u tzv. soap-operama). Velik uspjeh ostvaruje svojom 2. film. ulogom amiške udovice u *Svjedoku* (1985) P. Weira. Ljupka, romant. ozračja, privlačna ali ponešto bezlična (no ne na štetu filmova u kojima glumi), specijalizira se za uloge → dobrih prijateljica, izazivajući povremeno usporedbe sa L. Ullmann. Posebnu pozornost privukla je ulogom u komerc. hitu *Top Gun — vrhunski letači* (T. Scott, 1986) te kao odvjetnica u *Optuženoj* (J. Kaplan, 1988). Do 1990. igrala je u oko 10 filmova.

Ostale važnije uloge: *Kuća u ulici Carroll* (P. Yates, 1987); *Dogodilo se u raju* (A. Rudolph, 1987); *Zimski ljudi* (T. Kotcheff, 1989). An. Pet.

McTIERNAN, John, am. redatelj. Sin opernog pjevača, od rane mladosti scenski radnik i statist u očevim predstavama. Studirajući na Juilliard School of Music i New York State University, uzdržava se radeći kao scenograf, glumac i redatelj u lokalnim kazalištima. Nakon više od 200 reklamnih, te nekoliko kratkih igr. filmova, u cjelovečernjoj produkciji debitira niskobudžetnim *Nomadima* (Nomads, 1985). Svršishodan odabir ambijenata (džungla; poslovna zgradurina; najsuvremenija podmornica), čvrsta narativna struktura i ritam donose mu kritičarske i/ili komerc. uspjehe u visokobudžetnim projektima *Predator* (1987), sa A. Schwarzeneggerom, i *Umri muški* (Die Hard, 1988), sa B. Willisom, tipičnim akcionim filmovima, te *Lov na »Crveni oktobar«* (Hunt for Red October, 1990), sa S. Conneryjem, gdje se simbolička borba između dobra i zla odvija u izoliranim prostorima podmornica prikazanih kao »hramovi moderne tehnologije«. Mar. S.

MENGES, Chris, brit. snimatelj i redatelj (1940). Član B. S. C. Karijeru otpočinje snimajući dokum. filmove, dok 60-ih godina radi na dokum. seriji *Svijet u akciji* tv-kuće Granada; u to vrijeme 6 mjeseci provodi u džunglama Burme snimajući dokum. filmove A. Cowella o proizvodnji i trgovini opijem u tim krajevima. Prvi igr. film snima 1969 (*Keš* K. Loacha). Majstor realist. fotografije (utjecaj R. Coutarda), često koristi prirodno svjetlo i kameru iz ruke; takvu »estetiku tv-reportaža« na filmu najuspješnije prenosi u *Marie* (1985) R. Donaldsona, dok film *Lokalni junak* (1982) B. Forsytha odlikuje romantičniji pristup. Jedan od vodećih novijih brit. snimatelja, Oscarom je nagrađen za filmove *Polja smrti* (1984) i *Misija* (1986) R. Jofféa. God. 1988. režira antirasistički film *Udaljeni sujetovi* (A World Apart), s tematikom južnoafr. *apartheida*, nagrađivan na festivalu u Cannesu.

Ostali važniji filmovi (kao snimatelj); *Šunjalo* (S. Frears, 1971); *Crni Jack* (K. Loach, 1979); *Andeo* (N. Jordan, 1982); *Utjeha i radost* (B. Forsyth, 1984); *Domovina* (K. Loach, 1986); *Stidljivi ljudi* (A. S. Mihalkov-Končalovski, 1987). Mar. S.

MIDŽIĆ, Enes, snimatelj (Zagreb, 23. VI 1946). Prva fotogr. znanja stječe kod T. Dapca. Diplomirao kameru (1977) na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Snim. karijeru otpočinje kratkometr. filmovima (npr. *Sjena na suprotnom zidu*, 1977, B. Gamulina /za čije je *Posvećenje mjesta*, 1989, nagrađen na festivalu u Beogradu/ i *Pet filmova o Nives K. K.*, 1980, N. Puhovskog), često snima reklame, dok na igr. film dolazi 80-ih godina. Vrhunski profesionalac zapažen u prvom redu po snimanju pri postojećem svjetlu i kreiranju atmosfere, posebno se istaknuo filmovima *SPUK* (1983) M. Puhlovskog i *Ljeto za sjećanje*

(1990) B. Gamulina. Profesor je zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti. Mar. S.

MIKULJAN, Miroslav, film. i tv-redatelj (Rašćani kod Križevaca, 7. XI 1943). Diplomirao montažu na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Filmom se počeo baviti kao amater sredinom 60-ih godina; zapažena ostvarenja (*Putnici Eldorado expressa*, *Rođen dan stalagmita*, *Post-sezona*, *In continuo* i dr.) donose mu zvanje *majstor amaterskog filma*. U profesionalnoj kinematografiji debitira 1971. kratkometr. filmovima; ističu se dokumentarni *Radnica* i *Oproštaj* (oba 1978) soc. tematike te kratki igrani *Nije daleko* (1979), kasnije još dokumentarni *Dobro došli u Lohor-grad* (1989). Njegov prvi cjelovečernji film *Hoću živjeti* (1982) priča je iz suvremenoga seoskog života, dok u idućem projektu *Crveni i crni* (1985) prikazuje štrajk rudara u Labinu 1921. i osnivanje Labinske republike. Za Televiziju Novi Sad režirao je tv-film *Smrt godišnjeg doba* (1988), a za Televiziju Zagreb — gdje je urednik u dokum. programu — veći broj dokumentarno-feltonističkih emisija te nekoliko tv-drama. Dr. II.

MILOSAVLJEVIĆ, Vladislava-Vladica, glumica (Beograd, 8. VII 1955). Kći glumca Dragoljuba (Gule) M., sestra glumice Sanje M. Završila Fakultet dramskih umjetnosti u Beogradu (1979). Na filmu debitira 1980. gl. ulogama (*Dani od snova* V. Gilica i *Splav međuze* K. Godine-Aćimovića). Posebno se ističe tumačeći naizgled mirne mlade žene koje — kad postanu svjesne svojih želja i potreba — bivaju fatalne po muške likove (npr. *Samo jednom se ljubi*, 1981, R. Grlića, *Pismo-glava*, 1983, B. Čengića, *Još ovaj put*, 1983, D. Kresoje i *Srećna nova 1949*, 1986, S. Popova /Velika povelja na festivalu u Nišu/). Usporedo je ostvarila vrlo uspješnu kaz. karijeru, a nastupa i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Sok od šljiva* (B. Baletić, 1981); *Variola vera* (G. Marković, 1982); *Tri priloga slovenskoj ludosti* (omnibus, epizoda B. Jurjaševića, 1983); *Opasni trag* (M. Stamenković, 1984); *Oktobarfest* (D. Kresoja, 1987); *Kraljeva završnica* (Ž. Tomić, 1987). B. Mn.

MIRÓ, Pilar, španj. redateljica (Madrid, 1940). Studirala pravo i novinarstvo, potom upisala Escuela Oficial de Cinematografía u Madridu (gdje je kasnije predavala scenaristiku). Već od 1960. režira na televiziji — kao prva španj. tv-redateljica uopće. Pozornost pobuđuje već prvim filmom *Za jednu noć ljubavi* (La petición, 1976), okrutnom ljubavnom dramom prema E. Zoli, koja je u doba neposredno nakon Francove diktature žestoko »uzbudila duhove«. Uspješna je i polit. filmom *Zločin u Cuenki* (El crimen de Cuenca, 1979), zbog kojeg se našla pred sudom, intimističkim pričama *Gary Cooper koji jesi na nebesima* (Gary Cooper que estás en los cielos, 1981) i *Razgovarajmo ove noći* (Hablemos esta noche, 1982), te hispaniziranom ekranizacijom Goetheova *Werthera* (1986). Od 1982. rukovoditeljica film. odjela ministarstva kulture, a 1986–89. generalna direktorica španj. televizije. Mi. Sr.

MONTY PYTHON, skupina brit. komičara koju sačinjavaju *Graham Chapman*, *John Cleese*, *Terry Gilliam* (jedini Amerikanac), *Eric Idle*, *Terry Jones* i *Michael Palin*. Nastupati počinju 1969. u kratkim skeč-programima BBC-ja *Leteći cirkus Montyja Pythona* (Monty Python's Flying Circus), promovirajući specifičan brit. humor u tradiciji popularne radio-emisije *The Goon Show* iz 50-ih godina. Programe Montyja Pythona scenarijski su oblikovali svi članovi skupine, dok su za režiju bili zaduženi *Gilliam* (anim. sekvence) i *Jo-*

nes. Njihov kinemat. debi je film *A sada nešto sasvim drugačije* (And Now for Something Completely Different, 1972) u režiji stalnog producen-
ta *Iana Macnaghtona*; do 1983. snimaju još 3 fil-
ma, kojima su scenaristi i gl. glumci: *Monty Python i Sveti Grail* (Monty Python and the Holly Grail, 1974) *T. Gilliam* i *T. Jonesa*, te *Monty Python — život Briana* (Life of Brian, 1978) i *Monty Python — smisao života* (Monty Python's Meaning of Life, 1983) *T. Jonesa*. Za sve njihove filmove karakterističan je pomalo nadrealist. hu-
mor, uz često parodiranje kult. obrazaca (tv-pro-
grami, mitovi i legende /npr. o kralju Arturu odn. Biblija/ i sl.). Kada se poč. 80-ih godina gubi zanimanje za takvu vrstu humora, članovi se okreću samostalnim projektima (→ J. CLEESE; T. GILLIAM). B. Vid.

MORETTI, Nanni, tal. redatelj, scenarist i glu-
mac (Brunico, 19. VIII 1953). Od 1973. režira kratkometr. filmove, dok prvi cjelovečernji pro-
jekt dobiva 1977 (*Ja sam autarkh* — Io sono un autarchico). Ubrzo se svrstava među najznačajnije mlade tal. autore (sâm je scenarist i gl. glumac svojih filmova), a zbog humorističke intonacije u društveno angažiranim temama uspoređuju ga sa Ch. Chaplinom, J. Tatijem i W. Allenom (goto-
vo brechtovski društ. komentar tal. suvremenosti prisutan je u njegovu velikom uspjehu *Crvena golubica* — Palombella rossa, 1989, u miljeu igra-
ča vaterpola /što je u mladosti i sâm bio/). Radi i za televiziju.

Ostali važniji filmovi: *Ecce bombo* (1978); *Zlatni snovi* (Sogni d'oro, 1981); *Bianca* (1984); *Misa je završena* (La messa è finita, 1985). B. Vid.

MURATOVA, Kira Georgievna, sovj. redateljica (5. XI 1934). Diplomirala režiju (1962) na visokoj film. školi VGIK u Moskvi (u klasi S. A. Gerasimova). Do 1965. sa suprugom A. I. Muratovim korežira 2 projekta kratkog metra. Njeni prvi cjelovečernji filmovi *Kratki susreti* (Korotkie vstreči, 1968, i koscenaristica i glumica) i *Dugi rastanci* (Dolgie provody, 1971), priče o razbijenim obiteljima te krhkosti i slojevitosti emocional-
nih odnosa, moderna vizualnog prosedeja, zbog izmicanja socrealist. odrednicama dugo ne dobi-
vaju dozvolu za javno prikazivanje. Sl. sudbina snalazi i film *Upoznajući svijet* (Poznavaja belyj svet, 1979), dok je *Među svim kamenjem* (1983) naknadno premontiran i potpisan pseudonimom *Ivan Sidorov*. U 2. polovici 80-ih godina njeno je stvaralaštvo revalorizirano i procijenjeno kao jed-
no od najintrigantnijih u suvremenoj sovj. kine-
matografiji, pa je film *Pismo* (Zapiska, 1988) reali-
zirala bez problema. N. Pc.

MURPHY, Eddie, am. glumac (New York, 3. IV 1961). Na filmu debitira drugom gl. ulogom sim-
patičnog prijestupnika koji pomaže policajcu (N. Nolte) u *48 sati/Zavjeri u San Franciscu* (1982) W. Hilla (igra i u nastavku *Još 48 sati*, 1990, W. Hilla). Nakon što je komičarski dar dokazao u filmu *Kolo sreće*... (1983) J. Landisa, izvanre-
dan uspjeh ostvaruje naslovnom ulogom u krim. komediji *Policajac iz Beverly Hillsa* (1984) M. Bresta; 1987. sl. uspjeh ponavlja nastavkom *Policajac iz Beverly Hillsa II* T. Scotta, te filmovi-
ma *Zlatni dječak* M. Ritchieja i *Doći u Ameriku!* /*Princ otkriva Ameriku* J. Landisa, postavši jedna od najkomercijalnijih am. zvijezda. Poraslih am-
bicija, 1989. okušava se kao redatelj *Harlemom u noći* (Harlem Nights /i gl. uloga/), također fi-
nanc. uspjehom, ali slabije ocijenjenim od kritike. Uz S. Poitiera i R. Pryora najveća crnačka film. zvijezda, do 1990. igrao je u 10 filmova, a okušao se i kao pjevač. Da. Mć.

N

NADAREVIĆ, Mustafa, glumac (Banja Luka, 2. V 1943). Diplomirao na Kazališnoj akademiji u Zagrebu. Karijeru otpočinje u zagrebačkom HNK, gdje ostvaruje niz vrhunskih kreacija i do-
maćega (npr. Pomet u *Dundu Maroja*, Leone u *Gospodi Glembajevima*) i stranog repertoara (npr. naslovni lik u *Cyranou de Bergeracu*); za svoj je kaz. rad višestruko nagrađivan (Nagrada »Vla-
dimir Nazor« /godišnja/, Sterijina nagrada i dr.). Na filmu se etablira 80-ih godina — isprva epi-
zodnim, potom i gl. ulogama. Osobito se ističe likovima rastrzanim zbog unutrašnjih proturječja i/ili vanjskih pritisaka: kao ujak u *Ocu na službe-
nom putu* (1985) E. Kusturice, kao poremećeni glazbenik u filmu *Već viđeno* (1987) G. Markovi-
ća, za što je nagrađen na festivalu u Nišu, i kao Leone u *Glembajevima* (1988) A. Vrdoljaka, za što prima Zlatnu arenu na festivalu u Puli. Uspješan je i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982); *Miris dunja* (M. Idrizović, 1982); *Zločin u školi* (B. Ivanda, 1982); *Mala pljačka vlaka* (D. Sorak, 1984); *U rajama života* (R. Grlić, 1984); *Ljubavna pisma s predušiljajem* (Z. Berko-
vić, 1985); *Horvatom izbor* (E. Galić, 1985); *Veče-
nja zvona* (L. Zafranović, 1986); *Posljednji skretni-
čar uzanog kolosijeka* (V. Ljubić, 1986); *Dobrovolj-
ci* (P. Golubović, 1986); *Ljubavi Blanke Kolak* (B. Jurjašević, 1987); *Kuduz* (A. Kenović, 1989); *Gluvi barut* (B. Čengić, 1990). Dr. II.

NEALE, Steven, brit. kritičar i teoretičar filma. Predavač na Univerzitetu Kent, suradnik Odra-
zovnog odsjeka Britanskoga filmskog instituta te časopisâ »Framework« i »Screen«. Predstavnik strukturalističke kritike zapažen po analizama fil-
mova i po teorijskoj obrani žanrovskog koncepta medija. Žanr je, po njemu, »regulaciona instanca koja određuje ideološku funkciju filma«, jer upravlja funkcioniranjem narativnog sistema, odn. »procesa promene u ravnoteži elemenata koji joj služe kao opravdanje«; u svakomu pojedinač-
nom žanru poremećaj početne ravnoteže umnoža-
va se, usložnjava i ponovno uspostavlja kao sime-
trija; žanr osigurava koherenciju djela tako što institucionalizira konvencije, »nizove iščekivanja vezanih za tok i zatvaranje naracije koji podležu promenama, ali se nikada ne prekoračuju i ne krše«. Pozivajući se na Metza iz psihoanalitičke faze, N. smatra da svaki žanr na svoj način mije-
nja odnose između gledaočevih težnji za skopofili-
jom, ekshibicionizmom i fetišizmom: žanr je si-
stemska ponavljanja i razlika, a ove treba promatrati kroz njihov odnos prema želji i zadovoljstvu (u smislu Barthesove *jouissance*), tj. kao »modalitete subjektivnog procesa« (*Zanr — Genre*, 1981).

Ostali radovi u vezi s teorijom filma: *Film i tehnologija: slika, zvuk, boja* (Cinema and Technology: Image, Sound, Colour, 1985). Du. S.

NEEDHAM, Hal, am. redatelj i kaskader (1930). Od 14. godine bavi se raznim poslovima. Dulje je vrijeme padobranac, a tada počinje raditi i kao kaskader. Posebno se istaknuo u filmovima *Duh St. Louisa* (B. Wilder, 1957), *Nepobijedeni* (A. V. McLaglen, 1969), *Francuska veza broj 2* (J. Frankenheimer, 1975), *Kino za groš* (P. Bogdanovich, 1976) i *Zovem se Gator* (B. Reynolds, 1976). U njegovim red. projektima, mahom akci-
onim filmovima, ogleda se vlastito kaskadersko iskustvo. Velike komerc. uspjehe postigao je → filmovima potjere (s elementima frenetične komedije) sa B. Reynoldsom u gl. ulozu (*Smokey i bandit* — Smokey and the Bandit, 1977; *Hooper — superkaskader* — Hooper, 1978; *Bandit u Texa-*

su — Smokey and the Bandit II, 1980; *Trka Cannonball* — The Cannonball Run, 1981; *Auto-
put* — Trka Cannonball II — The Cannonball Run II/Highway, 1984), a ogledao se i u westernu (*Cactus Jack* — The Villain/Cactus Jack, 1979) i omladinskom filmu (*Paklena staza BMX* — Rad, 1986). Red.

NEKES, Werner, njem. sineast i avangardni umjetnik (Erfurt, 1944). Studirao lingvistiku i psihologiju. Lik. avangardist od poč. 60-ih godi-
na, od 1965. djeluje u kazalištu (kada upoznaje Dore O., buduću suprugu i suradnicu) i na filmu. Prve eksp. filmove (*Put-putt*, 1966; *Jum-jum*, 1967; *Zopzibbelip*, 1968) odlikuje metrički prora-
čunat pristup svojstven film. strukturalizmu; to primjenjuje i na istraživanje odnosa film. i »pri-
rodnog« jezika, pa često rabi igre riječi, kojima suprotstavlja razne film. postupke (koristeći kola-
žiranje i iskustva performance /npr. *T-Wo-Men*, 1972/). Najviše priznanja pribavlja mu *Ulisess* (1982) — sinteza raznih iskustava eksp. filma s Homerovim odn. Joyceovim predloškom, čime nastoji postići film. ekvivalent *Uliksu*. Vlasnik je velike zbirke optičkih naprava i sl. predmeta iz »filmske arheologije« koju često izlaže; o njoj je snimio film *Sto se zapravo događalo između slika?* (Was geschah wirklich zwischen den Bildern?, 1985). Vrlo je aktivan i kao predavač o filmu, film. pedagog (akademija u Wuppertalu) te orga-
nizator film. festivalâ i simpozija. Bavi se i proširenim filmom te videom. B. Vid.

NEMET, Marina, glumica (Nova Gradiška, 7. VI 1960). Film. karijeru otpočinje kao djevojčica (*Događaj*, 1969, V. Mimice i *Družba Pere Kvr-
žice*, 1970, V. Tadeja), a nastavlja kao srednjo-
školka (*Seljačka buna 1573*, 1975, V. Mimice, *Ljubavni život Budimira Trajkovića*, 1977, D. Ka-
raklajića i *Posljednji podvig diverzanta Oblaka*, 1978, V. Mimice). Duge plave kose i bljedoputa, djelujući nježno i krhko, kao odraslija ističe se poetično intoniranim ulogama mladih žena (prot-
kanim neposrednošću naturščika) u filmovima *Godišnja doba* (1979) i *Vlakom prema jugu* (1981) P. Krelje. Diplomiravši (1986) na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, posvećuje se kazalištu i televiziji; za studija je igrala sporednu ulogu u *Ujedu anđela* (1984) L. Zafranovića (pot-
puno bez teksta). D. Mov.

NICHETTI, Maurizio, tal. redatelj i scenarist (Milano, 1948). Studirao arhitekturu u Milanu, gdje je i učio pantomimu (u Piccolo Teatru). Od 1971. scenarist je anim. filmova B. Bozzetta (npr. serije o gospodinu Rossiju), a od 1974. vodi »ka-
zališnu radionicu« u Milanu. Kao redatelj debitira filmom *Rataplan* (1979); istodobno počinje raditi i za televiziju (npr. humorističke emisije *Quo vadis?* iz 1984, te *Pista* iz 1986/87). Tv-iskustvo s jedne strane, a film. rad s druge omogućuju mu realizaciju vrlo zanimljivog filma *Kradljivci sapu-
na* (Ladri di saponette, 1989), u kojem kombina-
cijom crno-bijele i kolor-tehnike ironizira odnos televizije i filma, a istodobno iskazuje otvorene simpatije prema filmu 40-ih i 50-ih godina (osobi-
to tal. socijalnim dramama i komedijama).

Ostali važniji filmovi: *Bučno sam!* (Ho fatto splash!, 1980); *Sutra plešemo* (Domani si balla, 1982); *Be i ba* (Il be e il ba, 1985). Da. Mć.

NISKANEN, Mikko, fin. redatelj, scenarist i glumac (Äänekoski, 1929). Nakon glum. školo-
vanja nastupa u kazalištu, a od 1950. i na filmu (npr. *Neznani vojnik*, 1955, E. Lainea). Završivši studij režije u Moskvi, kao scenarist i redatelj debitira 1962. pričom iz II svj. rata *Dječaci* (Po-
jat). Isprva radi uglavnom za televiziju, dok se

filmu okreće 70-ih godina. Kao većina fin. sineasta, bavi se angažiranim temama, pa najveće uspjehe ostvaruje filmovima *Pobuna konja* (Pulakapina, 1977), o soc. nemirima u doba ekon. krize 30-ih godina, i *Ujesen će sve biti drugačije* (Syksyllä kaikki on toisin, 1979), o bankaru koji sve gubi kontakt s ljudima; u oba tumači gl. uloge, a potonjem je i producent. Jedan od u inozemstvu najcjenjenijih fin. redatelja, objavio je autobiografsku knjigu *Teška uloga* (Vaikkea rooli, Helsinki 1971).

Ostali važniji filmovi: *Gerilci* (Sissit, 1963); *Osam smrtonosnih metaka* (Kahdeksan surmanluotia, 1972); *Godina života* (Vuosi elämästä, 1983); *Bježi!* (Ajolähti, 1984); *Priča o šumskim radnicima* (Nuoruuteni savotat, 1990).

NOYCE, Philip, austral. redatelj (Griffith, New South Wales, 1950). Isprva kinoamater. Od 1970. administrativac u Sydney Film-maker's Co-operative, a od 1973. studira na Sydney Film Schoolu. Pozornost pobuđuje srednjometr. igranim filmom *Sporadni putovi* (Backroads, 1977). I međunar. uspjeh postiže prvim cjelovečernjim filmom *Newsfront* (1978, film godine u Australiji) — nostalgичnom posvetom (u dokumentarističkom stilu) snimateljima film. novosti iz 50-ih godina. Velik je uspjeh i *Toplotni val* (Heatwave, 1981), priča o građanskom neposluhu u stilu 60-ih godina, ispričana izražajnim sredstvima film noir-a iz 40-ih. Nakon višegodišnje krize novi uspjeh postiže thrillerom *Opasno more* (Dead Calm, 1988), o bračnom paru koji iz letargije (zbog nedavne smrti djeteta) budi pojava odbjelog luđaka-ubojice. Idućim projektom *Slijepa srdžba* (Blind Fury, 1990) i on — kao i većina dr. vodećih austral. redatelja — počinje raditi u SAD.

O

OLIN, Lena, šved. glumica (1956 / negdje 1957/). Iz glum. obitelji, glumu uči na školi Kraljevskoga dramskog kazališta u Stockholmu. Na filmu od sredine 70-ih godina. Crnokosa i bljedoputa, izrazito privlačna, isprva igra sporedne uloge — npr. u djelima J. Haldoffa (*Chez nous*, 1978) i I. Bergmana (*Licem u lice*, 1976; *Fanny i Alexander*, 1982). Poznata postaje jednom od gl. uloga u Bergmanovu filmu *Nakon probe* (1984), što joj donosi inozemne angažmane (npr. u SR Njemačkoj), a potom i — kao najnovijemu šved. »importu« — hollywoodsku karijeru (uloge zavodnica-ljubavnica: *Nepodnošljiva lakoća postojanja*, 1988, Ph. Kaufmana; *Neprijatelji — ljubavna priča*, 1989, P. Mazurskog / nominacija za Oscar za epizodu; *Havana*, 1990, S. Pollacka).

OSMANLI, Tomislav, film. kritičar, publicist, scenarist te dramski pisac (Skoplje, 25. X 1956). Sin → Dimitrija O. Istaknut film. kritičar, bavi se i teorijom medija; autor je knjige *Film i političko* (Filmot i političkoto, 1981), kao i studije posvećene stripu *Strip, zapis ljudskog lika* (Strip, zapis so čovečki lik, 1987). Njegovi scenariji (mahom za televiziju) i dramski tekstovi potaknuti su težnjom za prožimanjem estetičkih postulata raznih medija. Za svoju raznovrsnu djelatnost višestruko je nagrađivan.

P

PAJIĆ, Ksenija, glumica (Rijeka, 30. VI 1961). Diplomirala glumu na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Na filmu debitira 1986. zapaženom sporednom ulogom prpošne sustanarke M. Furlan (*Za sreću je potrebno troje* R. Grlića). Njezin diskretni ali vrlo sugestivni

glum. stil do izražaja posebno dolazi u *Oficiru s ružom* (1987) D. Soraka, gdje za ulogu otmjene zagrebačke građanske udovice kobno zaljubljene u partizanskog oficira (Z. Laušević) dobiva Veliku povelju na festivalu u Nišu, te nagrade na međunar. festivalima u Valenciji i Harareu. Uspješno nastupa i na televiziji.

Ostale uloge: *Uvek spremne žene* (B. Baletić, 1987); *Glembajevi* (A. Vrdoljak, 1988); *Život sa stricem* (K. Papić, 1988); *Diploma za smrt* (Z. Tomić, 1989); *Orao* (Z. Tadić, 1990).

PAVLIČIĆ, Pavao, književnik i scenarist (Vukovar, 16. VIII 1946). Diplomirao (1969) i doktorirao (1974) na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, na kojem je redovni profesor; autor je većeg broja studija i knjiga s područja teorije književnosti i starije hrv. književnosti. Jedan od najplodnijih i najistaknutijih pisaca svoje generacije, autor je brojnih pripovijedaka i romana (npr. NIN-ova nagrada 1981. za roman *Večernji akt*). Kao (ko-)scenarist surađuje uglavnom sa Z. Tadićem (*Ritam zločina*, 1981 / nagrada za scenarij na festivalu u Pórtu; *Treći ključ*, 1983; *San o ruži*, 1986; *Osuđeni*, 1987; *Orao*, 1990), pišući i originalne predloške, i prema vlastitim djelima. Izvan te vrlo uspješne suradnje, s redateljem i I. Kušanom supotpisao je scenarij filma *Zločin u školi* (1982) B. Ivande. Piše i za televiziju.

PEĆANAC, Vesna, glumica (Ljubljana, 18. VI 1947). Diplomirala glumu na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu; od 1972. članica Ateljea 212. Na filmu debitira 1977 (*Beštije* Z. Nikolića / inače njenog supruga); otada, gotovo isključivo u daljim Nikolićevim projektima, tumači žrtve surove ruralne (ili provincijalne) sredine koje se — više ili manje krotko — predaju svojoj sudbini (*Smrt gospodina Goluže*, 1982; *Čudo neviđeno*, 1984 / nagrađena za sporednu ulogu na festivalu u Puli, ali je nagradu odbila; *Lepota poroka*, 1986; *U ime naroda*, 1987; *Iskušavanje đavola*, 1989). Uspješno nastupa i na televiziji (npr. tv-serije *Diplomci*, *Osma ofanziva*, *Đekna* i dr.).

PENN, Sean, am. glumac (17. VIII 1960). Sin glumca i redatelja Lea P. i glumice Eileen Ryan. Karijeru otpočinje u kazalištu, a popularnost stječe na televiziji (npr. tv-serija *Barnaby Jones*); na filmu od 1981 (*Pobuna na vojnoj akademiji* H. Beckera). Poznat postaje ulogama neadaptiranih, agresivnih i grubih (čak nasilničkih) mladih ljudi (npr. *Loši momci*, 1983, R. Rosenthala), čemu pridonosi i njegov snažan, atletski izgled. Sl. likove tumači i u filmovima visokog budžeta: npr. kao grubi policajac-početnik u *Bojama nasilja* (D. Hopper, 1988) i sadistički narednik am. vojske u Vijetnamu u *Prokletnicima rata* (B. De Palma, 1989); u njima izgrađuje glum. stil karakteriziran grčevitošću i — ako izmakne kontroli redatelja — »preglumljivanjem«. Njegovo popularnosti pridonio je i buran kratkotrajni brak s pop-zvijezdom Madonnom.

Ostale važnije uloge: *Praskalice* (L. Malle, 1983); *Utrka s mjesecom* (R. Benjamin, 1984); *Sokol i snjegović* (J. Schlesinger, 1985); *Nismo mi anđeli* (N. Jordan, 1989).

PESIĆ, Slobodan, film. i tv-redatelj i scenarist (Novi Sad, 1956). Diplomirao film. režiju (1980) na American University u Washingtonu. God. 1980-87. za Televiziju Beograd realizira brojne programe različita profila, među kojima se ističu *Oliver Mandić Show*, te kult. magazini *Petkom* u 22. Na filmu debitira namjenskim dokumentarcem *Proizvodi od pruca* (1986). Njegov prvi cjelovečernji film *Šušaj Harms* (1988, i koscenarist / sa

A. Čirićem/), stilski (crno-bijelo sa segmentima u boji), redateljski i interpretacijski osebujan prikaz tragične sudbine sovj. pjesnika D. I. Harmsa (F. Lasić), s velikim je uspjehom prikazan na festivalu u Cannesu.

PFEIFFER, Michelle, am. glumica (Santa Ana, California, 1957). Kći trgovca, rano napušta školu i pohađa glum. tečajeve. Od 1979. nastupa u tv-serijama (npr. *Delta House* I. Reitmana), dok na filmu debitira 1980 (prvu gl. ulogu tumači 1982). Nakon lika žene mafijaša u *Licu s ožiljkom* (B. De Palma, 1983) počinje dobivati sve zahtjevnije glum. zadatke. Vitka i krhka plavuša, »objekt žudnje« koji asocira na glumice film noir-a iz 40-ih godina (npr. na »hladne zvijezde« V. Lake i L. Bacall) te na G. Kelly, s austom fatalnosti, najveće uspjehe ostvaruje potkraj 80-ih godina: kao vlasnica restorana u *Zori očajnika* (R. Towne, 1988), žrtva perverzno zavoda u *Opasnim vezama* (S. Frears, 1988, nominacija za Oscar za epizodu) i kao pjevačica u *Veličanstvenoj braći Baker* (S. Kloves, 1989, nominacija za Oscar za gl. ulogu, nagrađena Golden Globeom), gdje nastupa uz braću J. i B. Bridgesa. Do 1990. glumila je u petnaestak filmova.

Ostale važnije uloge: *Charlie Chan i bijeg Zele-nog zmaja* (C. Donner, 1981); *U noć* (J. Landis, 1985); *Žena-soko* (R. Donner, 1985); *Vještice iz Eastwicka* (G. Miller, 1987); *Udata za mafiju* (J. Demme, 1988); *Ruska kuća* (F. Schepisi, 1990); *Ljubavno polje* (J. Kaplan, 1990).

PLACIDO, Michele, tal. glumac (Ascoli Satriano, 19. V 1947). Pohađao visoku film. školu Centro Sperimentale u Rimu. U kazalištu debitira 1969, a na filmu 1973. »Južnjački izgled« donosi mu uglavnom uloge silovitih osoba (npr. *Ernesto*, 1978, S. Samperija / nagrađen u Berlinu / i *Pizza Connection*, 1985, D. Damianija / godišnja nagrada tal. kritike Nastri d'Argento/), iako je podjednako uvjerljiv igrajući žrtve (npr. *Trijumfni marš*, 1976, M. Bellochia / Nastri d'Argento/). Najširu je popularnost postigao ulogom inspektora u borbi s mafijom u tv-seriji *Hobotnica*. Režirao je film *Pummarò* (1990).

Ostale važnije uloge: *Bože, kako sam nisko pala* (L. Comencini, 1974); *Dodi i upoznaj moju ženu* (M. Monicelli, 1974); *Božanstvena žena* (G. Patroni Griffi, 1975); *Agnese mora umrijeti* (G. Montaldo, 1976); *Hotel Kleinhoff* (C. Lizzani, 1977); *Corleone* (P. Squitieri, 1978); *Livada* (P. i V. Taviani, 1979); *Skok u prazno* (M. Bellochio, 1979); *Čovjek na koljenima* (D. Damiani, 1979); *Lulu* (W. Borowczyk, 1980); *Tri brata* (F. Rosi, 1980); *Umjetnost ljubavi* (W. Borowczyk, 1983); *Ljetna noć* (L. Wertmüller, 1986); *Ala su dobri ovi bijelci!* (M. Ferreri, 1987).

PRALJAK, Slobodan, redatelj (Čapljina, 2. I 1945). Diplomirao na Elektrotehničkom i Filozofskom fakultetu, te (1972) na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Režirao u kazalištima Zagreba, Osijeka i Mostara, a na televiziji seriju *Blesan i tulipan* te tv-drame *Novela od Stanka* i *Sargaško more*. Na filmu debitira 1980. dokumentarcem *Smrt psa*, dok 1989. režira cjelovečernji igr. film *Povratak Katarine Kožul*, potresnu priču s temom privremenog rada u inozemstvu (ujedno i tv-seriju).

PREDANIĆ, Darko, animator i redatelj (Sarajevo, 19. I 1954). Diplomirao arhitekturu. U svom prvom anim. filmu *Graffiti XXI* (1987) eksperimentira s kompjutorskom animacijom. Najuspješnije mu je ostvarenje *Pričam ti priču* (1988, Zlatna medalja »Beograd« na festivalu u Beogradu), u karikaturnom stilu crtana priča o ljudskim slabostima koje zapažamo samo kod drugih.

Autor je brojnih špica za programe Televizije Sarajevo.

Ostali važniji anim. filmovi: *Do zvijezda* (1989). M. Cvi.

PRELIĆ, Svetislav-Bata, redatelj (Ravna Reka, 7. II 1944). Diplomirao režiju (1968) na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Od 1966. asistent i pomoćnik redatelja u igr. filmovima, od 1972. režira kratkometražne. Na igr. filmu debitira komedijom o adolescentskim traumama *Sećerna vodica* (Zuckerwasser, 1984), velikim komerc. uspjehom sa S. Savic i S. Gončićem u gl. ulogama. Sklon zab. filmu, u prvom redu tzv. novokomponovanoj komediji, u svojim projektima nastoji analizirati suvremene oblike urbanoga društva. života (npr. *Poltron*, 1989, priča o odnosima u tipičnom jugosl. poduzeću). Radi i za televiziju.

Ostali igr. filmovi: *Debeli i mršavi* (1985); *Majstor i Sampita* (1986). Red.

PRICA, Alma, glumica (Zagreb, 17. IX 1962). Kći književnika Čede P., diplomirala glumu (1985) na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Odmah angažirana u zagrebačkom HNK, s uspjehom nastupa u domaćem (npr. *Prica*) i klas. repertoaru (npr. Shakespeare, Ljermontov i Ibsen); nagrađivana je na Dubrovačkim ljetnim igrama. Na filmu debitira 1984 (*Zadarski memento* J. Marušića), a potom se ističe gl. ženskim ulogama u *Životu sa stricem* (1988) K. Papića i *Povratku Katarine Kožul* (1989) S. Praljka, tumačeći djevojku odn. mladu ženu iz kamenjara Dalmatinske Zagore odn. Hercegovine. Nastupa i na televiziji — u zemlji i inozemstvu (npr. tal. tv-serija *General L. Magnija*). An. Pet.

PRYOR, Richard, am. glumac (Peoria, Illinois, 1. XII 1940). Od 12. godine nastupa u kazalištu, potom radi razne poslove (vozač kamiona, mesar, vojnik u SR Njemačkoj). Po povratku u SAD komičar u noćnim klubovima; proslavlja se 1963. u newyorškom Greenwich Villageu. Na filmu od 1967, prvu veću ulogu igra 1972 (*Lady pjeva blues* S. J. Furieja). Podjednako uspješan verbalnom i vizualnom komikom, jedan je od vodećih am. komičara 70-ih godina (npr. *Srebrna strijela*, 1976, A. Hillera). Nakon kraćega neuspješnoga razdoblja (i zbog privatnih problema), 80-ih godina vraća popularnost — u prvom redu uz G. Wildera (npr. *Sašavi robijaši*, 1980, S. Poitiera i *Niti vidim, niti čujem*, 1989, A. Hillera). Okušao se i kao redatelj sa 3 filma o vlastitim komičarskim nastupima, te hvaljenom poliautobiografskom dramom *Jo Jo Dancer Your Life Is Calling* (1986).

Ostale važnije uloge: *Putujuće zvijezde* Binga Longa i kraljevi motora (J. Badham, 1976); *Plavi ovratnik* (P. Schrader, 1978); *Superman III* (R. Lester, 1983); *Breusterovi milijuni* (W. Hill, 1985); *Harlem u noći* (E. Murphy, 1989). Ig. S.

Q

QOSJA, Isa, redatelj i glumac (Vuthaj, 1949). Diplomirao glumu na Višoj pedagoškoj školi u Prištini; već kao student angažiran je u Pokrajinskom narodnom pozorištu (*Teatri Popollar Krahinor*). Nakon 10 godina glum. karijere upisuje film. režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Već za studija režira više zapaženih dokum. filmova (npr. *Status quo*, 1979, i *Štafeta 80*, 1980). Njegov cjelovečernji prvijenac *Proka* (1985), stilizirana priča o čovjeku koji se suprotstavlja okolini, pa ga proglašuju mentalno zaostalim, nagrađivan je na programu mladih autora u Cannesu. Protagonist Xh. Qorraj

tumač je gl. uloge i u njegovu 2. filmu *Čuvari magle* (Rojet e mjeuglles, 1988) suvremene kosovske tematike. Red.

QUEREJETA, Elias, španj. producent, redatelj i scenarist (Hernani, 1935). Bask, film. karijeru otpočinje u drugoj polovici 50-ih godina kao redatelj dokum. filmova (npr. *Kroz San Sebastián* — A través de San Sebastián, 1959); zapažen je i kao scenarist (npr. *Neduzni*, 1962, J. A. Barde-ma). U neovisnu produkciju ulazi 1963. Osobito je uspješan u suradnji sa C. Saurom (*Lov*, 1965; *Peppermint frappé*, 1967; *Stres je tres, tres*, 1968; *La Madriguera*, 1969; *Vrt užitaka*, 1970; *Ana među vukovima*, 1973; *Rodakinja Angélica*, 1974; *Zmija u njeđrima*, 1976; *Elisa, živote moj*, 1977; *Zavezanih očiju*, 1978; *Mama navršava 100 godina*, 1979; *Žurno, žurno!*, 1980; *Nježni časovi*, 1981), za što je višestruko nagrađivan (i u inozemstvu). Suraduje i s dr. vodećim španj. redateljima (npr. *Govori, nijema djevojko*, 1973; i *Divlji*, 1984, M. Gutiérreza Aragona, *Pascual Duarte*, 1976, R. Franca Rubija i dr.), u međunar. produkcijama (npr. *Grimizno slovo*, 1972, W. Wendersa), te na televiziji. Jedan je od najzaslužnijih za preporod španj. kinematografije postfrankističkog razdoblja. Mi. Šr.

R

RABAN, William, brit. redatelj (Bakenham, 1948). Diplomirao slikarstvo. Na film dolazi kao suosnivač i voditelj nekoliko film. radionica (i poznate londonske *Film-makers' Co-operative*), te osnivač i urednik časopisa *Filmmaker Europe*. Od 1970. režira eksp. filmove — »nastavke« svo-jih slikarskih preokupacija; u tradiciji brit. pejzažnog slikarstva, a pod utjecajem strukturalnog filma, kao motiv često uzima prirodne pojave (dan, noć, kiša) ili detalje krajobraza, dovodeći ih u vezu s protokom vremena — prirodnoga ili filmskoga (npr. rijeka u filmovima *Rijeka Yar* — River Yar, 1972 /sa C. Welsbyjem/, i *Događaj na kanalu* — Canal Incident, 1975). Većina njegovih filmova višestruke su projekcije (na 2 ili 3 ekrana), a autor je i nekoliko sasvim apstraktnih projekata: *Dijagonalno* (Diagonal, 1973), *Površinska napetost* (Surface Tension, 1974) i dr. U novijem filmu *Crno i srebrno* (Black and Silver, 1981) prvi se put bavi istraživanjem narativnoga, analizirajući sliku *Infantkinja* D. Velázqueza. Zapažen i po izvedbama film. instalacija i performancea, često suraduje sa suprugom M. Halford. B. Vid.

RADZIWIŁOWICZ, Jerzy, polj. glumac (Varšava, 8. IX 1950). Apsolvirao glumu (1972) na kaz. akademiji u Varšavi; iste godine postao član čuvenoga Starog kazališta u Krakovu (npr. uloga kneza Miškina u predstavi *Nastasja Filipovna* A. Wajde — adaptaciji *Idiota* F. M. Dostojevskoga). Na filmu od 1974 (*Vrata u zidu* S. Rózewicza). Svjetski poznat postaje naslovnom ulogom u *Čovjeku od mramora* (A. Wajda, 1976), za koju je nagrađivan na više međunar. festivala (Bruxelles, FEST i dr.); jednako uspješno glumi i sina tog junaka u nastavku *Čovjek od željeza* (A. Wajda, 1981). Ulogom polj. redatelja u filmu *Strast* (J.-L. Godard, 1982) otpočinje i međunar. karijeru (kasnije u Francuskoj snima i *Bjesove*, 1987, A. Wajde). Ipak, nastupa relativno rijetko, jer kazalište (pa i televiziju) pretpostavlja filmu. Bavi se i glum. pedagogijom.

Ostale važnije uloge: *Dagny* (A. Scibor-Rylski i H. Sandøy, 1976); *Bez narkoze* (A. Wajda, 1978); *Ris* (S. Rózewicz, 1981); *Bez krāja* (K. Ki-esłowski, 1984). An. Pet.

REINER, Rob, am. redatelj, scenarist i glumac (1945). Sin svestranog Carla R., već kao dječak nastupa u lokalnim kaz. druženjima. Kasnije je član više improvizacijskih komediografskih grupa, dok prvi uspjeh ostvaruje kao glumac u tv-seriji *Sve ostaje u obitelji*. Red. karijeru otpočinje komično-satiiričkim pogledom na rock-kulturu i njene protagoniste *Ovo je Spinal Tap* (This Is Spinal Tap, 1984). Njegov osjećaj za suptilno prikazivanje odnosa među spolovima do izražaja dolazi u filmu *Sigurna stvar* (The Sure Thing, 1985), modernoj verziji Caprinog *Dogodilo se jedne noći* (1934), a posebno u njegovu najvećem uspjehu — »woodyallenovskom« djelu *Kad je Harry sreo Sally* (When Harry Met Sally, 1989) prema scenariju feminističke spisateljice N. Ephron. Kritičarski uspjeh ostvario je nostalgičnim djelom *Ostani uz mene* (Stand by Me, 1986) o »bolnom odrastanju« i gubitku mladenačkih iluzija četvorice dječaka, a komercijalni film. bajkom *Princeza nevjesta* (Princess Bride, 1987); njima stječe i međunar. ugled. Mar. S.

REITMAN, Ivan, am. redatelj i producent češko-žid. podrijetla (1946). S obitelji 1950. emigrira iz CSSR u Kanadu. Nakon studija glazbe režira kratkometr. filmove (pojedini su prikazani i na televiziji). God. 1971. u vlastitoj produkciji režira niskobudžetni film *Ljudožderke* (Cannibal Girls), a potom djeluje kao kaz. i tv-producent u Torontu i New Yorku, napokon i kao filmski (npr. *Oni dolaze iznutra* i *Bijesno*, oba 1977, D. Cronenberga, te *Životinjska kuća*, 1978, J. Landisa). Nakon uspjeha tih projekata ponovno se posvećuje režiji (komedija *Ludosti u kampu* — Meatballs, 1979). Golem komerc. uspjeh postiže fantastičnom komedijom *Istjerivači duhova* (Ghostbusters, 1984, i producent), koja se do proljeća 1990. nalazila na 6. mjestu po prihodima u SAD i Kanadi (više od 130 milijuna dolara). Režira i na televiziji (npr. tv-serija *Delta House*).

Ostali igr. filmovi: *Pruge* (Stripes, 1981); *Orao pravde* (Legal Eagles, 1986); *Blizanci* (Twins, 1988); *Istjerivači duhova II* (Ghostbusters II, 1989). Red.

ROBAR-DORIN, Filip, film. i tv-redatelj i scenarist (Bor, 8. IX 1940). Studirao književnost i filozofiju u Ljubljani, potom film na Columbia Collegeu u Chicagu. Poseban afinitet iskazuje prema marginalnim temama i sudbinama: u kratkometražnim (*Specijalna škola* — Posebna šola, 1972, i *Ljudnica*, 1989) i cjelovečernjim filmovima (dokumentarni *Opre Roma*, 1983, i igrani *Ornovo i mamuti* — Ovni in mamuti, 1985 /Grand Prix u Mannheimu 1986/). Zanimajući se za umjetnost, najprije realizira dokum. film. *Proljeće u Novom Mestu* (Novomeška pomlad, 1988), a potom i cjelovečernji igrani *Vjetar u mreži* (Vetar v mreži, 1989), Zlatna arena za režiju u Puli), o skupini novomeštanskih srednoškolaca koji su zauzimali značajno mjesto u oblikovanju umj. avangarde u Sloveniji između dva rata. Radi i za televiziju (npr. tv-film *Jonov let*, 1981). Lj. N.

ROBIN, Jean-François, franc. snimatelj. Studirao fiziku, potom snimanje na École Louis-Lumière. Od 1966. asistent snimatelja (npr. M. Kelbera i P. Lhommea), potom snimatelj reklamnih filmova, a od 1974. igranih. Preferira rad s redateljima zahtjevnim u lik. pogledu, pa je snimatelj A. Cavaliera (*Martin i Léa*, 1978; *Neobično putovanje*, 1980), C. Serreau (*Zašto ne?*, 1977), A. Tannera (*Godine svjetlosti*, 1981), J.-L. Bertu-cellija (*Mladima od 13 godina zabranjeno*, 1982), A. Zulawskog (*Luckasta ljubav*, 1984), J. Demyja (*Parking*, 1985), J.-J. Beineixa (*Betty Blue*, 1986;

Roselyne i lavovi, 1989), C. Sauteta (*Nekoliko dana sa mnom*, 1988) i dr. Bavi se i filmskopublicističkim i knjiž. radom.

Ostali važniji filmovi: *Pocrnjeli* (P. Leconte, 1978); *Svi idemo na skijanje* (P. Leconte, 1979); *Ljudi, poludjet ču!* (F. Leterrier, 1980); *Pustinjak* (J. Deray, 1987); *Ljubavna bolest* (J. Deray, 1987).

ROURKE, Mickey, am. glumac (Schenectady, New York, 1950). Nakon razvoda roditelja s majkom odlazi na Floridu. Isprva se bavi boksom, a sa 19 godina odlazi na glum. školu u New York. Karijeru otpočinje u kazalištu, od 1978. glumi na televiziji u Los Angelesu, a iduće godine debitira i na filmu (1941. *Luda invazija na Kaliforniju* S. Spielberga). Popularnost stječe sredinom 80-ih godina gl. ulogama inspektora koji se bori protiv kin. mafije u *Godini zmaja* (M. Cimino, 1985) te onom u erotičnoj urbanoj melodrami *Devet i pol tjedana* (A. Lyne, 1986), postavši ljubimac ženske publike. Njegova je gluma na granici manirizma, no povremeno iskazuje izuzetnu senzibilnost u likovima posve različitih od onih koji su ga proslavili (npr. kao alkoholičar u filmu *Barfly/Barska mušica*, 1987, B. Schroedera /prema Ch. Bukowskom/).

Ostale važnije uloge: *Vrata raja* (M. Cimino, 1980); *Tjelesna strast* (L. Kasdan, 1981); *Restoran* (B. Levinson, 1982); *Eureka* (N. Roeg, 1982); *Rusty James* (F. F. Coppola, 1983); *Papa Greenwich Villagea* (S. Rosenberg, 1984); *Andelovo srce* (A. Parker, 1987); *Lijepi Johnny* (W. Hill, 1989); *Francesco* (L. Cavani, 1989).

ROUSSELOT, Philippe, franc. snimatelj. Isprva asistent snimatelja (npr. N. Almendrosa), direktor fotografije od 1971. Kroz 70-e godine snima uglavnom niskobudžetne filmove. Ugled stječe prvim red. projektima D. Kurys *Gimnazijalke* (1977) i *Cocktail Molotov* (1979), dok mu stilizirana fotografija u *Divi* (1980) J.-J. Beineixa donosi i međunar. priznanja. Radeći usporedno u Francuskoj i inozemstvu (npr. *Smaragdna šuma*, 1985, i *Nada i slava*, 1987, J. Boormana, te *Opasne veze*, 1988, S. Frearsa), najveći uspjeh ostvaruje filmom *Thérèse* (1986) A. Cavaliera, za čiju je sugestivnu fotografiju (mahom u ambijentima samostana, ali s oskudnim dekorom) nagrađen Césarom.

Ostali važniji filmovi: *Drolja* (J. Doillon, 1979); *Provincijalka* (C. Goretta, 1980); *Guy de Maupassant* (M. Drach, 1982); *Mjesec u jarku* (J.-J. Beineix, 1983); *Kradljivci noći* (S. Fuller, 1984); *Medvjed* (J.-J. Annaud, 1988); *Suviše lijepa za tebe* (B. Blier, 1989); *Nismo mi anđeli* (N. Jordan, 1989).

RUSLANOVA, Nina Ivanovna, sovj. glumica (S. XII 1945). Diplomiravši glumu na školi pri Teatru Sčukina, od 1969. stvara vrlo uspješnu kaz. karijeru u Moskvi. Već prvom film. ulogom — seoske djevojke koja se po dolasku u grad zaljubi u oženjenog muškarca u *Kratkim susretima* (1968) K. G. Muratove — postiže velik uspjeh. Tokom 70-ih i 80-ih godina potvrđuje se kao jedna od najsugestivnijih sovj. karakternih glumica ulogama najšireg dijapazona: *Afonja* (G. N. Danelija, 1975), *Upoznavajući svijet* (K. G. Muratova, 1979), *Suze su tekle* (G. N. Danelija, 1983), *Moj prijatelj Ivan Lapšin* (A. G. German, 1985) i dr. Uspješna je i na televiziji.

RUSSELL, Kurt, am. glumac (Springfield, Massachusetts, 17. III 1951). Glum. karijeru otpočinje kao "dječja zvijezda" 60-ih godina; kao odrastao isprva nastupa u niskobudžetnim filmovima. Ugled stječe tumačeći E. Presleyja u tv-filmu *Elvis* (J. Carpenter, 1980) kasnije prebače-

nom na 35mm vrpču i prikazivanom u kinima. Snažne tjelesne konstitucije i simpatična nastupa, potvrđuje se kao → čovjek od akcije u filmu *New York 1997* (J. Carpenter, 1981), dok u akcionom filmu istog redatelja *Velika gužva u Kineskoj četvrti* (1986) iskazuje i dar za komediju. U drugoj polovici 80-ih godina uspješan je i karakternim ulogama: npr. kao otac s malom kćeri u bijegu u *Zimskim ljudima* (1989) T. Kotcheffa. I dalje glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Polovna kola* (R. Zemeckis, 1980); *Stvar* (J. Carpenter, 1982); *Silkwood* (M. Nichols, 1983); *Promjena partnera* (J. Demme, 1984); *Najljepša vremena* (R. Spottiswoode, 1986); *Zora očajnika* (R. Towne, 1988); *Tango & Cash* (A. S. Mihalkov-Končalovski i A. Magnoli, 1990).

RUSSELL, Theresa (pr. ime **Th. Paup**), am. glumica (San Diego, California, 1957). Najstarije od petero djece siromašne obitelji, već od 12. godine foto-model; sa 16 napušta školovanje i upisuje glum. tečaj L. Strasberga. Na film je dovodi E. Kazan (*Posljednji magnat*, 1976). Nakon prvih uloga u tipu → nimfete počinje glumiti i složenije likove — zadržavajući juvenilne karakteristike, ali izražavajući i zlokobnost: npr. *Loš spoj* (1980) N. Roega (inače njezinog supruga) i *Crna udovica* (1982) B. Rafelsona. Nastupa i na televiziji (npr. tv-serija *Sljepa ambicija* /zasnovana na aferi Watergate/).

Ostale važnije uloge: *Eureka* (N. Roeg, 1982); *Beznačajnost* (N. Roeg, 1985); *Aria* (omnibus, epizoda N. Roega, 1987); *Truck 29* (M. Roeg, 1988).

S

SAKIĆ, Ibrahim, film. kritičar, publicist i scenarist (Visoko, 25. IV 1951 — Visoko, 17. VIII 1990). Studirao filozofiju, sociologiju, opću povijest i polit. znanosti. Objavljuje u više časopisa (npr. »Odjek« i »Sineast« /kojem je i član uredništva/); njegov kritičarski prosek odlikuje se analitičnošću, te filoz., sociol. i filmskoteorijskim opservacijama o konkretnom djelu ili autoru. Javlja se i tekstovima s područja lik. umjetnosti, filozofije, sociologije, sociologije kulture i teorije novinarstva. Okušao se i kao film. scenarist.

SAVIĆ, Sonja, glumica (Čačak, 15. IX 1961). Glumom se počinje baviti u amat. družinama; već u tom razdoblju debitira na filmu (*Leptirov oblak*, 1977, Z. Randića). Diplomirala glumu (1982) na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu. Film. ulogama ubrzo je izborila status zvijezde — kreacijama izvan određenog »laha«, ali uvijek s prepoznatljivim osobnim »pečatom«. Bilo da tumači otuđene (*Ziveti kao sav normalan svet*, 1982, M. Radivojevića /Carica Teodora na festivalu u Nišu/), ekstravertne (*Sećerna vodica*, 1984, B. Prelića /Zlatna arena u Pulli, Čele kula u Nišu/ ili fatalne žene (*Una*, 1984, M. Radivojevića), ispod »površine« lika uvijek se krije fragilna, nezaštićena osoba. Za sporednu ulogu »pevaljke« u filmu *Život je lep* (1985) B. Draškovića nagrađena je na festivalu u Veneciji. Ostvarila je i uspješnu kaz. karijeru, a glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Nesto između* (S. Karanović, 1983); *Davitelj protiv davitelja* (S. Sijan, 1984); *Balkanski špijun* (B. Nikolić i D. Kovačević, 1984); *Crna Marija* (M. Zivković, 1986); *Majstor i Sampita* (B. Prelić, 1986); *Osuđeni* (Z. Tadić, 1987); *Čavka* (M. Radivojević, 1988); *Braća po materi* (Z. Sotra, 1988).

SAVIN, Igor, skladatelj (Zagreb, 29. VII 1946). Studirao na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i na

Berkelee School of Music u Bostonu, gdje je 1981. i diplomirao. Jedan od najznačajnijih instrumentalista (klavijature, vibrafon) i autora svoje generacije, S. džeziističko iskustvo, poznavanje elektroničke i folklorne orijentaciju spaja u suvremen i osebujan muz. izraz. Osim muzike za radio i televiziju, napisao je partiture za više od 100 dokum. i anim. filmova, povremeno radeći i u igr. produkciji (npr. *Na istarski način*, 1985, V. Fulgozija i *Haloo/Praznik kurvi*, 1988, L. Zafranovića).

SAVINA, Ija Sergejevna, sovj. glumica (Voronež, 2. III 1936). Diplomirala glumu (1958) u Moskvi. Zapažena u studentskom kazalištu, angažirana je za gl. ulogu u ekranizaciji Čehovljeve *Dame s pišcem* (J. J. Hejfic, 1960); nijansirana i suptilna interpretacija udate žene koja zbog kratkotrajne veze na ljetovanju ugrožava jednoličnu ali stabilnu egzistenciju pribavlja joj i međunar. priznanja. Njeno je ključno ostvarenje lik žene s vanbračnim djetetom koja ne želi muža samo da zadovolji društ. pravila u *Ašinoj sreći* (A. S. Mihalkov-Končalovski, 1966); djelo je 20 godina čekalo dozvolu za javno prikazivanje. Nakon toga glumi (i na televiziji) karakterne uloge najšireg raspona.

Ostale važnije uloge: *Zvoni, otvorite vrata!* (A. N. Mitta, 1966); *Ana Karenjina* (A. G. Zarhi, 1968); *Neuzvrćena ljubav* (S. J. Jutkjevič, 1969); *Romanca o zaljubljenima* (A. S. Mihalkov-Končalovski, 1974); *Majakovski se smije* (S. J. Jutkjevič, 1976); *Garaža* (E. A. Rjazanov, 1979); *Privatni život* (J. J. Rajzman, 1982); *Suze su tekle* (G. N. Danelija, 1983).

SCACCHI, Greta, brit. glumica (Milano, 18. II 1960). Kći Talijana i Engleskinje, školovala se u Vel. Britaniji te Australiji, gdje je i stekla prva glum. iskustva (kaz. festival u Perthu). God. 1978–81. pohađa Bristol Old Vic School te glumi u brit. kazalištima (Shakespeare, Čehov i dr.). Na filmu od 1981. Iznimno privlačna plavuša, vrlo »engleskog izgleda«, spoj »dekorativne zvijezde« i karakterne glumice, upotrebljiva za vrlo raznolike uloge u filmovima i umj. i komerc. pretenziji, gradi više međunar. no lokalnu karijeru, iako joj najveći uspjeh donosi brit. film *Čista podvala* (M. Radford, 1987). Cesto glumi i na televiziji (npr. tv-film /kasnije prebačen na 35mm vrpču/ *Doktor Fischer od Ženeve*, 1984, M. Lindsaya-Hogga, prema G. Greeneu).

Ostale važnije uloge: *Žega i prašina* (J. Ivory, 1982); *Coca Cola Kid* (D. Makavejev, 1985); *Zaljubljen čovjek* (D. Kurys, 1987); *Babilone, tu smo!* (P. i V. Taviani, 1987); *Strah i ljubav* (M. von Trotta, 1988); *Najvjerojatnije nevin* (A. J. Pakula, 1990).

SCHEPISI, Fred, austral. redatelj i scenarist (Melbourne, 26. XII 1939). Debitira 1970. epizodom u omnibusu *Libido*; svojim je projektima uvijek i (ko)scenarist. Već prvim cjelovečernjim filmom *Đavolje gnijezdo* (The Devil's Playground, 1975) pobuđuje pažnju kao redatelj serioznog pristupa moral. temama; u sl. stilu je i njegov najbolji austral. film *Pjesan Jimmieja Blacksmitha* (The Chant of Jimmie Blacksmith, 1978) s temom o rasnoj nesnošljivosti. Njegov prvi am. projekt *Barbarossa* (1981) po većini je kritike iznimno uspio epski vestern novije produkcije (u gl. ulozi country-zvijezda W. Nelson). Od ostalih njegovih filmova posebno je zapažena australsko-am. koprodukcija *Krik u tami* (A Cry in the Dark, 1988), nominirana za više Oscara, priča (prema istinitom slučaju) o ženi optuženoj i osuđenoj (potom oslobođenoj) da je ubila vlastito novorođenče (u gl.

ulozi M. Streep). Režira i na televiziji (u Australiji i SAD).

Ostali am. filmovi: *Ledeni čovjek* (Iceman, 1984); *Oblije* (Plenty, 1985); *Roxanne* (1987, osuvremenjena verzija Rostandova *Cyrana*); *Ruska kuća* (The Russia House, 1990). S. Ze.

SCHROEDER, Barbet, franc. redatelj i producent (Teheran, 26. VIII 1941). Isprva jazz-impresario i film. kritičar («Cahiers du Cinéma»). Nakon što 1963. asistira J.-L. Godardu, iduće godine osniva vlastitu produkciju *Les Films du Losange* (npr. *Skupljačica*, 1966, *Noć kod gospođice Maud*, 1969, i *Clairino koljeno*, 1970, E. Rohmera te *Céline i Julie se voze u čamcu*, 1974, J. Rivettea). Režira od 1969 (*Više* — More / o problemu droge/). Baveći se pojedinačnim dokum. filmom (npr. *General Idi Amin Dada* — Le général Idi Amin Dada, 1974, te kratki tv-prilozi o Ch. Bukowskom 1982–84), te igranim (*Dolina* — La vallée, 1972; *Ljubavnica* — La maîtresse, 1976; *Varalice* — Tricheurs, 1984; *Naličje sreće* — Reversal of Fortune, 1990) u kojem ga posebno zanimaju marginalci, najveći uspjeh ostvaruje filmom *Barfly/Barska mušica* (Barfly, 1987) prema originalnom scenariju Ch. Bukowskog, o vezi dvoje losangeleskih alkoholičara — »pijanca iz uvjerenja» (M. Rourke) i alkoholičarke koja se jedino tako može suočiti sa životom (F. Dunaway). Red.

SCHULTZ, Carl, austral. redatelj madž. podrijetla (Budimpešta, 19. IX 1939). Nakon madž. revolucije 1956. emigrira u Australiju. Isprva radi za televiziju (npr. mini-serije). Na filmu debitira 1978, no tek ga projekti iz 80-ih godina predstavljaju kao (uz P. Coxa) najveću nadu »novog vala» austral. kinematografije: komični thriller *Doviđenja, raju* (Goodbye Paradise, 1982) i romant. melodrama velikoga komerc. uspjeha (i u SAD) *Pažljivo, mogao bi vas čuti* (Careful He Might Hear You, 1983, austral. godišnja nagrada za najbolji film i režiju). Dalje uspjehe predstavljaju *Bulseye* (1986), o austral. odmetniku iz XIX st., i *Putovanje na Sjever* (Travelling North, 1987), adaptacija drame D. Williamsona, psihol. ljubavni film sa središnjom ličnošću bivšeg komunista (L. McKern) koji traži smirenje na austral. Sjeveru. An. Pet.

SCHWARZENEGGER, Arnold, am. glumac austr. podrijetla (Graz, 30. VII 1947). Štajerac, sin policajca, sa 15 godina počinje se baviti *body buildingom* (uzor mu je glumac R. Park); sa 18 godina postaje *Mr. Europe jr.*, a sa 20 *Mr. Universe* (kao najmlađi u povijesti natjecanja). God. 1968. dolazi u SAD i pobjeđuje na nekoliko sl. natjecanja, ali i diplomira ekonomiju na sveučilištu Wisconsin te objavljuje 4 knjige o bildanju. Glum. karijeru zahvaljuje L. Ball, koja ga angažira za svoj tv-program. Na filmu debitira 1976 (*Ostani gladan* B. Rafelsona). Nakon još nekoliko sporednih uloga zvijezda postaje naslovnim likom barbarskoga, pseudomit. heroja u *Conanu* (1982) J. Miliusa; nastupivši u još nekoliko sl. »fantazija», mijenja žanr: kao → čovjek od akcije, »Herkul elektronske epohe», imponirajući jedinstvenom muskulaturom i »glumeći bez glume», pojavljuje se u znanstvenofantastičnim filmovima (npr. kao ubilački »čovjek-stroj» iz 2029. godine u *Terminatoru*, 1984, i *Terminatoru 2*, 1990, J. Camerona), potom i u krim. filmovima (npr. *Crveno usijanje*, 1988, W. Hilla) — ponekad i kao negativac. Vrlo ambiciozan, ponovno temeljitije mijenja žanr (npr. komedija *Blizanci*, 1988, I. Reitmana), a krajem 80-ih godina počinje se baviti i politikom (1983. je uzeo am. državljanstvo, oženio se nećakinjom braće Kennedy).

Ostale važnije uloge: *Cactus Jack* (H. Needham, 1979); *Conan II* (R. Fleischer, 1984); *Kalidor i ridokosa ratnica* (R. Fleischer, 1985); *Žestoki udarac* (J. Irvin, 1986); *Predator* (J. McTiernan, 1987); *Potpuni opoziv* (P. Verhoeven, 1989).

An. Pet.

SEALE, John, austral. snimatelj. Član A. S. C. Na filmu od 1973. kao asistent snimatelja (npr. R. Boyda i D. McAlpine). Od 1980. snima više austral. filmova i tv-programa. Ugled stječe kao snimatelj II ekipe u prvomu am. projektu P. Weira *Godina opasnog življenja* (1983). Osnovni su elementi njegova »vizualnog rukopisa» postojeće svjetlo i snimanje u → niskom ključu, što je osobito uočljivo u ostalim Weirovim am. filmovima (*Svjedok*, 1985 /nominacija za Oscar/; *Obala komaraca*, 1986; *Društvo mrtvih pjesnika*, 1989). Uspjeh postiže i filmovima *Djeca manjeg boga* (R. Haines, 1986), *Policijske zasjede* (J. Badham, 1987), *Gorile u magli* (M. Apted, 1988) i, posebno, *Kišni čovjek* (B. Levinson, 1988), za koji je također nominiran za Oscar. Mar. S.

SEDLAR, Jakov, redatelj (Split, 6. XI 1952). Završio Filozofski fakultet u Zagrebu, studirao režiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Istaknut sportaš — reprezentativac u vaterpolu. Kao film. redatelj debitira kratkometr. filmovima lik. tematike *Hvalen budi...* (1980) o Ivana Večenaju i *Mijo* (1983) o Miji Kovačiću. Vrlo mu je zapažen dugometr. prvijenac *Jeste li bili u Zagrebu, gospodine Lumièr* (1985), kompilacija film. zapisâ zagrebačkih pionira »sedme umjetnosti», nakon čega slijede također dugometražni dokum. filmovi *Lijepa naša* (1987), *Sakralna umjetnost u Hrvata* (1989) i *Hrvatska naivna umjetnost* (1990). Na igr. filmu debitira melodramom o umiranju *U sredini mojih dana* (1988), s dokumentarističkim prizorima hodočašća Gospi u Međugorju. Uspješan je i kao kaz. redatelj (DK »Gavella» i Jazavac u Zagrebu, Dubrovnik) — u prvom redu u suvremenom repertoaru. D. Mov.

SERREAU, Coline, franc. redateljica, scenaristica i glumica. Isprva kaz., potom i film. glumica (npr. *Prevarili smo se u ljubavnoj priči*, 1973, J.-L. Bertuccellija); kazalištu se vraća i između svojih red. projekata (i kao redateljica). Pažnju privlači filmom *Zašto ne?* (Pourquoi pas!, 1977), nekonvencionalnom pričom o »ljubavnom četverokutu» sagledanom iz ženske perspektive. Najveći uspjeh ostvaruje »blago feminističkom komedijom» *Tri muškarca i kolijevka* (Trois hommes et un couffin, 1985), o trojici neženja prisiljenih da se brinu o tek rođenoj bebi (César za najbolji film, nominacija za Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja); trebala je režirati i am. remake, ali se nije složila s producentima, pa ga je 1987. realizirao L. Nimoy. Velikog odjeka imao je i njen film *Romuald i Juliette* (Romuald et Juliette, 1989) s problematikom međurasnih odnosa, o ljubavi franc. yuppieja i sredovječne crkkinje (majke više djece). Svojim je projektima uvijek i (ko)scenaristica. Mi. Sr.

SHEPARD, Sam (pr. ime Samuel Rogers /po nekim izvorima *Gil Ivy*), am. dramatičar, glumac, scenarist i redatelj (Fort Sheridan, Illinois, 5. XI 1943). Sin zrakoplovnog oficira, napušta studij agronomije radi kazališta. Od 1963. u New Yorku radi razne poslove (npr. konobar i rock-bubnjar), potom se bavi novinarstvom (npr. prati turneju B. Dylana) i piše kaz. komade (više od 40 do 1990); za *Pokopano dijete* (Buried Child) dobio je 1979. Pulitzerovu nagradu. Filmom se počinje baviti 1969. kao scenarist (npr. *Dolina*

smrti, 1970, M. Antonionija, *Pariz, Texas*, 1984, W. Wendersa, te *Lud od ljubavi*, 1986, R. Altmana /i glumac/). Glumi od sredine 70-ih godina; prvi je put zapažen drugom gl. ulogom u *Božanstvenim danima* (1978) T. Malicka. Najuspješnije tumači simpatične, pomalo sramežljive junake čvrsta karaktera (npr. *Frances*, 1982, G. Clifforda, *Zemlja*, 1984, R. Pearcea i *Zločini srca*, 1986, B. Beresforda /svi uz suprug → J. Lange/); izvan takvog *imagea* ističe se »herojska uloga» zračnog asa Ch. Yaegera u filmu *Prava stvar/Put u svemir* (1983) Ph. Kaufmana. Režirao je psihol. film *Daleki sjever* (Far North, 1989).

Ostale važnije uloge: *Povratak u život* (D. Petrie, 1980); *Čelične magnolije* (H. Ross, 1989).

B. Vid.

SHEPHERD, Cybill, am. glumica (Memphis, Tennessee, 18. II 1950). Studirala na newyorškom Hunter Collegeu. Uspješna manekenka, na filmu debitira kao blazirana bogataška kći u *Posljednjoj kino-predstavi* (1971) P. Bogdanovicha, s kojim je održavala i sentimentalnu vezu; sl. ulogu igra i u *Zavodniku* (1972) E. May. Oviša, atletskog stasa, plavokosa i vrlo privlačna, predstavlja pokušaj obnove tipa »hirovite plavuše» iz 40-ih godina. Glumila je u još 2 Bogdanovicheva filma: *Daisy Miller* (1974), gdje lik junakinje iz romana H. Jamesa ukazuje na njene glum. granice, i *Napokon ljubav* (1975). Najveći uspjeh ostvaruje u *Taksistu* (1976) M. Scorsesea, kao → mondenka iz polit. krugova — »ideal» neurotičnog protagonista (R. De Niro). U 80-im godinama težište je njena rada na televiziji (vrlo zapažena u tv-seriji *Slučajni partneri*). Filmu se vraća 1989 (*Sanse postoje* E. Ardolina).

Ostale važnije uloge: *Posebna isporuka* (P. Wendkos, 1976); *Srebrni medvjedi* (I. Passer, 1976); *Dama koja nestaje* (A. Page, 1979). Dr. II.

SIDRAN, Abdulah, književnik i scenarist (Sarajevo, 2. X 1944). Kao književnik ugled stječe sredinom 60-ih godina, dok scenar. karijeru otpočinje 1979 (tv-drama *Jegulje putuju u Sargaško more* S. Praljka /s kojim surađuje i u njegovu kinemat. prvcnu *Povratak Katarine Kožul*, 1989/). Među vodeće jugosl. scenariste svrstava se suradnjom sa E. Kusturicom (*Sjecaš li se Dolly Bell*, 1981; *Otac na službenom putu*, 1985 /za oba je u Puli nagrađen Zlatnom arenom/). Proživljena karakterizacija likova i funkcionalan dijalog značajke su i njegova scenarija za film *Kuduz* (1989) A. Kenovića (za sva 3 spomenuta filma dobio je najviša priznanja na festivalu film. scenarija u Vrnjačkoj Banji).

Ostali važniji filmovi: *I to će proći* (N. Dizdarević, 1985). M. Cvi.

SILVERMAN, Kaja, kan. teoretičarka filma. Propagatorica semiološkog pristupa film. mediju, zainteresirana za razjašnjavanje vladajućih pojmova u poststrukturalističkoj teoriji, uzetog kao spoj teorije o znacima i psihoanalize, čemu autorica dodaje i feministički koncept filma: u knjizi *Predmet semiotike* (The Subject of Semiotics, 1983) tumači različita shvaćanja znaka, dvojstva paradigma/sintagma i metafora/metonimija i sažimanja ili pomicanja ovih, primarne i sekundarne procese freudovskog i lacanovskog nesvjesnoga (s posebnim naglaskom na ženi kao subjektu, funkciji ogledala s obzirom na seksualne razlike i odsustvo Edipovog kompleksa), subjekt naracije i »filmski šav» te globalne simboličke strukture ideol. reda.

Ostali radovi: *Glas za sinkroniziranje: ženski glas u klasičnom filmu* (A Voice to Match: The Female Voice in Classic Cinema, 1985). Du. S.

SLAK, Franci, film i tv-redatelj i scenarist (Krško, 1. II 1953). Studirao režiju (1972/73) na Akademiji za gledalište, film, radio in televiziju u Ljubljani, potom (1974–78) na film. akademiji u Lodžu, gdje je i diplomirao. Zapažen film. amater od 1970, u profesionalnu kinematografiju ulazi 1979. kratkometr. filmovima (mahom prema vlastitim scenarijima). Sa suradnicima iz amat. faze (snimatelj R. Čok, glumac R. Battelli) realizira cjelovečernji prvienc *Krizno razdoblje* (Krizno obdobje, 1981, tv-film prebačen na 35mm vrpcu), sa — za slov. kinematografiju — novom tematikom svakodnevnog životarenja (propalog studenta). Problemima i prazninom svakodnevice bave se i njegovi filmovi *Eva* (1983) i *Zlikovci* (Hudodelci, 1988), dok je *Butnaskala* (1985) groteskna komedija na temu totalitarne vlasti, s elementima filma fantastike. Osebnija red. stila, snimajući djela nekomunikativna u odnosu na najširu publiku, S. je ipak »najveća nada« slov. kinematografije 80-ih godina. Od 1980. predaje film. montažu na Akademiji za gledalište, film, radio in televiziju u Ljubljani (od 1985. u zvanju docenta).

Lj. N.

SOKOLOVIĆ-BERTOK, Semka, glumica (Sarajevo, 22. XII 1935). Diplomirala na Kazališnoj akademiji u Zagrebu, gdje je bila i asistentica B. Gavelle. Karijeru otpočinje u Dramskom kazalištu u Zagrebu, gdje je odigrala velik broj uloga domaćega (Krleža, Nušić, Marinković, Brešan), suvremenog (Cehov, O'Neill, Williams, Havel) i klas. repertoara (Shakespeare, Molière, Goldoni); za svoj je kaz. rad višestruko nagrađivana (npr. Nagrada Gavellini večeri). Na filmu debitira 1956 (*U mreži B. Stupice*), dok prvu gl. ulogu igra tek 1980 (*Majstori, majstori*, G. Markovića); film. karijeru intenzivira upravo u 80-im godinama. Osobito se ističe sporednim karakternim ulogama široka raspona (npr. kao lucidna »teta iz Bosanske Krupe« u filmu *U raljama života*, 1984, B. Grlića /nagrada na festivalu u Nišu/). Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Pucanj* (K. Golik, 1977); *Miris dunja* (M. Idrizović, 1982); *Variola vera* (G. Marković, 1982); *Tajvanska kanasta* (G. Marković, 1985); *Anticasanova* (V. Tadej, 1985); *Azra* (M. Idrizović, 1988); *Krvopijci* (D. Šorak, 1989).

Dr. II.

SOLÁS, Humberto, kub. redatelj (Havana, 4. XII 1941). Sudionik revolucije, od 1960. film. kritičar i suradnik film. instituta ICAIC. Režira od 1962 — do 1966. isključivo dokum. filmove. Ugled stječe srednjometr. igranim *Manuela* (1966); otada su središnji likovi njegovih filmova često žene (npr. *Lucia*, 1969, omnibus od 3 epizode o ženi u raznim epohama kub. povijesti, kojim stječe i međunar. priznanja). Kao vodeći kub. redatelj srednje generacije potvrđuje se dokum. filmovima *Simparelé* (1974) i *Wilfredo Lam* (1979), kao i igr. filmovima »ženske tematike« *Cecilia* (1982) i *Voljena* (Amada, 1983), polit. filmom *Kantata o Čileu* (Cantata de Chile, 1975), te socijalno-polit. epopejom *Uspješan čovjek* (Un hombre de éxito, 1986), o odnosu dvojice braće (kroz 30 godina) rastavljene ideologijom i ambicijama, u kojem je njegov tzv. neobarokni stil najbolje uočljiv. Režira i na televiziji.

Red.

SOLOVJOV, Sergej Aleksandrovič, sovj. redatelj (Kem, 25. VIII 1944). Diplomirao režiju na visokoj film. školi VGIK u Moskvi (u klasi M. I. Romma i A. B. Stolpera). Već za studentski dokum. film *Pogledajte u lice* (Vzgljanite na lico, 1966) nagrađen je na festivalu u Leipzigu. Profesionalno debitira na televiziji 1969; za tv-film *Nadzornik postaje* (Stacionnyj smotritel', 1972)

nagrađen je na tv-festivalu u Veneciji. Od njegovih kinemat. projekata ističu se *Sto dana poslije djetinjstva* (Sto dnei posle detstva, 1975, nagrada za režiju u Berlinu), poetična priča o odrastanju nakon rata, efektna vizualnog postupka koji je zamjetan i u filmu *Assa* (1988), krim. priči s elementima humornoga, o generaciji neadaptiranih obožavatelja tzv. teškometalnog rocka, temi dotad izbjegavanoj u sovj. kinematografiji.

Ostali važniji filmovi: *Jegor Buličov i drugi* (Egor Buličov i drugie, 1971); *Melodije bijelih noći* (Melodii beloi noči, 1977); *Spasitelj* (Spasitel', 1980); *Najbliža nasljednica* (Naslednica po prjamoi, 1982); *Tuđa, bijela i rosavi* (Čužaja, belaja i rjaboj, 1986).

SOPI, Agim, redatelj, scenarist i film. kritičar (1956). Studirao režiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Prvenstveno »čovjek kazališta«, zaposlen je u Pokrajinskomu narodnom pozorištu (*Teatri Popullor Krahinor*) u Prištini. Filmom se počinje baviti kao kritičar, dok kao redatelj i scenarist debitira socijalno-psihol. dramom *Čovjek od zemlje* (Njeriu prej dheu, 1984), o sudbinskoj vezanosti čovjeka (A. Shala) za rodno tlo.

An. Pet.

SPOTTISWOODE, Roger, am. redatelj i scenarist (Ottawa, 1945). Sin film. teoretičara — Raymonda S., karijeru otpočinje kao montažer. Isprva (60-ih godina) montira dokum. filmove i tv-programe, dok 70-ih godina radi za S. Peckinpa (Bijeg, 1972, i *Bivši prijatelj Kid*, 1973), W. Hilla (*Željezna šaka*, 1975) i dr. Nakon što je redatelj II ekipe u *Pasjim vojnicima* (1978) K. Reizsa, debitira filmom *Vlak strave* (Terror Train, 1979). Njegova su najuspjelija ostvarenja *U plamenu Nikaragoe* (Under Fire, 1983), o odnosu troje am. novinara koji prate posljednje dane Somozine diktature, i *Najbepša vremena* (The Best of Times, 1986), ekscentričan prikaz mentaliteta am. provincije. U ostalim, manje ambicioznim projektima zadovoljava se dokazivanjem red. profesionalizma (*Potjera/Bijeg padobranom* — The Pursuit of D. B. Cooper, 1980 /započeo B. Kulik/; *Pucaj da ubiješ* — Shoot to Kill/Deadly Pursuit, 1988; *Turner & Hooch*, 1989; *Air America*, 1990). Djeluje i kao (ko)scenarist za dr. redatelje (npr. 48 sati/Zavjera u San Franciscu, 1982, W. Hilla).

Ig. S.

STONE, Oliver, am. redatelj i scenarist (New York, 15. IX 1946). Polazio elitne škole, studirao na Yaleu. Kraće vrijeme u vojsci, potom (1968) upisuje New York University Film School (mentor mu je M. Scorsese). Njegov debitantski projekt *Otimačina* (Seizure, 1974), manje uspjeti film strave, iskazuje sklonost prema promišljanju priče, a manje prema njenoj realizaciji. Ugled stječe kao koscenarist *Ponoćnog ekspresa* (1978) A. Parkera; do sredine 80-ih godina bavi se samo scenaristikom: *Conan* (J. Milius, 1982), *Lice s ožiljkom* (B. De Palma, 1983), *Godina zmaja* (M. Cimino, 1985) i *8 milijuna smrti* (H. Ashby, 1986). God. 1986. režira 2 vrlo uspjela filma polit. tematike (nominacije za Oscar za scenarij): *Salvador*, o am. ekspanzionizmu u Srednjoj Americi, te *Platoon* — vod smrti (Platoon/Oscar za najbolji film i režiju), o vijetnamskom ratu i njegovim posljedicama (kao i kasnije *Roden 4. srpnja* — Born on the Fourth of July, 1989/Oscar za režiju). »Unutrašnjim« problemima SAD bave se dalji uspjesi *Wall Street* (1987) i *Noćni razgovori* (Talk Radio, 1988). Režira i na televiziji.

Ostali filmovi: *Ruka* (The Hand, 1981); *The Doors* (1991).

Ig. S.

STUHR, Jerzy, polj. glumac (Krakov, 18. IV 1947). Do 1970. studirao filologiju u Krakovu;

1972. apsolvirao na kaz. akademiji i ušao u angažman u Staro kazalište u Krakovu (kasnije nastupa i u varšavskim kazalištima). Na filmu od 1973. Izrazit karakterni glumac, afirmira se kao utjelovitelj »svijeta tjeskobe« K. Kieślowskog u filmovima *Mir* (1976), *Ožiljak* (1977) i osobito *Kinoamater* (1979), za što je nagrađen na polj. nacionalnom festivalu u Gdansku. U više filmova, u kojima je nastupio, surađivao je u pisanju dijaloga. Glumi i na televiziji (npr. tv-serija *Dekalog* K. Kieślowskog).

Ostale važnije uloge: *Bez narkoze* (A. Wajda, 1978); *Provincijski glumci* (A. Holland, 1978); *Iz jedne daleke zemlje* (K. Zanussi, 1981); *Rat svjetova* — *sljedeće stoljeće* (P. Szulkin, 1981); *O-bi, o-ba. Kraj civilizacije* (P. Szulkin, 1984); *Godina mrmog sunca/Godina sunčeva smirenja* (K. Zanussi, 1984).

To. K.

SUKOWA, Barbara, njem. glumica (Bremen, 2. II 1950). Apsovirala (1969) na Reinhardtovu seminaru u Zap. Berlinu. Karijeru otpočinje kao članica Westberliner Schaubühne, potom je angažirana u Darmstadtu, Bremenu, Frankfurtu a/M, Hamburgu i dr., a vrlo je zapažena i na igrama u Salzburgu. Na televiziji od 1976, velik uspjeh ostvaruje u tv-seriji *Berlin Alexanderplatz* R. W. Fassbindera. Na filmu debitira 1980, a najveće uspjehe ostvaruje iduće godine ulogom teroriste (prema životu G. Ensslin) u *Olovnom vremenu* M. von Trotta, za koju je nagrađena u Veneciji, te naslovnim u *Loli* R. W. Fassbindera, za koju je dobila godišnju film. nagradu SR Njemačke. God. 1986. za uvjerljivo je tumačenje Rose Luxemburg u istoimenom filmu M. von Trotta nagrađena u Cannesu, a iste godine nastupila je i u zapadnonjemačko-jugosl. koprodukciji *Zaljubljeni* J. Meerapfel. Kaz. karijeru pretpostavlja filmskoj i televizijskoj.

Ostale važnije uloge: *Lowci* (K. Makk, 1983); *Sicilijanac* (M. Cimino, 1987).

An. Pet.

SZAPOŁOWSKA, Grażyna, polj. glumica (Bydgoszcz, 19. IX 1953). Pohađala kaz. akademiju u Varšavi. Već kao studentica otpočinje kaz. i tv-karijeru, dok na filmu debitira 1977. Izrazito privlačna plavuša, široka raspona (od »dekorativnih« do karakternih uloga), već od početka karijere privlači i inozemne redatelje. Velik uspjeh postiže u madž. »ženskom filmu« (u ozračju Rakosijeva režima) *Zagrljeni pogledi* (K. Makk, 1982), a ugled potvrđuje suradnjom sa K. Kieślowskim: kao žena opsjednuta mrtvim suprugom (J. Radziwiłłowicz) u filmu *Bez kraja* (1984) i kao zavodnica nesposobna da voli u *Kratkom filmu o ljubavi* (1988).

Ostale važnije uloge: *80 husara* (S. Sara, 1977); *Miris zemlje* (D. Jovanović, 1978); *Veliki maher* (J. Machulski, 1982); *Hamussen* (I. Szabó, 1988).

Red.

Š

ŠEŠIĆ, Radmila, film. kritičarka i redateljica (Bjelovar, 13. VIII 1957). Iz kruga film. kritičara okupljenih oko sarajevskog časopisa »Sineast« (u kojem je kasnije i urednica), objavljuje od 1980; njeguje produbljen žurnalistički pristup film. djelu, s posebnim naglaskom na red. postupku. Suraduje i u dr. listovima i časopisima (npr. »Odjek«, »Filmska kultura«, »Oslobođenje« i »Lica«), te na radiju i televiziji. Kao članica sarajevskoga Akademskog kino-kluba realizirala je 5 eksp. amaterskih filmova, nagrađivanih na odgovarajućim festivalima (Novi Sad, Sarajevo, Samobor). Od 1982. je film. instruktorka Kino-saveza BiH.

M. Cvi.

ŠMIT, Branko (od 1989. u natpisima **Schmidt**), film. i tv-redatelj i scenarist (Osijek, 21. IX 1957). Kao srednjoškolač bavi se film. amaterizmom u osječkom Kino-klubu »Mursa«. Diplomirao režiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Već za studija režira vrlo zapažene tv-filmove *Rano sazrijevanje Marka Kovača* (1981), *Za sretno dane, Pišta Baci* (1982) i *Hildegard* (1983); za Televiziju Zagreb kasnije režira i tv-seriju za djecu *Operacija Barbarosa* (1989/90). Prvi mu je kinemat. film kratki igrani *Lula mira* (1987), dok za prvi cjelovečernji *Sokol ga nije volio* (1988) prema istoimenom kaz. komadu F. Sovagovića (s kojim je i koscenarist), dramatičnu kroniku ratnog i neposredno poratnog vremena u slavonskom selu, dobiva debitantsku nagradu na festivalu u Puli.

D. Mov.

ŠORAK, Dejan, redatelj i scenarist (Karlovac, 29. III 1954). Diplomirao na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Isprva radi na radiju i televiziji, potom (od 1979) režira srednjometr. filmove. U cjelovečernjoj produkciji debitira persiflažom vlasti i odmetništva u austroug. provinciji potkraj I svj. rata *Mala plačka vlaka* (1984), dok u melodramski intoniranom *Oficiru s ružom* (1987, nagrada za scenarij na festivalu u Puli) oblikuje tragičnu priču o poratnoj ljubavi građanske udovice i mladoga partizanskog oficira (K. Pajić i Ž. Laušević); oba su djela postigla — za domaće prilike — visoku gledanost. Samo svomu 3. filmu *Najbolji* (1988), iz voj. života prema predlošku S. Kovačevića, nije i scenarist. U *Krvopijcima* (1989) okušava se — rijetkost u domaćim okvirima — u žanru filma strave.

Dr. II.

ŠOVAGOVIĆ, Filip, glumac (Zagreb, 13. IX 1966). Sin → Fabijana Š. Na filmu debitira već nakon 1. godine Akademije dramskih umjetnosti u Zagrebu: kao naočiti seoski momak igra gl. ulogu tragične žrtve rata u filmu *Sokol ga nije volio* (B. Smit, 1988), te sporednu u *Zivotu sa stricem* (K. Papić, 1988). Kao izraziti protagonist potvrđuje se likovima romant. prijestupnika u urbanim krim. filmovima *Diploma za smrt* (Z. Tomić, 1989) te *Hamburg Altona* (omnibus, 1989), gdje njegov junak nimalo slučajno nosi nadimak »Bogart«. Igra i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Caruga* (R. Grlić, 1991).

D. Mov.

SPRAJC, Božo, redatelj, scenarist i glumac (Kranj, 19. XII 1947). Diplomirao glumu (1970) i apsolvirao režiju (1974) na Akademiji za gledalište, film, radio in televiziju u Ljubljani. Od 1977. glumac Slovenskega narodnog gledališča u Ljubljani (povremeno glumi i na filmu). Kao redatelj i scenarist zanima se društvenokritičkim temama: u dokum. filmovima (*Bog neka nas čuva revolucije i crvene poplave*, 1975), tv-serijama (*Ante*, 1982), te posebno cjelovečernjim igr. projektima (*Dah* — Dih, 1983; *Otpadnik* — Odpadnik 1988; *Decembarske kiše* — Decemberski dež, 1990), među kojima se izdvaja prvenac *Grč* (Krč, 1979), o besperspektivnosti životarenja u provinciji, koji je — i tematikom, i zbog za to vrijeme slobodnih ljubavnih scena — izazvao oštra osporavanja.

Lj. N.

ŠTIGLIC, Tugo, redatelj (Ljubljana, 8. XI 1946). Sin → France Š. Završivši (1974) povijest umjetnosti u Ljubljani, asistent redatelja u Viba filmu. Film. karijeru zapravo je otpočeo već kao dječji glumac u očevu filmu *Dolina mira* (1956). Režira isprva dokum. filmove (npr. *Kozolec*, 1983, i *Kasač*, 1984), dok je za srednjometr. igrani film *Moj premalo slavni stric* (1986) dobio više slov. priznanja (npr. Nagradu »Metod Badju-

ra«). Svojim cjelovečernjim projektima *Ljeto u školjci* (Poletje v školjki, 1986), nagrađivanim na više međunar. festivala, i *Ljeto u školjki II* (Poletje v školjki II, 1988) u slov. kinematografiju uvodi novi žanr — (omladinsku) muz. komediju. Lj. N.

ŠTRLJIĆ, Milan, glumac (Tordinci kod Vinkovaca, 22. III 1952). Diplomirao glumu na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu. Na filmu od 1975 (*Poznajete li Pavla Pleša* J. Aćina i dr.). Naočit, intenzivne fiz. prisutnosti u kadru, glumi likove izrazito polarizirane na negativne (npr. dubrovački gospodar koji staje na stranu tal. okupatora u *Okupaciji u 26 slika*, 1978, L. Zafranovića i alb. iredentist u *Opasnom tragu*, 1984, M. Stamenkovića) i pozitivne (npr. inspektor emotivno upleten u okvire slučaja koji istražuje u *Kraljevoj završnici*, 1987, Z. Tomića) — najčešće iz urbane sredine (izuzetak je uloga seoskog mladića koji dolazi u sukob s ocem zbog ljubavi sa gluhošnj. devojkom u filmu *Hoću živjeti*, 1982, M. Mikuljana). Za sporednu ulogu bolesnog pjesnika-bomea u *Savamali* (1982) Z. Mitrovića nagrađen je Zlatnom arenom na festivalu u Puli. Glumi i na televiziji.

Ostale važnije uloge: *Letači velikog neba* (M. Arhanić, 1977); *Boško Buha* (B. Bauer, 1978); *Svetozar Marković* (E. Galić, 1980); *Visoki napon* (V. Bulajić, 1981); *Zalazak sunca* (K. Viček, 1982); *Igmanski marš* (Z. Sotra, 1983); *Pazi šta radiš/Maturanti* (M. Jelić, 1984); *Grozница ljubavi* (V. Radovanović, 1984); *Crveni i crni* (M. Mikuljan, 1985); *Bal na vodi* (J. Aćin, 1986); *Lager Niš* (M. Stamenković, 1987); *Lutalica* (Z. Čalić, 1987); *Hajde da se volimo* (A. Đorđević, 1987); *Špijun na štiklama* (M. Jelić, 1988); *Sulude godine* (Z. Čalić, 1989); *Glupi barut* (B. Čengić, 1990).

S. Mš.

T

TADIC, Radovan (pr. ime **R. Tadić**), franc. redatelj hrv. podrijetla (Zagreb, 30. VIII 1949). Bratić → Zorana T. Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Isprva film. kritičar, potom asistent K. Papića; debitira kratkometr. filmom *Poslijepodnevne igre* (1968). God. 1969. odlazi u Pariz, gdje se bavi raznim poslovima (prodavač, noćni portir, šef recepcije, kino-operator). Stupivši u am. tvrtku za propagandni film, kao redatelj, snimatelj i montažer realizira više stotina spotova. Zanimanje franc. javnosti pobuđuje dokum. filmom *Gospodin Marco* (Monsieur Marco, 1983) o pariškom klošaru; zanimanje za marginalce iskazuje i *Malim princem* (Un petit prince, 1985), nominiranim za César u konkurenciji dokum. filma. Filmom godine proglašen je njegov kratki igrani *Konzultacija* (La consultation, 1986, 20 min), u kojem psihijatra »glumi« majmun. Njegov prvi cjelovečernji film *Greška mladosti* (Erreur de jeunesse, 1989), u kojem — s mnogo filmskih referenci — govori o marginalcima u miljeu karakterističnoga pariškoga stambenog zdanja, dobio je u Cannesu dvije značajne nagrade.

Pe. K.

THOMSON, Alex, brit. snimatelj (London, 12. I 1929). Član B. S. C. Na filmu od 1946. u raznim svojstvima. Direktor fotografije od 60-ih godina; većinom radeći (i u SAD) na komerc. projektima i televiziji (tv-nagrada Emmy 1979), povremeno se ističe zanimljivim snim. ostvarenjima: *Ljubavne igrarije* (1967) i *Alfred Veliki* (1969) C. Donnera, *Razred gospođice MacMichael* (1979) S. Narizzana, *Excalibur* — *mač kralja Artura* (1981) J. Boorman, gdje je za stiliziranu fotografiju kojom stvara bajkovitu, fantastičku atmosferu

nominiran za Oscar, *Eureka* (1982) N. Roega, *Legenda* (1985) R. Scotta, *Godina zmaja* (1985) i *Sicilijanac* (1987) M. Cimina, *Duet za solisticu* (1986) A. S. Mihalkova-Končalovskog, *Utjerivač duhova* (1988) N. Jordana i dr. Često je i snimatelj II ekipe u prestižnim projektima: *Čovjek koji je htio postati kralj* (1975) J. Hustona, *Sedampostotna otopina* (1976) H. Rossa, *Superman* (1978) R. Donnera i dr.

K. Mik.

TOMAŠIĆ, Anton, redatelj (Gradac v. Beli Krajin, 26. IV 1937). Apsolvent Akademije za gledalište, film, radio in televiziju u Ljubljani, od 1966. režira na ljubljanskoj televiziji. Među njegovim brojnim i raznovrsnim tv-radovima izdvaja se gigantski (nedovršeni) projekt — film i tv-serija *Dražgoška bitka* (1979/80), tada velik financ. i polit. skandal u Sloveniji. Realizirao je i 2 cjelovečernja kinemat. filma: suvremenu dramu o nedostatku ljudske komunikacije *Kormoran* (1986) prema scenariju B. Cavazze (i gl. glumca), te film za djecu *Sasvim pravi gusar* (Čisto pravi gusar, 1987, i tv-serija).

Lj. N.

TOMIĆ, Vladimir, film. kritičar (Zagreb, 6. X 1952). Diplomirao sociologiju (1978) u Zagrebu. O filmu piše od poč. 70-ih godina (Radio-Zagreb, omladinski tisak); kasnije je suradnik film. časopisa »Film«, te brojnih dr. listova različita profila. Od 1976. urednik za igr. film Filmske redakcije Televizije Zagreb; surađuje u emisiji 3, 2, 1... *kreni*, a sa N. Polimcem autor je i voditelj emisija *Moderna vremena* (I program) i *Vrtoglavlica* (III program). Poč. 80-ih godina intenzivno radi na III programu Radio-Zagreba (oko 50 monote-matskih jednosatnih emisija o filmu), a krajem desetljeća postaje urednik video-produkcije Jugotona.

Da. Mć.

TOMIĆ, Živorad, redatelj, scenarist i film. kritičar (Zagreb, 15. VI 1951). Nakon studija na Filozofskom fakultetu i Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu bavi se film. kritikom (časopis »Film«, Radio-Zagreb), radi kao urednik u redakciji film. programa Televizije Zagreb, te režira dokum. tv-programe. Kao kritičar zastupa žanrovski pristup, pa i kao redatelj debitira pričom o bračnom odnosu koji prerasta u thriller odn. film osvete — *Kraljeva završnica* (1987, i koscenarist /sa N. Pakićem/). Tečnim ritmom i preciznim razvojem priče odlikuje se i *Diploma za smrt* (1989, i koscenarist /sa Z. Bručićem/), ponovno suvremene tematike (u žanru krim. filma) — o usponu i padu mladih intelektualaca (Fi. Sovagović i R. Zidarić) »uvučeni« u svijet zagrebačkog podzemlja.

Dr. II.

TORNATORE, Giuseppe, tal. redatelj i scenarist (Bagheria, 1956). Iz siromašne sicilijanske obitelji. Debitantskim ostvarenjem *Mafijaš* (II camorra, 1987) pobuđuje pažnju kritike i ostvaruje zavidan komerc. efekt. Idući projekt *Novo kino »Paradis«* (Nuovo cinema Paradiso, 1988) u početku prolazi posve nezapaženo; međutim, ova priča s neorealist. elementima i filmskim film posvetama, u kojoj prikazuje odrastanje dječaka u sicilijanskom selu nakon II svj. rata usporedno sa životom kina i njegove publike, nakon sudjelovanja na više međunar. festivala postaje jedan od najnagrađivanijih tal. filmova svih vremena (Zlatna palma u Cannesu, evr. nagrada Felix, franc. nagrada César za najbolji strani film, am. nagrade Golden Globe i Oscar za najbolji film izvan engl. jezičnog područja itd.), oživljujući u svijetu zanimanje za novu tal. kinematografiju. Nakon toga realizira film *Svi su dobro* (Stanno tutti bene, 1990), o putovanju jednog umirovljenika (M. Mastroianni) Italijom. Svojim je projektima najčešće i (ko)scenarist.

B. Vid.

TRBULJAK, Goran, snimatelj (Varaždin, 21. IV 1948). Studirao grafiku na Akademiji likovnih umjetnosti, diplomirao kameru (1978) na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Kratkometr. filmove snima od 1979 (za *Dom*, 1980, Lj. Janković nagrađen je na festivalu u Beogradu 1981), a igrane od 1980 (*Izgubljeni zavičaj* A. Babaje). Stilizirana crno-bijela fotografija je gl. obilježje *Ritma zločina* (1981) Z. Tadića, kojem je snimio 5 (od 6) filmova; za fotogr. dočaravanje tjeskobne atmosfere u *Snu o ruži* (1986) nagrađen je u Puli Zlatnom arenom (osvojio ju je i za realist. fotografiju *Ranog snijega u Münchenu*, 1984, B. Žižića). Bavio se i film. scenografijom, te djelovao kao graf. urednik časopisa »Film«. Predavač je na Odsjeku filmskog i tv-snimanja zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti.

Ostali važniji filmovi: *Vlakom prema jugu* (P. Krelja, 1981); *Treći ključ* (Z. Tadić, 1983); *Anticasanova* (V. Tadej, 1985); *Ljubavna pisma s pređumišljajem* (Z. Berković, 1985); *Obećana zemlja* (V. Bulajić, 1986); *Oficir s ružom* (D. Sorak, 1987); *Otpadnik* (B. Šprajc, 1988); *Sokol ga nije volio* (B. Smit, 1988); *Krvopijci* (D. Sorak, 1989); *Čovjek koji je volio sprovođe* (Z. Tadić, 1989); *Orao* (Z. Tadić, 1990); *Kontesa Dora/Dora Pejačević* (Z. Berković, 1990). Mar. S.

TRPKOVA, negdje **Trpkovska**, **Sinolička**, glumica (Skoplje, 22. VII 1965). Završila (1984) Fakultet za dramski umetnost u Skoplju; iste je godine angažirana u tamošnjemu Makedonskom narodnom teatru. Njezina neposrednost i smisao za humor do punog izražaja dolaze u tv-seriji *Razbarušena azbuka* iz 1985, što joj donosi ulogu sestre dvojice zavađene braće, koja pokazuje razumijevanje za obojicu, u filmu *Srećna nova 1949.* (1986) S. Popova. I međunar. ugled stječe gl. ženskom ulogom mlade zaljubljene Cigančice u *Domu za vešanje* (1988) E. Kusturice, u kojem se ističe diskretnim lirizmom i iznijansiranim psihol. transformacijama. G. Va.

TUCAKOVIĆ, Dinko, redatelj i film. kritičar (Zenica, 7. VI 1960). Diplomirao film. i tv-režiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu — cjelovečernjim igr. filmom *Sest dana juna* (1985), o pokušaju grupe mladih ljudi da se — u miljeu bosanske provincije (1968) — integri- raju u društvo. Bavi se i kratkometr. filmom (*Piknik*, 1982; *Džon Alonzo*, 1986; *Bernisa*, 1990), a režira i na televiziji. Kritičarsku aktivnost otpočinje 1981. u časopisu »Džuboks«, a kasnije objavljuje i u »Književnoj rečici«, »Književnim novinama«, »Književnosti«, »Startu«, »Ritmju«, »Filmskoj kulturi«, pariškom »Positifu« i dr. Njegove kritike i eseji odlikuju se — uz erudiciju — sklonošću prema žanrovskom filmu. Da. Mć.

TURKOVIĆ, Boris, snimatelj (Duga Resa, 6. XII 1953). Diplomirao kameru (1978) na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Iskustvo stječe kao asistent snimatelja, te snimaju- ci reklamne filmove. Fotografija u kojoj domini- raju tamni valeri i impresivni koloristički efekti (dijelom po uzoru na → R. Burksa), te minimalni pokreti kamere znatno pridonose atmosferi neiz- vjesnosti u njegovu debitantskom igr. filmu *Kra- ljeva završnica* (Z. Tomić, 1987). U *Zlikovcima* (F. Slak, 1988) dokumentarističku fakturu ostva- ruje uporabom krupnog zrna i »prljavom« foto- grafijom, nostalgичni ton *Zivota sa stricem* (K. Pa- pić, 1988) postiže s pomoću »mekog« osvjetljenja i nezasićenih boja, dok u *Donatoru* (V. Bulajić, 1989) dominiraju »slikarske kompozicije« kadro- va te manji broj rasvjetnih tijela. Susnimatelj je *Decembarških kiša* (1990) B. Sprajca. Mar. S.

TURNER, Kathleen, am. glumica (Springfield, Missouri, 19. VI 1954). Kći diplomata, školuje se u ekskluzivnim školama (i u Londonu); po očevoj smrti vraća se u SAD, gdje pohađa sveučilišta Southwest Missouri State pa Maryland (diplomira povijest umjetnosti). Glum. karijeru otpočinje u New Yorku tv-reklamama i *off-Broadway* pred- stavama, potom glumi u tv-seriji *Doktori*. Na filmu debitira gl. ulogom zločinke u thrilleru *Tjelesna strast* (L. Kasdan, 1981), a popularnost joj raste nakon 4. filma *Lov na zeleni dijamant* (R. Zemeckis, 1984). Viša od 180 cm, vitka, du- guljasta lica izražajnosti prilagodljive u rasponu od suptilne do provokativne, pa i vulgarnije pri- vlačnosti, bez izraženijega glum. stila ali sposobna za diskretne preobrazbe i izgleda i ponašanja, ujedno jedina am. glumica 80-ih godina koja zrači nedokučivošću (čime asocira na klas. zvijezde u tipu → vampa), pažljivo bira uloge koje odgo- varaju takvom *imageu*: osoba ambigviteta karaktera i osjećajnosti i/ili u ambigvitetnim situacijama. Vodeća am. zvijezda novijeg vremena, osobito se istaknula likom žene suočene sa svojom prošlošću u filmu *Peggy Sue se udala* (F. F. Coppola, 1986, nominacija za Oscar), te u komerc. hitu — crnoj bračnoj komediji »*Rat ruža*« (D. De Vito, 1989). »Posudila je glas« gl. ženskom anim. liku u filmu *Tko je podvalio zeki Rogeru?/Roger Rabbit* (R. Ze- meckis, 1988).

Ostale važnije uloge: *Zločin iz strasti* (K. Rus- sell, 1984); *Čast Prizzijevih* (J. Huston, 1985); *Julija i Julija* (P. Del Monte, 1987); *Promijenjeni kanali* (T. Kotcheff, 1988); *Slučajni turist* (L. Kas- dan, 1988). An. Pet.

U

ULMER, Gregory L., teoretičar filma. Prouča- valac franc. poststrukturalističke knjiž. kritike, 1985. objavio knjigu *Primijenjena gramatologija* (Applied Grammatology), u kojoj se bavi primje- nom Derridaovih teorija na značajne sisteme ide- acije i izražavanja našeg vremena (Lacan, Beuys, Eijzenštejn). Podvrgavajući sumnji Metzovu semi- ologiju, kritizira je zbog »odricanja filmu svojstva semiološkog sistema«, jer ovaj tvrdi da medij govori o svijetu s pomoću »lutiska stvarnosti« što ga ostvaruje pokretna slika. U. se izjašnjava za stav da je on »pismo«, tj. znakovna proizvodnja, prije nego predstava stvarnosti. To dokazuje Ej- zenštejnova »intelektualna montaža«, nagovještaj Derridaova »načela hijeroglifa«, koji je idealna ravnoteža između ideografije i simbolizma. Du. S.

V

VALIĆ, Dare, glumac (Banja Luka, 20. III 1941). Apsolviravši na Akademiji za gledalište, film, radio i televiziju u Ljubljani, od 1971. glumac Slovenskega narodnog gledališta. Na fil- mu debitira gl. ulogom u *Petoj zasjedi* (1968) F. Kosmača, no 70-ih godina igra sporedne uloge, uglavnom negativaca (*Kad dođe lav*, 1972, i *Bijele trave*, 1976, B. Hladnika, *Udovica Karolina Za- šler*, 1976, M. Klopčiča, te *Mangupi*, 1977, J. Bev- ca). Film. djelatnost intenzivira 80-ih godina ka- rakternim likovima (npr. *Alal takvo sunce*, 1984, J. Kavčiča, *Christophoros*, 1985, A. Mlakara, *Dok- tor*, 1985, V. Duletića, *Ljeto u školici*, 1986, T. Šti- glica i *Živjela sloboda!*, 1987, R. Ranfla). Mnogo nastupa i na televiziji. Lj. N.

VEJNOVIĆ, Sanja, glumica (Zagreb, 8. VIII 1961). Debitira sa 14 godina u jednoj tv-drami B. Ivande; isti autor omogućuje joj i film. debi — ulogom dječaka — u *Prijekom sudu* (1978).

Iako upisuje Filozofski fakultet u Zagrebu, posve- ćuje se film. i tv-glumi. Gl. i veće sporedne uloge tumačila je u filmovima *Zivi bili pa vidjeli* (B. Ga- mulin i M. Puhlovski, 1979), *Banović Strahinja* (V. Mimica, 1981), *Visoki napon* (V. Bulajić, 1981), *Kraljevski voz* (A. Đorđević, 1982), *O po- kojniku sve najljepše* (P. Antonijević, 1984) i *Varli- vo leto 68* (G. Paskaljević, 1984). Sudjeluje i u ko- produkcijskim projektima, od kojih je najvažniji tur. tv-serija *Hadži Aris Bej* (1983–85), u kojoj je igrala gl. ulogu. D. Mov.

VITEZ, Zlatko, glumac (Varaždin, 22. VI 1950). Nakon studija glume na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu član DK »Gavella«, u kojem — uz kraći prekid — provodi najveći dio glum. staža; istodobno nastupa i na dr. scenama u Zagrebu i Hrvatskoj. God 1975. osniva putuju- ću kaz. družinu *Histrion*, u kojoj je glumac, reda- telj i organizator. Za svoj doprinos kazalištu na- građen je Nagradom »Dubravko Dujšin«. Na fil- mu nastupa rijetko, ali u gl. ulogama, tumačeći suvremene urbane likove (*Vlakom prema jugu*, 1981, P. Krelje; *Zločin u školi*, 1982, B. Ivande; *Ljubavna pisma s pređumišljajem*, 1985, Z. Berko- vića); sporednu je igrao u *Steli* (1990) P. Krelje. Glumi i na televiziji (npr. naslovna uloga u dvodi- jelnom tv-filmu *August Senoa*, 1981, R. Sremeca). Dr. II.

VRHOVEC, Boštjan, redatelj (Ljubljana, 8. XI 1949). Započeo studij komparativne knji- ževnosti i slavistike, potom (1970–76) studirao režiju na Akademiji za gledalište, film, radio in- televiziju u Ljubljani. God. 1979–89. redatelj prop- agandnih filmova u Studio marketingu i Delu, potom u slobodnom statusu. Uz niz namjenskih filmova za ljubljanski DDU Univerzum, realizi- rao je i cjelovečernje igr. projekte *Godine odluke* (Leta odločitve, 1984) suvremene obiteljske tema- tike, te psihol. dramu s elementima krim. filma *Netko drugi* (Negdo drugi, 1989). Lj. N.

W

WATERS, John, am. redatelj (Baltimore, 1946). Nakon što su mu roditelji 1963. kupili film. ka- meru, iduće godine snima svoj prvi kratkometr. film; u sljedećem kratkometr. projektu *Rimske svijeće* (Roman Candles, 1966) debitira Divine, njegov ubuduće stalni glumac. Svojim cjelovečern- njim filmovima, uvijek niskobudžetnima (prvi realizira za samo 2100 dolara), zadobija zvučnu titulu »majstora lošeg ukusa«, što će ga pratiti i kad počne raditi s više sredstava. Njegov najpoz- natiji film *Ružičasti flamingosi* (Pink Flamingos, 1972), snimljen za 12000 dolara, stječe kult-status te se u New Yorku i Los Angelesu prikazuje 8 godina bez prestanka. Nakon još nekoliko fil- mova zapaženih po »odsutnosti scenarija«, bizar- nim likovima i »favoriziranju ružnog«, W. 80-ih godina realizira nešto konvencionalnije projekte kao *Poliester* (Polyester, 1981), *Lak za kosu* (Hair- spray, 1988), i *Plači, draga* (Cry Baby, 1989). Jedan od najoriginalnijih i najnepredvidljivijih am. sineasta, njegovi su projekti odnedavna ušli u Muzej filmske umjetnosti u Middletownu.

Ostali važniji filmovi: *Svijet smeća* (Mondo Trasho, 1969); *Umnoženi manijaci* (Multiple Ma- niacs, 1970); *Nevolja se zove žena* (Female Trou- ble, 1974); *Očajno življenje* (Desperate Living, 1977). Dr. Je.

WILLIAMS, Robin, am. glumac (Chicago, Illi- nois, 21. VII 1952). Napušta studij polit. znanosti i upisuje glumu u New Yorku (Juilliard). Isprva komičar u noćnim klubovima (čime se i danas

bavi), popularnost stječe u znanstvenofantastičnoj tv-seriji *Mork i Mindy*. Na filmu debitira naslovnim likom u ekranizaciji popularnog stripa *Popaj* (R. Altman, 1980). Najveći uspjeh (nominacije za Oscar za gl. ulogu) postiže filmovima *Dobro jutro, Vijetname* (1987) B. Levinsona i *Društvo mrtvih pjesnika* (1989) P. Weira: u prvom tumači disc-jockeyja koji preko radija anarhičnim humorom zabavlja am. vojsku pa dolazi u sukob s pretpostavljenima, a u drugom slobodoumnog predavača književnosti na represivno ustrojenom am. koledžu 50-ih godina. Nizak i ne odveć privlačan, osvaja improvizatorskim sposobnostima i verbalnom duhovitošću iza koje se kriju toplina i ljudskost. Izdao je više ploča s komičarskim materijalima. Sve češće glumi i u kazalištu (npr. *U očekivanju Godota* S. Becketta, u režiji M. Nicholasa i uz S. Martina).

Ostale važnije uloge: *Svijet po Garpu* (G. R. Hill, 1982); *Preživjeli* (M. Ritchie, 1983); *Moskva na Hudsonu* (P. Mazursky, 1984); *Najljepša vremena* (R. Spottiswoode, 1986); *Čovjek s Cadillacom* (R. Donaldson, 1990).

B. Vid.

WILSON, George M., američki teoretičar filma. Profesor filozofije (Johns Hopkins u Baltimoreu), pisac djela *Pripovijedanje svjetlošću. Studije o filmskoj točki gledišta* (Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View, 1986), u kojem ne priznaje postojanje »naratora« u filmu i, polemizirajući sa B. Kavinom, odriče strukturu film. teksta svojstvo subjekta naracije. Filmska → *točka gledišta*, s pomoću koje gledalac čita poruku, uobličuje se primjenom njegova iskustva na kontekst djela na osnovi triju »dimenzija epistemološkog pristupa«: *epistemološke distance* od uobičajenih navika pri opažanju i uvjerenja »zdravog razuma« (što obuhvaća kako prirodu i ponašanje ekstrakinemat. svijeta i načine na koje ove primamo, tako i »poznavanje tehnike i konvencija filmskog narativa i naracijek«), *epistemološke pouzdanosti* informacija koje se gledaocu neposredno nude i kompleksa »zaključaka što svesno ili nesvesno proizilaze iz prikazanog mnoštva« i, najzad, *epistemološkog autorieta* informacija koje sâm gledalac stječe i informacija o istoj stvari kojima raspolaže jedna ili više ličnosti iz priče.

Du. S.

WINGER, Debra, am. glumica (Cleveland, Ohio, 17. V 1955). Mađarsko-žid. podrijetla, sa 16 godina odlazi u Izrael (gdje živi u kibucu i služi u vojsci); po povratku u SAD pohađa sveučilište California State. Glum. karijeru otpočinje na televiziji, dok na filmu debitira 1976. Prvu gl. ulogu dobiva u *Gradskom kauboju* (J. Bridges, 1980) kao partnerica J. Travolte, dok najveće uspjehe (i nominacije za Oscar) postiže kao djevojka pitomca zrakoplovnog učilišta (R. Gere) u *Oficiru i džentlmenu* (T. Hackford, 1982) i kći gl. junakinje (Sh. MacLaine) oboljela od raka u *Vremenu nježnosti* (J. L. Brooks, 1983). Kasnije se preorijentirala na tip → mondenke: npr. kao novinarka odn. agentica FBI-a u *Crnoj udovici* (B. Rafelson, 1987) i *Skakavcu* (Costa-Gavras, 1988). Do 1990. igrala je u petnaestak filmova.

Ostale važnije uloge: *Mikeovo umorstvo* (J. Bridges, 1984); *Orao zakona* (I. Reitman, 1986); *Dogodilo se u raju* (A. Rudolph, 1987); *Svatko pobjeđuje* (K. Reisz, 1989); *Čaj u pustinji* (B. Bertolucci, 1990).

An. Pet.

X

XIE JIN, kin. redatelj (Shao Hsing, 1923). Za jap. okupacije napušta Shanghai i studira na Nacionalnom institutu dramskih umjetnosti u provinciji Szechwan. Na filmu od 1948. kao asistent

redatelja, režira od 1953 (do 1990. realizirao je više od 20 filmova /4 u korežiji/). U prvoj fazi radi u različitim žanrovima: djela kojima je podloga kin. kulturna tradicija, ali i ona u kojima se veliča socijal. preobražaj kin. društva. Nakon kult. revolucije potvrđuje se kao jedan od najautentičnijih kritičara zbivanja u proteklom razdoblju, osobito filmom *Gradič lotosa* (Furong zhen, 1986), djelom dramatične siline i iskrenog humanizma. Redatelj izuzetnog senzibiliteta, uživa velik ugled na Zapadu (osobito u Francuskoj).

Ostali važniji filmovi: *Pogrebna kruna u podnožju planine* (Gaoshan xia de huahuan, 1984); *Posljednji aristokrati* (Zuihonde guizu, 1990).

Z

ZDRAVIĆ, Andrej, redatelj eksp. filmova (Ljubljana, 2. II 1952). Nakon studija povijesti umjetnosti i etnologije u Ljubljani odlazi u SAD, gdje (u Buffalu) 1980. diplomira film i zvuk. Ostaviš ondje, vrlo se uspješno bavi eksp. filmom (npr. *Dah — Breath*, 1976; *New York: 5 studija* — *New York: Five Studies*, 1979; *Dom*, 1979; *Vezuv* — *Vesuvio*, 1981; *Svi sveti* — *Vsi sveti*, 1981; *Anastomosis*, 1982; *Airborne*, 1987; *Kres*, 1987; *Ocean*, 1989). Njegovi su radovi obuhvaćeni u značajnim izložbama *20 godina američkog S-8 filma* (New York 1981) i *10 godina živog filma* (New York 1982).

Lj. N.

ZEMECKIS, Robert, am. redatelj i scenarist (Chicago, 1952). Studirao film na sveučilištu Southern California; usporedno je djelovao kao tv-montažer. Zaposlivši se u kompaniji Universal, upoznaje S. Spielberga, koji postaje izvršni producent njegova red. debija *Sašavi dan — Beatlesmanija* (I Wanna Hold Your Hand, 1978). Suradnju sa Spielbergom nastavlja i dalje: većinom u »lakšim« žanrovima (komedija, pustolovni film), ali s podtekstom koji ponekad nadilazi osnovne žanrovske odrednice. Veliki komerc. uspjeh ostvaruje pustolovnim filmom *Lov na zeleni dijamant* (Romancing the Stone, 1984), koji i nadmašuje trilogijom *Povratak u budućnost* (Back to the Future, 1985/1989/1990). Sklon izazovima, u filmu *Tko je podvalio zeki Rogeru?/Roger Rabbit* (Who Framed Roger Rabbit?, 1988), *hommageu* tradiciji → crnog filma, ostvaruje gotovo savršeni spoj igr. i anim. filma (→ R. I. WILLIAMS). Sa B. Galeom napisao je scenarije za većinu svojih filmova, a radi i za dr. redatelje (npr. 1941. *Luda invazija na Californiju*, 1979, S. Spielberga).

Ostali filmovi: *Položna kola* (Used Cars, 1980).

Ig. S.
ZIMONIĆ, Krešimir, animator i redatelj (Đurđenovac, 21. II 1956). Pohađao Školu primijenjene umjetnosti i Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Od sredine 70-ih godina ilustrator, potom vrlo uspješan karikaturist (nagrađivan na Svjetskoj izložbi karikature u Montrealu) i crtač stripova (vezan i uz grupu Novi kvadrat). Pokretač je i umj. voditelj Salona jugoslavenskog stripa u Vinkovcima, urednik strip-magazina »Patak« i predsjednik Društva autora stripa Hrvatske. Na filmu debitira 1979. kao animator i gl. crtač u *Kuginoj kući* Z. Pavlinića. Prvi mu je autorski projekt nostalgični *Album* (1983), djelo suptilne osjećajnosti (kao i kasnije *Leptiri*, 1988); uspjeh postiže i filmovima *Utakmica* (1987) i *Krug* (1989). Nagrađivan je na festivalima u Zagrebu, Beogradu, Annecyju, Madridu i dr., te dobitnik Nagrade »Sedam sekretara SKOJ-a« i Nagrade »Vladimir Nazor« (godišnja).

Dr. II.

ZITZERMANN, Bernard, franc. snimatelj (Nice, 19. VI 1942). Pohađao film. odjel ugledne Ecole de Vaugirard. Isprva asistent snimatelja

(npr. É. Beckera), potom snimatelj dokum. filmova (uspješna suradnja sa F. Rossifom: *Životinje*, 1963; *Braque ili drugo vrijeme*, 1974; *Dvojlja svetkovina*, 1976). Od sredine 70-ih godina i na igr. filmu, podjednako je uspješan spektakularnom fotografijom (npr. film i tv-serija *Molière*, 1978, A. Mnouchkine /nagrađen Césarom/), kao i gotovo dokumentarističkom, snimanom u eksterijeru (npr. *Doušnica*, 1982, B. Swaima).

Ostali važniji filmovi: *Za nas dvoje* (C. Lelouch, 1979); *Bankarica* (F. Girod, 1980); *Dodi k meni, stanujem kod djevojke* (P. Leconte, 1981); *Veliki brat* (F. Girod, 1982); *No Man's Land* (A. Tanner, 1985); *Zaljubljen čovjek* (D. Kurys, 1987); *Ako se sunce ne vrati* (C. Goretta, 1987); *Pobunjenici* (Ph. de Broca, 1988); *Francuska revolucija* (R. Enrico i R. T. Heffron, 1989, 2. dio).

K. Mik.

ZORANOVIC, Mirjana, redateljica i scenaristica (Tuzla, 5. VIII 1952). Diplomirala književnost i teatrologiju na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Prvi dokum. film *Soko* režira 1980. Mahom prema vlastitim scenarijima, bavi se prikazom individualnih ljudskih sudbina; najveće uspjehe ostvaruje filmovima *Ana* (1984) i *Marija* (1988), o složenom položaju žene-radnice u patrijarhalnoj sredini. Osobine njezina stila su jasnoća fotogr. iskaza (česti snimatelj M. Mustafić) i odsutnost komentara u prvom planu. Nagrađivana je na više festivala kratkometr. filma.

Ostali filmovi: *Premijera* (1981); *Priča za odrasle* (1982); *Revizor* (1983); *Oni* (1985); *Žene sa rijeke* (1986); *Običan dan* (1987); *Jedan život* (1989).

M. Cvi.

Ž

ŽIVKOVIĆ, Milan, redatelj i scenarist (1948). Filmom se počinje baviti kao kinoamater 1966. Diplomiravši na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, od 1972. na filmu profesionalno djeluje kao dramaturg, scenarist i pomoćnik redatelja. Redatelj je i (ko)scenarist prvoga jugosl. »rock'n'roll filma« *Crna Marija* (1986), tzv. novokomponovane komedije *Tesna koža 2* (1987), jednoga od najgledanijih jugosl. filmova uopće, te kombinacije krim. filma i thrillera *Drugi čovjek* (The Other Man, 1989), koprodukcija sa SAD) ambijentiranog u »svijetu filma«.

Red.

ŽIVKOVIĆ, Radmila, glumica (Kruševac, 14. I 1953). Diplomirala glumu na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu. Na filmu debitira gl. ženskom ulogom seljančice u *Naviku* (1975) J. Živanovića. Plavokosa, punijeg stasa, upečatljive pojave i široka glum. raspona, igra uglavnom veće sporedne uloge u filmovima raznih žanrova: najčešće žene sa sela ili nižega soc. statusa u urbanoj sredini — bilo da to znači gubitništvo i stalnu borbu sa životom (*Uvek spremne žene*, 1987, B. Baletića) ili pak oštrinu, grubost i beskrupuloznost (*Kuduz*, 1989, A. Kenovića). Za sporednu ulogu u *Sabirnom centru* (1989) G. Markovića nagrađena je na festivalu u Puli Zlatnom anenom. Uspješno nastupa i u kazalištu te na televiziji, a bavi se i pjevanjem.

Ostale važnije uloge: *Aller retour* (A. Petković, 1978); *Poseban tretman* (G. Paskaljević, 1980); *Splav međuze* (K. Godina-Aćimović, 1980); *Crveni konj* (S. Popov, 1981); *Laf u srcu* (M. Milošević, 1981); *Sok od šljiva* (B. Baletić, 1981); *Još ovaj put* (D. Kresoja, 1983); *O pokojniku sve najljepše* (P. Antonijević, 1984); *Debeli i mršavi* (B. Prelić, 1985); *Strategija švarke* (Z. Lavanić, 1987); *Već viđeno* (G. Marković, 1987); *Čavka* (M. Radivojević, 1988); *Poltron* (B. Prelić, 1989).

S. Mš.

PREMINULI

A

ADDAMS, Dawn: London, 7. V 1985.
AHERNE, Brian: Venice, Florida, 10. II 1986.
ALCOTT, John: 28. VII 1986.
ALEKSANDROV, Grigorij V.: Moskva, 16. XII 1983
ALLÉGRET, Yves: Pariz, 31. I 1987.
ALLEN, Irvin: 17. XII 1987.
ANDREWS, Harry: London, 7. III 1989.
ANGST, Richard: Zapadni Berlin, 1. VIII 1984.
ANOUILH, Jean: Lausanne, 4. IX 1987.
ANSTEY, Edgar: 26. IX 1987.
ANTIC, Miroslav: Novi Sad, 24. VI 1986.
ARLEN, Harold: New York, 23. IV 1986.
ASHBY, Hal: Malibu, California, 27. XII 1988.
ASTAIRE, Fred: Los Angeles, 22. VI 1987.
ASTOR, Mary: Hollywood, 25. IX 1987.
AUCLAIR, Michel: 7. I 1988.
AUDIARD, Michel: Dourdan, 27. VII 1985.

B

BAC, André: Pariz, 31. V 1989.
BALL, Lucilie: Los Angeles, 26. V 1989.
BALLARD, Lucien: 1. X 1988.
BAXTER, Anne: New York, 4. XII 1985.
BEAUREGARD, Georges de: Pariz, 11. IX 1984.
BELAN, Branko: Split, 26. IV 1986.
BELL, Marie: Neuilly-sur-Seine, 15. VIII 1985.
BERGNER, Elisabeth: London, 12. V 1986.
BERLIN, Irving: New York, 22. IX 1989.
BERTINI, Francesca: Rim, 13. X 1985.
BERTO, Juliet: Pariz, 10. I 1990.
BJÖRNSTRAND, Gunnar: Stockholm, 24. V 1986.
BLAKELEY, Colin: 7. V 1987.
BLASETTI, Alessandro: Rim, 2. II 1987.
BLIER, Bernard: Pariz, 29. III 1989.
BOFFETTY, Jean: 25. VI 1988.
BOULTING, John: Warfield Dale, 17. VI 1985.

BOZZUFFI, Marcel: Pariz, 2. II 1988.
BRACHO, Julio: Ciudad de México, 1978.
BROOKS, Louise: Rochester, New York, 8. VIII 1985.
BROWN, Clarence: Santa Monica, California, 17. VIII 1987.
BRYNNER, Yul: New York, 10. X 1985.
BULIĆ, Karlo: Beograd, 19. X 1986.

C

CAGNEY, James: Stanfordville, New York, 30. III 1986.
CANUTT, Yakima: Hollywood, 24. V 1986.
CAPOTE, Truman: Los Angeles, 25. VIII 1984.
CAPRIOLI, Vittorio: Napulj, 2. X 1989.
CAPUCINE: Lausanne, 17. III 1990.
CARRADINE, John: Milano, 27. XI 1988.
CARROLL, Madeleine: Marbella, 2. X 1987.
CASSAVETES, John: Los Angeles, 4. II 1989.
CASTELLANI, Renato: Rim, 28. XII 1985.
CASTELOT, Jacques: 1989.
CAYATTE, André: Pariz, 6. II 1989.
CELI, Adolfo: Siena, 19. II 1986.
CHIARI, Mario: Rim, 9. IV 1989.
CLARKE, T. E. B.: 11. II 1989.
CRAWFORD, Broderick: Rancho Mirage, California, 26. IV 1986.
CROSBY, Floyd: Ojai, California, 30. IX 1985.

Č

ČAČE, Nedjeljko: Zagreb, 22. VI 1989.
ČEJVAN, Adem: Ljubljana, 5. XI 1989.

Đ

DALÍ, Salvador: Figueras, 23. I 1989.
DAVIS, Bette: Pariz, 7. X 1989.
DAVIS, Sammy jr.: Beverly Hills, California, 16. V 1990.
DE ANTONIO, Emile: New York, 15. XII 1989.
DECAE, Henri: Pariz, 7. III 1987.
DE FILIPPO, Eduardo: Rim, 31. X 1984.

DE GLERIA, Mile: 1986.

DIAMOND, I. A. L.: Beverly Hills, California, 22. IV 1988.
DICKINSON, Thorold: London, 14. IV 1984.
DIFFRING, Anton: Chauceteneuf-de-Grasse, 20. V 1989.
DONIOL-VALCROZE, Jacques: Cannes, 5. X 1989.
DONSKOJ, Mark S.: 23. I 1981.
DRACH, Michel: Pariz, 1990.
DUNNE, Irene: Hollywood, rujanj 1990.

Đ

DUKANOVIC, Milo: Beograd, 25. X 1989.

F

FABRIZI, Aldo: Rim, travanj 1990.
FARRELL, Charles: kolovoz 1988.
FAUREZ, Jean: Pariz, listopad 1981.
FERNÁNDEZ, Emilio: 6. VIII 1986.
FESTA CAMPANILE, Pasquale: Rim, 25. II 1986.
FIELDING, Jerry: 17. II 1980.
FOLSEY, George: Santa Monica, California, 1. XI 1988.
FORST, Willi: Beč, 12. VIII 1980.
FOSSE, Bob: Washington, 24. IX 1987.
FRANJU, Georges: Fréjus, 5. XI 1987.
FRANK, Melvin: 16. X 1988.
FREGONESE, Hugo: Buenos Aires, 11. I 1987.
FRÖBE, Gert: München, 5. IX 1988.

G

GÁBOR, Pál: 21. X 1987.
GARBO, Greta: New York, 15. IV 1990.
GARDNER, Ava: London, 25. I 1990.
GENINA, Augusto: Rim, rujanj 1987.
GERASIMOV, Sergej A.: Moskva, 27. XI 1985.
GODDARD, Paulette: travanj 1990.
GÓMEZ, Manuel Octavio: 2. I 1988.
GOODRICH, Frances: New York, 29. I 1984.

GORDON, Ruth: Edgartown, Massachusetts, 28. VIII 1985.

GRANT, Cary: Davenport, Iowa, 30. XI 1986.

GREENWOOD, Joan: London, 18. II 1987.

GRGIC, Zlatko: Montreal, listopad 1988.

H

HARRISON, Rex: New York, 2. VI 1990.

HARTL, Karl: Beč, 29. VIII 1978.

HASSELQVIST, Jenny: Stockholm, 1978.

HATHAWAY, Henry: Los Angeles, 11. II 1985.

HAYDEN, Sterling: Sausalito, California, 23. V 1986.

HAYWORTH, Rita: New York, 15. V 1987.

HORBIGER, Attila: Beč, 28. IV 1986.

HORNEY, Brigitte: 28. VII 1988.

HOUSEMAN, John: 31. X 1988.

HOWARD, Trevor: London, 6. I 1988.

HRABOVICKI, Danil J.: 1. VIII 1980.

HUDSON, Rock: Beverly Hills, California, 2. X 1985.

HUSTON, John: 28. VIII 1987.

I

ILIĆ, Dragoslav: 1987.

ILJINSKI, Igor V.: Moskva (?), 1987.

IVENS, Joris: Pariz, 28. VI 1989.

J

JUTKJEVIĆ, Sergej J.: Moskva, 23. IV 1985.

JUTRA, Claude: 1987.

K

KALAFATOVIĆ, Bogdan: Beograd, 1. IX 1985.

KAPOOR, Raj Ranbir: 2. VI 1988.

KARAS, Anton: Beč, 10. I 1985.

KARLSON, Phil: Los Angeles, 12. XII 1985.

KÄUTNER, Helmut: 20. IV 1980.

KAYE, Danny: 3. III 1987.

KENNEDY, Arthur: 1990.

KJELLIN, Alf: Los Angeles, 5. IV 1988.

KOCH, Vladimir: Ljubljana, 1987.

KOSTER, Henry: 21. IX 1988.

KRASNER, Milton: 16. VII 1988.

KYROU, Ado: Pariz, 1985.

L

LaSHELLE, Joseph: La Jolla, California, 20. VIII 1989.

LEONE, Sergio: Rim, 30. IV 1989.

LOEWE, Frederick: 14 (negdje 11) II 1988.

M

MAJER, Branko: Zagreb, 2. V 1989.

MANĚS, Gina: 6. IX 1989.

MANGANO, Silvana: Madrid, 15/16. XII 1989.

MEEKER, Ralph: 5. VIII 1988.

MITRY, Jean: 18. I 1988.

MOORE, Colleen: 26. I 1988.

MRKONJIC, Suad: Sarajevo, 30. V 1989.

N

NELSON, Ralph: sijecanj 1988.

NOËL-NOËL: Nica, 5. X 1989.

O

OSWALD, Gerd: Los Angeles, 10. VI 1989.

OZERAY, Madeleine: Pariz, 29. III 1989.

P

PARADZANOV, Sergej J.: Erevan, srpanj 1990.

Q

QUIEN, Krunoslav: Split, 25. II 1990.

R

RONDI, Brunello: Rim, 7. XI 1989.

ROSSIF, Frédéric: 18. IV 1990.

S

SALCE, Luciano: Rim, 17. XII 1989.

SCHAFFNER, Franklin J.: Santa Monica, California, 2. VII 1989.